

ЉУБИЦА МАРИЋ
Компоновање као градитељски чин

Мелита Милин
ЉУБИЦА МАРИЋ: КОМПОНОВАЊЕ КАО ГРАДИТЕЉСКИ ЧИН

Издавач
Музиколошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 36

Уредник
др Катарина Томашевић, директор

Рецензенти
Академик Димитрије Стефановић
Академик Дејан Дестић
Проф. др Снежана Николајевић

Лектор
Бојана Пасер

Нотографија
Слободан Варсаковић

Обрада текста и прелом
Горан Јањић

Ликовно решење корица
Александра Доловић

Штампа
Skripta internacional, Београд

Тираж
300 примерака

ISBN 978-86-80639-38-3

© Мелита Милин, 2018.

© Музиколошки институт САНУ, 2018.

© Furore Verlag, www.furore-verlag.de
All examples of the music of Ljubica Marić:
Reprinted by permission of Furore-Verlag, www.furore-verlag.de

Објављивање ове монографије финансијски су помогли Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије и СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије.

Монографија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Србије.

Мелита Милин

ЉУБИЦА МАРИЋ
Компоновање као
градитељски чин

Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology
Serbian Academy of Sciences and Arts

Београд 2018

*Успомени на
Виду и Бранка,
моје родитеље*

САДРЖАЈ

Предговор 7

Увод 9

ЖИВОТНО ВРЕМЕ ЉУБИЦЕ МАРИЋ: ПОТРЕБА ЗА ГРАДИТЕЉСКИМ ЧИНОМ

- Породица (19)
- Детињство: Крагујевац, Београд, Ваљево, 1909–24 (26)
- Београд: Музичка школа, 1925–29 [30] ; *Туга за ђевојком* [31]; *Соната фантазија* [32]
- Праг: Државни музички конзерваторијум, 1929–32 (34) ; *Гудачки квинтет* [53]; *Дувачки квинтет* [56]
- Берлин, Амстердам, Стразбур: 1932–33 (60); *Музика за оркестар* [74]
- Београд – Загреб, 1933–36 (85)
- Праг – Загреб, 1936–38 (92)
- Повратак у Београд, 1938, и доба немачке окупације (103); *Скице за клавир* [105]
- Ново доба, 1945–51; стваралачки заокрет (107); *Текла вода* [112]; *Три прелудијума и етида* [116]; *Бранково коло* [120]; Композиције за децу [121]; *Три народне* [125]; *Стихови из „Горског вијенца”* [126]; *Соната* за виолину и клавир [128]
- Ослушкивање оностраног: речи у камену (131); *Песме простора*, 1956 [139]
- Дубина порекла и сигнали из космоса: *Пасакаља*, 1957 [149]
- Циклус *Музика октоиха*, 1959–63 (154); *Октоиха I* [156]; *Византијски концерт* [160]; *Праг сна* [177]; *Ostinato super thema octoicha* [182]
- И Вергилије као предак: *Чаробница*, 1964 [186]
- Ритуални театар: *Слово светлости*, 1967 (189); *Тужбалица, пасторала и химна* [196]
- Наступи на Бијеналу савремене музике у Загребу, 1961, 1963 (200)
- Међу академицима, 1963 (202)

- Пријатељи, сусрети, разговори (204)
- Поезија, линије, звуци (215); *таблице* [216]; ликовни радови [218]; *Музика звука* [220]
- Путовања, концерти, планови (222); *Песма за флауту* [224]
- Позна стваралачка фаза, 1983–96. (225); *Инвокација* [226]; *Из тмине појање* [228]; *Монодија октоиха* [232]; *Асимптота* [235]; *Чудесни милиграм* [242]; *Архаја* [245]; *Архаја 2* [246]; *Торзо* [248]; *Хармонија у камену* [251]

УКРШТАЊА

I	И Србија и Византија као духовне отаџбине	259
II	Љубица Марић и осмогласник	269
III	Време у музици Љубице Марић: дубине четврте димензије..	286
IV	Уместо закључка: Флуидне границе модернизма у музици Љубице Марић.....	301
НОТНИ ПРИМЕРИ		325

ПРИЛОГ I

1.	<i>Преписка</i>	349
2.	<i>Документа</i>	358
3.	<i>Текстови у композицијама Љубице Марић</i>	363

ПРИЛОГ II

1.	<i>Рукописи композиција</i>	373
2.	<i>Писма</i>	383
3.	<i>Таблице и други песнички записи</i>	388
4.	<i>Ликовни радови</i>	397

Странице из композиторкиног примерка

Мокрањчевог <i>Осмогласника</i>	405
Фотографије	411
Хронологија битних догађаја у животу Љубице Марић.....	419
Списак дела Љубице Марић	435
Библиографија написа о Љубици Марић	445
Индекс имена	467
Биографија ауторке	475
Biography of the author.....	475
Summary	477

ПРЕДГОВОР

Стваралаштво Љубице Марић је на мене оставило снажан утисак већ током првих слушања, те касније одредило тему мог дипломског рада на београдском Факултету музичке уметности и једну од главних линија музиколошког рада током следећих деценија. На свој први од многобројних сусрета с композиторком отишла сам заједно са ментором проф. Властимиром Перичићем с пролећа 1975. године, када сам почела да је упознајем као личност изразите индивидуалности, јасно дефинисаних ставова о људима и појавама, а пре свега обдарену имагинацијом и младалачки радозналу да нахрани свој дух са што више истакнутих остварења људске креативности из прошлости и садашњости, како у области уметности, тако и науке. И у стваралаштву и у свакодневном животу се ослањала у знатној мери на своју интуитивност и ценила спонтаност и отвореност за ново. Њен живот је био дуг и садржајан, испуњен трагањем за начинима да своју особену креативност изрази на што потпунији начин.

После дипломског рада о послератном стваралаштву Љубице Марић написала сам већи број студија и чланака о различитим аспектима њеног композиторског опуса, а дала сам свој допринос и обележавању стогодишњице њеног рођења 2009. године. Размишљала сам о томе да ћу сва та истраживања синтетизовати једног дана у монографију, што сам најзад и реализовала. Пишући ову књигу, ослањала сам се на своје раније радове, додавајући и већи број нових, до сада непознатих података и увида, али и коригујући неке раније омашке. Љубица Марић није волела да говори о свом животу ван компоновања и другог уметничког делања, па би монографија о њој имала врло танак биографски део да у њеној заоставштини која се чува у Архиву САНУ и Архиву Музиколошког института САНУ није остао знатан број докумената, пре свега преписке, на основу којих су се могли реконструисати неки важни догађаји из њеног живота и на тај начин посредно осветлити и њен композиторски рад, који је свакако примаран разлог за писање ове монографије. Зато у поднаслову ове књиге и стоји: *Компоновање као градитељски чин*, што је инспирисано изјавом Љубице Марић да је оно што изразито обележава њен живот „потреба за градитељским чином”.¹

¹ Miloš Jevtić, *Muzika između nas*, poglavlje „Ljubica Marić: kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije”, Nota Knjaževac i RTV Beograd, 1979, 99 (intervju je emitovan 22. decembra 1976).

Желим да на овом месту изразим захвалност свима који су ми на различите начине помогли у току рада на монографији. Међу њима су др Надежда Мосусова, моја дугогодишња менторка и поуздани саветодавац, затим рецензенти академици Димитрије Стефановић и Дејан Деспих, као и проф. др Снежана Николајевић. Веома ценим зналачке и добронамерне сугестије добијене од проф. Владана Радовановића, који је читао дуже делове монографије. Дугујем захвалност и колегама из Музиколошког института САНУ, бившим и садашњим, који су ми били на располагању за консултације и указивање на релевантну литературу. Да разрешим известан број недоумица, помогли су ми др Даница Петровић, др Катарина Томашевић, др Јелена Јовановић, др Биљана Милановић, др Александар Васић, као и историчар књижевности Ђорђе Перић. Желим да се захвалим и издавачкој кући *Furore* из Касела за дозволу за репродуковање одломака из композиција Љубице Марић. Најзад, изражавам захвалност Милету Станићу, заменику управника Архива САНУ, и његовим сарадницима који су увек излазили у сусрет мојим молбама.

М. М.

УВОД

Љубица Марић је имала углед не само као изузетна и самосвојна композиторка која је утиснула лични печат у српску и југословенску музику XX века, већ и као надарена уметница на пољима књижевног и ликовног изражавања. Њена способност да језгровито и поетично обликује своје мисли била је општепозната. Тако ће и на почетку ове монографије два њена међусобно слична исказа бити искоришћена за уводно оцртавање њеног стваралачког лика, односно идеја које су је водиле. Одговарајући на питање једног новинара шта чини континуитет у њеном раду, рекла је: „Можда је то она потреба за градитељским чином [...]”² На једно друго питање одговорила је: „Верујем да уметничко дело уопште настаје оном чудном комбинацијом неке, да тако кажем, обесвешћености, тј. препуштања непосредном навирању из дубина бића и, са друге стране, једне пуне градитељске свести. И онда обе једна другу воде за руку и указују пут.”³ Како се ауторки ове монографије чини да мисао о музичком градитељству суштински карактерише приступ Љубице Марић компоновању, изабрала је да је унесе у поднаслов књиге.

У првим критикама и приказима рада Љубице Марић, како у земљи тако и у иностранству, истичана је чињеница да је она жена, јер је у међуратном периоду још била реткост да се жене јављају као композиторке или диригенткиње, док су већ од раније многе од њих биле афирмиране као вокалне уметнице, пијанисткиње или виолинисткиње. Пре Марићеве у Србији је било музичарки које су и компоновале, углавном дела за клавир, али није било уметница већег формата.⁴ Сама Љубица Марић није волела да се у написима о њој тај податак истиче зато што је сматрала да се на тај начин њена дела гетоизирају и стога не вреднују равноправно с онима мушких колега. С разлогом је веровала да су њене композиторске способности високе и да не треба придавати значај околностима небитним за оцену њених достигнућа, каква је њена припадност женском роду. Колико је познато, Марићева никада није дожи-

² М. Јевтић, *Muzika između nas*, 99.

³ Исто, 101.

⁴ Jelena Novak, Ivana Neimarović i Vojna Nešić, *Žene i muzika u Srbiji*, Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, Fiuggi Città & UNESCO Office, Venice, 2011. Књига је тројезична: на српском, енглеском и италијанском.

вела било какву неправду због предрасуда такве врсте. Поуздање јој је пружала њена мајка Катарина Марић, која је веровала у њен таленат и била јој велики ослонац целог живота. Чињеницу што је, с извесним краћим прекидима у младости, живела с мајком све до њене смрти, не треба тумачити другачије него као последицу извесних животних околности, посебно тешке материјалне ситуације у предрадном раздобљу, а касније жеље да мајци узврати за сву бригу и пожртвовање. То је свакако био и одраз њене потребе да се у највећој могућој мери посвети композиторском раду. Евентуални покушај да се карактеристике њеног опуса доведу у везу с чињеницом да је била жена композитор сигурно би доживео неуспех. Она је била способна да у својим делима створи климу рафинираних и нежних расположења, као и медитативне усредсређености – што свакако не би требало приписати неком нарочитом „женском писму”. У њеним композицијама има и снажне енергије, робустности и драмских тензија које нипошто нису „резервисане” само за композиторе мушкарце. Треба поштовати и мишљење саме композиторке о овој теми. На питање о томе да ли као жена композитор има неких посебних тешкоћа или предности, одговорила је: „Мислим да то питање давно већ није актуелно, ни код нас ни у свету. Мислим на свет који поседује савремену културу. О томе говоре толике чињенице.”⁵

Љубица Марић је изгубила оца рано, у последњим борбама Другог балканског рата, а убрзо и стрица и два ујака у Првом светском рату, тако да је одрасла окружена ожалашћеном мајком и теткама које су бделе над њом преузимајући и улогу оца. Иако посвећено окренута стваралаштву, она је током живота морала да савлада низ тешкоћа, а једна од првих великих невоља била је болест (упала поребрице која је оставила последице на срцу) када је имала око дванаест година. Мајка је тада одлучила да кћерку исписивањем из школе заштити од компликација, тако да је Марићева године своје прве младости проводила у извесној изолацији што, како се касније показало, није угрозило њен интелектуални развој, а повољно је утицало на њено бављење оним што је посебно волела – свирањем на виолини и покушајима да компоује. Било јој је омогућено да музичку школу похађа нередовно, а имала је срећу да јој је наставник компоновања био Јосип Славенски, млади композитор који је већ стицао међународну афирмацију, а као педагог успео да подстакне њену музичку имагинацију. Међутим, из „спољног” света стално су стизала нова искушења. Њена мајка се уз помоћ својих сестара и друге фамилије борила с материјалном оскудицом, јер је пензија коју је као удовица примала била врло мала. И поред тога, преузеле су ризик да Љубица у својој двадесетој години (1929) настави да студира у Прагу, по препоруци Славенског. Три године студија у Прагу, касније

⁵ М. Јевтић, *Muzika između nas*, 103.

још једна, заједно с једном годином проведеном у Берлину, одредиле су њену композиторску судбину. Постигла ја запажене успехе на значајним манифестацијама савремене музике у Амстердаму и Стразбуру 1933. године. Познато је да се у то време кретала у друштву младих комуниста или симпатизера левичарских покрета, али никада није постала члан неке комунистичке организације, мада је веровала у идеје које су заступали. Претње од стране нацистичке Немачке и осовине земаља која је припремала ратну катастрофу биле су реалне, као што се показало, а левичарско опредељење се може разумети као потреба њене генерације за радикалним отпором. Као и њени другови, била је без довољно знања и искуства и као таква је, због неопрезне размене антидржавних списа и другог материјала, провела неколико месеци у затвору у Загребу 1935. године, што је бацило у очај и њу саму и породицу. Отада се дистанцирала од било каквог политичког ангажовања, тако да током немачке окупације није имала додатних проблема, осим оних уобичајених за то време, довољно тешких и мучних по себи. Успостављање комунистичког режима после рата је дочекала, без сумње, у позитивном расположењу, била је неколико година активна у новооснованом Удружењу композитора Србије, компоновала је дела у духу новог времена, мада не искључиво пригодне композиције. Није познато шта ју је тачно подстакло да око 1950. године начини рез и уђе у вишегодишњи период стваралачког „ћутања” све до компоновања кантате *Песме простора* (1956), дела сасвим ван соцреалистичких канона, једног од кључних остварења српске музике уопште. Наредних осам година Љубица Марић је била изузетно плодна као композитор, стално потврђујући своју посебност. Смрт мајке 1964. године била је толико болна за њу да петнаестак година није ништа компоновала, или је можда, незадовољна оним што је написала, уништила рукописе. Ипак, остале су магнетофонске траке на које је снимила своје музичке импровизације и рецитације – докази потребе креативне особе да се изрази на сасвим нов начин. Мада је и раније и касније писала кратке поетске форме, цртала и правила колаже, то је све нарочито интензивно чинила у том периоду туговања. Уверивши се да њена раније компонована дела „живе” и даље на концертним сценама, она се, охрабрена и позивима неколицине музичара вратила компоновању почетком осамдесетих година прошлог века. Дела настала у том позном периоду њеног стваралаштва, камерна и мањег обима, достојно репрезентују њу као аутора, сведочећи о њеној изузетној виталности.

Овако концизно приказан животни и уметнички пут Љубице Марић би могао да послужи као оквир за сагледавање стваралачких фаза кроз које је пролазила.

Из најранијег периода када је била ученица Јосипа Славенског у Музичкој школи у Београду (данас *Мокрањац*) сачуване су само две

композиције – мушки четворогласни хор *Туга за њевојком* на народни текст и *Соната фантазија* за виолину соло – дело с којим је дипломирала на Музичкој школи. Оба дела, компонована током 1928. и 1929. године, показују, као у заметку, наговештаје онога што ће обележити њен свет композиције. Славенски је свакако подстакао њено интересовање за народну музику као инспирацију, тако да је она касније изјавила, свакако преувеличавајући, да је „све научила од народне музике.”⁶ Као узор за композицију су могле послужити како Мокрањчеве *Руковети*, тада већ класична остварења српске музике, тако и дела из обимног хорског опуса самог Славенског. Друга врста најаве једне константе стваралаштва Љубице Марић, приметна у *Сонати фантазији*, јесте изразита мелодијско-ритмичка инвентивност која обезбеђује континуирано испредање музичких мисли, наглашено слободног и спонтаног развоја. Сасвим је природно и очекивано да се у раду двадесетогодишње ученице препознају утицаји барокног идиоматског писма, али и романтичарске музичке литературе, при чему је већ испољен и композиторски модерни сензибилитет који инклинира ка експресионизму у вајању мелодија и доста проширеној тоналности.

После првих заноса откривања света музике и својих способности, Љубица Марић је на савет Јосипа Славенског отишла да похађа Мајсторску школу Државног конзерваторијума у Прагу у класи Јозефа Сука (Josef Suk), професора типично позноромантичарског сензибилитета, али отвореног за ново и либералног у односу према својим студентима. Младу композиторку је заиста неодољиво привлачила другачија музика од Сукове: на првом месту експресионистичка, слободно атонална удружена с атематичношћу (али без догматског приступа), док јој неокласицизам и додекафонија нису били блиски. Вероватно је врло брзо по доласку у Праг упознала идеје Алоиса Хабе (Alois Hába), а њен професор Сук не само да није имао ништа против да она и њене колеге студенти уче и од Хабе, него их је чак сам слао код њега да употпуне своја знања о модерној музици. У Хабиној класи за четвртстепену музику на Конзерваторијуму Љубица Марић је студирала неколико година касније, 1936/37. године, пошто је у међувремену скоро годину дана (1932–1933) боравила у Берлину припремајући се за упис на студије дириговања. Можемо претпоставити да су Хабини ставови, произашли из Шенбергових (Arnold Schoenberg) естетичких постулата примењиваних у његовој фази слободне тоналности у годинама пред Први светски рат, привукли Љубицу Марић пре свега због њихове радикалности – атоналности и одбацивања било каквог тематског понављања, односно варирања. Тако формулисани захтеви изискивали су необично велику ин-

⁶ Ове речи је навео Вук Куленовић у тексту на омоту дуплог албума са композицијама Љубице Марић (РТБ 3130118).

вентивност од композитора, као и слободан формални развој без икаквог ослоњца на елементе традиционалних форми.

Од дела која је Љубица Марић компоновала у Прагу, односно током целе деценије пред Други светски рат, сачуване су само две: *Дувачки квинтет* (1931) и *Музика за оркестар* (1932). Није сачуван њен *Гудачки квинтет* (1931), који је имао успеха на првом извођењу на Конзерваторијуму. На основу приказа извођења у прашкој штампи могло би се закључити да је већ у том свом првом студентском делу кренула путем експресионистичког израза. *Дувачки квинтет*, који је сигурно врло сличан *Гудачком квинтету* у погледу стила, показује јасне утицаје Шенбергових идеја и Хиндемитових (Paul Hindemith) дела с почетка претходне деценије, и то пре свега на плану хармоније, линеарности, експресионистичке тензије и компримираности израза (осим у мекшем, лирски надахнутом III ставу). У Квинтету још има елемената тематског рада – специфичне варијантности у преображајима мотивских ћелија⁷ – али се јасно уочава процес његовог напуштања. У *Музици за оркестар*, коју је Војислав Вучковић, „саборац” Љубице Марић у тежњи ка реализацији екстремног модернизма, означио као виртуозно, револуционарно и динамички богато,⁸ млада композиторка је дала своје до тада најсложеније дело. У њему је учинила корак даље у правцу атематизма, али, и поред Хабинић примедби на нека уочена понављања, није у потпуности применила то начело. Нису, нажалост, сачуване њене четвртстепене композиције, међу њима једна која је била завршена за време студије у класи Алоиса Хабе на прашком конзерваторијуму (1936/37) – четвртстепени *Трио* за кларинет, тромбон и контрабас.

Дела која је Љубица Марић компоновала тридесетих година XX века као студенткиња и касније, припадају њеном авангардном периоду стваралаштва, када је била под утицајем дела неких од водећих светских композитора тог времена, као што су Арнолд Шенберг и Паул Хиндемит, али и свог професора Хабе. Ипак, и поред видљивих утицаја, обе сачуване композиције указују на њену способност да их апсорбује на прави начин и створи дела која су била примећена на међународној сцени. Овим раним делима би се могле прикључити и *Скице* за клавир, компоноване у време немачке окупације, 1944, које сведоче о томе да је тада још њен стил био атематски и скоро атоналан, али је текстура мање контрапунктска постајући све више акордска. Сва сачу-

⁷ Упор.: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Српска академија наука и уметности, посебна издања, књ. DXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд 1980, 99–106.

⁸ Vojislav Vučković, „XI festival moderne muzike u Amsterdam”, *Zvuk* br. 12, oktobar 1933, 416.

вана дела Марићеве, од почетничких композиција насталих пре њеног одласка на студије у Праг, па до краја рата, значи од 1928. до 1944. године, могу се посматрати као резултати њеног *првог стваралачког периода*.⁹ Иако прва од њих још носе трагове учења, она у целини демонстрирају изразит композиторски таленат, промишљену концепцију и потребу за личним изразом.

Други период њеног стваралаштва, који је наступио по окончању рата и доношењу директива о новој, социјалистичкој музици, обележен је удаљавањем од ранијих авангардних постулата и тражењем надахнућа у традицији. То јесте био заокрет у њеном композиционом раду, изазван спољним разлозима, али врло је могуће да би она, и без идеолошких притисака, почела да напушта своје радикалне композиторске идеје из младости. Тачно је да се уочи рата није била придружила Војиславу Вучковићу у његовом искорачењу из експресионизма у правцу поједностављивања израза, тако да се ипак ништа не може тврдити са сигурношћу. У најуспешнијим остварењима тог периода који је трајао само неколико година (1945–1951), *Три прелудијума и етиди* (1945) и *Сонати* за виолину и клавир (1948), она је показала способност да из широког фонда музике прошлости, изабере она средства – углавном уведена првих деценија XX века – која су јој наметала најмање компромиса с њеним истинским стваралачким бићем. Док су у првом од њих везе са њеним ранијим стваралаштвом очигледне, друго је постало узоран пример прихватљивог дела (добила је за њега државну награду), комуникативног и базираног на елементима народне музике. Композиторка је дискретна у погледу својих интимних реакција на тада наметнуте „задатке” композиторима,¹⁰ али доста брзо напуштање покушаја да поједностави свој израз и да се „помири” са музичким романтизмом, и поред успеха који је доживела са *Сонатом* за виолину и клавир, говори о томе да није била задовољна својим тадашњим постигнућима и да јој је задати оквир стваралаштва био неугодан.

Као и прелаз из првог у други период стваралаштва Љубице Марић, тако је и прелаз из другог у трећи био јасно назначен, а разграничење у другом случају обележено и са неколико година паузе у раду. Почетак *трећег, зрелог периода њеног рада* везан је за настанак кантате *Песме*

⁹ Подела стваралачког рада Љубице Марић на периоде у овој монографији је унеколико модификована у односу на ону изложену у претходној монографији – каталогу исте ауторке *Љубица Марић, 100 година од рођења: ...тајна / тишина / творење...*, Српска академија наука и уметности (Галерија САНУ бр. 116), Београд 2009, 10.

¹⁰ Вид. интервјуе: Мирјана Огњановић, „Оно што никада нећемо знати”, *Политика*, 22.3.1986, 11. и Владимир Стефановић, „Гласови ишчезлих”, *Политика*, 10.5.1997, 25.

простора (1956), док његов крај обележава музика коју је компоновала за „говорни ораторијум” *Слово светлости* (1967). У годинама које су претходиле компоновању Кантате код ње су се без сумње дешавала озбиљна преиспитивања и трагања за својим, индивидуалним изразом. То је још било време када је врло мало информација о новим тенденцијама у савременој музици стизало из иностранства до наших композитора. Можда је зато једномесечни студијски боравак у Паризу фебруара 1955. године био посебно битан за њу јер је тада у граду који је био једна од метропола нове музике сигурно имала прилику да чује многа значајна остварења. Поред тога, могуће је да је на њу јак утисак оставило извођење *Симфоније оријента* њеног професора Славенског, у Београду 1954. године, дела које она вероватно није чула на премијери 1934. године. С тим новим сазнањима она је била сасвим припремљена за наставак свог композиционог рада, а управо је у то *право* време добила на читање збирку текстова – епитафа са средњовековних стећака, чија је архаична једноставност и истовремено снага израза деловала на њу изузетно потресно и инспиративно. Већ следеће године Љубица Марић је написала ново, врло сложено дело, *Пасакаљу* за оркестар (1957), коју је без сумње започела да пише неколико година раније јер је тешко замислити да би успела да је компонује у потпуности само годину дана после *Песама простора*. После тих двеју великих форми, настале су у кратком року још две композиције за велики оркестар – прве две из циклуса *Музика октоиха: Октоиха 1* (1958/59) и *Византијски концерт* (1959). По сопственом сведочењу, она је *Осмогласник*, збирку црквених напева које је записао и објавио Стеван Мокрањац, открила још пре рата. Време после рата, међутим, није било наклоњено окретању том извору, тако да су се сва композиторкина нова искуства полако акумулирала и таложила, да би се после више година прочистила и улила у цео низ изванредних остварења. Треба узети у обзир и чињеницу да је током раних педесетих година XX века у Србији и Југославији демонстрирана већа отвореност друштва за теме из далеке, средњовековне и још дубље прошлости, упркос сталном опрезу да би се бављење тим темама, научно или уметничко, могло „злоупотребити” у националистичке сврхе. У Љубици Марић је тада сазревао и однос према музици барока, затим Игора Стравинског (Игорь Стравинский), и Беле Бартока (Béla Bartók), што је резултирало изградњом сопственог стила у коме је, иако се могу распознати различити утицаји, остварена њихова успела синтеза и, као резултат, кохерентност и препознатљивост стила. Замисао о изградњи *Музике октоиха*, циклуса дела заснованих на напевима из српског осмогласника, редом од првог до осмог гласа, била је оригинална и подразумевала сложен *градитељски чин*. После *Октоиха 1* и *Византијског концерта*, настала су још два дела овог циклуса – *Праг сна* (1961) и *Ostinato super thema octoicha* (1963), али завршно дело није никада компоновано.

Иако Љубица Марић у периоду 1967–1983. није компоновала ни једно дело осим минијатуре за британску флаутисткињу Ану Поуп (Ана Роу) која је извесно време боравила у Београду, односно иако нису сачуване партитуре дела која је евентуално написала, има извесних основа да се тај период означи као „стваралачки”. Тај *четврти период* стварања Љубице Марић био је обележен њеним повлачењем у свој приватни свет, то је било доба трагања, пресабирања и припрема за евентуални даљи рад. Тих година је композиторка, између осталог, била окренута раду на једном обимнијем радиофонском делу, *Музици звука*, које никада није реализовала. Данас када су пронађене траке на којима је снимала своје импровизације за то дело, могуће је бар донекле проникнути у њене намере у погледу карактера тог дела и стећи увид у њен рад који је без сумње имао обележје стваралаштва.

За српску музичку јавност премијера њене *Инвокације* за контрабас и клавир (1983) представљала је велико изненађење и тај догађај свакако треба сматрати почетком њеног *петог* и уједно – показаће се – последњег стваралачког периода (1983–1996). Тада је настало неколико вредних остварења за различите камерне саставе, стилски произашлих из трећег периода, али с неким новим моментима који су у вези с нешто измењеним третирањем напева из осмогласника. Континуитет у односу на дела циклуса *Музика октоиха* с краја педесетих и почетка шездесетих година нарочито је видљив у блискости филозофских идеја које су оживотворене у *Ostinatu super thema octoicha* и *Асимптоти* (човек пред неумитношћу вечног тока времена и суочен с недостижношћу виших циљева), као и у кореспонденцијама између музичког израза у камерној кантати *Праг сна* и речитативној кантати *Из тмине појање*, ма колико њихове теме биле удаљене.

Тачно је да су неке карактеристике композиционог мишљења Љубице Марић биле сачуване, мада у трансформисаном виду, кроз све периоде композиторског рада – као на пример склоност ка линеарности музичких токова, гипкост и разноврсност ритмичко-метричке димензије, рескост вертикале чија се оштрина појачава секундним „окружењима” тонова, претежно слободна еволутивна форма, фини осећај за инструменталне тембре – али међусобне разлике су приметне и јасне, сведочећи о композиторкином сталном напору ка изналажењу најадекватнијег израза за музику коју је носила у себи.

Од премијере *Песамa простора* композиције Љубице Марић су привлачиле повећану пажњу српске музичке јавности (као и југословенске до избијања ратова почетком деведесетих година XX века) и оне су брзо стекле статус једног од најзначајнијих српских савремених опуса. Неретко је навођено да Марићева заузима место класика српске музике,¹¹ и заиста се

¹¹ Вид.: Ана Стефановић, „Архаично, модерно и постмодерно. О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас* 12, 1997, 10.

може рећи да су већ за композиторкина живота њена дела (пре свега она из зрелог и позног опуса) заузела заслужено место у канону српске музике XX века. Данас када је прошло већ петнаест година од њене смрти стиче се утисак да такво њено место није пољуљано и да ће у будућности њена музика чак стећи већу афирмацију у међународним оквирима. Њен опус је и до сада привлачио пажњу музиколога, међу којима је било и неколико странаца, написан је велики број чланака и студија, као и неколико дипломских, мастер и докторских радова. Читалац има у рукама прву монографију о њој (ако се не рачуна краћа монографија – каталог за изложбу у Галерији САНУ, приређену 2009. године поводом 100-годишњице њеног рођења¹²), а без сумње ће их бити још.

Ауторка монографије је сматрала да у циљу контекстуализације стваралаштва Љубице Марић у монографији треба што присније повезати токове живота и рада, тако да је наратију о догађајима који су важни за композиторкино сазревање као уметнице и за каснију каријеру – као што су породичне околности, школовање, извођење њених дела, дружење са блиским особама – водила хронолошки, укључујући на одговарајућим местима приказе њених композиционих и других остварења. На тај начин је покушала да повеже тзв. спољну биографију композиторке (односно јавну и приватну сферу њеног живота) са унутарњом (с њеним композиционим радом).¹³ При томе није желела да се упушта у област психологије, већ је унутарњем животу Љубице Марић прилазила врло опрезно и с поштовањем, и то скоро искључиво на основу докумената (углавном преписке) и њених остварења на подручју литературе и ликовне уметности. Највише је користила још необрађену архивску грађу која се чува у Архиву САНУ и Архиву Музиколошког института САНУ, али је имала увид и у досије академика у САНУ и досије професора Музичке академије, односно Факултета музичке уметности у Београду. Мањи број релевантне грађе је пронашла у Архиву Југославије и Архиву Србије. Ауторка се понегде позива на исказе добијене од саме композиторке, које је навела или по сећању или према белешкама које је својевремено водила.

У посебним краћим поглављима ауторка је усмерила пажњу на неке од битних аспеката опуса Љубице Марић – на њен доживљај Визан-

¹² Мелита Милин, *Љубица Марић, 100 година од рођења: ...тајна / тишина / творење...*, Српска академија наука и уметности (Галерија САНУ бр. 116), Београд, 2009.

¹³ О различитим методологијама писања монографија о композиторима и другим уметницима ауторка ове монографије писала је у раду „Life and work’ studies: organic unity or fragmented mini narratives”, in: Tatjana Marković and Vesna Mikić (eds), *(Auto) Biography as a Musicological Discourse*, Faculty of Music, Belgrade, 2010, 329–36.

тије, однос према осмогласнику, на њену филозофију времена и естетичку ситуираност у модернизму. У прилозима су, поред обавезних садржаја – списка дела и библиографије – дати мали избори архивских докумената, као и композиторкиних репрезентативних радова на подручјима поезије и ликовног стваралаштва, док је хронологија замишљена као сажет преглед догађаја од посебног значаја за њено композиторско деловање.

Потребно је још нагласити да су називи дела Љубице Марић, као и године њиховог настанка, преузети од издавачке куће *Фуроре (Furore)* из Касела, која је ексклузивни издавач композиторкиних дела. Наиме, сама Марићева је понекад мењала датирања, а наслови једног или два дела у прво време су писани другачије, што се односи и на њихове преводе на енглески језик. Стога, да би се спречило да се у будућим написима користе неусаглашени наслови и датуми, требало би уважити „званичне” податке из издања која је припремао Борислав Чичовачки, у сарадњи са Љубицом Марић.

ЖИВОТНО ВРЕМЕ ЉУБИЦЕ МАРИЋ Потреба за градитељским чином

„А животно је време / Једно једино / И дан је сваки један /
И непоновљив / И сваки тренутак је такав / Један је рељеф
бивања свачијег / Обасјан живим даном / Погледан
последњим блеском.”

Љубица Марић¹⁴

ПОРОДИЦА

Иако су породице родитеља Љубице Марић – мајке Катарине, рођене Ђорђевић и оца Павла Марића биле многочлане, током времена су се угасиле, тако да је Љубица умрла без живе ближе родбине. Таква судбина је задесила и велики број других српских породица у XX веку, трагичном за цео наш народ, углавном због страдања у ратовима и због последица ратова у ширем смислу.

На основу проучавања композиторкине заоставштине у Архиву САНУ, као и других расположивих извора наведених у напоменама, дошло се до следећих података о њеном породичном стаблу:

Породица с мајчине стране

Мајка Љубице Марић: Катарина Ђорђевић (Пожаревац (?), 1878 – Београд, 1964)

Деда по мајци: Цветко Ђорђевић (Крушевац или Пожаревац, 1833 – Голубац или Пожаревац, 1898)¹⁵, **баба:** Софија, рођена Капарис (1841–1919)

Ујаци: Димитрије Ц. Ђорђевић (Пожаревац, 1861 – Београд, 1941), Мијаило (? – ?), Селимир (Пожаревац, 1866 – Ваљево, 1915), Ђурица (Пожаревац, 1869 – Лозница, 1933), Драгутин Ц. Ђорђевић Цета (Голубац, 1881 – Гучево, 1914), Љубомир (? – ?) и Милан (? – ?)

¹⁴ Песнички запис у рукопису, Архив САНУ, бр. 15007 (необрађена грађа).

¹⁵ Подаци добијени од Милорада Јовановића, који их је пронашао у Архиву Поште у Београду.

Тетке: Милица Д. Марић (1880–1956), Даница Д. Димитријевић (? – ?) и Љубица Ђорђевић (1886–1942).

Породица с очеве стране

Отац Љубице Марић: Павле Марић (Јагодина, 1863 – Вратарница код Зајечара, 1913)

Деда по оцу: Милан Марић (1840–1917), **баба:** Настасија (Јагодина, 1856 – Београд, 1928)

Стриц: Драгутин Марић (? – ? – погинуо у једном од балканских ратова или у Великом рату)

Тетке по оцу: Лепосава, удата Леко (1871–1915) и Даринка, удата Радовић (1875–1922)

Мајка Љубице Марић, Катарина Марић, пре удаје је годину дана учила уметнички вез у Прагу, а потом била наставница ручног рада у пожаревачкој Гимназији.¹⁶ Оставши рано удовицом с малом кћерком, посветила се с великом преданошћу неговању и образовању свог даровитог и болешљивог детета Љубице. Колико су могле, помагале су им финансијски и на друге начине сестре Катарине Марић – Милица Марић, Даница-Данка Димитријевић и Љубица Ђорђевић.

Иако у разним документима стоји да је Катарина Марић била рођена 1878. године, на надгробној плочи (на београдском Новом гробљу) уписана је 1875. као њена година рођења.¹⁷

Деда Цветко Ђорђевић је био један од првих српских телеграфиста, руководитељ окружног телеграфа у Пожаревцу (1860–1880), потом у Голупцу и Кучеву. Његов деда је био Чолак-Анта Симеуновић, војвода крушевачки из Првог српског устанка, родом из Призрена. Чолак-Анта је прозван „чолак” (на турском: сакат) након рањавања у руку која је остала непокретна. Имао је једног сина и пет кћери у браку са Јеленом, а у другом браку са Стојом једног сина. Његова кћерка Ана Чолак-Антић (прабаба Љубице Марић) била је удата за судију И. (Илију?) Ђорђевића (према чланку на Википедији), мада би требало уважити сведочење саме Љубице Марић¹⁸ да се заправо ради о судији Милисаву (или Јо-

¹⁶ Милорад Радојчић „Др Селимир Ђорђевић, физикус округа ваљевског”, *Гласник Историјског архива Ваљева*, 40, 2006, 37. На овај рад нам је љубазно скренуо пажњу Милорад Јовановић, кустос Музеја ПТТ-а у Београду. Љубица Марић је спомињала да је мајка желела да студира математику у Прагу, али околности то нису дозвољавале.

¹⁷ Иста година наведена је и у раду: М. Радојчић, нав. дело, 35.

¹⁸ Упор. М. Радојчић, нав. дело, 34.

вану) Ђорђевићу из Сушице испод Јастрепца, још једној знаменитој личности из доба српских устанака. Једно од њихово осморо деце био је Цветко (деда Љубице Марић).¹⁹ Љубица Марић је била у даљем сродству са Антонијем Чолак-Антићем (Крагујевац, 24. децембар 1890 – Београд, 9. април 1908), врло даровитим композитором о коме Стана Ђурић Клајн пише да је био ђак Јосифа Маринковића у гимназији, а Стевана Мокрањца у Српској музичкој школи. Компонувао је већи број дела различитих жанрова. Убио се у 18. години, вероватно због неспремности породице да га пошаље на студије музике. Антоније је био син коњичког поручника Павла Чолак-Антића, најмлађег сина војводе Чолак-Анте Симеуновића (из другог брака са Стојом).²⁰

Софија Ђорђевић, мајка Катарине Марић, била је кћерка Грка Димитрија Капариса (1805–1875), општинског и војног лекара у Пожаревцу и другим местима.²¹ Димитрије Капарис се оженио Катарином из банатске Беле Цркве, за коју се зна да је потицала из веома имућне породице и да се школовала у Русији.²² Изгледа да је Софијина сестра Марија била удата за Хајдук-Вељковог брата (према истом извору). Софија је родила тринаесторо деце, од којих је двоје умрло још у колевци док се један син удавио у Дунаву код Голупца кад му је било десет година. Према подацима породичног стабла и на интернет сајту *Чолак-Антићи* (Википедија) имена остале деце била су: Димитрије, Селимир, Драгутин, Љубомир, Милан, Катарина, Милица, Даница, Ђурица и Михаило.

Софија Ђорђевић је рођена 1841, а умрла 4. априла 1919. у Ваљеву. До податка о години њеног рођења се дошло на основу документа о по-

¹⁹ Подаци о пореклу породице Чолак-Антић могу се наћи у књизи: Константин Ненадовић, *Живот и дела Карађорђа и његови[x] војвода и јунака*, II, Беч, 1884. Постоји и породично стабло (приказано у концентричним круговима) породице војводе Чолак-Анте, коју је начинио неименовани члан породице, а једна копија налази се у заоставштини Љубице Марић у Музиколошком институту САНУ.

²⁰ Вид: Stana Đurić-Klajn, „Čolak-Antić, Antonije”, у: *Muzička enciklopedija*, I, JLZ, Zagreb, 1971, 403, и : Siniša Stanković, „Antonije Čolak-Antić. O pedesetogodišnjici smrti”, *Zvuk*, 19–20, 1958, 450–452.

²¹ Овај податак је пронађен у: М. Радојчић, нав. дело, 35. Писац наводи и да му је Љубица Марић казивала да је Капарис био усвојеник једног Грка који се старао о његовом издржавању и школовању.

²² У досијеу Љубице Марић у Библиографском одељењу САНУ налази се фотографија фотографије госпође окружене својом децом, двома кћеркама и сином, из времена око 1870. године. Љубица Марић је на фотографији исписала основне податке о њима: „Прабаба Катига васпитавана у Русији”; десно од ње је „наша баба (кћер Софија)”, а лево „кћер Марија”. Иза мајке стоји млад човек за кога пише: „Син Годор, завршио медицину у Русији и тамо умро од посекотине приликом просектуре.”

пису становништва у Пожаревцу, добијеног од Милорада Јовановића, кустоса Музеја ПТТ-а у Београду.

Димитрије Ц. Ђорђевић, син Цветка и Софије, имао је у породици надимак Мита, а у јавности Цврца, јер је инсистирао на средњем слову Ц у свом имену. Родио се у Пожаревцу 11. октобра 1861. као прво дете у породици. Био је инспектор телеграфа. Бавио се и писањем и новинарством. Супруга Даринка и он нису имали деце. Преминуо је у Београду 24. фебруара 1941, после тешке болести.²³ Међу Димитријевим написима нарочито је интересантна и духовита прича *Прва државна штедња*, о његовом оцу (а деди Љубице Марић) Цветку, који је „поред свих својих брига око издржавања и школовања деце, ипак увек био расположен. Волео је песму, често нам је декламовао о Цару Душану, Јови Курсули и другим јунацима из песмарице Јована Драгашевића, и увек био оран за смех и шалу, – иако му је често било до кукања.” О својој мајци Софији Димитрије пише: „Моја добра мати, која је увек живела само за своју децу и која се због нас била одрекла сваког провода, онако мала, сува, жилава и хитра, трчкарала је између кујне и ладњака и доносила шта је требало.” Иначе, из приказаних дијалога у причи, види се да су се деца оцу (вероватно и мајци) обраћала са „Ви”, а зна се да се и Љубица Марић својој мајци Катарини на исти начин обраћала. У истој причи је репродукован и списак једанаесторо деце (колико их је у породици било 1883. године), који је саставио и послао краљу отац Цветко, желећи да спречи своје прерано пензионисање које се припремало из разлога штедње у држави.²⁴

О другом сину Цветка и Софије Мијаилу, одн. Михајлу, мало се зна, осим да је био ожењен Никосавом, како је уписано на једном примерку породичне гране Чолак-Антића, одн. Ђорђевића, и да су имали децу: Душана, Драгутина, Бранислава, Зорку, Радмилу и Вишеслава.²⁵

Љубица Марић је гајила нарочито топла сећања на трећег ујака, Селимира Ђорђевића (Пожаревац, 4. мај 1866 – Ваљево, 6. фебруар 1915),

²³ Вид. о чика Мити, како су га обично звали, у чланцима Милорада Јовановића „Димитрије Ц. Ђорђевић, легенда српског телеграфа” у два наставка у *Мобилном магазину* 37 (јуни 2003) и 38/39 (јули–август 2003). Јовановић је објавио и кратак чланак о Димитрију Ђорђевићу, заједно са фотографијом, као и пет Ђорђевићевих чланака – успомена из живота телеграфисте, у *Поштанском календару за 2007. годину*, ПТТ, Београд, 2006. Године 2011. Милорад Јовановић је објавио обимну књигу са својим предговором и бројним репродукованим чланцима Д. Ђорђевића. Вид: Димитрије Ц. Ђорђевић, *Кроз стари Београд*, приредио Милорад Јовановић, Службени гласник, Београд, 2011.

²⁴ Подаци о причи дати су у претходној фусноти.

²⁵ Вид. сајт на интернету *Чолак-Антићи* (Википедија).

који је био физикус (лекар) Округа ваљевског. У Паризу је 1895. године објављена његова стручна књига *Essai sur l'etiologie des varices* (Студија о узроцима проширених вена). Године 1907. се доселио из Јагодине у Ваљево, а био је због своје пожртвованости врло омиљен у оба града. Где год да је живео, водио је са собом и своју мајку Софију и сестре. Од почетка Великог рата па до своје смрти био је управник све четири ваљевске ратне болнице. Др Ђорђевић је умро од пегавца. У *Пијемонту* од 1. маја 1915. објављена је захвалност породице на изјавама саучешћа, „на првом месту г. Војводи Живојину Мишићу”. Објављено је више новинских чланака поводом његове смрти. Двадесет седмог маја 1991. године Љубица Марић је у медицинској школи *Др Миша Пантић* у Ваљеву основала фонд *Др Селимир Ђорђевић* намењен сиромашној деци, чији је циљ био „да се очува и негује успомена на лик и пожртвовани рад др Селимира Ђорђевића – лекара – управника све четири болнице у Ваљеву за време I светског рата.”²⁶ На захтев грађана Ваљева подигнут је на ваљевском гробљу надгробни споменик др Селимиру, његовом брату Драгутину и њиховој мајци Софији, као и биста др Селимира (рад академика Николе-Коке Јанковића) у дворишту Дечије поликлинике у самом граду.²⁷

Следећи син Цветка и Софије Драгутин (Цета) Ђорђевић се родио 27. септембра 1881. године у Голупцу. Гимназију у Пожаревцу је завршио 1899. године. Сачувано је сведочанство шестог разреда (Архив САНУ) из којег се види да је из свих предмета оцењен са „добар” или „врло добар”, осим из музике („одличан”) и певања („одличан”). Према М. Радојчићу,²⁸ завршио је Војну академију и радио као активни официр српске војске. Учествовао је у оба балканска рата и био командир чете у XVII пешадијском пуку, стационараним у Ваљеву. Првих месеци Великог рата борио се као командант батаљона у легендарном V пешадијском пуку *Краљ Милан* Дринске дивизије II позива. Храбро је погинуо, у чину пешадијског мајора, на Гучеву, недалеко од Лознице, 6. октобра 1914. Одликован је Сребрном медаљом за храброст.

О Ђурици Ђорђевићу (Пожаревац, 1869 – Лозница, 1933) могу се наћи подаци у раду Милорада Јовановића: „Ђурица је завршио Правни факултет и најдуже радио као адвокат. Затим је ступио у државну службу и обављао више одговорних дужности. Почетком XX века изгледа да је био и начелник Округа ваљевског. Касније је био и велики жу-

²⁶ Документ се чува у Архиву САНУ, бр. 15007 (необрађена грађа).

²⁷ Опширније о овом изузетном човеку видети у: Др Зоран Јокић, „Др Селимир Ђорђевић, лекар Ваљевске болнице”, *Ваљевска болница 1914–1915*, зборник радова, Српско лекарско друштво, подружница Ваљево, Ваљево, 1992, 81–85.

²⁸ М. Радојчић, нав. дело, 38–39.

пан”.²⁹ У Архиву САНУ се налази једна фотографија човека и жене из 1921. на чијој полеђини је Љубица Марић написала: „Ујка Ђока и ујна Зора (сестра Симе Пандуровића)”. Можда су Ђурицу у породици звали Ђока. Збуњује то што на интернет сајту *Чолак-Антићи* пише да је Ђурица био ожењен Лепосавом, с којом је имао синове Бранислава и Светомира.

Најмлађи син Цветка и Софије је био Милан, о којем је забележено: „Према казивању сестричине Љубице Марић, радио је као чиновник и био познат као велики хуманиста.”³⁰ Сачувани су и подаци из времена његовог службовања као поштара у Пожаревцу и Београду.³¹

Сестре Катарине Марић Милица Ђорђевић, удата Марић, и Љубица Ђорђевић биле су важне личности у животу Љубице Марић. Милица, чији је надимак био Миче, била је удата за Димитрија Марића (1868–1915), физикуса (лекара) Округа косовског, који је умро од пегавца у Општој војној болници у Београду 5. фебруара 1915 (сутрадан је у Ваљево од исте болести умро и Селимир Ђорђевић!). Димитрије је рођен у Рајевом селу у Славонији 31. јануара 1868, гимназију је завршио у Винковцима, а медицински факултет у Бечу. За време студија је био председник српског академског друштва *Зора*. Касније је био председник певачког друштва *Цар Лазар* у Крушевцу. За ревносну службу у балканским ратовима добио је златну медаљу и чин резервног санитетског поручника. Сачуване су фотографије Димитрија Марића са женом и сином Љубивојем. Судбина сина је још непозната. У једном запису Љубице Марић стоји да се „Љупче, брат од ујака, убио [се] из револвера”. Скоро је сигурно да се то односи на споменутог Љубивоја, сина њене тетке Милице.

Друга сестра Љубица, чији су надимци били Љупче и Љубаче, умрла је у Београду 26. маја 1942, после тешког боловања. М. Радојчић пише о њој: „Љубица је била веома талентована, успешно се бавила сликарством па је и добијала неке вредне награде. Није се удавала а умрла је у 56. години”.³²

Трећа сестра Катарине Марић Даница-Данка је била удата за Добривоја Димитријевића, пореског чиновника. Према интернет сајту *Чо-*

²⁹ М. Јовановић, нав. дело, 38.

³⁰ М. Радојчић, нав. дело, 38.

³¹ Милорад Јовановић из Музеја ПТГ-а дошао је до неких података у *Поштанско-телеграфском веснику* из 1897. и 1908. године из којих се види да је Милан Ђорђевић био кажњаван због мањих професионалних прекршаја док је радио најпре као привремени поштар прве класе у Пожаревцу, а касније у Београду.

³² М. Радојчић, нав. дело, 39.

лак-Антићи имали су децу Љубомира, Алексу, Владу и Љубинку, а не спомиње се Брана, која је одржавала рођачке односе с Љубицом Марић до краја живота.³³ Њено име се у преписци доста ретко спомиње а изгледа да је у младости боловала од туберкулозе. Из послератне преписке може се сазнати да је помогла Љубици око визе за пут у Венецију. Августа 1956, када је Љубица с мајком била у Врњачкој Бањи, Брана је, као очигледно жена од утицаја, радила на томе да Одбор за културне везе с иностранством одобри визе за Љубицу и Павла (Стефановића), да би могли да присуствују Бијеналу у Венецији, фестивалу савремене музике (11–22. септембар 1956), на којем је, између осталог, премијерно изведена композиција Игора Стравинског *Canticum sacrum*. Пријатељица сликарка Љубица-Џуца Сокић сећала се сестре од тетке Љубице Марић (није јој запамтила име) која је имала неку партијску функцију, становала на Студентском тргу у Београду, умрла „много пре Љубице” и о којој се Љубица бринула пред њену смрт.³⁴

Позивајући се на сведочење Љубице Марић, М. Радојчић истиче да су „сва Софијина и Цветкова деца била врло комукативна и имала доста пријатеља. Сви они су свирали по неки од музичких инструмената али и знали да лепо певају. Као такви били су радо прихватани у свакој средини”.³⁵

Отац Љубице Марић Павле је био зубни лекар, школован у Прагу, а имао је и значајну официрску каријеру. У Београду је учио основну школу, па гимназију. Са само 13 година је учествовао као добровољац у рату с Турцима (1876). Потом се вратио у школу, али већ следеће године је поново пошао да ратује. Изнурен, разболео се од тифуса. Две године касније, 1880, отишао је у Одесу да учи војну школу. У рату с Бугарима 1885. учествовао је као потпоручник. Био је рањен и одликован за храброст. Служећи у неколико српских градова, напредовао је до чина капетана прве класе. Због тешкоћа у даљем напредовању у служби (био је ватрени присталица Радикалне странке), затражио је пензионисање 1903, што му је одобрено 1904. Потом је отишао у Праг, где је завршио студије зубног лекарства. Вративши се, започео је праксу у Кра-

³³ У писму које је Данка примила од свог мужа Добривоја Димитријевића са ратишта из околине Једрена 3. новембра 1912. г. (писмо је адресовано на Павла Марића, Његошева 19, Београд), спомињу се Мита, Брана, Ката, Паја, Љуба и Драго. Мита и Драго су Катина и Љубина браћа, Паја је Павле Марић. Брана је сигурно Добривојева и Данкина кћерка, јер он њих две посебно поздравља на крају писма, а у самом писму стоји и следеће: „Како је наша Брана? Очекујемо ли бату или секу?” Писмо се чува у Архиву САНУ.

³⁴ Разговор с академиком Љубицом Сокић вођен је у њеном стану у Улици браће Југовића јуна 2008. године.

³⁵ М. Радојчић, нав. дело, 39.

гујевцу. Оженио се Катарином Ђорђевић вероватно 1908. године, Љубица је рођена 1909, а породица се преселила у Београд 1911. Кад је започео Балкански рат, активирао се и постао командант III батаљона београдског пука трећег позива. Унапређен је у чин резервног мајора. У Другом балканском рату је био са својим батаљоном у околини Зајечара. Био је у чину резервног мајора када је погинуо од бугарског непријатеља на положају близу Вратарнице, 25. јуна 1913. године, само један дан после 50. рођендана.

Љубица Марић је памтила свог оца из времена кад јој је било мање од три и по године. Сећала се и војне параде после завршетка рата која је пролазила данашњом Улицом српских владара, током које су јој показали коња који је припадао њеном оцу. У то време је са мамом становала у Његошевој улици 19 (данас бр. 1) на Цветном тргу, у згради на којој и данас стоји натпис „Дом Друштва за улепшавање Врачара“ (то је прва зграда у стилу сецесије у Београду, саграђена 1901. године).

На умрлици Павла Марића пише да је оставио двоје деце, Милана и Љубицу. Може се претпоставити да је Милан био син из ранијег брака о коме се ништа не зна. Вероватно је то био његов први брак (можда склопљен у Русији), док је из другог брака, са Чехињом Ернестиним, имао кћерку Милицу Марић, рођену 1904. године у Београду, која је касније била учитељица у Чехословачкој (одселила се тамо 1918. године). Љубица Марић и њена мајка су вероватно сазнале за Ернестину и Милицу тек 1926. године, када су оне тражиле део наследства од деде Милана Марића.³⁶

Павлов отац Милан Марић је био чиновник Управе фондова. Мајка Настасија је рођена у Јагодини а умрла у Београду.

Брат Павла Марића Драгутин, који није био ожењен, такође је погинуо у рату (између 1912. и 1918). Имали су две сестре. Лепосава је у браку са Димитријем Т. Леком (1864–1914), истакнутим архитектом, родила четворо деце, док је Даринка била удата за адвоката Чеду Радовића.

ДЕТИЊСТВО: КРАГУЈЕВАЦ, БЕОГРАД, ВАЉЕВО (1909–1924)

Већина информација о приватном и креативном животу Љубице Марић у периоду до Другог светског рата може се добити читањем преписке између чланова њене породице и понекад с пријатељима.³⁷ У јед-

³⁶ Подаци из заоставштине Љубице Марић у Архиву САНУ. Ернестина и Милица Марић су тада живеле у улици Štěpánská 14 у Прагу II.

³⁷ Преписка се чува у Архиву САНУ. О њој је објављен рад: Мелита Милин, „Фрагменти биографије на пожутелој хартији: преписка у заоставштини Љубице Марић“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, 2013, 227–244.

ном од најранијих писама, од 9. марта 1909. (по старом календару), коментарише се Љубичино рођење. Писмо је потписано са „Тица”, а послато је у Крагујевац из Ваљева, што можда указује на то да га је написала Катарина сестра Даница, која је вероватно тамо становала заједно са братом Селимиром. Прималац писма је „Тиче”,³⁸ заправо Љубица Ђорђевић, најмлађа сестра, како се може закључити по садржини писма. У њему се, поред четврте сестре Милице, која је такође била у Ваљеву, спомиње и брат Селимир. Из писма сазнајемо да је новорођенче добило име Радмила „на знамење”. (ПРИЛОГ I. 1, писмо бр. 1)

Љубица Марић је рођена пре подне 18. марта (5. марта по тада званичном јулијанском календару) 1909. године у Крагујевцу, а у крштеници коју је издала Црква Св. Тројице у истом граду наводи се да је „крштена у дому родитељском”³⁹ и да је кум био Ђорђе Палигорић, пешадијски мајор. Породица се после две године преселила у Београд, вероватно с намером да отац Павле отвори зубарску ординацију. Становали су у Његошевој 19⁴⁰ (данас је то бр. 1). Отац је погинуо, као што је већ наведено, 25. јуна 1913, један дан пре свог педесетог рођендана, на положају Трешњево поље у селу Вратарница близу Зајечара.⁴¹ Следеће године се Катарина Марић са кћерком сели у кућу Павловог оца Милана Марића, која се налазила у Улици војводе Миленка 26 (некад на адресама на ковертама пише и бр. 20). Тамо је, изгледа, поред Љубичиних бабе и деде, становала и њихова кћерка Лепосава, удата Леко. Љубица Марић је причала да су ту она и мама остале кратко јер је у Београду под окупацијом владала глад. Претпоставља се да су се после само неколико месеци преселиле у Београдску 38 (априла 1916. још су биле тамо, судећи према писмима која су стизала), па у Улицу проте Матеје 62 (фебруара 1917. сигурно су становале на тој адреси).

³⁸ У породици Ђорђевић је овај надимак очигледно био омиљен. Интересантно је да је током целог живота и Љубица Марић у породици носила надимак „Тица”, док су је колеге студенти у Прагу звали „Срна”.

³⁹ Крштеница се налази у Службеничком досијеу Љубице Марић на Факултету музичке уметности у Београду. Други примерак је у Архиву САНУ.

⁴⁰ То сазнајемо на основу адресе писма које је Добривоје Димитријевић послао супрузи Данки, сестри Павла Марића на кога је писмо било адресовано. Димитријевић је писао са ратишта у Једрену 3. новембра 1912. године. По свему судећи, породица Марић је тада живела заједно с Димитријевићима. Зграда у којој су становали постоји и данас и има чак назив, добијен према градитељу: Дом Друштва за улепшавање Врачара. Изграђена 1901. године, то је најстарија сачувана сецесијска зграда у Београду.

⁴¹ Податке о месту погибије пружа једна изјава Катарине Марић, Љубичине мајке, која се чува у Архиву САНУ. Тамо стоји и да се Павле Марић борио херојски „због чега му је држава поклонила гробницу у којој почива са државном заштитом за сва времена.”

Удовица с малим дететом у трагичним околностима живота у Србији током Првог светског рата, Катарина Марић се храбро борила с немаштином и другим тегобама. Финансијску и сваку другу подршку мајка и кћерка су добијале највише од Катарининих сестара Милице Марић, такође удовице, и Љубице Ђорђевић, које су живеле заједно у Београду. Од неколико писама из ратног периода 1912–1917, фаталног за породицу Љубице Марић, јер су тада страдали њен отац Павле, стриц Драгутин Марић и ујаци Драгутин–Цета Ђорђевић и др Селимир Ђорђевић, као и теча др Димитрије Марић, Миличин муж, нарочито је потресно оно које је 29. октобра 1914. Данки (Данице) Димитријевић послао њен муж Добривоје из Ваљева. У њему он описује како, у предаху између битака, борави код шурака Селимира Ђорђевића и разгледа ствари (међу њима је била и виолина) које су припадале Драгутину–Цети, погинулом почетком тог месеца. Из дописница које је Катарина Марић добијала током 1916. и 1917. од сестре Љубице из Јагодине⁴² види се да је са малом Љубицом становала у Београду, у Улици проте Матеје 62, као што је већ споменуто.⁴³ Само је једна од тих дописница имала другу адресу: Београдска 38.

Тешко је утврдити када су се преселиле у Ваљево – можда 1918. или следеће године, када је 4. априла 1919. у том градићу умрла баба по мајци Софија Ђорђевић. У архиву недостаје преписка из тог периода. Познато је, међутим, да се Љубица Марић уписала у ваљевску Гимназију (I разред, IV одељење) септембра 1920. године, а да у школским документима стоји да је претходно завршила IV разред основне (четворогодишње) школе у истом граду. У дневнику је на крају године записано: „одлична, марљива ученица”, „учтива и врло лепо васпитана”, као и: „много обећава, врло способна за рад”.⁴⁴ У школском дневнику је и податак да су становале у Карађорђевој улици 105. Нема објашњења зашто је из певања у сва три тромесечја II разреда остала неоцењена, док је оцењена из свих осталих, укључујући гимнастику.

Исте године када је уписала Гимназију, почела је да учи виолину у музичкој школи капелника Милана Бузина, који је био и наставник у Гимназији и капелник ваљевске Војне музике.⁴⁵ Следеће године (1921)

⁴² Архив САНУ. По свему судећи, Љубица је, заједно са Милицом, чији је муж погинуо у рату, тада становала код сестре Данице (Данке), чији је муж имао кућу у том градићу. По писму од 24. септембра 1921. види се да су и даље у Јагодини.

⁴³ Нисмо могли да установимо да ли је тај стан припадао некоме од родбине или су га изнајмиле.

⁴⁴ Подаци из дневника сачуваног у архиви ваљевске Гимназије.

⁴⁵ О Милану Бузину нашли смо неколико података у чланку З. Ранковића „Ваљевска војна музика”, *Нанред* (Ваљево), 21. 5. 1985. Бузин је био дири-

уписује се у II разред ваљевске Гимназије. У дневнику су на крају школске године уписани коментари учитеља: „учење: лако схвата и труди се”, „понашање: уљудно, осетљива”.⁴⁶ Године 1922. Љубица Марић завршава II разред Гимназије и прекида похађање школе због болести (дуготрајна ниска температура, последица прележане упале жлезда поребрице). Током целе младости била је болешљива, постојала је опасност од проблема са плућима и срцем, тако да се кроз скоро сва писма из међуратног периода провлачи тема бриге за здравље, потребе за одмарањем, јачом исхраном и чувањем од прехладе.

Љубица је имала први јавни наступ као ученица виолине на Светосавској прослави у сали ваљевске Гимназије (пре подне) и потом, навече истог дана, на Светосавској забави у сали хотела *Секулић*, данас *Гранд*. На сачуваном програму нису наведена имена ђака извођача – већ само податак да су „из музичке школе г. Бузина, капелника” – али Љубица Марић је сама исписала нека имена. Тако сазнајемо да је са наставником Карлом Нуцом одсвирала на виолини Романсу (дует) из Глинкине опере *Живот за Цара* (пре подне), а да је на вечерњој забави извела, са још троје ђака, *Бажку* од Камзака. На програму је одштампана година 1922, а Љ. Марић је својеручно додала: 1923, што је сигурно тачно.

Може се претпоставити да су се Љ. Марић и њена мајка преселиле из Ваљева у Београд током 1923. или 1924. године. Становале су у Улици војводе Миленка 20 (на неким документима и адресама у преписци стоји бр. 26), у кући сада већ покојног деде Милана Марића, чија је жена Настасија живела још неколико година после његове смрти, до 1928. Љубица је 1925. године оглашена за једину наследницу свог деде Милана Марића, с тим да до њеног пунолетства тим правом располаже њена мајка. Међутим, као што је већ наговештено, следеће године се као претендент на половину наслеђа (конкретно: куће у Улици војводе Миленка 26 у Београду) неочекивано појавила Милица Марић из Прага, кћерка из првог брака Павла Марића, дакле Љубичина полусестра. Милица, која је била учитељица, тада је живела са својом мајком Ернестином у Прагу, а удајом је променила презиме у Земан. Судски процес је потрајао неколико година, да би се најзад крајем 1934. године одлуком Среског суда за град Београд дозволила укњижба права својине, по пола, Љубици Марић и Милицы Земан, рођеној Марић, која се у међувремену преселила у Либушин (срез Слани, Чехословачка).⁴⁷

гент и композитор који је диплому прашког Конзерваторијума стекао 1903. године. Његове композиције, међу њима песма *Звуци са Крушика*, изгубљене су. Свирао је обоу и цитру. Умро је у Београду непосредно после завршетка рата, 1944. године.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Документа се налазе у Архиву САНУ.

БЕОГРАД: МУЗИЧКА ШКОЛА (1925–1929)

Не зна се тачно када је Љубица Марић почела да учи композицију код Јосипа Славенског. Према податку из професорског досијеа Љубице Марић на Факултету музичке уметности у Београду, она је 1925. године уписала Музичку школу у Београду (данас је то музичка школа *Мокрањац*), чије су се просторије налазиле у Васиној улици 13 (године 1927. пресељена је у Узун-Миркову 5, а следеће године у Улицу Милоша Великог 1). Међу њеним наставницима најистакнутији су били Јосип Славенски и Милоје Милојевић.⁴⁸ Могуће је да је Љубица Марић постала ђак Јосипа Славенског већ ујесен 1925, али да је учење брзо прекинуто, јер се зна да је он крајем те године отпутовао на вишемесечни боравак у Париз. Није, међутим, искључено ни да је прави рад почео следеће школске године. У одговору на једну анкету Љубица Марић концизно описује те почетке, али без конкретних датума – познато је колико је била несклона давању прецизних временских одређења догађаја – али се из њеног исказа ипак могу извући неки занимљиви закључци. У споменутом разговору она, дакле, каже: „Када је Славенски почео да долази к нама да би ми давао прве поуке из компоновања, имала сам већ више својих композиција за виолину. Њему заиста дугујем захвалност за охрабрење и велику учитељску бригу и љубав”.⁴⁹ Стиче се утисак да је Марићева у свом иначе топлом сећању на Славенског свесно избегла да проговори о њему као учитељу који је евентуално пробудио и развио композитора у њој. На основу тога би се могло претпоставити да Славенски, о коме постоје сведочења да није имао посебног смисла за педагогију, није инсистирао (или му то није пошло за руком) да својој талентованој ученици, која је већ имала дечји композиторски „стаж”, наметне „школско” учење заната, већ се ограничавао на праћење њеног рада, мање интервенције, предлоге и упућивање на значајну музичку литературу.⁵⁰ Корисно је овде навести мишљење Станојла Рајичића о Јосипу Славенском као педагогу, јер је и он похађао Му-

⁴⁸ У Годишњаку САНУ за 1977. годину, стр. 495, наведен је податак који је могла дати само Љубица Марић, да је композицију учила код Ј. Славенског и М. Милојевића. Како је она Музичку школу у Београду завршила 1929. године као ђак у класи Славенског, може се претпоставити да је код Милојевића учила кратко, можда само током вишемесечног Славенсковог одсуства почев од краја 1925. године.

⁴⁹ М. Јевтић, „Ljubica Marić: Kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije”, 99.

⁵⁰ Узгред, из цитиране изјаве Љубице Марић види се да је Славенски долазио код ње кући да држи часове. Могуће је да је управа Музичке школе изашла у сусрет ученици која је била болешљива и због тога чак прекинула гимназијско школовање.

зичку школу у Београду као и Љубица Марић (учио је код њега науку о музичким облицима): „На жалост, о Славенском као педагогу не бих смео да кажем исте речи похвале, као када се радило о његовом композиторском опусу. Он је сматрао да педагогу треба дозволити да ради са студентом онако како он нађе за потребно, а не наметати му неке норме или прописе који убијају индивидуалност и студента и професора. Славенски се у ствари борио за неку врсту мајсторске радионице у којој би он био суверен господар.”⁵¹ Као заговорник музичког модернизма, одлично упућен у савремене музичке токове у свету, Славенски је Љубици Марић отварао видике на свој неконвенционалан начин и свакако јој успешно пренео своје одушевљење за изворну народну музику као основу за компоновање, као и за нову музику саму. И једно и друго јасно се види у њеним првим композицијама, мешовитом хору *Туга за девојком* и *Сонати фантазији* за виолину соло.

ТУГА ЗА ДЕВОЈКОМ (1929), четворогласни мушки хор. Стихови на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3.

Стихови су без сумње народни, али нисмо успели да одредимо њихово тачно порекло – мада је скоро сигурно да су из Црне Горе.⁵² Љубица Марић је текст свакако добила од свог професора Јосипа Славенског који је имао велико знање и искуство с народним песмама из целе Југославије. Хор је компонован у народном духу, као што је и очекивано, с тим да изненађује коришћење основног музичког мотива који има пентатонска обележја са текстом сасвим другачијег порекла, из Црне Горе. Хармонизација подржава мелодику и носи модалне карактеристике (у природном је Ге-молу). Помало опор звук постиже се структурисањем акорда којима се додају страни тонови, остављајући за важне позиције акорде изграђене од квинти (т. 20 и на самом крају). На почетку гласови наступају на имитативан начин, доносећи варијације основног мотива, док се у наставку тај материјал даље разрађује. Две лепо вођене градације чине форму динамичном. Кратка композиција се завршава ефектном и звучном градацијом.

Хор *Туга за девојком* наговештава низ каснијих ауторкиних композиција надахнутих народним напевима: по сопственим ре-

⁵¹ Станојло Рајичић: „Из музичког света” (Сећања), *Летопис матице српске*, књ. 423, св. 6, јун 1979, 1144.

⁵² На сајту <http://www.hps.hr/hp-arhiva/192802.pdf>, стр. 43, наведени су први стихови једне песме из северне Црне Горе који се поклапају с овима из хора Љубице Марић (остали се разликују).

чима, она је „све научила од народне музике”⁵³. Као узор за овај хор могле су послужити како Мокрањчеве *Руковети*, тада већ класична остварења српске музике, тако и хорска дела из обимног опуса Ј. Славенског.

У Музиколошком институту САНУ налази се одломак аутографа ове композиције. (ПРИЛОГ II. 1, бр. 1)

Туга за ђевојком је први пут изведена 21. новембра 1929. у Великој сали београдског Универзитета. Композицију је отпевао хор *Обилић* на прослави празника св. Арханђела Михаила. На програму истог концерта били су и хорови Јосипа Славенског који је свакако помогао да се и композиција његове ученице нађе на програму. А она је у то време већ била у Прагу и у писму Славенском изразила је своје узбуђење на вест да је ово њено дело изведено, питајући се како звучи и да ли она заслужује част да се оно изведе поред дела „старог мајстора”, њеног професора Славенског. (ПРИЛОГ II. 2, бр. 1)

На *Дипломи о положеном испиту зрелости (апсолutoriјум)* Музичке школе у Београду од 26. јуна 1929. пише да је Љубица Марић похађала редовне студије од 1925. године а да је завршни испит (апсолutoriјум) одржан 17. јуна 1929, када је оцењена одличним оценама из свих предмета (хармоније, контрапункта, облика, инструмената, историје музике и камерне музике), осим што је из клавира била оцењена као врло добра, а само је констатовано да је положила „Науку о музичкој композицији”. У закључку стоји да је уметничка способност ученице одлична. Као наставници наведени су: Јосип Ш. Славенски, др Милоје Милојевић, Нина Рендла, Коста П. Манојловић, Иван Брезовшек и Владимир Слатин. Дописана су и имена изасланика министра просвете Петра Крстића и директора Јована Зорка.⁵⁴

СОНАТА ФАНТАЗИЈА за виолину соло (1928/1929) компонована је за завршни испит на Музичкој школи у Београду и показује изненађујућу зрелост. Иако под уочљивим утицајем Баха, композиција носи и наговештај личног гласа, а пре свега спонтаност и свежину израза. Почиње у најтишој динамици, да би у завршној градацији доспела до узбудљивог, светлог и треперавог врхунца, врло блиског онима које стварати у зрелим делима. Пре-

⁵³ Ове речи је навео Вук Куленовић у тексту на омоту двоструког албума грамофонских плоча са композицијама Љубице Марић (РТБ 3130118).

⁵⁴ Оверени препис дипломе налази се у Архиву Југославије, фонд бр. 66, фасц. бр. 759.

ма речима саме композиторке, један призор из природе ју је надахнуо да напише ову композицију: „Соната фантазија компонована је 1928. године под снажним утиском лепоте сунца које се рађа на мору. Као своју прву довољно озбиљну и прилично успелу композицију, посветила сам је својој мајци и извела је на концерту студената у једној београдској концертној сали.”⁵⁵

У току дела две изражајне сфере (које нису оштро контрастно постављене) наизменично иступају у предњи план. Одсеци А (*Allegro non troppo ma energico*) у т. 10–28, 53–72, 78–85 и 108–111 представљају звучне просторе полетног и истовремено спокојног моторичног развоја заснованог на барокној идиоматици. С друге стране, одсеци Б (*Meno mosso*) у т. 29–53, 85–108 и 111–119 имају певни и импровизациони карактер, остављају утисак поетских монолога. Ове две сфере – „инструментална” и „вокална”, повезане су одсеком *Adagio* смештеним у средишту композиције. Мотивски је повезан и са Уводом (т. 1–10), и са Кодом. Тако скицирана форма објашњава наслов дела: то је у извесној мери сонатни став, и то само с обзиром на то да су активне две различите структурне јединице које доживљавају одређени развој, док начин на који су распоређене одражава слободу фантазије, дајући ипак као резултат повезану целину.

Соната фантазија заснована је на проширеном тоналитету, остављајући стабилни Ге-дур за вибрантно финале. Почетак је у природном А-молу, са приближавањима природном це-молу, док је средишњи *Adagio* у доминантном Е-дур.

Композицију је први пут извела сама Љубица Марић 16. јуна 1929. године на свом завршном испиту у Музичкој школи у Београду. Интересантно је да је у новинама изашао кратак приказ дела, иако је то био (само) дипломски испит:

„Музичка школа у Београду приредила је 15. јуна⁵⁶ концерт на коме су овога пута поред свирања појединих ученика изведене и композиције једне ученице и тројице ученика и стога је овај концерт био од особитог значаја [...] Г-ђица Марић је своју Сонату-фантазију за соло виолину свирала сама са изврсном техничком спремом с обзиром на тешкоћу извођења њене Сонате, која је веома компликован рад у смеру екстремних модерних тежњи са

⁵⁵ Из каталога издавачке куће *Фуроре*, Касел, 1999, превод с енглеског: ауторка ове монографије.

⁵⁶ На програму концерта пише да се одржава у недељу 16. јуна, у дворани *Корзо* Музичке школе.

чистим објективистичким ставом, који има и нечег од Бахове апсолутне музике. Овај рад је једна особита студија и утврђује изразиту инвенцију, која ће морати са општом спремом на конзерваторијуму да се изрази потпуније.”

Јован Димитријевић, Музичка школа у Београду, *Правда*, 17. јуни 1929.

ПРАГ: ДРЖАВНИ МУЗИЧКИ КОНЗЕРВАТОРИЈУМ (1929–1932)

Славенски је подстакао Марићеву да настави школовање у Прагу, где је почетком исте деценије, од 1920. до 1923. и сам студирао (у класи Вићеслава Новака / Vítězslav Novák), и препоручио је Јозефу Суку (Josef Suk) да је прими у своју класу на Мајсторској школи Државног музичког конзерваторијума. На јесен исте године, 1929, она је заиста отишла у Праг, иако није успела да добије стипендију коју је тражила од Министарства просвете. У молби од 16. октобра 1929. навела је, између осталог: „Као кћерка погинулог официра у рату поч. Павла Марића немам друге могућности за издржавање на страни, јер живим заједно са мајком од пензије и инвалиде.”⁵⁷ Уз молбу стоји белешка службеника Министарства, заведена 5. новембра 1929, у којој пише „Засад нема могућности”. Није помогла ни топла препорука Јосипа Славенског, написана 25. октобра 1929. (ПРИЛОГ: I. 2. бр.1) Из писма од 26. новембра 1929⁵⁸, које су Катарини и Љубици Марић (тада у Прагу) послали Дивна и Милан, чији идентитет није утврђен, може се сазнати да су, вероватно ради добијања стипендије за студије, контактирали са Ацом Димитријевићем – претпоставља се да је то био угледни дивизијски генерал и маршал двора – као и Александром Белићем, познатим лингвистом и академиком. Није познато да ли је било позитивних ефеката тих иницијатива. Не зна се ни да ли је било очекиваних последица интервенције Катарине Марић, која се обратила Јосипу Славенском 14. децембра 1929, са жељом да однесе њихову молбу за помоћ извесном г. Милошевићу у Министарству просвете јер је он био обећао малу помоћ.⁵⁹ Следеће године је Љубичина нова молба била прихваћена, тако

⁵⁷ Архив Југославије, фонд бр. 66, фасц. бр. 482, јединица 759.

⁵⁸ Архив САНУ.

⁵⁹ Писмо се налази у Легату Јосипа Славенског. Репродуковано је, као и друга писма Љубице Марић која је примао у том раздобљу, у раду: Мелита Милин, „Прашки културни амбијент као подстицај за профилисање раног ства-

да јој је одобрена помоћ од 5.000 динара.⁶⁰ И за трећу годину студија, 1931/32, добила је финансијску подршку Министарства просвете, овог пута 3.000 динара (акт од 23. јануара 1932).⁶¹ Крајем 1932. Љубица је успела да добије поново 5.000 динара: у документу Министарства просвете П. бр. 45.341 стоји да је Министарски савет на седници од 6. децембра 1932. усвојио предлог министра просвете да се прихвати тај предлог. У документу се наводи да је „Љубица Марић, свршена ученица музичке школе у Београду, завршила [је] у овој години своје музичко образовање са одличним успехом, и по савету наставника школе продужила је музичке студије на Конзерваторијуму у Прагу код професора Сука”.⁶² Као што је познато, Марићева није наставила студије у Прагу, већ се одлучила за Берлин, о чему је Министарство било обавештено јер у налогу за исплату које је донело Министарство просвете 5. јануара 1933. стоји да је она „пијанисткиња у Берлину”.⁶³ Добијени новац је свакако помогао да јој се олакша боравак у немачкој престоници до јесени 1934. На основу свих ових аката може се закључити да је југословенска држава излазила у сусрет молбама талентоване студенткиње, као и да су додељене суме биле скромне, али ипак од помоћи да се преживи у скупим европским градовима. Да би допунила кућни буџет, Љубичина мајка је морала да шије и вероватно ради и друге послове. Осим тетка Милице и Љубице, које су слале новац кад год су могле, повремено је новац слала извесна госпођа Благојевић, која је желела да остане анонимни дародавац.⁶⁴

По доласку у Праг крајем октобра 1929. године Љубица је контактирала са Суком, који је, пошто је чуо њене композиције, прихватио да му она буде студент. На тај начин он је потврдио оно што је написао Јосипу Славенском око месец дана раније, као одговор на његову молбу, док је Љубица још била у Београду.⁶⁵ Прва писма која је по доласку у

ралаштва Љубице Марић”, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур.), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, Музиколошко друштво Србије, Београд, 2010, 17–37.

⁶⁰ Документ Министарства просвете Краљевине Југославије од 15. октобра 1930, с решењем од 21. октобра 1930. Архив Југославије, фонд 66, фасц. бр. 577, јединица описа 944.

⁶¹ Архив Југославије, исто.

⁶² Исто.

⁶³ Исто.

⁶⁴ О овоме сазнајемо из дневничких белешки Љубичине тетке Љубице Ђорђевић од 19. октобра и 27. новембра 1932, као и 4. августа 1933. Архив САНУ.

⁶⁵ На дописници од 1. октобра 1929. (Архив МИ САНУ) Славенски обавештава Љубицу да му је Сук јавио да је прима за студента.

Праг она слала свом изузетном учитељу дирљива су сведочанства њене потребе да му повери своје утиске о „страшно великом Прагу” и о његовом богатом музичком животу. Примећује се да се Љубица Марић потписивала са средњим словом П., по оцу Павлу, а познато је да је много касније, по смрти мајке Катарине, као средње слово уписивала К. (ПРИЛОГ I. 2, бр. 2 и 3).

Преписка у Архиву САНУ пружа, између осталог, увид и у мобилност Љубице Марић и њене мајке, на пример, у то куда су путовале током лета, а сазнаје се и где су становале. Током првог боравка у Прагу од јесени 1929. до лета 1932. становале су код госпође Марије Риглове (Marie Rieglová) у улици Zborovská 594/9, у делу града који се зове Смихов (Smichov).

Музичка клима је током тридесетих година, када је Марићева започињала озбиљно бављење музиком, била испуњена очекивањем стално нових „открића”, посебно због богатства иновацијама током претходне деценије. Међутим, ништа се суштински ново није догодило током деценије пред Други светски рат. Заиста, може се говорити о периоду „повлачења, замора, нивелисања, депресије и регресије”.⁶⁶ То је такође било време озбиљне економске кризе и политичких немира који су водили ка ратној катастрофи. Истицали су се захтеви за етичком димензијом уметничког стваралаштва, као и за директнијим утицајем на ставове слушалаца, због чега је добијала на значају идеја о комуникативности, угроженој разним радикалним стремљењима током претходних двадесетак година. Тако су на сцену ступила како политички функционизована остварења, тако и нова афирмација интегрисања народних елемената и тзв. лаке музике у озбиљне жанрове.⁶⁷

Иако Праг у периоду између два светска рата није представљао тако снажно жариште нове музике као Беч, Берлин или Париз, ипак је био важно место на музичкој мапи Европе тога времена. Када је 1918. године основана Чехословачка Република, могло се с пуним покрићем очекивати да ће њен главни град у будућности, ослањајући се на своју импресивну музичку традицију, пружати све јаче доказе својих стваралачких потенцијала. Током прве послератне деценије највећу међународну

⁶⁶ Carl Dahlhaus, „Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zu einigen deutschen Opern der dreißiger Jahre”, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981: Beilage zu Die Musikforschung* 1983, Heft 3, Symposium III. *Die Musik der 1930er Jahre*, 148.

⁶⁷ Albrecht Riethmüller, „Die dreißiger Jahre: Eine Dekade kompositorischer Ermüdung oder Konsolidierung?”. Zusammenhang der Diskussion, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, Beilage zu Die Musikforschung* 1983, Heft 3, Symposium III. *Die Musik der 1930er Jahre*, 179.

репутацију међу чешким композиторима је имао Леош Јаначек (Leoš Janáček), који је био првенствено везан за Брно, док је у Прагу имао мало следбеника. У чешкој престоници су тада кључне композиторске фигуре биле Вићеслав Новак (Vítězslav Novák) и Јозеф Сук (Josef Suk), заговорници позног романтизма који су повремено чинили продоре ка модернијем изразу. Битна личност прашког и уопште чехословачког музичког живота тридесетих година био је и Алоис Хаба (Alois Hába), страшно посвећен афирмацији модернистичке музике. Мада је уобичајено да се међуратни Праг сматра врло наклоњеним авангардним тенденцијама, не треба заборавити да су идеологије национализма и социјалне ангажованости биле такође снажне, а све заједно у међусобном сукобу.

Док су на пољу музичког стварања прве године после оснивања Чехословачке биле обележене успостављањем континуитета са претходним периодом, тако да су се млађе генерације домаћих композитора (између осталих, Ладислав Вицпалек / Ladislav Vycpálek и Јарослав Кржичка / Jaroslav Křička) надовезивале на предратна достигнућа Вићеслава Новака, Јозефа Сука и Отакара Острчила (Otakar Ostrčil), већ средином двадесетих година на сцену је ступила група композитора која је била много отворенија према утицајима најновијих стремљења из иностранства. Ипак, постојали су знатни отпори према новој музици, како међу љубитељима музике, тако и од стране професионалних музичара и критичара. Поводом фестивала Међународног друштва за савремену музику који су две године узастопно одржани у Прагу (1924. и 1925), и који су представили актуелне тенденције у компоновању, у Чехословачкој се све гласније говорило о кризи модерне музике. Парадигматична је и „афера *Воцек*”, изазвана извођењем те Бергове опере у прашком Народном позоришту новембра 1926, мање од године дана после премијере у Берлину, такође обележене скандалом. Неки критичари су дело оценили као пример музичког большевизма, међутим већи део прашке музичке заједнице је показао благонаклоно интересовање, ако не баш одушевљење. Како су прва два извођења ипак прошла релативно мирно, очекивало се да ће се опера усталити на програму, али на трећем извођењу је дошло до организованих нереда у публици, због чега се представа морала прекинути, затим и скинути са репертоара. Уследила су протестна писма која су потписали неки млади заговорници модерних тенденција, Емил Франтишек Буријан (Emil František Burian), Иша Крејчи (Iša Krejčí), Јарослав Жежек (Jaroslav Ježek), Мирко Очадлик (Mírko Očadlík) и други. Занимљив је податак да је Алоис Хаба у својој композиторској класи на Конзерваторијуму тада покренуо дискусију о овој Берговој опери, тумачећи је као рефлексiju ширих социополитичких процеса који воде ка успостављању једнакости, не само на плану тематике дела, већ и саме музике, у којој се користи нехијерархизован музички језик. Позиционирање око *Воцек*а је резултирало у крајњем

ефекту ослобађањем већег простора за рецепцију модернизма у Чехословачкој, као и за афирмацију сопствене, чешке авангарде.⁶⁸

Да би се имала потпунија представа о Прагу као изабраном привременом месту боравка Љубице Марић и њених српских колега, требало би проучити и многе друге аспекте културно-политичког амбијента који се у њему креирао у осетљивом раздобљу између два светска рата. Питања друштвене ангажованости уметности била су међу онима која су битно дефинисала догађаје на плану музике и културе у ширем смислу, тако да се чак може говорити о постојању идеологије „друштвене одговорности”.⁶⁹ Све чвршће везана за левичарску политику, она је у тридесетим годинама века достигла врхунац у доминантно социјалистичкој прашкој уметничкој и музичкој авангарди.⁷⁰ Ангажовани уметници су се трудили да задовоље, с једне стране, морални императив тумачен као налог да стварају на „друштвено одговоран” начин, тако што ће реаговати на друштвене неправде и приближити културу широј публици, док су, с друге стране, неговали аутономију свог стварања и прогресивност модернистичких смерова. У складу с тим идејама, током тридесетих година су се формирале две главне групе композитора: једна која је била спремна да уважи очекивања музичке публике и инклинирала је неокласицизму, у општијем смислу музици која се у то време стварала у Француској, показујући и склоност ка уношењу елемената популарне музике у своја дела (чланови групе Манес/Мáнес⁷¹); и друга група музичких стваралаца који су, надовезујући се на социјалистички оријентисану школу критичара Здењека Неједлија (Zděnek Nejedlý) и његовог сина Вита (Vít), сматрали да не треба попуштати укусу публике, већ је „уздизати” коришћењем прогресивне тематике и авангардних композиционих техника.⁷² Важно је напоменути да ова подела није била претерано крута, о чему сведочи, на пример, Жежекова озбиљна антифашистичка алегорија *Магарац и сенка* (1933), реализована као „дез-ревија”. У суштини, писање за шири аудиторијум није подразумевало

⁶⁸ Опширније о збивањима у музичком животу Прага између два светска рата у: Brian S. Locke, *Opera and ideology in Prague: polemics and practice at the National Theater, 1900–1938*, University of Rochester Press, 2006.

⁶⁹ Brian S. Locke, исто, 5–6, passim. Аутор у том периоду уочава још и дејства идеологија национализма и модернизма.

⁷⁰ Исто, 6.

⁷¹ Чланови те групе су били Иша Крејчи, Павел Боржковец (Pavel Bořkovec), Јарослав Жежек и Франтишек Бартош (František Bartoš).

⁷² У овој групи су били Алоис Хаба, Вит Неједли, Емил Франтишек Буријан, Ервин Шулхоф (Erwin Schulhoff) и други. Разврставање које наводимо направио је Далибор Вачкарж (Dalibor Vačkář) у чланку „Sociální funkce umění?”, објављеном под псеудонимом Faltis у часопису *Rytmus* од децембра 1935. и јануара–фебруара 1936.

употребу неког одређеног стила, па су тако дела ових социјалистички оријентисаних аутора укључивала како приступачне масовне песме, тако и композиције које су припадале строгом, „апстрактном” модернизму.⁷³ Као што је познато, Љубица Марић и неколицина других српских студената су показали одлучну спремност да се укључе у овај други, модернистички смер, на мање или више политички ангажован начин.

Било је српских композитора који су још у XIX веку и почетком следећег студирали музику у Прагу, а међу њима су свакако најистакнутији били Јосиф Маринковић и Петар Коњовић. Број студената се знатно повећао после 1918. године и оснивања Југославије и Чехословачке, а један од пресудних мотива за такву одлуку је било непостојање музичке академије у Београду (основана је тек 1937. године). Тако је низ српских (али и других југословенских) композитора који су били активни између два светска рата и касније стекао потребно музичко образовање у Прагу, а не треба заборавити ни велики број оних који су на истом конзерваторијуму студирали клавир, певање, виолину и друге инструменте, као и дириговање. Овде треба указати на то да прашки конзерваторијум није имао високи универзитетски ниво, већ средњошколски, с тим да је Мајсторска школа Конзерваторијума била претеча високе школе која је озваничена после Другог светског рата. Старијој генерацији студената композиције припадали су Јован Бандур (1899–1956), Михаило Вукдраговић (1900–1986), Миховил Логар (1902–1998) и Предраг Милошевић (1904–1988), док су неколико година млађи, поред Љубице Марић, били Драгутин Чолић (1907–1987), Милан Ристић (1908–1982), Војислав Вучковић (1910–1942) и Станојло Рајичић (1910–2000). У групи старијих Логар и Милошевић су били заинтересовани за модернији израз, док су то међу млађима били сви, мада су се разликовали по степену радикалности. Ови други се у српској музикологији скупно означавају као „прашка група”, иако нису деловали као група, нити су им естетике биле сасвим исте.⁷⁴ Понекад се упоредо користе и ознаке „прашка школа” и „прашка генерација”.⁷⁵ Њихова студентска дела су настала под јаким утицајем Хабинић естетских начела, с изузетком Рајичића, који је показао резерву у примени експресионистичких средстава ситуирајући их у касноромантичарску стилску сферу.⁷⁶

⁷³ В. S. Locke, *nav. delo*, 263.

⁷⁴ Вид.: Миљана Веселиновић, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983, 279.

⁷⁵ Вид. Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године”, *Музички талас*, 26, 2000, 64–65.

⁷⁶ Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 1980, 94.

Долазећи из земље у којој је музичка традиција била кратка, а институције младе,⁷⁷ Љубица Марић и други српски студенти композиције добијали су у Прагу изванредну прилику да асимилирају оно најзначајније из богате чешке музичке прошлости, али и да се упознају с најновијим европским стремљењима, чак и да им дају свој мали допринос. Као што је приметио Властимир Перичић, за младе нараштаје српских музичара двадесетих и тридесетих година XX века „Праг је значио Мекку” и „располагао (је) магнетском привлачном снагом”.⁷⁸ Томе су погодвали врло добри политички односи између новостворених држава, краљевине Југославије и републике Чехословачке, обе чланице Мале антанте. Без увида у приватну архивску грађу која је можда сачувана, није лако просудити да ли је чехословачка престоница за свакога од потоњих прашких ђака била баш први избор међу иностраним музичким центрима, или је пресудна била чињеница што је то била „географски најближа и најприступачнија словенска метропола”.⁷⁹

Као и за друге наше студенте, за Љубицу Марић било је подстицајно и то што је имала прилике да на концертима слуша не само велика дела славних композитора прошлости, и то у одличним извођењима, већ и најновија остварења авангардиста. Сећала се долазака у Праг Арнолда Шенберга,⁸⁰ Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев) и Паула Хиндемита (Paul Hindemith).⁸¹

⁷⁷ О значајним аспектима музичког стваралаштва у периоду између два светска рата постоји обимна литература из које треба издвојити радове који су и прегледног и проблемског карактера, а међу њима: Надежда Мосусова, „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године”, *Музикологија* 1, 2001, 13–24; Катарина Томашевић, „Проблеми проучавања српске музике између два светска рата”, *Музикологија* 1, 2001, 25–47; Биљана Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје”, *Музикологија* 1, 2001, 49–92; посебно место заузима једини рад монографског карактера о овом раздобљу, књига Катарине Томашевић *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд – Нови Сад, 2009.

⁷⁸ Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Београд, Уметничка академија, 1971, 13.

⁷⁹ Исто.

⁸⁰ Арнолд Шенберг је 22. октобра 1930. одржао у Прагу предавање „Нова музика, застарела музика, стил и идеја” коме је Љубица Марић вероватно присуствовала.

⁸¹ Убрзо после свог доласка на студије у Праг присуствовала је Хиндемитовом наступу као солисте у свом Концерту за виолу и оркестар. О томе је писала Јосипу Славенском у писму од 3.11.1929. (Кореспонденција у Легату Славенски)

Војислав Вучковић је стигао у Праг исте године када и Љубица Марић (1929), али на савет Милоја Милојевића⁸², док се Станојло Рајичић определио за Праг тек пошто су биле изневерене његове наде да ће добити стипендију за студије у Паризу.⁸³ И Милан Ристић је најпре, стицајем околности, боравио у Паризу, док је касније био толико високо мотивисан да студира у Прагу, да се у том граду издржавао, макар у прво време, свирајући у циганском оркестру с којим је дошао из Београда.⁸⁴ Нешто старији од њих, Предраг Милошевић је после годину и по дана студија у Минхену, због изненада повећаних трошкова живота у Немачкој, наставио школовање у Прагу.⁸⁵

Једна од кључних личности за српске студенте композиције Јозеф Сук (1874–1935) водио је мајсторску класу за композицију на Конзерваторијуму у Прагу од 1922. године. Био је студент Антоњина Дворжака, а касније се оженио његовом најстаријом кћерком, која је умрла млада. Дуги низ година свирао је другу виолину у Чешком квартету. Међу његовим ученицима је кратко био и Бохуслав Мартину (Bohuslav Martinů). Сукова дела припадају позном романтизму, сложено су конципирана и разрађена. Најпознатије композиције су му: *Серенада за гудаче*, симфонија *Азраел* и симфонијска трилогија *Летња прича*, *Зрење* и *Епilog*.

Јосип Славенски је послао Љубицу Марић код Сука радије него код свог професора Витјеслава Новака (Vítězslav Novák), код кога је студирао 1920–1923, вероватно због Сукове веће ширине и толерантности. Сама Љубица Марић је о томе рекла: „Славенски ми је саветовао Праг. Он ме је и препоручио Суку. Он је тада имао своје објашњење зашто студије, по завршеној Музичкој школи (наравно у његовој класи), треба да наставим баш у Прагу, баш код Сука. И то је заиста било добро, и показало се да је овај његов избор потицао из стварног познавања ученика. А ученик је своје учитељу безгранично веровао. [...] Сук је заиста био прави професор за мене. Поред тога што је своје мајсторско исуство 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

⁸² Марија Корен, „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, у: Властимир Перичић (редактор), *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Београд, Нолит, 1968, 21, 25, 26.

⁸³ Рајичић је с јесени 1929. отпутовао у Париз очекујући да ће сигурно добити стипендију, тако да је био врло разочаран кад је сазнао да му је молба одбијена. Следеће године је добио стипендију за студије у Прагу. Према: Vlastimir Perić, *nav. delo*, 12.

⁸⁴ Видети: Marija Bergamo, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*, Београд, Универзитет уметности, 1977, 222.

⁸⁵ Predrag Milošević, „Svako vreme mora da ima svoju melodiju kojom peva”, у: M. Jevtić, *Muzika između nas*, *nav. delo*, 73.

правом тренутку, кане, као златну кап, свој драгоцени савет, и онда ми је то, да тако кажем, прелазило у крв”.⁸⁶ Остао је и један кратки запис Љубице Марић о Суку из њеног касног раздобља (забележен је на полеђини једне позивнице на предавање из 1989): „Сук живи својим садашњим животом као дејствујућа сила мајсторства и доброте – која је љубав. Незаборавно је оно прелепо мало гробље”.⁸⁷

Сук је имао одличне колегијалне односе са Хабом и подстицао је своје ђаке које је привлачио модернистички израз да слушају и наставу у класи свог колеге, што је био случај и са Љубицом Марић.

Како наводе Литка Бајгарова и Јозеф Шебеста, Јозеф Сук је поштовао индивидуалност сваког од својих ђака, о чему сведочи један критички осврт из тадашње штампе: „Јозеф Сук представља личност коју не задовољава пуко стручно образовање ученика. Напротив, он им даје много више: његово интересовање је комплексно, а за своје ученике се истински брине чак и кад се осамостале. За њега је типично да поштује њихову индивидуалност – у чему личи на Ферстера – те да им не намеће свој стил” (из рецензије концерта Сукових дипломаца у часопису *České slovo*, 25. 6. 1931; аутор није наведен).⁸⁸

Алоис Хаба (1893–1973) држао је на Конзерваторијуму курсеве четвртстепене⁸⁹ или, боље рећи, микротонске нетематске музике од школске 1923/24. године. Према Бајгаровој и Шебести, редовна професура му је годинама била одбијана, исто као што од стране управе Конзерваторијума није било допуштено да се формира одељење четвртстепене композиције. У образложењу је навођено да Конзерваторијуму није по-

⁸⁶ М. Jevtić, nav. delo, 99, 100.

⁸⁷ Љубица Марић овде сигурно алудира на посету гробу свог професора до које је вероватно дошло током њеног другог боравка у Прагу (1936–37).

⁸⁸ Вид. Литка Бајгарова и Јозеф Шебеста, „Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године” у: Дејан Деспих и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 118.

⁸⁹ Иако је Хаба употребљавао израз „четврттонска” и „шестинотонска” музика (quarter-tone music, Vierteltonmusik), а тај израз прихваћен у свету и делимично код нас, у овој књизи ће ови термини бити преименовани у „четвртстепена” и „шестиностепена” музика јер се не може говорити о подели тонова, већ степена лествице. Тако су писали и Властимир Перичић у својим *Музичким ствараоцима у Србији*, Просвета, Београд, [1969], Марија Бергамо у *Елементима експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, САНУ, Београд, 1930, Мирјана Веселиновић [Хофман] у студији *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983, и други.

требно одељење за четвртступену музику, а управо 1931. године, када је Љубица Марић већ посећивала његове часове, одбијена је његова молба да се четвртступена музика унесе у школски програм одељења за композицију с образложењем да „школски програм [није] састављен за експерименте и да тај систем не спада у основно градиво”.⁹⁰ Хаба је дефинитивно постао професор тек 1934. године, између осталог захваљујући Суковој препоруци.⁹¹ По општем мишљењу, не може се говорити о Хабиној *школи* композиције, о чему је писао аутор монографије о Хаби, Јиржи Вислоужил (Jiří Vysloužil): „De facto, Хабина класа је била школа различитих композиционих смерова и техника. [...] У изучавању композиције није преферирао ниједан музички смер или жанр. Респектовао је интересовања и улогу својих ђака. Са њима је анализирао композиције значајних модерниста, али притом није запостављао ни народну песму, упозоравајући на њене живе композиционе вредности. У анализама остварења својих ђака није занемаривао ни једноставне политичке песме, сматрајући их модерним, савременим жанром социјалне музичке уметности, а и сам их је компоновао”.⁹² И млађи чешки музиколог Лубомир Спурни (Lubomír Spurný) такође сматра да би због хетерогености концепције и либералног приступа настави требало одбацити појам „Хабина школа” у корист неутралног „Хабина класа композиције”.⁹³

Као најрадикалнији авангардиста међу чешким композиторима, са одличним везама у међународним музичким круговима, изврстан организатор, као и одушевљени левичар, Хаба је умео да привуче младе композиторе жељне да истраже нове путеве стваралаштва. Не чуди податак да је у једном писму директору бечке издавачке куће *Universal* изложио своју жељу да створи „не само прашку, већ и европску композициону школу”.⁹⁴ Око себе је окупљао студенте из различитих земаља, од којих неколико из Југославије. Од српских композитора код њега су, поред Марићеве, учили Драгутин Чолић, Војислав Вучковић и Милан Ристић. Љубица Марић је похађала његове часове и за време студија код Јозефа Сука, током 1930/31. године, као и неколико година касније – 1936/37. године.⁹⁵ Хаба је помагао

⁹⁰ Бајгарова-Шебеста, нав. дело, 120.

⁹¹ Исто.

⁹² Jiří Vysloužil, „Hábova kompoziční škola”, у: Jiří Vysloužil (ed.), *Alois Hába (1893–1973). Sborník k životu a dílu skladatele*, nakl. Lípa – A. J. Rychlík, Vizovice, 1973, 32.

⁹³ Lubomír Spurný, „Hába’s school – reality or myth?”, у: Д. Деспих и М. Милин, *Простори модернизма...*, 135–142.

⁹⁴ Jiří Vysloužil, „Hábova kompoziční škola”, in *Alois Hába (1893–1973), Sborník k životu a dílu skladatele*, Vizovice, 1993, 30–32.

⁹⁵ Податак из књиге: Jiří Vysloužil, *Alois Hába. Život a dílo*, Panton, Praha, 1974, 392. Више о везама Љ. Марић са Хабом у: Мелита Милин, *Љубица Марић*,

да се афирмишу млади композитори које је сматрао својим следбеницима, укључујући Љубицу Марић, којој би још више помогао у њеном продору на међународну музичку сцену, да се нису десили неки неповољни догађаји по њеном повратку у Београд, 1933. године, о чему ће касније бити речи.

Иако је Љубица Марић ценила Хабине естетичке ставове, она их се није доследно придржавала – посебно код примене атематизма – већ је неговала критички однос према њима.⁹⁶ Његови постулати били су заиста радикални. Инсистирао је да се одбаци коришћење и комбиновање већ познатих облика (сонате, ронда, скерца, фуге), као и периодичности, тематског рада, понављања и транспонована мотива, секвенци. Почувао је да треба мислити у новим, пластичним ритмовима, стварати неправилно дељиву мелодику, а посебно градити јединствен мелодијски ток који непрекидно стреми напред.⁹⁷ Управо ће овај последњи захтев учинити најјачи утисак на Љубицу Марић, тако да се у великом броју њених дела може уочити примена те идеје. Оскар Данон се сећао да је на једном предавању Хаба рекао да је стари полутонски систем преживео, да је све речено у њему и да треба користити нову абецеду – четвртстепени тонски систем. На повратку са предавања, Љубица Марић је рекла Данону да цени Хабу, али да не може да прихвати да је стара абецета истрошена већ је исказала мишљење да су потребне нове идеје (с чим се он сложио).⁹⁸ Марићева је била неколико година у Хабиној „орбити” и била му је захвална за помоћ коју јој је пружао на путу њене међународне афирмације. О њему је тада написала: „[...] њега се увек држим наравно већ за то што имамо скоро исту идеологију”.⁹⁹

Љубица Марић је у Прагу остала три године (с прекидима) све до апсолвирања и завршетка студија (јуна 1932), а четири године касније поново је отишла у Праг да би годину дана учила у класи за четвртстепену музику Алоиса Хабе (1936/37).¹⁰⁰ Може се овде напоменути да се у време њеног

100 година од рођења: „тајна – тишина – творење”, 46–47, и: Јитка Бајгрова – Јозеф Шебеста, „Српски студенти на прашком Конзерваторијуму...”, 95–133.

⁹⁶ О томе је говорила сама композиторка поводом своје *Музике за оркестар*.

⁹⁷ Вид. Stirađ Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984, 85–86.

⁹⁸ Из разговора вођеног са Оскаром Даноном у Београду, марта 2009.

⁹⁹ У писму Остерцу из Берлина, 26. јуна 1933. Видети: Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1988, 243.

¹⁰⁰ Љубице Марић нема на списку студената Конзерваторијума 1936/37, што нас наводи на помисао да је она заправо имала статус хоспитанта на тим предавањима. Вид. *Výroční zpráva za školní rok 1931–1932*, redigoval Dr. Jan Branberger, Praha, 1932, 54.

студирања Конзерваторијум налазио у згради у оквиру самостана Емаус (Emauzu) бенедиктинског реда. Увидом у његову архиву сазнаје се да је Марићева, осим што је од прве године студирала композицију код Сука, током друге и треће године похађала још два одсека, и то на средњој школи Државног конзерваторијума (настава композиције била је на Мајсторској школи исте установе).¹⁰¹ На одсеку за виолину постигла је врло добар успех као ученица Јана Маржака (Jan Mařák) на првој и другој години средње школе Конзерваторијума, док је дириговање учила код Метода Долежила (Metod Doležil) на другој и трећој години такође у средњој школи Конзерваторијума – у школској 1930/31. и 1931/32.¹⁰² О томе колико је била узбуђена што ће моћи да похађа и часове виолине сведочи њено писмо Јосипу Славенском од 14. марта 1930. у којем, између осталог, стоји: „(...) ја сам врло задовољна Прагом у оном смислу у коме ми он и треба: има концерата много, у школи је све добро, штавише сад и виолину радим па ћу у јуну полагаати испит и бићу примљена на конзерваторијум код једног од најбољих професора коме сам већ свирала па је рекао да ће ме примити. Сад учим код једног мог друга из Београда, доброг виолинисте Херцога, који је његов ученик. Имам овде лепо друштво: Ела Ненадовић, тај Херцог, драга госпођа Видин, Вучковић (композитор) и још неки, па смо се тако спријатељили и сви смо међу собом добри другари, да се никад не раздвајамо (...)”¹⁰³

За време друге године студија Љубица Марић је примала стипендију југословенске државе,¹⁰⁴ што је свакако олакшавало свакодневни живот. Подаци за трећу годину њених студија су недовољно јасни јер се у документу Конзерваторијума наводи да је Марићева била болесна током скоро целог семестра школске 1931/32, због чега је била спречена да редовно похађа наставу па стога није могла бити оцењена.¹⁰⁵ О боле-

¹⁰¹ Треба подсетити да је Конзерваторијум имао ранг средње школе, док је Мајсторска школа исте установе имала виши ниво.

¹⁰² Архиву прашког конзерваторијума пажљиво су проучили Јитка Бајгарова и Јозеф Шебеста. Видети њихов рад „Српски студенти...”, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 97–133. У табели на стр. 103. налази се податак да је Марићева студирала виолину и дириговање од 15. септембра 1930. до 25. јуна 1932, али да није дипломирала из тих предмета. Заправо, сигурно је студирала само током студентске 1930/31. године, јер због болести није могла да прати ни наставу композиције током наредне године. Напомена: на компакт диску приложеном уз споменути зборник радова налази се превод прилога Бајгарове и Шебесте на енглески.

¹⁰³ Архив САНУ. Писмо је написано на латиници.

¹⁰⁴ Раније је већ споменут овај документ Министарства просвете Краљевине Југославије од 15. октобра 1930, с решењем од 21. октобра 1930. Архив Југославије, фонд 66, фасц. бр. 577, јединица описа 944.

¹⁰⁵ Колико је цело Љубичино окружење било забринуто због њене болести сведочи писмо које је Катарина Марић добила 9. маја 1932. од породичног

сти због које Љ. Марић није могла да редовно прати наставу на Конзерваторијуму говори и писмо које је 8. септембра 1931. њена мајка Катарина добила од мајке Војислава Вучковића, Десанке. Одломци из овог писма пружају уверљиве доказе мука кроз које су кћерка и мајка тада пролазиле, али и осветљавају топлу и саосећајну природу Војислављеве мајке, која је, осим тога, отворено исказивала своје одушевљење Љубичиним талентом за музику. (ПРИЛОГ I. 1, писмо бр. 4)

Без обзира на своје боловање током треће, завршне године студија на Мајсторској школи Конзерваторијума у Прагу, Љубица Марић је успела да заврши школовање из композиције и стекне диплому.¹⁰⁶ Дипломски испит се вероватно састојао у оцени њене две композиције које је написала током студија, *Гудачког квартета* и *Дувачког квинтета*, као и њеној презентацији *Музике за оркестар*, дела које није стигла да инструментира. У одлуци да јој се одобри завршна диплома играла је свакако улогу и чињеница да је 1931. године њен *Гудачки квартет* био изведен на концерту апсолвената Конзерваторијума, мада она тада још није имала статус апсолвента. На дипломи издатој 23. јуна 1932. године исписано је мишљење Јозефа Сука о њеним „нарочитим способностима”: „Обдареност која одговара модерним правцима, које је млада слушатељка врло марљиво студирала, али не на уштрб студија класичних дела.¹⁰⁷ Гудачки квартет (свиран на завршном испиту на државном конзерваторијуму 1931) пробудио је пажњу одважношћу израза. Овде сваки час долази до изражаја продирућа обдареност. Формални преглед се појачава нарочито у квинтету за дувачке инструменте (свирало Кудлачково удружење у Београду и Прагу). Сада инструментира симфонијски став.”¹⁰⁸ Исказ у последњој реченици односи

пријатеља М. (или Л.) Лазаревића у којем стоји и ово: „Је ли изгубљен сваки траг оном белају који је Љубицу довео пред операцију?” (Архив САНУ).

¹⁰⁶ Диплома о завршеним студијама на Мајсторској школи Конзерваторијума у Прагу издата је 23. јуна 1932. године. Оверени препис документа, као што је већ раније наведено, налази се у професорском досијеу Љубице Марић на Музичкој академији, одн. Факултету музичке уметности у Београду. У истом досијеу налази се допис Љубице Марић Професорском савету Музичке академије у Београду којим моли да јој се нострификује диплома Мајсторске школе у Прагу (молба од 21. јуна 1952).

¹⁰⁷ У овереном преводу са чешког на српски језик који се налази у досијеу Љубице Марић на Факултету музичке уметности у Београди, постоји мала грешка, али која потпуно мења смисао ове реченице. Наиме, уместо да стоји онако како је наведено у тексту, у том преводу пише: „Обдареност која одговара модерним правцима, које је млада слушатељка врло марљиво студирала, али *на уштрб* класичних дела [...]” (подвукла М.М.). Изостанак речце „не” испред предлога „на” даје негативан тон исказу, док је Сукова оцена у целини позитивна.

¹⁰⁸ Оверени препис дипломе издате 23. јуна 1932. године.

се без сумње на *Музику за оркестар*. Није неважно додати да у дипломи пише и следеће: „С обзиром на целокупан успех студија и према завршеном испиту који је госпођица Љубица Марић са успехом положила испитна комисија је оценила њену уметничку зрелост са: истакнута.”

Када је после рата, у време када је већ била запослена на Музичкој академији, од Љубице Марић тражено да нострификује своју диплому, она се обратила професорском савету ове установе 21. јуна 1952. године.¹⁰⁹ На полеђини ове молбе стоји откуцано: „Ова диплома Мајсторске школе при Конзерваторијуму у Прагу према одлуци Наставничког већа Музичке академије у Београду од 28. септембра 1952. г. одговара условима прописаним за дипломе високих музичких школа у Југославији, те се као таква нострифицира” [потписао ректор Миленко Живковић]. Ова одлука је била важна јер је међу неким професорима владала недоумица око тога да ли је прашки Конзерваторијум имао средњошколски или високошколски ниво. Мајсторска школа Конзерваторијума у сваком случају је била високошколска институција.

Поред редовног студирања, Марићева је вероватно током семестара школске 1930/31. упоредо пратила курс Алоиса Хабе на Конзерваторијуму,¹¹⁰ у време када његова класа још није имала званичан статус (то ће се десити тек од 1934). Такође је током јуна 1931. учествовала на диригентском курсу који је у малом месту Вижловка близу Прага водио познати руски диригент Николај Малко (Николај Андреевич Малько, 1883–1961), емигрант из Совјетског Савеза. Уследио је успешан наступ учесника курса у репрезентативној сали Рудолфинума у Прагу. Сачувана је разгледница коју је Љубица написала мајци из Вижловке – тачан датум се не види – на којој су се потписали и Марјан Козина, Николај Малко, Предраг Милошевић, Војислав Вучковић и неки други. (ПРИЛОГ II.2, бр. 2) Иако Марићева није оставила конкретне податке о том догађају, могуће је реконструисати бар део концерта. У томе нам помажу подаци из биографије Војислава

¹⁰⁹ Документ се налази у професорском досијеу Марићеве на Факултету музичке уметности у Београду.

¹¹⁰ Jiří Vysloužil, *Alois Hába. Život a dílo*, Panton, Praha, 1974, 392. Током наредне школске године (1931/32) Марићева је због болести доста одсуствовала са наставе на Конзерваторијуму, па је вероватно зато није било ни међу Хабиним студентима. Можда је била само уписана почетком јесењег семестра 1931, па се водила као једна од четворо студената из Југославије: „Године 1931/32 било је 15 слушалаца курса: 10 из Чехословачке, 4 из Југославије и 1 из Бугарске”. Податак из: Alois Hába, „Kursy pro hudbu čtvrttónovu a šestitónovu”, *Výroční zpráva za školní rok 1931–1932*, redigoval Dr. Jan Branberger, Praha, 1932, 15. Ипак, чудно је да Хаба није споменуо Љубицу Марић у чланку који је написао за *Звук*: Alois Hába, „Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttónska muzika”, *Zvuk*, januar 1933, br. 3, 81–85.

Вучковића коју је саставила Марија Корен (Бергамо).¹¹¹ Тамо је наведено да је Вучковић на завршној проби Малковог семинара извео I став Менделсонове *Италијанске симфоније* са оркестром Чешке филхармоније 3. јула 1931. године. Може се са сигурношћу закључити да је Марићева, као учесница истог семинара, такође имала прилику да диригује тим великим оркестром. Потврду за то даје и Мари Риглова (Marie Rieglová), газдарица њеног прашког стана, која јој у писму од 8. јула 1931. честита за дириговање Чешком филхармонијом.¹¹² Алузију на тај догађај начинио је сâм Вучковић у недатираном писму Љубици Марић у којем, између осталог, стоји „шифрована” порука: „Малко (Вижловка, Чеш. Филх.).”¹¹³ Захваљујући разгледници коју је Вучковић послао Марићевој (можда написаној средином јула 1931), сазнајемо да је она на том концерту извела један став из Хајднове симфоније: „После Хајднове и твоје 'Pauckenschlag' симфоније зажелели смо страшно да си с нама (Предраг и ја у четири руке). Твој Вучковић”¹¹⁴

Оскар Данон, који је у Прагу студирао од 1932. до 1938, сећао се да је Љубица Марић најчешће била у друштву Вучковића, али и Карела Анчерла (Karel Ančerl), Валтера Зискинда (Walter Süsskind) – обојица ће се касније прославити као диригенти, Ива Вејводе (југословенског амбасадора и високог политичара после рата), Николе Петровића (инжењера, касније историчара).¹¹⁵ Често су се састајали у кафанама *Славија*, *Метро* и *Лувр*. Љубица Марић се, наравно, дружила и са студентима музике из Београда: Станојлом Рајичићем, студенткињама клавира Јеленом Ненадовић и Љубицом Маржинец и другима. Не постоје никакве индикације о томе да је Љубица Марић, и поред пријатељства с Вучковићем и неким другим студентима из земље домаћина и Југославије, била активно укључена у рад марксистички оријентисаног студентског клуба *Матија Губец*, у оквиру којег се нагло развијао покрет против тадашњег политичког стања у отаџбини (то је доба Шестојануарске диктатуре), а радом тог покрета је руководила Комунистичка партија Југославије.¹¹⁶ Ипак, Љубица је свакако упијала идеје које су кружиле у њеном друштву и усвајала их, што ће бити потврђено њеном подршком Вучковићу на Шерхеновом семинару 1933. у Стразбуру и крајње непријатним случајем који јој се догодио у Загребу 1935, о чему ће бити речи касније.

¹¹¹ Марија Корен, „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, у: Властимир Перичић, *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Београд, Нолит, 1968, 31–32.

¹¹² Писмо се налази у Архиву САНУ.

¹¹³ Вид. мало опширније у даљем тексту.

¹¹⁴ Разгледница, која се налази у Архиву Музиколошког института, адресована је на Љубицу Марић, Хотел Осејава, Макарска. На разгледници је фотографије нове бране у Ужицу. Потписали су се и мајка Љубице Марић, Вучковићеве родитељи, Предраг Милошевић и неки други.

¹¹⁵ Разговор с Оскаром Даноном вођен је марта 2009. у Београду.

¹¹⁶ Вид. Марија Корен, нав. дело, 27–31.

Постоје различите усмене верзије о основи пријатељства између Љубице Марић и Војислава Вучковића, али пошто ништа није утврђено као непобитно, треба бити опрезан при изношењу било каквих тврдњи. Вероватно је постојала узајамна наклоност, најјача током студија у Прагу, али до удаљавања међу њима свакако је дошло, скоро сигурно због немилог догађаја 1935, односно хапшења Љубице Марић у Загребу и с тим у вези хапшења Војислава Вучковића и Драгутина Чолића у Београду (о чему ће бити речи касније). Крајем те године Вучковић је упознао Фани Политео и ускоро се њоме оженио. У Музиколошком институту САНУ сачувано је шест писама (конкретно, два писма, две карте, једна новогодишња честитка и једна сасвим кратка порука) из којих се може сазнати да су Војислав и Љубица били заиста врло блиски. У првом, недатираном писму (вероватно од јуна 1930), он јој се обраћа са „Девојчице!”, жели јој да лако поднесе пут кући, спомиње Сука и Хиндемита (овог другог четири пута), свакако као тадашње нарочите композиторске узор. На недатираној разгледници (јул 1931?) са фотографијом из ваздуха нове бране у Ужицу, адресованој на „госпођицу Љубицу Марић, композитора, хотел 'Осејава' у Макарској”, Војислав пише: „После Хајднове и твоје 'Paukenschlag' симфоније зажелели смо страшно да си с нама (Предраг и ја у четири руке). Твој Вучковић”. Дописали су се Предраг Милошевић, Љубичина мајка, Војислављеви родитељи Деса и Петар, као и извесна Радоичићка. Сачувана је још једна недатирана карта (са фотографијом једне сцене са Чарлијем Чаплином у филму *Светлости велеграда*) која је била разумљива само за примаоца Љубицу Марић. На месту адресе стоји, Вучковићевим рукописом: „Мики-у”, што је очигледно био надимак којим јој се обраћао, док у простору резервисаном за поруке стоји: „Мој обрачун с њима”: / 1) Долежил / 2) Малко (Вижловка, Чеш. Филх.) / 3) Премиера Квинтета / 4) Нетематска (1/4 тонска) муз. / 5) Дескриптивна м (кам. опера) / 6) Пријашкова љубав = Микиево последње писмо.” На маргини, усправно, пише: „Живела Кариера!!!” Могуће је понешто одгонетнути из ове врло приватне поруке. „Пријашко” је био један од Вучковићевих надимака, а понекад се потписивао са „Јашко”. Кратки текст као да сумира њихове битне преокупације из тог времена (нетематска и дескриптивна музика, каријера, итд.). „Мој обрачун с њима” представља директну алузију на Крлежину полемичку књигу објављену 1932. године, па се може претпоставити да је карта написана касније те исте године. Може се додати узгред да се Вучковић током сукоба на књижевној левици крајем тридесетих година нашао на супротној страни од Крлеже, који га је оштро напао у свом памфлету *Дијалектички антибарбарус*.¹¹⁷ Једно Вучкови-

¹¹⁷ Исто, 64, 64; вид. и Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музи-

ћево писмо је, ипак, датирано: 31. октобар 1932, у време када је Љубица била у Берлину, а он још у Прагу. Потписано је поново са „Пријашко”, а прожето је егзалтацијом пошто је добио чак два писма од „Микија”, „тог драгог створа који тако нештедице расипа радост око себе.” У истом писму Вучковић јавља да ради своју прву четвртстепену композицију. (ПРИЛОГ I. 1, писмо бр. 5)

Да су, и поред вероватног захлађења односа крајем 1935. године (због афере око хапшења) Марићева и Вучковић остали у комуникацији, сведочи новогодишња карта (заправо разгледница из Прага с фотографијом Кармелитске улице) коју је Војислав послао Љубици 31. децембра 1938.¹¹⁸

У сачуваној преписци из периода Љубичиних трогодишњих прашких студија (1929–1932) често се наилази на опомене од стране сестара Катарине Марић, Милице (чији је надимак био Миче) и Љубице (с надимком Љубаче), упућене како Љубици Марић, тако и њеној мајци, да треба да чувају здравље, посебно нерве, у кризним ситуацијама као што су припреме за путовање и селидбе, а њих је било доста.

Сва писма мајци Љубица Марић је започињала са „Драга моја мамице” и обраћала јој се са „Ви”, док се мајка њој обраћала са „Драга Тице моја”. Љубица је била свесна огромних напора које је мајка улагала да би она могла да се посвети својим студијама што растеређенија од свакодневних брига. Без обзира на сав мајчин труд и пожртвовани рад, ипак су често биле у великој беспарици. Помагале су им, колико су могле, мајчине сестре, које су и саме врло скромно живеле у Београду. Оне су се, између осталог, ангажовале око решавања питања стипендија за своју сестричину, као и око покривања разних трошкова везаних за њену каријеру. И ујак Димитрије–Мита Ђорђевић, новинар и публициста, био је спреман да искористи своја познанства ради обезбеђивања неке добробити за њу, а бар једанпут се укључио и брат Ђурица–Ђока Ђорђевић. Интересантно је да се у белешкама које је вероватно записивала Љубичина тетка Љуба Ђорђевић могу наћи напомене о томе да је извесна госпођа Благојевић преко ње и њене сестре Милице поклањала извесне суме новца младој композиторки, и то уз услов да се о томе ништа не зна (подаци из октобра и децембра 1932. и јануара 1934. године).¹¹⁹

Како је Љубица Марић живела са својом мајком током скоро целог свог студирања у Прагу и Берлину, потом и у Загребу и поново у Прагу, писма

колошки институт САНУ и Матица српска, Београд и Нови Сад, 2009, 182.

¹¹⁸ Архив Љубице Марић у Музиколошком институту САНУ. Текст честитке адресоване на Љубицу Марић, „композитора, професора Муз. шк. Станковић, Краља Фердинанда” гласи: „Много, много среће у новој години жели ти Јашко.”

¹¹⁹ Архив САНУ.

која су једна другој упућивале су настајала у периодима привремене раздвојености, на пример када је једна од њих морала да обави неке административне послове, обично везане за добијање државне стипендије, слање композиција на конкурсе, тражење посла и слично, а разлози раздвојености били су и одмори на селу,¹²⁰ бањи или на мору. До запослења Љубице Марић патиле су од велике материјалне оскудице, јер је очева пензија била недовољна за живот у иностранству, тако да је мајка морала да зарађује шијући, а вероватно радећи и неке друге послове који су је исцрпљивали. Отуда честе опомене у писмима њених сестара да се пази и одмара се што више.

Из раније наведеног писма Десанке Вучковић, као и из неких других, сазнаје се да је Љубица Марић као студент изазивала дивљење својим композиторским даром.¹²¹ Нарочито је на велики одјек наишла вест да је 23. јуна 1931. на концерту апсолвената Сукове класе са успехом изведен њен *Гудачки квартет* (а тада још није била апсолвент).

Дела која је Љубица Марић компоновала током студија су имала доста успеха на јавним извођењима, мада је било и негативних критика. После *Гудачког квартета* (изведеног јуна 1931), маја 1932. године је изведен и њен *Дувачки квинтет*, који је премијеру доживео у Београду децембра 1931. *Музика* за оркестар из 1932. није извођена у Прагу, већ први пут у Стразбуру августа 1933. Атоналне и атематске, ове композиције одају утицаје радикално модернистичких композитора међуратног раздобља – Хиндемита, Шенберга, Кшенека, Хабе и других.

Младу композиторку је заиста неодољиво привлачила модерна музика: на првом месту експресионизам и његова средства – слободна атоналност удружена с атематичношћу, док јој неокласицизам и додекафонија нису били блиски. Вероватно је врло брзо по доласку у Праг упознала идеје Алоиса Хабе, а њен професор Ј. Сук не само да није имао ништа против да она и њене колеге студенти уче и од Хабе, него их је чак сам слао код њега да употпуне своја знања о модерној музици.¹²² Можемо претпоставити

¹²⁰ На основу породичне преписке сазнаје се да је Љубица Марић у пролеће 1931. по други пут боравила у селу Стшибрна Скалице (Stříbrná Skalice) недалеко од Прага (Вижловка је сасвим близу); у јулу исте године била је с мамом у Врњачкој бањи, што није спречило болест због које је Љубица мало касније, у септембру, била смештена на клиници проф. Шерцера у Загребу; у јулу 1932. Катарина Марић је боравила, вероватно с Љубицом, у бањи Добрна у Словенији.

¹²¹ Вид. на пр. писмо Љубице Ђорђевић својој сестри Катарини Марић од 19. маја 1931, у којем јој преноси да је Јован Зорко, виолиниста и музички педагог, вративши се из Прага, рекао да је „Тица врло вредна и [да је] много сви хвале, нарочито њен професор [...]”. Архив САНУ.

¹²² Војислав Вучковић о томе сведочи: „У колико има везе с његовом педагошком делатношћу, нарочито је симпатичан Суков однос према Хаби. Уверен, да се знањима која он даје својим ученицима не исцрпљује све што је о модерној му-

вити да су Хабини ставови, произашли из Шенбергових естетичких постулата примењиваних у његовој фази слободне тоналности у годинама пред Први светски рат, привукли Љубицу Марић пре свега због радикалности – атоналности и одбацавања било каквог тематског понављања односно варирања. Тако формулисани захтеви изискивали су необично велику инвентивност од композитора, као и слободан формални развој без икаквог ослонаца на елементе традиционалних форми, а заснован на неком нејасном „закону пењања и спуштања, који важи и за развој сваког човека, народа и за развој друштвених класа и културних епоха”.¹²³

Ако се може чинити да је студенткињина „продуктивност” била релативно мала, требало би имати на уму и да су њена интересовања из тог периода била широка. Вероватно је већ 1930. посећивала часове четвртстепене музике у класи Алоиса Хабе,¹²⁴ а имала је и амбиције у погледу усавршавања на виолини (настава у класи Јана Маржака / Jan Mařák на другој години студија), као и дириговања (у класи Метода Долежила / Metod Doležil).¹²⁵ Као што је већ споменуто, пратила је летњи диригентски курс који је водио познати руски диригент Николај Малко у јуну 1931. у Вижловки крај Прага. ОвOME треба додати и већ споменуто околност да је Љубица Марић била болесна током већег дела треће школске године (1931/32), о чему се зна из документације Конзерваторијума, а треба подсетити и да је писала композиције у четвртстепеном систему док је пратила наставу у класи Алоиса Хабе. Истраживала је и друге путеве музичког изражавања, о чему сведочи једна узгредна напомена у писму Славку Остерцу, која се односи на њен *voice-band*.¹²⁶

зици потребно знати, Сук шаље све своје талентованије ученике Хаби (у кога има огромно поверење) да, када прођу кроз његову школу, тамо упознају новите четврттонске музике и стилских могућности које она даје (нетематски слог) како би своје студије композиције употпунили.” (Vojislav Vučković, „Josef Suk. Povodom šesdesete godišnjice rođenja”, *Zvuk* br. 3, god. II, januar 1934, 86–87.)

¹²³ Alois Haba, „Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika”, *Zvuk* 3, januar 1933, 84.

¹²⁴ Податак да је похађала Хабин курс током 1930/31. налазимо у књизи: Jiří Vysloužil, *Alois Hába. Život a dílo*, Praha, Panton, 1974, 392. С друге стране, у раду Марије Корен „Грађа за биографију Војислава Вучковића” (нав. дело, 35) наводи се 1932. као година када се тамо појавила, заједно са Вучковићем и Чолићем. Пре Љубице Марић су код Алоиса Хабе учили и Драгутин Чолић и Војислав Вучковић. Видети о томе, као и о Хабиним естетичким ставовима у: Alois Haba, „Mladi jugoslovenski kompozitori ...”, 81–85. Немамо одговор на питање које се може поставити зашто Хаба у чланку у *Звуку* није споменуо Љубицу Марић као свог ђака.

¹²⁵ Више о томе у: Ј. Бајгарова – Ј. Шебеста, „Српски студенти...”, 114.

¹²⁶ Вид.: писмо из Загреба, од 15. јануара 1936, објављено у: D. Cvetko, *Fragment glasbene moderne ...*, 244.

Као што је већ напоменуто, Љубица Марић је за време студирања у иностранству, током већег дела предратне деценије, одлично упознала све савремене токове у музици, јер је имала прилике да присуствује не само концертима у Прагу и касније Берлину, где је студирала, већ и међународним фестивалима савремене музике, како онима на којима су јој дела извођена, тако и на неким другим. На питање шта је све њу у то време инспирисало, Љубица Марић је много година касније одговорила: „А шта је све, пре тога у Прагу, а онда у Берлину, на мене утицало, шта ме је инспирисало?... Радо бих Вам одговорила једном речи: заиста све, све укупно. Али оно што је омогућило остваривање, и то у изузетно неповољним личним приликама, било је огромно разумевање и огромно жртвовање **моје мајке**. То је било најпресудније за мој рад и целокупну посвећеност музици.”¹²⁷

У Прагу су током Љубичиног трогодишњег школовања на Мајсторској школи Државног конзерваторијума у Прагу јавно изведена два њена дела: *Гудачки квартет* (23. јуна 1931. на Конзерваторијуму) и *Дувачки квинтет* (11. маја 1932. у дворани Умјелецке беседе). У прашкој штампи су објављени прикази њихових извођења, који ће бити касније коментарисани, зато овде само напомена да је, поред врло афирмативних критика, било и оних негативних, што се може објаснити, између осталог, разумевањем прашке и уопште чехословачке музичке сцене на којој су били активни носиоци врло различитих и често супротстављених естетских и идеолошких погледа.

Од дела која је Љубица Марић компоновала у Прагу, односно током целе деценије пред Други светски рат, сачувана су само два: *Дувачки квинтет* (1931) и *Музика за оркестар* (1932). Раније цитирана „одважност израза” коју је Ј. Сук уочио у сада изгубљеном *Гудачком квартету* (1931), указује на то да је већ у том свом вероватно првом прашком делу Љубица Марић кренула путем експресионистичког израза.

ГУДАЧКИ КВАРТЕТ (1930-31) није сачуван. Љубица Марић је говорила да је уништила рукопис дела, не зна се када тачно. Сећала се и да је био највише обликован елементима народног духа. То је била прва композиција коју је написала као Суков студент. Из писма које је написала Славенском 30. децембра 1929. сазнаје се да почиње да компонује једну композицију, а нема сумње да се ради о *Гудачком квартету*: „Ових дана сам мало нервозна због једне композиције која ми се непрестано врти у глави, а не могу ни тему да напишем. Имам ритмичку представу готово целе композиције, али нејасну тонску, јер како год да напишем,

¹²⁷ М. Јевтић, *Muzika između nas...*, 101.

не допада ми се. Најрадије бих је бацила али не могу да је се ослободим.”¹²⁸ Две недеље касније, 14. јануара 1930, поново пише Славенском и обавештава га да пише *Гудачки квартет* и да је Сук врло задовољан другим ставом који је дуго писала.¹²⁹ Ипак, изгледа да је Љубица била мање задовољна од Сука, јер у следећем писму Славенском, написаном тачно пет месеци касније (14. јуна 1930) она пише да други став није довршила. Спомиње да има проблема с лаганим ставом, а то је био управо тај други. Наводи и да завршава скерцо који је без сумње био трећи, последњи став: „Ја сам се сад (крајње је време) бацила на рад и завршавам скерцо из квартета који сам Вама посветила. Суку се допада мој квартет; само нећу имати други став готов. Страшна је гњаважа лагани став а нећу макар како да га урадим кад су ова два поште-но израђена; довршићу га кад дођем у Београд.”¹³⁰

Нема података о томе када је Љубица Марић завршила компоновање овог дела, али Сук га је на крају оценио као обећавајуће, чим га је ставио на програм концерта апсолвената Конзерваторијума одржаног 23. јуна 1931. у прашком Моцартеуму. На програму концерта, који је започео управо *Гудачким квартетом* Љубице Марић, стоје ови подаци о ставовима: *Allegro moderato – Andante quasi adagio – Allegro vivo*. Извођачи су били Јозеф Пешка (Josef Peška), Јозеф Замечник (Josef Zámečník), Јарослав Свобода (Jaroslav Svoboda) и Јарослав Блажек (Jaroslav Blažek).

Од неколико приказа у штампи, интересантна су два позитивна и један негативан. Најпре они први:

„Развијеним смислом за чврсту форму, пречишћеним хармонским звуком и значајном самосталношћу здраве инвенције одликовао се Гудачки квартет Љубице Марић у темпераментном извођењу.”¹³¹

„Школа Сукова била је заступљена целом једном вечери и донела је скуп камерних композиција. На првом месту представила се Љубица Марићева својим гудачким квартетом, композицијом снажне композиторске потенције и самосталности која сведочи о музикалном темпераменту и зрелој интелигенцији.”¹³²

¹²⁸ Писмо је у Легату Јосипа Славенског. Написано је латиницом.

¹²⁹ Исто.

¹³⁰ Исто.

¹³¹ *Československa republika*, 25. 5. 1931.

¹³² *Narodni osvobozeni*, 3. 7. 1931.

„Од композиторских класа, Сукова мајсторска школа је била нарочито часно представљена Љубицом Марић чији гудачки квартет има високо култивисани израз и добро сложену грађу.”¹³³

„Љубица Марић (Мајсторска школа Сукова) је још много сигурнија у савладавању изражајне и формалне стране. Нервни сензитивно пламтећи тон њеног Гудачког квартета нашао је узор у најновијој лотератури али му је при том успело да сачува своју самосталност. Предност квартета је добро решена звучна боја.”¹³⁴

Међутим, према истраживању Бајгарове и Шебесте, било је и критичара који су у композицијама изведеним на концерту, па и у *Гудачком квартету* Марићеве, уочили одређену зависност ђака од учитељеве личности, као и „превелику толеранцију” учитеља. Нарочито је био оштар критичар који је написао:

„Шесто вече [дипломаца Конзерваторијума] било је напорно. Руководећи се у својој бескрајној доброти толстојевским 'Не супротстављати се злу', маестро Јозеф Сук је, иако сам није био следбеник дивљег модернизма, дао ђацима композиционе класе своје Мајсторске школе потпуну слободу уметничког израза, чак толику да она престаје бити уметнички израз; пре је ту реч о самовољи и жељи да се све разведе и измеша. У гудачком квартету Љубице Марић ниједан звук није довољно продоран, енергија није нигде довољно концентрована.”¹³⁵

Није познато како је Љубица Марић реаговала на ову неповољну оцену, али она није била узрок њеног уништавања партитуре, јер је композиција изведена још бар једанпут, 1937. године у Прагу.¹³⁶

¹³³ F. B. [František Bartoš], „Výstupní zkoušky pražské konservatoře”, *Tempo. Listy Hudebni Matice*, годиште XI, септембар 1931.

¹³⁴ *Klíč*, god. II, no. 1, 1931.

¹³⁵ Чланак објављен у *Народној политици* 4. јула 1931. Према: *Книга výstřížků* (књига новинских исечака) у: АНМР, фонд Конзерватор. Вид. Бајгарова и Шебеста, нав. дело, 119.

¹³⁶ Вид. Борислав Чичовачки, „Музички опус Љубице Марић – проблематика номенклатуре и хронологије композиција”, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд 2010, 356.

ДУВАЧКИ КВИНТЕТ (1931) за флауту, обоу, кларинет, фогот и хорну. Ставови: I *Allegro*, II *Scherzo–Molto vivo*, III *Adagio*, IV *Molto allegro*. Композовано за време студија у Прагу, дело је најавило значајну композиторску будућност младе уметнице.

Дувачки квинтет, који је сигурно врло сличан претходном делу, показује јасне утицаје Паула Хиндемита, али и Шенбергових слободно-атоналних дела, и то пре свега на плану хармоније, линеарности и експресионистичке компримираности израза (осим у мекшем, лирски надахнутом III ставу). Сваки став има посебан, јасно профилисан карактер. Први је ведар и духовит, други енергичан, трећи меланхоличан, док је финале пуно младалачког полета. Осим у III ставу, који је емоционално обојен, Квинтет се одликује дистанцираном изражајношћу, сасвим у духу композиторкине тадашње наклоности ка антиромантичарском естетском ставу. Била је инспирирана Шенберговом пре-додекафонском музиком и идејама свог професора Алоиса Хабе који је, за разлику од Шенберга кога је иначе високо поштовао, заговарао нетематску полифонију. Композиторка је свакако била пријемчива и за нека друга струјања – на пример за Хиндемитов неокласицизам из раних 1920-их година.

У делу је примењен линеарни, неимитативни принцип музичке изградње, којим се обезбеђује знатна аутономија појединачних деоница. Доследно је спроведена атоналност, тако да мелодијска и ритмичка димензија добијају појачан значај у обликовању форме. У мелодијском току уочљиви су велики интервалски скокови (септима, ноне) уз наглашено присуство прекомерне кварте. Ритмичко-метричка груписања су традиционално профилисана, међусобно издиференцирана у складу са принципом аутономије, а без вертикалне полиметрије (хоризонтална полиметрија, пак, највише је уочљива у IV ставу). Битан циљ је опстојавање континуитета тока, равномерног у сталном пулсирању истих ритмичких вредностима (најчешће осминских). Субјективније осмишљен, али без примеса романтичарске сентименталности, лагани III став је ритмички интересантнији због сливенијег тока и ублажених акцената проистеклих из употребе синкопа. (НОТНИ ПРИМЕР 1) У погледу форме, у Квинтету је на делу атематско начело, са извесним одступањима, која се односе на назнаке традиционалних формалних решења и елементе мотивског рада, јер је млада композиторка вероватно осећала потребу да на такав начин реши проблем аморфности која прети доследно примењеној атематичности.

У I ставу могуће је разазнати извесне елементе сонатне организације,¹³⁷ мада су релевантни и аргументи да се не ради о битематичности, већ о варијантности једне мелодијске линије.¹³⁸ Разлике између тих сагледавања проистичу из различитих процена материјала, односно да ли су у хијерархијском односу или међусобно равноправни и при том од само пред-тематског значаја. Други став има прави скерцозни карактер, моторичан је и разигран. Наступи обое и флауте после кларинета подсећају на имитативне, који се свакако избегавају у атематском ставу. Два мотива учествују у композиционој изградњи: у већој мери почетни, захукталог шеснаестинског покрета, и мотив репетираних осмина који даје помало бурлескан призивок музици. У III ставу наговештене су неке особености уметничког израза Љубице Марић, које ће бити карактеристичне и за њен каснији опус: мисаона дубина и контролисана изражајност, без великих гестова и сентименталне исповедности. Променљиви метар у служби је слободног одвијања мелодија дугог даха. У односу на остале ставове, деонице су међусобно повезаније и више „сарађују” у излагању материјала, због примене полифоне концепције. Став се на крају заокружује повратком на мелодију изложену на почетку, што се сматрало недозвољеним у Хабином методу. Као и први став, динамични последњи став има назнаке сонатне форме. Уочава се контраст између I и II теме, а на месту развојног дела је кратак повратак на интонациону сферу I теме, после кога долази обрнута реприза у којој се неочекивано дословно понавља неколико тактова из експозиције I теме (упор. т. 86–91 и 1–6). Љубица Марић је била свесна да је тај поступак, као и остали на које је претходно скренута пажња, у супротности са принципима атематизма, али она је већ тада, као још студенткиња, била склона да мисли недогматски и да следи свој композиторски инстинкт.

У Музиколошком институту САНУ чува се аутограф овог дела Љубице Марић. У ПРИЛОГУ II. 1, бр. 2 репродукована је страна на којој је почетак III става.

У заоставштини Љубице Марић у Архиву САНУ пронађен је један њен коментар преведен на немачки и прекуцан, без навође-

¹³⁷ Према Властимиру Перичићу. Вид. његове *Muzičke stvaraocе u Srbiji*, Nolit, Beograd, 1969, 257.

¹³⁸ О варијантном принципу који је Марићева применила у овом свом још студентском делу, заснивајући цео први став на неколико кратких мелодијско-ритмичких група, пише Марија Бергамо у: *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, 96–106.

ња датума. У преводу са немачког гласи (а нема сумње да је у српском оригиналу то било лепше изражено):

„Изненадна појава језгра композиције, и то на такав начин као да је дуго припремана, као да је та музика једном већ постојала, па се ја ње само сећам – такви срећни тренуци не појављују се често, обично чекам на њих. Понекад се појављује на почетку само као наговештај, и онда, чини ми се, дуго се ’загрева’, док не оживи. Зато не држим сувише до првог става Дувачког квинтета. Када се, међутим, дође до трећег, лаганог става, Квинтет постаје важан за мене. Адађо представља клицу за сву моју каснију музику. Његову нарочиту вредност приметио је још давно Бертус фан Лир, холандски композитор и критичар.”

Дувачки квинтет је први пут извео Прашки дувачки квинтет у Београду 15. децембра 1931. године у Дворани „Станковић” (концерт био под протекторатом Чехословачко–југословенске лиге), а у пролеће следеће године (11. маја 1932) у Прагу.

У свом приказу концерта на којем је *Дувачки квинтет* премијерно изведен, Михаило Вукдраговић, прашки ђак претходне генерације, представља Љубицу Марић као „младу представницу крајње левике у југословенској музици”, па се мало касније осврће на само дело: „С великим интересовањем очекивани дувачки квинтет Љубице Марићеве био је за нас једно велико и пријатно изненађење. Гца Марићева, ученица Јозефа Сука, на мајсторској школи за композицију у Прагу, стекла је за неколико година свог рада име композитора снажног талента и диригента велике способности. Њен дувачки квинтет уверио нас је о несумњивом стваралачком таленту, слободоумном и у толикој мери јаком да баци извесно у засенак [недостатке?] којих има дело у целини а и појединачно. Мислимо тиме рећи да делу недостаје одређена физиономија и да су сувише оштро диференциране позитивне стране – ових је много више – од оних негативних. Али када се има на уму да је ово друго или треће веће дело гце Марићеве, онда оваква оцена ниукојем случају не значи оспоравање великих способности која гца Марићева носи у себи. У друштву Хиндемита и Јирака [композитора чија су дела изведена на истом концерту] она није играла улогу ђака него ствараоца који није далеко од тога да нађе себе. Њен дувачки квинтет, чије је ово било прво извођење, примљено је с искреним одобравањем присутној уметници.”¹³⁹

¹³⁹ Михаило Вукдраговић, „Концерт Прашког дувачког квинтета. Дворана ’Станковић’ 15-ХП-1931”, *Политика*, 17.12.1931,8.

С друге стране, критичар *Правде*, Петар Крстић, исказао је негативан став према дувачким квинтетима како Љубице Марић, тако и Карела Болеслава Јирака (Karel Boleslav Jiráček), изведеним на том концерту:

„Ми Јиракову музику нисмо осетили као музику коју желимо опет и што чешће да чујемо. Она није задовољила наш музички укус. [...] Мора се признати да је Марићева вредна и да има смисла и талента за ту врсту музике – за модерну музику. Интересантно је да Јиракова музика изгледа исто као Марићеве, а Марићева музика као Јиракова. Да ли ће та нова музика стећи и своју популарност, допадати се свима и живети и после 100 година, као на пример Моцартова, то је данас немогуће рећи, то има да каже будућност.”

Петар Крстић, „Концерт прашког дувачког квинтета – 15. децембар 1931. године”, *Правда*, 17. децембар 1931, 4.

Критичар прашког концерта на којем је после неколико месеци, 11. маја 1932, изведен *Дувачки квинтет* Љубице Марић, био је више импресиониран:

„Четврти редовни концерт Друштва за савремену музику одржан је 11. о.м. у сали Умјелецке беседе. Од домаћих новости програма привукао је пажњу *Дувачки квинтет* Љубице Марић значајном зрелошћу израза при инвентивној концентрацији која је подупрta хармонском логичношћу мишљења и јасном представом звука. Умерено полифони начин композиционог рада она примењује на одговарајући начин имајући у виду техничку и звучно колористичку индивидуалност концертног ансамбла. Уметничка осећајност талентоване ауторке јавља се и у подсвесном респектовању изражајног карактера појединих ставова, ритмички додуше у малој мери међусобно различитих, али садржајно различито штимованих, чиме је постигнуто оплемењено деловање уметничких контраста. Дело је извео Прашки дувачки квинтет који је доживео заслужен срдачан успех.”

Karel Hába, „Z pražské koncertní síně. Koncert 'Spolku pro moderní hudbu' ” (IV), *Československa republika*, 13. 5. 1932.

Овде се може навести и одломак са разгледнице коју је Љ. Марић послала мајци из Амстердама 18. јуна 1933. на београдску адресу Војводе Миленка 26: „Синоћ је извођен мој Квинтет; имала сам просто велики успех а данас најбоље критике што се може замислити [...] Сутра се враћам и писаћу опширније из Берлина [...]”¹⁴⁰

БЕРЛИН, АМСТЕРДАМ, СТРАЗБУР: 1932–1933

У једној својој сажетој радној биографији после Другог светског рата (ПРИЛОГ I. 2, бр. 4) Марићева је написала, између осталог, да је боравила на фестивалу Међународног друштва за савремену музику (МДСМ)¹⁴¹, који је одржан у Бечу од 16. до 23. јуна 1932. Није сачуван ниједан запис о њеним утисцима са тог фестивала у чијем жирију су били Ернест Ансерме (Ernest Ansermet), Нађа Буланже (Nadia Boulanger), Алоис Хаба, Хајнц Тисен (Heinz Tiessen) и Антон Веберн (Anton Webern), а на фестивалским концертима су се могла чути дела Арнолда Шенберга (хор *Мир на земљи*), Албана Берга (опера *Воцек* и *Вино* за сопран и велики оркестар), Егона Велеса (Egon Wellesz) (опера *Баханткиње*), Мирослава Понца (*Предигра за једну старогрчку трагедију* за оркестар, у четвртстепеном систему), Ернста Кшенека (*Кроз ноћ* за глас и камерни оркестар, на текст Карла Крауса), хрватског композитора који је живео у Прагу Јосипа/Јозефа Мандића (*Дувачки квинтет*) и других. Може се претпоставити да је Љубица Марић боравила у Бечу само током прва 3–4 дана фестивала, јер је 23. јун 1932. датум њеног дипломирања на Мајсторској школи.

Очекивало се да ће се Љубица Марић после дипломирања вратити у Београд. Бар је то очекивао непотписани аутор чланка у *Правди* од 13. јуна 1932. који похвалу њеном таленту завршава овим речима: „Музичка уметност наша имаће у г-ђици Марићевој сјајна представника. Поздрављамо с радошћу младу уметницу нашу; са највећом пажњом биће предусретнута на повратку свом у Отаџбину.”¹⁴² Међутим, млада композиторка је била жељна нових знања, и то не само у пољу композиције, већ и дириговања. Можда се под утицајем Хабе, који је више година живео у немачкој престоници, тамо био ђак Франца Шрекера (Franz Schreker) и дружио се са Феручом Бузонијем (Ferruccio Busoni), Марићева определила за Берлин као град у коме ће се усавршавати.

¹⁴⁰ Архив САНУ.

¹⁴¹ На француском: Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC), на енглеском: International Society for Contemporary Music (ISCM).

¹⁴² Аноним, „Успех наше уметнице”, *Правда*, 13.6.1932.

Стигла је у Берлин 20. августа 1932, а напустила га 11. октобра следеће године. С мамом је све време живела у стану на адреси: Grolmannstraße 59a/II, Charlottenburg. Немачка метропола је свакако могла пружити младом уметнику још више уметничких доживљаја него Праг. Између 1927. и 1932. године у њему су боравили истакнути композитори и диригенти: Арнолд Шенберг, Франц Шрекер, Паул Хиндемит, Курт Вајл (Kurt Weill), Ханс Ајслер (Hanns Eisler), Вилхелм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler), Ерих Клајбер (Erich Kleiber), Ото Клемперер (Otto Klemperer), Бруно Валтер (Bruno Walter) и други. Међутим, Берлин је у то исто време живео под високом политичком тензијом због успона нацизма и именованја Адолфа Хитлера за немачког канцелара 30. јануара 1933.¹⁴³

Као што је познато, Вучковић је школску 1932/33. годину провео у Прагу завршавајући студије композиције, па је необично сведочење једног његовог пријатеља о томе да је и он отишао у Берлин, односно вероватно тамо провео извесно време: „Бане [Вучковићев надимак] и Љубица Марић отишли су 1932. године у Берлин. Тамо сам био у октобру те године.¹⁴⁴ Свршио сам послове са Димитријем Влаховом и Миланом Горкићем, а онда потражио Банета и Љубицу (звали смо је 'Срна'). Становали су у Schillergasse или Goethegasse, негде код Tiergartena. Састали смо се код Љубичине мајке, разговарали дуго о заједничким познаницима, о Прагу и Берлину... Били смо у радничком кварту Ведингу, у Römischer Kaffee, шетали у парку Сансуси [...]"¹⁴⁵ У писму које је Вучковић послао Марићевој 31. октобра 1932,¹⁴⁶ пре свог пута Берлин, он напомиње да управо ради своју прву четвртступену композицију и са одушевљењем пише: „Нема веће среће Мики, од осећања да ствараш збиља нову музику, која је исто тако велика као Моцартова.” Део из овог писма пружиче прилику да се додатно разумеју ставови који су у Вучковићу сазревали у то време и у које је покушавао да убеди Марићеву. Он у њему пише да је почео да верује

¹⁴³ Љубица Марић се живо сећала параде фашиста организоване тим поводом. Према сопственом сведочењу, била је врло уплашена и плакала је, што је привукло пажњу пролазника, због чега је мајка Катарина Марић морала да им објашњава да је њена кћерка болесна и да јој је због тога лоше (усмени исказ ауторки ове монографије).

¹⁴⁴ До тог сусрета је ипак дошло касније, на шта казује писмо од 31.10.1932. које је Љубица добила од Војислава из Прага, а у коме он само наговештава да би дошао у Берлин. Писмо се налази у Архиву МИ САНУ.

¹⁴⁵ Влајко Беговић: „Сусрети с Банетом”, у: *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Нолит, Београд, 1968, 183.

¹⁴⁶ Писмо се налази у Архиву МИ САНУ.

да је Хиндемит један реакционаран музичар и да последњег Шенберга треба схватити као трагање за новим звуком који би био адекватан новој садржини музике – трагање за $\frac{1}{4}$ тоновима.

Хаба о томе мисли друкчије, али то је зато што он и *Bläserquintett* гледа као музику, а не као један карактеристичан феномен за промену музичке садржине.

Форму смо до сад мењали Мики – сад ћемо променити садржину (прелаз из квантитета у квалитет)

„Последњи Шенберг” – то је херојство. Тај човек је био исто онако некомпромисан као што је сад Хаба (и као што ћемо бити ми Мики?). Благодареви томе постало је јасно да музика која неће да буде реакционарна т.ј. да пође натраг од онога што је створио Шенберг, или да остане на томе може бити једино четврттонска [...]

Љубица Марић се није обесхрабрила после почетног неуспеха у Берлину – крајем септембра 1932. није успела да положи пријемне испите за композиторски и диригентски одсек на Високој музичкој школи (*Musikhochschule*),¹⁴⁷ што је вероватно била последица недовољног владања свирањем на клавиру услед несистематичног учења у ранијем раздобљу. Одлучивши да покуша поново да се упише на студије дириговања, ишла је на часове код професора Емила Зелинга (*Emil Seling*), композитора, диригента и професора (од 1927. до 1935) на истој Високој музичкој школи.¹⁴⁸ Изгледа да није било потребног разумевања између професора и студенткиње, јер се у дописници коју је Љубица Марић послала мајци следеће године из Стразбура може наћи једна примедба из које се види да је Херман Шерхен (*Hermann Scherchen*) ценио њене музичке таленте, за разлику од Зелинга. (ПРИЛОГ I. 1, бр. 6)

¹⁴⁷ О боравку Љубице Марић у Берлину пише Хелмут Лос, који је проучио архивску грађу Високе музичке школе у том граду. Вид: Helmut Loos, „Ljubica Marić in Berlin 1932/33”, у: *Простори модернизма...*, 143–151.

¹⁴⁸ У чланку о Емилу Зелингу на Интернету (Википедија) налази се податак да је он био професор на Високој музичкој школи у Берлину. С друге стране, Хелмут Лос, професор музикологије на Универзитету у Лајпцигу, није нашао његово име у документацији те установе нити у берлинском адресару из тих година: Helmut Loos, „Ljubica Marić in Berlin 1932/33”, in Д. Деспић, М. Милин, *Простори модернизма...*, 143. Из тих разлога тешко је бити сигуран да ли је Љубица Марић код њега учила приватно или на Високој музичкој школи.

Током боравка у Берлину Љубица Марић није занемарила компоновање. Завршила је *Музику за оркестар*, а писала је и четвртступену музику, што се види из писма које је Хаба послао Остерцу фебруара 1933. године, не навевши, нажалост, називе два дела која је добио од Марићеве.¹⁴⁹ Можда је једна од тих композиција *Свита* за четвртступени клавир из 1932. године,¹⁵⁰ али она није сачувана, као уосталом ниједно њено четвртступено дело.

Јосип Славенски је у том периоду још једном позитивно утицао на Љубичину животну и композиторску судбину. Из његових писама Славку Остерцу се сазнаје да је у Берлину боравио око месец дана, од краја септембра до краја октобра 1932, радећи на музици за „тонфилм” *Сабласт Дурмитора*.¹⁵¹ Нема сумње да се тада сретао с Љубицом, али о томе немамо никакво конкретно сведочанство. Оно што је од нарочитог значаја десило се по повратку Славенског у Београд, када је Славку Остерцу (као секретару југословенске секције Међународног друштва за савремену музику,¹⁵² односно као поверенику секције¹⁵³) послао крајем новембра Љубичин *Дувачки квинтет*, заједно с Вучковићевим *Гудачким квинтетом*, уз поруку да су то предлози из секције српских композитора чланова Друштва и да композиције треба послати међународном жирију који ће направити селекцију дела за фестивал МДМС-а у Амстердаму следеће године.¹⁵⁴ У истом писму стоји да су Марићева и Вучковић наведене композиције послали прво Милоју Милојевићу, такође истакнутој личности српске подсекције, а он даље Славенском. Славенски додаје интересантан коментар о Љубици: „Марићева је била ученица, моја, Милојева, код Сука је апсолвирала мајсторску школу, сада живи у Берлину, сиромашна и талентована девојка заслужи пажњу (мало је била Кшенек + Хиндемит + Шенберг али то не мари).”

Вредна је помена спремност Милоја Милојевића и Јосипа Славенског, ранијих професора Љубице Марић, да је прихвате као своју коле-

¹⁴⁹ Хаба спомиње да му је Марићева из Берлина послала већ две краће четвртступене композиције. Спомиње и да је Вучковић завршио двоставачно четвртступено дело за клавир и два четвртступена кларинета. Вид. Svetko, *Fragment glasbene moderne*, 188 (Хабино писмо од 21. фебруара 1933),

¹⁵⁰ Композиција је на списку дела Љубице Марић у Годишњаку САНУ за 1977. годину, с напоменом да је из 1932. године и да је у рукопису.

¹⁵¹ Вид. писма од 26.9. и 31.10. 1932. у: D. Svetko, *Fragment glasbene moderne...*, 322–323.

¹⁵² Тако стоји у програму фестивала у Амстердаму, док је као председник секције наведен Јосип Славенски.

¹⁵³ Тако је Остерц назван у писму које је добио од Драгутина Чолића 10.11.1938. Вид. Svetko, *nav. delo*, 161.

¹⁵⁴ Писмо од 28. новембра 1932. Вид. Svetko, *nav. delo*, 323.

границу с којом би заједно радили на организованом наступу српских и југословенских композитора у иностранству а тиме и на афирмацији наше савремене музике. Наиме, Милојевић и Славенски послали су 14. септембра 1932. позивницу Марићевој да дође на састанак с циљем образовања југословенске секције Међународног друштва за савремену музику. (Вид. ПРИЛОГ I. 2, бр. 2) С обзиром на то да је Марићева тада живела у Берлину, није могла присуствовати састанку, али је била заинтересована за рад МДСМ-а и пласирање својих дела, као и дела колега.

Током месеци проведених у Берлину Љубица Марић је сигурно покушавала не само да се што боље припреми за упис на студије дириговања на тамошњој Високој школи за музику, већ је и посећивала концерте. Није познато да ли је она ауторка чланка „Концерти у Берлину”, објављеног у *Звуку* 1933. године,¹⁵⁵ а потписаног (можда грешком) са Л. М. За *Концерт за оркестар* Паула Хиндемита, изведен на концерту Пруске академије, у том чланку пише да је „мајсторско дело у погледу концентрованости форме и живе, покретне инвенције (дириговао је Еуген Јохум).”

Крајем 1932. године Љубици Марић је из Амстердама стигла прижељкивана вест да је жири фестивала изабрао њен *Дувачки квинтет* за извођење на тој значајној манифестацији планираној за јуни следеће године док, као што је познато, Вучковићев *Гудачки квинтет* није био прихваћен. Изгледа да је било и других предлога из Југославије, јер у свешцици са дневничким белешкама које је водила Љубица Ђорђевић, композиторкина тетка, стоји следећи запис с датумом 25. децембар 1932: „Обрадовало нас много Катино писмо да је Тицин квинтет изабран за фестивал у Амстердаму – од 5 композ. из Југославије. То много значи за Тицу.”¹⁵⁶

Занимљив је детаљ да је Гијом Ландре (Guillaume Landré), холандски композитор и музички критичар, укључен у организацију овог фестивала, на коверти писма које је послао Љубици Марић 7. априла 1933. написао: „Herrn Ljubica Marić”, не препознавши њено име као женско.¹⁵⁷ У једном од каснијих писама Ландре се извинио због ове грешке.

Било је потребно пуно труда око реализације извођења *Дувачког квинтета* на фестивалу Међународног друштва за савремену музику у Амстердаму, јер је требало финансирати не само путне трошкове, већ и платити организаторима 200 холандских флорина. У преписци од фебруара 1933. могу се већ наћи сведочанства о томе да се у акцију крену-

¹⁵⁵ Л.М., „Koncerti u Berlinu”, *Zvuk* 10–11, avg–sept. 1933, 375–76.

¹⁵⁶ Архив САНУ.

¹⁵⁷ У том писму, које се налази у Архиву МИ САНУ, Ландре потврђује да је примио партитуру и деонице њеног *Дувачког квинтета*, а моли да добије њену фотографију и кратку биографију.

ло promptly.¹⁵⁸ Следећег месеца Љубица се обратила Славенском с питањем која ће секција (југословенска или чешка) платити пут и боравак у Амстердаму за четворицу чланова ансамбла, док су за петог средства обезбеђена.¹⁵⁹ У архивима није сачуван одговор Славенског, али је он сигурно покушавао да нађе неко решење. Крајем априла Љубици је стигло писмо од Славка Остерца, секретара југословенске секције МДСМ-а, у коме ју је саветовао да се сама побрине за обезбеђивање новчаних средстава за те сврхе, тј. да се обрати нашем послаништву у Амстердаму јер је тамошњи посланик био члан почасног комитета овог фестивала. Наиме, по његовим речима, није било сигурно да ће се добити помоћ од Министарства просвете, коју су за њу тражили Славенски и Милојевић.¹⁶⁰ Чим је примила Остерчево писмо, Љубица се обратила Славенском за помоћ апелујући да се за средства званично заложу југословенска секција, а не да се то препусти њој самој: „[...] Али ако би и било умесно од посланства тражити, мислим, никако није леп начин да ја – приватно – тражим [...]”¹⁶¹ Није сачуван одговор Славенског, али нема сумње да је он учинио све што је могао. Резултат се ускоро показао, што потврђује писмо које је 13. маја 1933. Живојин Балугџић, посланик Краљевине Југославије у Берлину (где је Љубица Марић тада живела), написао М. Меренсу (Mehrens), почасном конзулу наше земље у Амстердаму, молећи га да тражену суму авансира холандској секцији МДСМ-а, да се не би задоцнило чекајући да Министарство просвете донесе одлуку.¹⁶² На полеђини писма Љубица Марић је, вероватно после много година, оловком записала: „И ово је Мама!” као коментар на велико мајчино ангажовање око обезбеђивања услова за њену успешну каријеру, доказано и на овом случају. Око наступа у Амстердаму било је заиста пуно активности у које се укључила и родбина у Београду која је била у сталном контакту са Славенским и Милојевићем.¹⁶³

Скоро је сигурно да Љубица Марић није могла добити Остерчево писмо од 6. јуна 1933.¹⁶⁴ пре свог поласка на пут у Амстердам, јер је 8.

¹⁵⁸ Вид. писмо које су сестри Катарини Марић написале Љубица и Милица из Београда 25. фебруара 1933. Архив САНУ.

¹⁵⁹ Писмо од 22. марта 1933. Налази се у Легату Славенског у Београду. Репродуковано је у: М. Милин, „Прашки културни амбијент...”, 33. Касније је промењена одлука, па су *Дувачки квинтет* на фестивалу извели холандски музичари.

¹⁶⁰ Вид. Остерчево писмо од 24.4.1933. (Архив МИ САНУ).

¹⁶¹ Писмо од 27. априла 1933. Легат Славенског. Писмо је репродуковано у: М. Милин, „Прашки културни амбијент...”, 33–34.

¹⁶² Копија писма се налази у Архиву МИ САНУ у Београду.

¹⁶³ Вид. писма од 11, 12. и 13. маја 1933. која су Милица Марић и Љубица Ђорђевић слале сестри Катарини Марић у Берлин (Архив САНУ).

¹⁶⁴ Архив МИ САНУ.

јуна већ била на путу, и то с Алоисом Хабом.¹⁶⁵ Писмо, које је написано на немачком – „ради сигурног разумевања” – мајка јој је вероватно послала на амстердамску адресу, јер је проценила да је важно. У њему Остерц изражава уверење да је Славенски већ обавестио Љубицу да је југословенска секција Друштва добила 10.000 динара,¹⁶⁶ (свакако од Министарства просвете), за извођење њеног *Дувачког квинтета*, затим за путне трошкове, као и за плаћање чланарине Друштву. Замолио ју је да плати чланарину, јер иначе неће имати право да гласа на скупштини Друштва током фестивала, што би било лоше за домаћу секцију. Остерц такође подучава младу 24-годишњу композиторку да ће она у Амстердаму бити званично представник наше секције и да треба да се у свему, посебно на конференцији (скупштини) делегата, држи онога што Хаба буде препоручио и да у складу с тим гласа, јер „често од једног гласа зависи ко ће бити изабран у међународни жири”, а Хаба има богато искуство, зна шта је исправно и познаје све колеге композиторе лично, „и с добре и с лоше стране.”

По повратку из Амстердама у Берлин, Љубица Марић је обавестила Остерца о техничким стварима које су од интереса за југословенску секцију МДСМ-а, не спомињући оно главно, концерте, и леп успех који је доживело извођење њеног *Дувачког* квинтета, вероватно претпостављајући да је он већ био информисан о томе с неке друге стране.¹⁶⁷ Она извештава Остерца да је урадила онако како је он препоручио, платила шта је требало и гласала. Описује састав жирија за следећи фестивал који ће се одржати у Фиренци 1934. године. Додаје да ће за неколико дана бити у Стразбуру на Шерхеновом курсу, на који ће доћи и Хаба: „њена [Хабе] се увек држим наравно већ за то што имамо скоро исту идеологију.” Поверава и да ће се „том приликом [...] о једној страшно важној ствари дискутовати” и да мисли да ће он „хтети заједно да радимо.”

Та помало тајанствена најава неке важне одлуке постаје јаснија из следећег писма које је Љубица Остерцу упутила двадесетак дана касни-

¹⁶⁵ Телеграм мајци из Хановера од 8. јуна 1933. По доласку у Амстердам касније истог дана, послала је још један телеграм мајци, дајући и адресу: Biesboschstraat 24/1 (Архив МИ САНУ). Можда је то адреса Гијома Ландреа који јој је у писму од 1. јуна понудио да борави код његове породице (Архив САНУ).

¹⁶⁶ У преписци Љубице Марић налази се и једно обавештење (без потписа и датума) следећег садржаја: „Композиторки г-ци Љубици Марић из Београда, сада у Берлину, одобрио је Господин министар за извођење њене композиције у Амстердаму динара 3.000, а спремљена је одлука за одобрење још за других 7.000 динара (...) Посланство (у Берлину) овим жели да ствар Г-ђице Марић не пропадне, пошто се ради о нашем престижу у иностранству.” (Архив САНУ).

¹⁶⁷ Писмо од 26. јуна 1933. Вид. Svetko, *Fragment glasbene moderne*, 243.

је, 13. јула 1933, овог пута из Стразбура.¹⁶⁸ Најављујући Шерхенов диригентски курс који ће трајати од 7. до 17. (у ствари 16.) августа, она спомиње да ће у Стразбур доћи Шенберг, Берг, Хаба и многи други значајни савремени композитори који ће присуствовати извођењима својих дела и разматрати идеју о оснивању новог међународног друштва за модерну музику. Вучковић и она су, проценивши да Остерца „као напредног композитора” може интересовати ова иницијатива, одлучили да, следећи Шерхенов позив на окупљање композитора, естетичара и теоретичара сличних убеђења, позову и њега, Остерца, да им се придружи и дође у Стразбур. Међутим, Остерц из неког разлога није дошао на ову интересантну манифестацију. Узгред, нису дошла ни најављена велика имена савремене музике, Шенберг и Берг, али били су Барток, Хаба и Русел. Овоме треба додати да је, као што се види из овог писма (а и из других написа), Вучковић присуствовао фестивалу у Амстердаму, иако се он одржавао само недељу-две дана пред његов дипломски испит на Мајсторској школи прашког Конзерваторијума.¹⁶⁹

Период јуни–август 1933. био је изузетно битан за стваралачку каријеру Љубице Марић јер је она тада постигла запажене успехе на међународној сцени, што јој је свакако знатно појачало самопоуздање. Фестивал МДСМ-а у Амстердаму био је једанаести по реду, а трајао је од 9. до 15. јуна. Председник Друштва био је Едвард Дент (Edward Dent) из Кембрица, док су почасни чланови били Морис Равел (Maurice Ravel), Јан Сибелиус (Jan Sibelius), Рихард Штраус (Richard Strauss), Игор Стравински (Igor Strawinsky) и Мануел де Фаља (Manuel de Falla). Постојале су двадесет четири националне секције, а пријаве три нове је требало да се прихвате на фестивалу. Алоис Хаба је био секретар чехословачке секције, док је Отакар Острчил био њен председник. Данас је необично када се прочита да је у оквиру те секције постојала и „немачка група”, као и да су постојале посебна руска и украјинска секција, па каталонска у оквиру шпанске, а у оквиру шведске стокхолмска и јужношведска! За разлику од њих, југословенска секција, бар према споља, била је јединствена, Славенски је био њен председник, а Остерц секретар. Жири тог XI фестивала (1933) који је изабрао *Дувачки квинтет* Љубице Марић за извођење, чинили су: Макс Бутинг (Max Butting), Франческо Малипјеро (Francesco Malipiero), Вилем Пејпер (Willem Pij-

¹⁶⁸ Исто, 243.

¹⁶⁹ Вучковић је дипломирао 28.6.1933, истог дана када је изведена његова *Прва симфонија* (диригент је био Отакар Јеремиаш). Вучковић је присуствовао овом извођењу које је преносио радио, па се могло чути и у Београду. Вид. М. Корен [Бергамо], „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, у: В. Перичић (прир.), *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Нолит, Београд, 1968, 39.

per), Роџер Сешенс (Roger Sessions) и Вацлав Талих (Václav Talich). У предговору Едварда Дента, објављеном у истом програму, запажају се алузије на растућу политичку и друштвену кризу у свету и позива на слободно стварање у знаку модернизма, што се може закључити и из следећих кратких одломака: „Непријатељи слободе у уметности и књижевности могу да униште књиге и материјалне предмете ликовне уметности, али не могу да униште мисао, не могу да униште поезију и музику [...] [Људи од културе данас] су интернационално усмерени, они разумеју једни друге у свим земљама. Ових дана, када је уобичајено да се национализам најуже врсте уздиже као највећа од свих врлина, музици је потребно више него икада уједињено деловање свих оних који су спремни да се сусрећу на вишим нивоима мисли и осећања, свих оних који као своје водеће начело у уметности прихватају често понављане речи Бузонија 'Nicht zurückschauen' – 'Никад не гледај уназад' ”.¹⁷⁰

Фестивал је отворен 9. јуна 1933. ораторијумом *Carmen saeculare* (на Хорацијеве стихове) холандског композитора Алфонса Дипенброка (Alphons Diepenbrock), а истог дана је изведен и први од три оркестарска концерта. Током следећих шест дана фестивала свакодневно је приређиван по један концерт: још два оркестарска и један камерни, један концерт на отвореном уз учешће хора и дувачког оркестра с ударалкама (са програмом старих холандских народних песама), једно вече старих и нових а сарпелла дела холандских композитора, а посебно вече је било посвећено извођењу симфонијске драме *Халевејн (Halewijn)*, савременог холандског композитора Вилема Пејпера (Willem Pijper). Избор *Дувачког квинтета* Љубице Марић за представљање на фестивалу утолико је већи успех што је организован само један концерт камерне музике, претпоследњег дана фестивала, у петак 14. јуна. Композиција младе ауторке изведена је на крају концерта, после дела Арона Копланда (Aaron Copland), Хуана Карлоса Паса (Juan Carlos Paz), Ише Крејчија (Iša Krejčí), Ернста Кшенека (Ernst Krenek) и Рут Крофорд (Ruth Crawford), а од свих тих аутора она је била најмлађа. У програму је објављена њена фотографија уз краћу биографију коју је она раније послала. Може се у њој прочитати да је у Београду учила композицију код Славенског и Милојевића, а у Прагу код Сука и Хабе (на четвртстепеном семинару), чиме се потврђује да је заиста пратила наставу код Хабе и током свог првог боравка у Прагу. Пише и да је учила дириговање на прашком Конзерваторијуму код Николаја Малка (прецизније, на тој установи је учила дириговање код Долежила, док је код Малка пратила курс ван Конзерваторијума).

¹⁷⁰ Prof. Edw. Dent, Cambridge, „Preface”, International Society for Contemporary Music, 9–15.6.1933, Amsterdams, Officieel Programma, 8–9.

Дувачки квинтет је извео Хашки дувачки квинтет чији су чланови били: Јан Полман (Jan Poolman), флаута; Јап Стотејн (Jaap Stotijn), обоа; Антон Вит (Anton Wit), кларинет; Жак Понс (Jacques Poons), фагот, и Пит Венстра (Piet Veenstra), рог.

Дан пре концерта Љубица Марић је послала мајци дописницу с кратким текстом у којем исказује свој оптимизам који ће се показати као оправдан. (ПРИЛОГ I. 1, бр. 7)

Сачуван је телеграм који је сутрадан по концерту послала мајци: „Највећи успех петак навече”.¹⁷¹ Успех је заиста био неоспоран, што потврђује и следећи избор критика:

„Завршетак концерта је био са једном младом композиторком, 24-годишњом Љубицом Марић из Београда. Њен дувачки квинтет био је најинтересантније дело ове вечери, једна чврстом руком написана музика која се са радошћу слуша. Композиторка је добила срдачан аплауз, а заједно с њом и Хашки квинтет.”

Leendert Swaneveld, „Einde vaan muziekfest. De laatste, officieele avond”, *Dagblad van Noord*, 15. јуни 1933.

„[Дувачки квинтет Љубице Марић] је музика с формом и линијом и садржајем. Музика са сигурном снагом која после свих мекоћа [у претходним делима] двоструко фрапира; одлучна музика са чврстом вољом и снажним карактером као погонском енергијом. Види се таленат и ми смо му захвални. Волели бисмо да чујемо комад у неком другом окружењу, после неке другачије композиције да бисмо свој суд потврдили, али осећамо са сигурношћу да се овде ради о једној другачијој класи у односу на оно што је претходило [на програму]”

„De kamermuziek aan de beurt”, *De Telegraph* (Amsterdam), 15. јуни 1933.

„Последње изведено дело те вечери било је и једно од најинтересантнијих и свакако једно од најсолиднијих дела на фестивалу до сада; а при том га је компоновала млада 23-годишња жена. Композиторка Љубица Марић је Бугарка¹⁷² иако је већином сту-

¹⁷¹ Архив МИ САНУ.

¹⁷² Аутор критике је очигледно био погрешно обавештен.

дирала у Прагу. Њен дувачки квинтет за флауту, обоу, кларинет, фагот и рог подстакao нас је да размишљамо о томе шта ће се у будућности десити са тако изразитим музичким талентом. Израз је стално био индивидуалан, вођење инструмената оригинално, без и најмањег маниризма или несигурности. Аплауз је био изузетно одушевљен, а Љубица Марић је очигледно била врло задовољна начином извођења своје музике. Заиста је ретко да се прво извођење тако добро оствари.”

From a special correspondent, „Contemporary music. Ernst Krenek’s ’Songs of Later Years’.” [Поднаслов који се односи на дело Љ. Марић: „Fine Work by Young Bulgarian Woman”], *Glasgow Herald*, 28. јуни 1933.

„Дело које по својим високим квалитетима високо одскаче изнад ове проблематичне средине – био је *Дувачки квинтет* Љубице Марићеве. Иако он још у потпуности не достиже онај виртуозитет, револуционарност и динамичко богатство њене сублимиране *Музике за оркестар* (изведене у стразбуршком *Arbeitstagungu*), ипак је његових специфичних одлика толико да их је тешко набројати. Но оне се могу редуцирати на два значајна момента. Први, значајан за развој њене уметничке личности – као еманципација склоности ка техничкој бриљанцији у смислу динамичког обогаћења; други, за развој нове прашке школе (Хабе и његове групе) – чији је један смер она повела. Последњи став ове композиције представља прелом ка једној богатијој мелодијској догађајности (од дванаесттонске) – која је заједно са осталим динамичким елементима значила предуслов за стварање нових форми, аналогних и коинцидентних са официјелном Хабином формулацијом тзв. „нетематског стила”. Музика Љубице Марић, како по својим формалним и стилским одликама, тако и по динамичком богатству, представља један нов смер европске модерне, корак даље по линији Бах–Шенберг–Хаба. Са њом југословенска савремена музика, поред прашке четврттонске групе, избија на чело авангардног покрета Европе.”

Војислав Вучковић, „XI фестивал модерне музике у Амстердаму”, *Звук*, 12, 1933, 416–17.

Међу критикама нашле су се и (само) две негативне:

„Из Прага такође, бар што се тиче места студирања, стигао је и дувачки квинтет Љубице Марић, младе жене која можда поседује

известан аутентичан таленат, али га је свакако погрешно усмерила ка прављењу брбљиве буке. Она је ипак довољно млада да се поправи ако схвати да ово брбљање није музичка композиција.”

Непотписано, „The Amsterdam Festival. An Error of the Jury”, *The Times* (London), датум није сачуван

„Једна југословенска девојка, Љубица Марић, показала је у свом дувачком квинтету много више спонтаности и музичке вештине [него Франтишек Бартош], али питање је да ли његова атмосфера жмурке и милитантни средњоевропски идиом доносе довољно новина да би дело преживело.”

Henry Boys, „The Testing-Time of Modernism. Disillusion at Amsterdam”, *The Daily Telegraph* (није сачуван датум)

Као што је раније већ споменуто (писмо Љ. Марић Остерцу из Стразбура, од 13. јула 1933), Љубица Марић и Војислав Вучковић су имали великих очекивања од стразбуршког курса на који их је током фестивала у Амстердаму позвао Херман Шерхен. Вучковић наводи да је Шерхен после четврте вечери фестивала поделио учесницима проспекте и позиве за програм свог курса на коме ће се, поред припреме концерата, расправљати о битним проблемима музичке акустике и интерпретације музике, посебно савремене, као и о законима естетике.¹⁷³ Вучковића и Марићеву је том приликом посебно заинтересовало оно што су чули у приватном разговору са самим Шерхеном и Хабом, конкретно, да ће се дискутовати о кризи у музици и могућности њеног „залечења”, о великој реформи коју треба спровести која би резултирала новом уметничком ренесансом. То је пружило прилику младим београдским композиторима да двојици старијих угледних колега изложе своје погледе на апсолутну музику, реформу опере и примењену музику, што је наишло на позитивну реакцију код Шерхена, који је обећао да ће о томе бити прилике да се разговара у Стразбуру. Наговестио је и да ће на курс доћи Арнолд Шенберг, који ће присуствовати извођењу своје *Серенаде* оп. 24.

Херман Шерхен (1891–1966) управо је 1933. године одлучио да се због растућег фашизма пресели из Немачке у Швајцарску. Низ година

¹⁷³ Вучковић и Марићева пишу о томе у: „Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike”, *Zvuk*, 1, 1933, 30–33.

(1922–1950) био је стални гост-диригент Музичког колегијума у Винтертуру (Швајцарска), упоредо често наступајући по Европи, а као члан жирија и диригент на фестивалима Међународног друштва за савремену музику стекао је велики број пријатеља међу истакнутим композиторима и извођачима. Све осионије деловање фашиста њему лично је дошло отказивање концерата у Нирнбергу и Минхену почетком 1933, првенствено зато што је због промовисања модерне музике био повезиван с „културбољшевизмом” и „међународним јеврејством”, а био је ангажован и у хорском радничком покрету. Схватио је да се мора иселити из Немачке (прво је боравио у Тесину у Швајцарској, па у Стразбуру, врло близу границе с Немачком), не желећи при том да прекине све везе с немачким културним простором.¹⁷⁴ Вероватно је због неког непријатељског утицаја из Немачке изостао позив Шерхену да диригује на фестивалу МДСМ-а у Амстердаму, о чему је писао Едварду Денту: „[...] карактеристично је и срамно како се у страху скоро цео свет клања голој бруталности која сада влада у Немачкој.”¹⁷⁵

Шерхенов курс, чији је радни назив био *Session d'études musicales et dramatiques*, односно *Musikalish–Dramatische Arbeitstagung*, који би се могао превести као *Музичко-драмски радни семинар*, одржан је од 7. до 16. августа, с тим да треба напоменути да се ти датуми односе на дане када су држана предавања и концерти, док су шест недеља раније почеле припреме и пробе. У програму курса наведено је да је председник почасног комитета био Едвард Дент, председник МДСМ-а, а чланови, између осталих: госпође Герда Бузони (Gerda Busoni), Ема Дебиси (Emma Debussy), Алма Марија Малер (Alma Maria Mahler), Морис Равел, Албер Русел. У Стразбур су допутовали Едвард Дент, Албер Русел, Бела Барток, Игор Маркевич, Владимир Фогел (Vladimir Vogel), Алфредо Казела (Alfredo Casella).¹⁷⁶ Један од уводних текстова је написао Вили Рајх (Willi Reich), аустријски музички писац, аутор монографија о Албану Бергу, Бели Бартоку и неким другим значајним савременим композиторима. Аутор тврди да оваква „музичка манифестација приређена од музичара за музичаре” још никада није организована, јер је замишљена као чисто духовна активност усмерена ка побољшању извођаштва у смислу истинског разумевања музике. Спомиње и раније Шерхенове заслуге за промоцију модерне музике и подсећа на његово

¹⁷⁴ О Шерхеновој политичкој позицији и деловању током тридесетих година XX века вид. у студији: Joachim Lucchesi, „Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an.” *Musikausübung und Politikverständnis bei Hermann Scherchen*, *Музикологија / Musicology* 19, 2015, 67–82.

¹⁷⁵ Из необјављеног писма од 26. маја 1933. Вид. Lucchesi, *nav. delo*, 69.

¹⁷⁶ Madeleine Cohn-Hœffel, „Autour de la session d'études musicales de Strasbourg, 1933”, *Saisons d'Alsace* 17, 1953, 73–76.

оснивање часописа *Мелос* дванаест година раније, као и на његов *Учебник дириговања (Lehrbuch des Dirigierens)*. Рајх наводи и да је шестонедељни диригентски курс подразумевао девет до дванаест сати теоретског и практичног рада дневно и финални испит сваког учесника. У програму су наведена имена свих полазника курса, а међу диригентима наведени су и Љубица Марић (с погрешном назнаком да долази из Загреба), затим Војислав Вучковић, Карел Анчерл, Мирослав Понц, укупно њих седамнаесторо. Алоис Хаба је добио пет термина за циклус предавања *Историја музике и основне снаге музичког обликовања*.¹⁷⁷ Проф. Деодар (Deodhar) из Бомбаја одржао је предавање о индијској музици, а Вили Рајх је на отварању говорио о смислу и значају целе манифестације, што је било преношено преко радија.

Покровитељ Шерхеновог курса био је град Стразбур, чији су челници великодушно уступили организаторима на коришћење просторије Конзерваторијума, позоришта, затим оркестар и персонал. Љубица Марић је, скоро сигурно, била смештена приватно у кући неког гостопримљивог становника Стразбурга (вероватно код Гијома Ландреа), као и велика већина осталих учесника.¹⁷⁸ Курс је имао некомерцијалан карактер, па није било улазница, хонорара, ни публике, мада су били позвани новинари, док су заинтересовани музичари који нису били укључени у предавања и концерте могли да се ставе на располагање као извођачи. Према Лукесију, овакав концепт који је подразумевао непостојање границе између публике и извођача, подсећа на идеје Брехтових (Berthold Brecht) *Lehrstück-a* и Шенберговог Друштва за приватно извођење музике.¹⁷⁹

Првог дана курса је одржан концерт руске музике (дела Николаја Набокова – дириговао је композитор, Игор Бурјанина, Сергеја Прокофјева, Александра Черепнина и Игор Маркевича). Следећих дана су организовани концерти холандске, нордијске и данске музике, затим енглеске и италијанске, па мађарске (између осталих, Бартоков Други концерт за клавир и оркестар чију је солистичку деоницу извео сâм композитор), аустријске (Вучковић је дириговао Шенбергову *Серенаду* оп. 24 и премијерно *Три хебрејске песме* за камерни оркестар Макса

¹⁷⁷ Млада Стразбуржанка Мадлена Кон-Хефел, која је присуствовала Шерхеновим сесијама као слушалац, сећала се да је једном приликом дошло до озбиљне конфронтације између Хабе и Шерхена током једног од тих предавања, зато што Шерхен није могао да прихвати тврдње чешког авангардисте да је тематска музика нелогична због својих понављања тема чиме се или признаје сиромаштво композиторских идеја, или подразумева да публика споро разуме представљене музичке идеје. Вид. Madeleine Cohn-Hœffel, „Autour de la session...”, 74.

¹⁷⁸ Исто, 74.

¹⁷⁹ Lucchesi, nav. delo, 71.

Бранда / Max Brand), пољске, румунске и шпанске (између осталих дела Де Фалје / Manuel De Falla/ и Карола Шимановског / Karol Szymanowski), француске и белгијске (Форе / Gabriel Fauré/, Орик / George Auric/, Пуленк / Francis Poulenc/, Равел / Maurice Ravel/, Русел / Albert Roussel/, и други) и на крају концерт швајцарске музике (Хонегер /Arthur Honegger /, Мартин /Frank Martin/ и др.). Претпоследњег дана, 15. августа 1933, у сали „Хектор Берлиоз” Конзерваторијума одржан је концерт чехословачке и југословенске музике. На програму су била дела Понца /Miroslav Ponc/, Рајнера /Karel Reiner /, Хабе (*Нонет*, који је дириговала Љубица Марић), Вучковића (*Увертира* за камерни оркестар – премијера – дириговао композитор) и најзад Љубице Марић (*Музика за оркестар* – такође премијера, дириговала је она сама).

Као што је раније споменуто, *Музика за оркестар* није била сасвим завршена у време када је Љубица Марић дипломирала, годину дана раније (јуна 1932), али је она дело свакако завршила касније те године (уосталом, 1932. година стоји на аутографу дела), тако да га је могла предложити за извођење на Шерхеновом курсу.

МУЗИКА ЗА ОРКЕСТАР (1932). Као последња композиција рађена у класи Јозефа Сука, заправо дипломски рад, *Музика за оркестар* рађена у једном ставу, свакако је била првенствено замишљена као демонстрација зрелости младе композиторке да компонује за оркестар, али она поседује свежину и уметничке квалитете који су били препознати као такви већ на првом извођењу до којег је дошло следеће године. После београдске премијере дела 1934. године Љубица Марић није више давала ово дело за извођење, можда имајући дилеме у односу на његову композициону вредност, тако да га је обично изостављала из спискова својих дела,¹⁸⁰ или би га само наводила без конкретнијих напомена, осим да је дело било умножено и премијерно изведено у Стразбуру 1933. под њеном диригентском палицом. Композиторка је тек крајем деведесетих година XX века дозволила да се дело препише и изведе, тако да је објављено у издању *Фуроре*-а 2001. године, а први пут снимљено 2005.¹⁸¹ Љубица Марић је тих година о делу написала следеће: „*Музика за оркестар* полетно је наступила, али по нечему још неискусна. За мене, из садашње перспективе, има вредност оне ’бескрајне линије’ која без намере, спон-

¹⁸⁰ Вид. *Katalog dela Udruženja kompozitora Srbije*, UKS, Beograd, 1953.

¹⁸¹ Б. Чичовачки, „Музички опус Љубице Марић – проблематика номенклатуре и хронологије композиција”, 357.

тано, тече све до пред крај, до једне минијатурне репризе.”¹⁸² Значајно је што је остао забележен и композиторкин поглед на дело из времена кад је оно и настало, односно из 1934. У чланку који је заједно написала са Војиславом Вучковићем, с намером да се публика припреми за концерт на којем ће *Музика за оркестар* бити први пут изведена у Београду, стајало је између осталог: „*Музика за оркестар* писана је 1932. године и представља спонтани прелаз са тематског начина формалног конципирања композиције на нетематски. Принцип нетематског става овде је спроведен недогматски, већ са динамичким образложењем, што значи да начин интуитивног диференцирања мелодијске линије већ садржи у себи елементе нетематског мишљења иако су формални оквири аналогни тематским. Понављање, имитације, мотивски рад, секвенце и слични контрапунктски реквизити спонтано су избегавани са више органског смисла него у многим композицијама које су а priori нетематске – што понекад значи догматске. Та композиција, дакле, значајна је по новој динамици која представља потпуно ослобођење од стега конвенционалности и једног шаблонског декоративног садржаја, тако специфичног за апсолутну музику.”¹⁸³

Састав оркестра је камеран, али не сасвим стандардан – осим гудачког корпуса, ту су флаута, обоа, кларинет, фагот и по два рога и трубе, а од удараљки само тимпани. Дело је атонално и атематско, мада не у строгом смислу. Из горе наведеног цитата види се да је Марићева (као и Вучковић) тежила специфичном атематизму који не би био ригорозан на начин како је то Алоис Хаба прокламовао, већ би „спонтано” избегавао конвенције тематског рада. У *Музици за оркестар* нема периодичности, као ни имитационог и секвентног мотивског рада, али препознаје се активност мотивских ћелија које су међусобно сродне што је остварено финим варијантним радом примењеним и у њеном *Дувачком квинтету*. Није сасвим тачно да нема понављања мотива, јер се већ у 2. такту може уочити мотивска ћелија (три тона у хроматском низу наниже) која се различито ритмизована провлачи кроз цео облик доприносећи, бар у малој мери, кохезији целине. У мелодици су честа низања у једном смеру или великих интервала

¹⁸² Наведено у: Борислав Чичовачки, „Тишина тмином о злату пева”, текст у књижици уз це-де албум *Музика Љубице Марић*, Југоконцерт, Београд, 2010, 19.

¹⁸³ Љубица Марић, др Војислав Вучковић, „О утицају апсолутне уметности на развој уметничке форме. Поводом V симфонијског концерта оркестра 'Станковић' ”, *Политика*, 7–10.4.1934.

(на пример октава + мала нона), или малих и великих (на пример мала секунда+мала терца+велика нона), а оно што јој даје типично модернистички искидан цртеж су кривудасти и испрекидани покрети које, међутим, Марићева ритмички врло вешто „кроти” тако што у дужим сегментима одржава релативно униформан ритмички импулс. Управо је ритам она димензија која *Музици* даје посебну динамику и виталност.

Темпо је брз, композиција је пуна младалачке енергије и одлучног замаха. Иако је остварен убедљив континуитет сталног испредања новог, у форми постоје само назнаке одсека, и то без изразитијег контрастирања. Смењују се разраде два у основи слична материјала који граде троделну форму с Кодом: А (т. 1–31) – Бе (32–84) –А1 (85–132) – Кода (133–94). Оно што музичку грађу диференцира је првенствено ритам, а у вези с њим и карактер који је пун елана и као незауоставив у деловима А – за њих је карактеристичан триолски пулс (НОТНИ ПРИМЕР 2) – док је део Бе смиренији и на неким местима са врло сведеним бројем деоница – у њима је више истакнут пунктирани ритам (НОТНИ ПРИМЕР 3). Ипак, нема искључивости, па су неке од тих карактеристика помешане. Метрика је променљива у целом ставу, што је један од начина да се избегне формална „правилност” и периодичност. Међусобни односи гласова дефинисани су углавном применом линеарног контрапункта, а у одређеним ситуацијама, пре свега у градацијама, прекидају своје претежно независне токове да би удружено формирали акордске ударе. У вертикали доминирају, наравно, дисонантна сазвучја, али и када су консонантна, нису ни у каквој функционално-тоналној вези. Став се завршава у унисону на А (као на почетку), а претходи му сазвучје реског звука (Ха-Дис-Еф-Ге-Бе).

Љубица Марић се сећала да јој је Алоис Хаба замерио због њеног одступања од стриктног атематизма у овом делу, на шта је она одговорила да није ни желела да дисциплиновано следи задата правила и да је управо осећала потребу за репризним моментима. „Минијатурна реприза” коју је споменула у раније наведеном цитату односи се на везу између т. 4–19 на почетку и т. 164–178, пред крај дела.

Рукопис овог дела налази се у Музиколошком институту САНУ. У ПРИЛОГУ II. 1 бр. 3 репродукована је прва страна.

Музика за оркестар је први пут изведена 15. августа 1933. у сали Конзерваторијума у Стразбуру, у оквиру диригентског курса Хермана Шерхена. Диригент је била сама Љубица Марић. У оркестру састављеном *ad hoc* свирао је и Карел Анчерл, касније познати диригент.

Критички прикази *Музике за оркестар* који су се после концерта појавили у штампи били су изузетно позитивни, о чему говоре и одломци из неких од њих:

„Последњи камерни концерт музичко-драмског јавног наступа у среду пре подне представио је дела чешких и југословенских композитора. Духовни вођа и учитељ ових младих музичара је Алоис Хаба из Прага који је са два нонета за дуваче и гудаче био најзаступљенији. Оба дела, од којих је прво у дијатонском, а друго у хроматском систему, оживела су атематски стил који пропагира Хаба. Као аутентичан тумач наступила је његова ученица Љубица Марић са правим уздржавањем, али и са њој својственим слободним и гипким покретима. Своју сопствену *Увертуру*¹⁸⁴ дириговала је Марићева са јаким унутарњим учешћем, врло сугестивно оживљавајући звучне представе. Једна генијално обдарена жена.”

„Musikalisch - dramatische Arbeitstagung in Konservatorium”, *Elsässer Bote*, 18. August 1933.

„И на крају се појавила грациозна визија једног женског диригента, госпођице Љубице Марић, Југословенке, која је ауторитативно дириговала једно врло привлачно симфонијско дело.”

Léon Kochnitzky, [није сачуван наслов чланка] *L'Intransigeant* (Paris), 19. август 1933.

„Љубица Марић која је већ на музичком фестивалу у Амстердаму оставила један веома добар утисак својом композицијом за дуваче, потврдила је овај утисак својом *Музиком за оркестар*, једним засењујуће талентованим делом које је она сама и дириговала.”

Albert van Dorn, „Musikalische Tagung te Straatsburg”, *Avonblad - Algemeen Handelsblad van Woensday*, 23. August 33.

По свему судећи, Шерхенов музичко-драмски курс је донео Љубици Марић пуно радости и признања. Концерти су припремани до 7. августа, а интересантно је да се од студената очекивало да, између осталог, јавно, напамет и без пробе диригују неко дело које им је дато да

¹⁸⁴ Изведена је у ствари њена *Музика за оркестар*.

спреме.¹⁸⁵ Сећајући се тог времена, Љубица Марић је касније причала да су млади музичари, поред интензивног рада, имали времена и за опуштање (шетње, купање у Рајни). Још током првих недеља она је мајци, која је остала у Берлину, писала да је здрава и да се осећа „тако добро”, додајући да јој „ништа не фали ни са нервима ни са срцем”.¹⁸⁶ У једној другој, већ споменутој дописници (ПРИЛОГ I. 1. бр. 6) похвалила се мајци да јој је Шерхен веома наклоњен, да сматра да је она „изванредан музички таленат”, много талентованија од Вучковића и као композитор и као диригент. Сачувана је и дописница у којој Марићева показује бригу што је мајка морала да ради неки додатни посао да би јој у Стразбур послала пакет са разним стварима, а главна тема је била, као и често иначе, материјална оскудица. (ПРИЛОГ II. 2, бр. 4) Послала јој је и једну симпатичну дописницу у којој је навела нове комплименте које је добила од Шерхена, међу њима и тај да ју је пред осталим учесницима назвао „малим генијем”. (ПРИЛОГ I. 1, бр. 8)

Међутим, један догађај на самом крају курса сигурно је покварио расположење Љубици Марић – о томе у наставку, а овде још само напомена да је (вероватно) крајем августа 1933, када се придружила мајци у словеначкој бањи Добрна, послала дописницу Јосипу Славенском¹⁸⁷ (последње сачувано писмо њеном учитељу) у којој га обавештава да је у Стразбуру упознала пијанисту Валтера Фраја (Walter Fray) са Конзерваторијума у Цириху, који је замолио њу и Вучковића да поздраве Славенског и да му пренесу да би желео да добије неку његову композицију, као и дела најмлађих, за један радио концерт југословенске музике. Додала је да она и Вучковић неће ништа послати.

За праћење развоја Љубице Марић као композитора у најранијем раздобљу њеног стварања потребно је узети у обзир, поред самих дела која је тада компоновала, и њене ретке текстове о музици, који не сведоче само о строгости и бескомпромисности ставова које је излагала, већ и о извесној недоследности проистеклој из додира са револуционарном идеологијом и идејама музичке пропаганде које је примила од Војислава Вучковића.

Ако се зна да је Марићева током боравка и рада у Стразбуру била позитивно узбуђена због изванредне прилике да учи и буде у контакту с

¹⁸⁵ Madeleine Cohn-Hoeffel, „Autour de la session d'études musicales de Strasbourg, 1933”, *Saisons d'Alsace*, 17, 1953, 74. Остало је сећање ове ауторке која је била једна од учесница скупа на неколико предавања Алоиса Хабе на којима је успевао да одржи пажњу публике и поред велике врућине и да се једном приликом Шерхен оштро супротставио његовим ставовима о атематској музици што је покренуло узбудљиву дискусију.

¹⁸⁶ Дописница од 23 (?) 7.1933. Архив САНУ.

¹⁸⁷ Кореспонденција у Легату Јосипа Славенског.

истакнутим музичарима европског формата, о чему су већ наведена нека сведочанства, може да изненади оштар критички тон који карактерише њен приказ Шерхеновог диригентског семинара, објављен касније те године у *Звуку*.¹⁸⁸ Љубица Марић у том чланку негативно реагује на извођење „музике l'art pour l'art-a која је изгубила сваки контакт са стварношћу и животом друштвених маса”.¹⁸⁹ Одбацује енглеско-италијански програм на коме су биле „мање или више искрене и са поштеним намерама рађене композиције, али безначајне, старе и у звуку и мелодици.”¹⁹⁰ За *Серенаду* оп. 24 Арнолда Шенберга пише да је „пример бесмислености оваквог l'art pour l'art начина данашњег музичког стварања”, а да је „у свом Камерном концерту Берг применио, као Шенбергов следбеник, само његову математичност”. Вероватно је „математичност” кључна реч која објашњава зашто се Љубица Марић није никада испробала у додекафонском компоновању, али необично је то што је додекафонска дела одбацила као ларпурлартистичка, јер би било тешко да и Шенбергова дела из претходне фазе, која су значајно утицала на њен рад, не окарактерише на исти начин. Тешко је са сигурношћу просудити какав је био став Љубице Марић према стваралаштву Беле Бартока и Игора Стравинског, чија су дела била такође изведена у Стразбуру. За Бартоков *Други клавирски концерт*, у коме је као солиста наступио сâм аутор, она је у приказу написала да је то дело „мајсторски примењеног фолклора”, док је *Причу о војнику* Стравинског само споменула, без коментарисања.¹⁹¹ Није вероватно да та музика није деловала на њу, већ она по свему судећи није још била спремна да прими те другачије утицаје, да изађе из свог експресионизма на линији Шенберг–Хаба. У *унутарњој биографији* композиторке морала су да се претходно догоде многа нова искуства, јер, како сматра Леонард Мејер, „’утицај’ није једносмерна реакција. Уметничко мишљење и стваралачки ставови морају бити спремни да приме утицај.”¹⁹² До такве спремности за прихватање других струја у музици прве половине XX века, другачијих од шенберговске, дошло је код Марићеве тек доста касније, педесетих година. До тада је та другачија музика која је на Љубицу Марић свакако деловала – композиције Стравинског, Бартока, вероватно и неких других – била потиснута у њену подсвест, да после 1950. буде стваралачки акти-

¹⁸⁸ Ljubica Marić, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung’ u Strassburg”, *Zvuk*, 12, октобар 1933, 420–422.

¹⁸⁹ Isto, 422.

¹⁹⁰ Isto, 421.

¹⁹¹ Isto, 421, 422.

¹⁹² Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago–London, 1967, 73.

вирана, односно преображена, и то тек у садејству са утицајима средњовековне српске и византијске уметности.

Разлоге за неочекивано нерасположење Љубице Марић према делима најмодернијих композитора свог времена изведеним на Шерхеновом курсу треба тражити у промењеним ставовима Војислава Вучковића које је она, бар у прво време, потпуно усвојила. Вучковић је, наиме, као доследни заговорник комунистичких директива које су стизале из СССР-а, свакако био упознат с актуелним дешавањима у тој земљи, конкретно са заокретом од подршке нових власти модернизму у уметности као одговарајућој стратегији државе која гради ново друштво, ка захтевима за већом приступачношћу музике и њеном окретању „масам”, уместо уским круговима поклоника модернизма и авангарде. У том контексту може се разумети апострофирање (у истом приказу Љубице Марић) свите из *Опере за три гроша* Курта Вајла (Kurt Weill) као „симпатичне”, као и примедба да је она „тако свеже деловала својим финим шлагерима и асоцијацијама за оне којима је целина заједно са радњом позната”.¹⁹³ Тадашњи идеолошки став Марићеве према модернизму и политичкој ангажованости исказује се и у критици Брехт-Хиндемитовог *Леритика (Lehrstück)*, изведеног на крају Шерхеновог курса (исте вечери кад и *Прича о војнику* Стравинског). Она има замерке и за писца и за композитора: „текст је из времена кад Брехт још није био класно и идеолошки ориентисан и читава ствар, која је у једном мистичном тону, завршава се потврђивањем бесмислености напора у животу и бесциљности самог живота”¹⁹⁴; с друге стране, Хиндемит је компонујући музику *Леритика* приказао свој „крајње неукусан свестан дилетантизам”.¹⁹⁵

Испољавајући радикалност схватања, млада (24-годишња) ауторка приказа није имала повољне коментаре ни за Шенберга и композиторе његовог усмерења – због њиховог ларпурлартизма, ни за ауторе умеренијих струја – због стилских нечистоћа, тако да је једини осим опере Курта Вајла, који је добио похвалу, био *Други клавијирски концерт* Беле Бартока за „мајсторски примењен фолклор”, што говори о томе да је рад с елементима народне музике постао прихватљив за њу, с обзиром на претпостављену привлачност оваквих дела „масам” слушалаца. Примећује се изостанак коментара на дела Алоиса Хабе, као и на Вучковићеву *Увертуру*, при чему се може разумети зашто није ништа написала о својој *Музици за оркестар*. Поставља се питање да ли су Марићева и Вучковић заиста сматрали да су, за разлику од свих других,

¹⁹³ Lj. Marić, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung’ ..., 422.

¹⁹⁴ Isto, 422.

¹⁹⁵ Isto, 422.

њихове композиције изведене на овој манифестацији одговарале њиховим сопственим критеријумима да нису ларпурлартистичке, да имају „контакт са стварношћу и животом друштвених маса”, да одговарају „масовним класним тежњама”.¹⁹⁶ По свему судећи, они су у то време знали ипак само оно против чега су, без јасне представе о томе како ће се пронаћи излаз из кризе модерне музике и остварити музичка ренесанса. Вучковић је, додуше у свом приказу фестивала МДСМ-а одржаног месец дана раније у Амстердаму,¹⁹⁷ имао речи похвале и за *Дувачки квинтет* и *Музику за оркестар* Љубице Марић, као што је већ раније наведено. Његова образложења су, међутим, нејасна и неубудљива, јер како, на пример, разумети његове тврдње да се у тим делима запажају „еманципација од склоности ка техничкој бриљанцији у смислу динамичког обогаћења” и „прелом ка једној богатијој мелодијској догађајности (од 12-тонске)”, чиме „југословенска савремена музика, поред прашке четврттонске групе избија на чело авангардног музичког покрета Европе.” Као ни Љубица Марић у свом приказу Шерхеновог диригентског курса, тако ни Вучковић у свом чланку о фестивалу у Амстердаму нема разумевања за изведена дела других композитора, осим за оперу *Халевејн* Вилема Пејпера. *Симфонија псалама* Игора Стравинског је за њега „стилски поразно реакционарна”, дела Копланда, Паса и Крејчија „не заслужују већу пажњу”, композиција Гофреда Петрасија (Goffredo Petrassi) „револтирала је својим неукусностима”, итд.

Наведени прикази из пера Вучковића и Марићеве објављени су у истом броју *Звука*, а већ у следећем броју појавио се њихов заједнички чланак „Стразбуршки експеримент у светлости материјалистичке критике”, *Звук* 1, год. II, 1933. У то време – крајем 1933. или почетком 1934. године обоје су живели у Београду и вероватно трпели од нарушених односа са Шерхеном и Хабом, до чега је дошло (може се претпоставити) због догађаја који је описан у том чланку. Наиме, у тексту они доста грубо и повремено иронично дискредитују стразбуршки курс без обзира на то што су добили прилику да на њему диригују своја и туђа дела. Писци чланка у свом радикализму оградиле су се чак и од Хабе, и то на доста саркастичан начин, пребацујући му што ни његова музика не допире до шире публике.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Isto, citati sa str. 422.

¹⁹⁷ Vojislav Vučković, „XI festival moderne muzike u Amsterdamu”, *Zvuk*, 12, 1933, 416–17.

¹⁹⁸ „Истовремено Хаба покушава да убеди један мали и силом скрпљени аудиториум да је будућност модерне музике у ¼ тоновима, обећавајући онима који у то поверују загробни живот – гарантован историјом музике”. Вид. Vojislav Vučković i Ljubica Marić, „Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike”, *Zvuk*, 1, novembar 1933, 31.

Незадовољни што нису добили обећану могућност да шире образложе своја схватања о модерној музици и начинима решавања кризе у којој се она налази, искористили су прилику да завршни састанак учесника на курсу „силом претворе у дебату”. Вучковић је прочитао тада њихов манифест (вероватно на немачком) који је репродукован у овом чланку. У манифесту је дата критика актуелног стања у музици („...нигде нема толико прљавштине, бичева и шарлатанства као у модерној музици...”), у којој се, по њима, огледа схватање компоновања као приватне ствари, што рађа формализам, уместо да „музика одговара општим, масовним и класним тежњама”. На крају манифеста изнета је чак инсинуација о фашистичком карактеру целе стразбуршке манифестације, и то због наводног „пласирања најличнијих претензија појединаца, а преко њих њихових националих група.” У наставку чланка аутори констатују да је по читању манифеста настало велико узбуђење. Сутрадан је холандски композитор Алберт Ван Дурн (Albert Van Doorn) такође критиковао „сесије”, после чега је уследила дебата која је добила „сасвим сензационалан тон и најневероватније обрте”, због чега су Љубица и Војислав напустили салу. На крају чланка наводе да су из Стразбура отпутовали у Париз, где су кратко боравили и срели Луја Арагона (Louis Aragon), познатог књижевника и комунисту, верног следбеника директива из СССР-а, од кога су добили понуду за сарадњу и објављивање поменутог манифеста.¹⁹⁹ Остаје нејасно какав је утисак иступ Вучковића и Марићеве заиста оставио на присутне јер нигде није остао забележен осим у њиховом наведеном приказу. Нобеловац Елиас Канети (Elias Canetti) објавио је успомене на свој боравак у Стразбуру током Шерхеновог курса, али у тој аутобиографској прози (у којој иначе нема лепих речи за Шерхена) не спомиње ни тај догађај, ни саму Љубицу Марић.²⁰⁰

Описане догађаје и написе треба посматрати у контексту полемике која се мало касније водила између Војислава Вучковића и Миленка Живковића, композитора старијег девет година, са дипломама Земалског конзерваторијума (Landeskonservatorium) у Лајпцигу и париске Scholae cantorum, који је имао другачије виђење ситуације у савременом музичком стваралаштву. С јесени 1933. године Живковић у *Музичком гласнику* објављује чланак у коме расправља о прогресивној и реакционарној савременој музици, нападајући стваралаштво Арнолда Шенберга и „хипокритско реакционарство [његовог] псеудомодерног правца” као и његове домаће „епигоне”.²⁰¹

¹⁹⁹ Нема потврде да је је манифест игде објављен, осим у оквиру чланка „Strassburški eksperiment...”.

²⁰⁰ Вид. Elias Canetti, *Jeux de regards. Histoire d'une vie 1931–1937*, Albin Michel, Paris, 1987, 49–89.

²⁰¹ Миленко Живковић, „Опасне појаве у савременој музици, разматрања и сведочанства”, *Музички гласник* 3, 1933, 49–59.

Сасвим је извесно да је Вучковића, Марићеву и Чолића, о чијим ставовима и делима је већ могао нешто знати, видео као те епигоне, јер других „кандидата” за такво означавање, ма колико оно било пристрасно, није било. После краћег времена, крајем 1933. године, изиритиран чланцима Вучковића и Марићеве у *Звуку* (из којих су горе пренети неки одломци), Живковић се поново оглашава и сада се обраћа уредници овог часописа Стани Рибникар протестујући због „скроз неприродне групације коју чини покрет око [Вашег] листа *Звук*.”²⁰² Наступајући са позиција које су врло сличне ставовима његових опонената – заједнички именилац им је захтев да се „пронађе дубља спона са својом друштвеном средином” – Живковић се од њих разликује по ставу да у стваралаштву треба афирмисати употребу народних мелодија, тј. позивом да се следи Мокрањчева основна линија. Он је присталице авангардног ларпурлартизма, у које је сврстао, не именујући их, Вучковића и Марићеву (а вероватно је мислио и на остале прашке ђаке), назвао „младореакционарима”, док је остало нејасно кога рачуна у „старореакционаре” (можда Петра Крстића, Стевана Христића, Милоја Милојевића). Својим млађим колегама Живковић замера што „њихов теоретски и практичан рад не кореспондирају: док са једне стране заступају идеологију ’социјалне’ уметности, с друге стране пишу музику у духу најортодокснијег индивидуализма и l’art pour l’art-а у новом издању.”²⁰³

Вучковић се с разлогом осетио прозваним и послао је *Звуку* чланак слично оштро интониран као што је био и Живковићев. У чланку „Музички фашизам и његови експоненти код нас”²⁰⁴ Вучковић приговара Живковићу између осталог и то што „показује да фактично нема појма о ономе шта смо о тим системима [дванаестостепеном и четврттонском] говорили г-ца Марићева и ја са ’јавних гласила’, која га тако несносно тиште.”²⁰⁵ Љубица Марић није учествовала у овој полемици, али се потписала, заједно с Вучковићем, испод чланка „Један докуменат о културној политици у нас на умјетничком плану” у загребачком *Књижевнику*.²⁰⁶ У том чланку се налазио, заједно с джим коментаром, Вучковићев одговор на рецензију концерта на којем су наступили Марићева и Вучковић и као диригенти и као аутори у Коларчевој задужбини 9. априла 1934. Писац те рецензије објављене у *Звуку* био је Бранко

²⁰² Milenko Živković, „Vraćanje osnovama”, *Zvuk*, 3, januar 1934, 102–109.

²⁰³ Исто, 108.

²⁰⁴ Vojislav Vučković, „Музички фашизам и његови експоненти код нас”, *Zvuk* 4, februar 1934, 131–135.

²⁰⁵ Исто, 133.

²⁰⁶ Ljubica Marić – dr Vojislav Vučković, „Један докуменат о културној политици у нас на умјетничком плану”, *Књижевник* – Hrvatski književni мјесећник, br. 7, 1934. Чланак је репродукован у: Др Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике* (ред. Властимир Перичић), Нолит, Београд, 1968, 664–67.

Драгутиновић.²⁰⁷ Како, међутим, Стана Ђурић-Клајн као уредница *Звучка* није хтела да без измена објави Вучковићев одговор (због његовог увредљивог тона), он га је послао у Загреб, пошто је претходно добио пристанак од Љубице Марић да цео чланак и она потпише. Вучковићу је у Драгутиновићевом чланку, засметало то што је критичар уочио несагласност између музичке идеологије коју он промовише и њене примене у изведеним композицијама. Може се претпоставити да је Вучковић бурно реаговао и зато што је био повређен Драгутиновићевим запажањем да је „гца Марић већи композиторски талент од г. Вучковића.“²⁰⁸ Иначе, Љубица Марић се фебруара 1934. већ била одселила из Београда у Загреб, остајући у контакту с Вучковићем. Миленко Живковић јој је неколико година касније помогао да се запосли у Музичкој школи *Станковић* у Београду.²⁰⁹

Није познато да ли су се Марићева и Вучковић после учешћа на диригентском курсу у Стразбуру током јула и августа 1933. још сретали са Шерхеном, једино се зна да су наставили контакте са Хабом. Ипак, Марићева није више учествовала ни на једном фестивалу МДСМ-а, као ни на било ком од пет курсева које је Шерхен организовао од 1934. до 1938 – у Паризу, Бриселу, Женеви, Будимпешти и Браунвалду (Швајцарска).²¹⁰ Може се само нагађати да ли би међународна каријера Љубице Марић била богатија да је одржала контакте са Шерхеном. Као што ће се видети у наставку, она се по повратку у земљу посветила обезбеђивању услова за наставак каријере, што је значило да је морала

²⁰⁷ Драгутиновићев приказ је репродукован у следећем поглављу (*Београд – Загреб, 1933–36*)

²⁰⁸ Бранко Драгутиновић, „Музика у земљи. Београд. Концерт оркестра ‘Станковић’”, *Звук* 7, II, мај 1934, 265.

²⁰⁹ О наставку полемике између Вучковића и Живковића вид.: Мелита Милин, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата”, *Српска авангарда у периодици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Београд 1996, 479–492. О питањима музичке авангарде, полемике и антифашистичког ангажмана у међуратном периоду вид. и: Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд – Нови Сад, 2009; Александар Васић, *Српска мелографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад 2012, рукопис.

²¹⁰ Вучковић је међутим имао прилике да као делегат југословенске секције МДСМ-а учествује на XIV фестивалу Друштва у Барселони априла 1936. Поред тога, жири МДСМ-а је за фестивал у Лондону јуна 1938. прихватио његове *Две песме за сопран и дувачки трио*, а био је и у жирију истог Друштва за избор дела за фестивал у Варшави који је одржан априла 1939.

да тражи посао, али је доживела велике непријатности због својих контакта са комунистима, због којих јој је било угрожено и здравље и композиторско деловање.

Зна се да је Љубица Марић провела извесно време с мајком у бањи Добрна у Словенији током септембра 1933. године²¹¹ и да су дефинитивно напустиле Берлин у октобру те године. Разлог за повратак у Београд био је последица не само јачања нацизма у Немачкој, већ и немогућности да Марићева и њена мајка финансирају свој даљи боравак тамо. Неколико следећих месеци провела је у Београду.

БЕОГРАД–ЗАГРЕБ, 1933–1936

По повратку из Берлина у Београд октобра 1933. године Љубица Марић је заједно с мајком вероватно становала код тетка Милице Марић и Љубице Ђорђевић, у Улици војводе Миленка 26, а једно тада примљено писмо адресовано је на четврту сестру, Даницу Димитријевић, Сарајевска 23.²¹²

Може се основано претпоставити да је разлог што је Љубица Марић по напуштању Берлина остала само четири месеца у Београду пре него што се средином фебруара 1934. одселила у Загреб, био тај што није успела да нађе посао. Вероватно је имала неке наговештаје да ће имати више могућности за запошљавање у Загребу, и то на Музичкој академији. До тога нажалост неће доћи, тако да се током загребачког периода вероватно издржавала давањем приватних часова музике или преписивањем нота. Из преписке која се чува у Хабином архиву у Прагу сазнаје се да је Хаба био спреман да и њој, као и другим студентима, помогне кад год је могао, на пример препоручујући њихова дела за извођење на концертима, као и помажући да се запосле. Тако је, према сведочењу Власте Рајтерерове (Vlasta Reittererova), чешког музиколога која проучава Хабин архив у Прагу, сачувана преписка (још необјављена) о намери да се за Љубицу набави четвртстепени хармонијум, вероватно ради отварања одсека за микротоналну музику при Музичкој академији у Загребу. У Љубичином случају је Хаба показао добру вољу да јој напише препоруке за запошљавање које је упутио Франу Лотки, ректору Музичке академије у Загребу, али и Кости Манојловићу, ректору београдске Академије.²¹³ Да је Љубица Марић озбиљно планирала да се

²¹¹ Карта теткама у Београд од 12.9.1933. Архив САНУ.

²¹² Архив САНУ.

²¹³ Вид. рад Литке Бајгарове и Јозефа Шебесте, „Српски студенти...”, 122. Аутори напомињу да целу Хабину кореспонденцију спремају за издање на интернету Власта и Хуберт Рајтерер.

посвети четвртстепеној музици сведочи податак о једном њеном изгубљеном делу, *Четвртстепеном триу* за кларинет, тромбон и контрабас. Према подацима од саме композиторке, дело је компоновано 1934. године, а умножено и изведено у Прагу 1937.²¹⁴ Љубица Марић је у једној прилици споменула и да је 1936/37. написала *Канон* за четвртстепени клавир.²¹⁵ Сва ова дела су, нажалост, изгубљена, или их је композиторка сама уништила. Тако су из целе четврте деценије XX века (од почетка њених студија у Прагу до почетка Другог светског рата) сачувана само два њена дела – *Дувачки квинтет* и *Музика за оркестар*.

На основу одсечка од једне признанице сачуване у Архиву САНУ, зна се да је (бар током септембра 1934) загребачка адреса Љубице Марић гласила: Дежелићева 60/II, а у дневнику тетке Љубице Ђорђевић²¹⁶ наведена је и адреса Комауфова бр. 12, II, Загреб.

У Загребу је живела до јесени 1936. и за то време је два пута наступила као диригент, али не у том граду него у Београду. Њен први диригентски наступ у Београду догодио се 9. априла 1934. на концерту симфонијског оркестра *Станковић* у дворани Коларчеве задужбине (матине). На програму су, поред њене *Музике за оркестар*, била и дела Бетовена – увертира *Егмонт* и Моцарта – *Симфонија* у Де-дуру. У другом делу концерта наступио је Војислав Вучковић.

У штампи и периодици појавила су се три приказа тог концерта, Милојевићев суздржан и донекле ироничан, Драгутиновићев негативан, али с афирмативном оценом диригентског талента Марићеве, и Чолићев позитиван приказ, што се и могло очекивати од колеге са студија и истомишљеника. Преносе се посебно интересантни одломци:

„Они [Марићева и Вучковић] стоје цели пред нама на првом кораку у слободан уметнички живот, устрептали, разбарушени, борбени, онако како то доликује младости. Чудити се томе, противити се њиховом гесту, значило би заборавити на своју младост, и значило би: хтети негирати један неумитан закон природе, а то је: да се напред у култури може ићи само ако млађе снаге принесу нове хране елементима који су раније изборени. Затим: треба пустити свакога да се исторетише и пустити свакога да на пракси окуша своје теорије. Резултати у уметности се не показују дијалектиком, или чисто спекулативним путем, већ непосредним уметничким радом. А тај рад је најконструктивнији и изврстан је коректив.

²¹⁴ Годишњак САНУ за 1977.

²¹⁵ Податак добијен од саме композиторке.

²¹⁶ Дневничке белешке Љубице Ђорђевић чувају се у Архиву САНУ.

Пошто тако мислимо, и пошто у млађим снагама (од реалне вредности) видимо јемство за даљи развој наше музичке културе, то сматрамо да би било свирепо у овом даном случају сецирати до танчина уметничка бића Марићеве и Вучковића. Ми верујемо у њих, а њихов младићки борбен став разумемо. Оно што бисмо хтели да кажемо ово је: ваља их пустити да раде, што више, и на што разноврснијим тачкама – у слободном уметничком животу. Само ће се тако открити њихове вредности до танчина, и само ће на тај начин они моћи да провере, па евентуално и да коригују, схватања која су за сада само резултат њиховог кабинетског рада. И тек после дужег јавног рада Марићеве и Вучковића ми ћемо рећи наш дефинитивни суд.”

Милоје Милојевић, „Два млада диригента пред оркестром ’Станковић’ ”, *Политика*, 11. април 1934, 8.

„Они [Марићева и Вучковић] представљају једну групу која је у наш музички живот ушла са манифестима револуционарне идеологије. Противници ларпурлартистичког схватања уметности, они су своју теорију о „примењеној” музици, једнострану и местимично конфузну, развили у предавањима, чланцима и манифестима. Очигледно је да је г. Вучковић идеолог групе Марић–Вучковић. Идеолошки додатак г. Вучковића у потписивању разних манифеста, г-ца Марић, као већи композиторски талент од г. Вучковића, представља стваралачку потенцију која има у пракси да примени револуционарну идеологију групе. Без обзира на наш став према њиховој теорији ’музике као пропагандног средства’, о којој се може дискутовати и која се може у извесним тачкама и примити, са интересовањем смо очекивали да чујемо каква изгледа та музика у пракси. На петом концерту оркестра *Станковић* имали смо прилике да чујемо први став *Симфоније* г. Вучковића и *Музику за оркестар* г-це Марићеве. Ако оставимо на страну симфонију г. Вучковића, дело које је он, присталица нетематског стила, изградио методама тематског начина компоновања, *Музика за оркестар* г-це Марићеве остаје као пример практичног остварења идеологије групе Вучковић–Марић. Рађена према лабораторијумским музичким формулама Запада, та музика не одговара ’општим, масовним и класним тежњама’ наше средине, нема контакта са *нашим* реалним животом, не узима на себе ’улогу у решавању социјалних проблема’, не представља ’револт против неправде у садашњости и борбу за бољу будућност’, већ голица наша чула аморфном масом звукова и значи ’примењену му-

зику' без примене. На тај начин идеологија групе Марић–Вучковић, створена са тенденцијом да револуционира музику, остаје кабинетска творевина г. др Вучковића, у сваком случају интересантна, али без животодавних импулса у музичкој пракси.

Г-ца Марић је прави диригентски темперамент. Има сигурне и прецизне покрете десне руке, неизразиту леву руку, смисао да осети прави темпо и да у брзим ставовима оствари сугестивни брио. Диригентски став г. Вучковића је доста хладан и објективистички, са гестовима који у својој елеганцији често губе сугестивност.”

Бранко Драгутиновић, „Музика у земљи. Београд. Концерт оркестра 'Станковић' ”, *Звук* 7, II, мај 1934, 265–66.

„И г-ђица Љубица Марић и г. др. Војислав Вучковић показали су солидну диригентску технику. [...] Моцартову Симфонију без менуета дириговала је г-ђица Марић са пуно смисла за стилску интерпретацију док је Бетовеновог *Елмонта* дала са пуно прецизности и одмерености. *Музика за оркестар*, коју је г-ђица Марић сама дириговала, јесте дело које одаје талент и одлично познавање модерне композиторске технике. На жалост, све лепоте овога дела нису могле доћи до израза, јер је ансамбл апсолутно недорастао за извођење модерних дела. Инвентивна и врло пластична формална уцељеност овога заиста доброг дела потпуно се изгубила у технички неизрађеној интерпретацији оркестра.”

Драгутин Чолић, „Пети симфониски концерт оркестра 'Станковић'. Дириговали Љубица Марић и др. Војислав Вучковић”, *Правда*, 12. април 1934, 9.

Почетком следеће године, 18. јануара 1935, у оквиру *Музичких часова Коларчевог народног универзитета у Београду*, Љубица Марић је још једанпут наступила као диригент, сада са Београдском филхармонијом. После предавања Косте Манојловића *О музичком класицизму*, Предраг Милошевић је дириговао Моцартову *Симфонију* у Ге-молу, Марићева Хајднову *Симфонију* у Ге-дуру, док је Вучковић на крају извео Бетовенову *Прву симфонију*. У свом сажетом приказу овог концерта Бранко Драгутиновић је, између осталог, замерио што су Хајднова и Моцартова симфонија изведене без лаганих ставова, а Бетовенова без менуета, док је за „младе почетнике” Марићеву и Вучковића написао:

„[...] ми остајемо при карактеристикама које смо дали приликом њиховог дебија са оркестром 'Станковић'.”²¹⁷

Година 1935. била је без сумње једна од најтежих у дугом животу Љубице Марић. Двадесет другог марта била је ухапшена „ради комунизма”, како је стајало у полицијском досијеу.²¹⁸ У *Грађи за биографију Војислава Вучковића* тај догађај је описан у најкраћим цртама: „У пролеће 1935. била је довољна достава из Загреба (где су приликом претреса код Љубице Марић пронађена писма која су Вучковића компромитовала) да Војислав буде ухапшен и – мада болестан – спроведен у затвор. Тек на очеву интервенцију, која се позивала на болест, Вучковић је пуштен.”²¹⁹ Према подацима добијеним од чешког музиколога Власте Рајтерерове, у Београду је био ухапшен и Драгутин Чолић, али није познато колико дуго је он остао у затвору.²²⁰ Први од два документа добијених од Мирослава Саболека из Загреба представља полицијски картон Љубице Марић, попуњен 25. априла 1935,²²¹ на коме је уписано да је она „ђак гласбене школе”, дат је њен „особни опис”, приложене су и три фотографије (профил, анфас и полупрофил), наведена београдска

²¹⁷ Branko Dragutinović, „Muzika u zemlji – Beograd”, *Zvuk*, 2, III, 1935, 63.

²¹⁸ Ауторка ове монографије најлепше се захваљује Мирославу Саболеку из Загреба који се љубазно одазвао њеној молби да покуша да у хрватским архивима пронађе документа о овом несрећном догађају. Августа 2015. од М. Саболека стигле су јој фотокопије документације коју је он пронашао у Хрватском државном архиву и Државном архиву града Загреба. Нека документа нису пронађена на свом месту. Тако, нису сачувани записници 754/35, 3094/35, 4282/35 и 3810/36, а сви они се односе на предмет Л. Марић. Коментар М. Саболека је да нестанак тих записника вероватно има везе с неким другим осуђеним особама чији су процеси можда били важнији. Није искључено ни да су папири нестали приликом преношења из Института за историју радничког покрета.

²¹⁹ Марија Корен [Бергамо], „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, у: *Војислав Вучковић, уметник и борац*, 48.

²²⁰ Интересантан запис о Чолићевом хапшењу налази се у књизи Даринке Симић Митровић *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*, Radio Beograd, Beograd, 1988, 24: „Сенјени композитор, музички критичар 'Правде', бавио се, поред komponovanja и овим новинарско-штампарским послом [писанјем прокомунистичких чланака, штампањем новина 'Комунист', itd. – М.М.] pune две године. Чак ни када је, у пролеће 1935. године, одведен из Београдске опере где је, као критичар, присуствовао извођењу 'Тоске', затворен и зверски мућен у злогласној Главњаћи, дух овог младог уметника није поклекнуо. Не одавши ништа, принудио је полицију да га пусти и вратио се илегалној делатности, концертима, komponovanju...”

²²¹ „Уручбени записник бр. 11427 од 25. травња (априла) 1935”. HR-HDA-259 ROZ. Kartoteka. Marić Ljubica (Pavle) бр. 2966.

адреса Војводе Миленка 26 и забележено да говори „српско-хрватски, нешто чешки и њемачки”, а као пример за рукопис стоји: „Ја се зovem Љубица Марић”, што је написала латиницом. На другом листу стоји да је „ухићена ради комунизма, па је 22. III 1935. предана окружном суду у Загребу”. Други документ је на три стране, с рубрикама „Презиме и име”, „Дан када је предан у затвор”, „Дан одласка из затвора” и „Примједба”.²²² Име Љубице Марић је уписано на 3. страни, као 73. по реду. Уписано је да је „предана у затвор” 22. III 1935 (то је сигурно грешка, требало би да стоји: 22. јуни), а да је изашла из затвора 3. октобра 1935, када је „препраћена државном суду Београд”.²²³ У документу стоји и да је осуђена по члану 1 закона о заштити државе, VI група. Интересантно је да је истих дана као Марићева затворен и „препраћен” Јосип Ђерђа, који је одслужио робију у Сремској Митровици (1935–1938) а касније у социјалистичкој Југославији био политичар и дипломата. На основу тог податка може се претпоставити да је и Ђерђа био део исте комунистичке групе. Предмет је „сурјешен” 27. јуна заједно с групом Душана Мамуле (44. по реду на списку раније споменутог документа) и других.

Није тешко замислити како је Љубица Марић, која је у време хапшења тек била напунила 26 година, морала доживети крајње драматичну и мучну ситуацију у којој се нашла. Да би све било још компликованије, извесно време, док је била у затвору, морала је провести у болници,²²⁴ али не постоји податак о разлогу за то упућивање. Данас је тешко проверити да ли је интервенција Алоиса Хабе утицала на убрзање поступка њеног отпуштања из затвора, али сасвим је вероватно да јесте. Наиме, ташта Драгутина Чолића Херма Биненфелд (Herna Bienenfeldová) обратила се Хаби писмом из Прага 21. августа 1935. молећи га да се хитно заложу за пуштање из затвора његових бивших студената.²²⁵ Из тог писма произлази да се у августу исте године и Чолић, поред Марићеве, још налазио у затвору (али у Београду), док је Вучко-

²²² Овај документ је из збирке 10 – „Arh. HRP”, „Robija – politički kažnjenici”.

²²³ Како је Мирославу Саболеку објашњено у Државном архиву града Загреба, у коме се документ налази, није назначено да ли је Љ. Марић лично превезена у Београд или су само послати документи о предмету. Сачуван је „Uručbeni zapisnik br. 33162 od 25. rujna [septembra] 1933” на основу којег је она отпуштена из затвора неколико дана касније, 2. октобра.

²²⁴ Uručbeni zapisnik br. 19031 od 9. srpnja (jula) 1935. Накнадно је дописано да је предмет решаван 10. јула и 13. августа и уступљен IV реферади (веза спис „Arh. HRP”, II–754/35 и II–4282/35).

²²⁵ Вид. Vlasta Reittererova, Hubert Reitterer, „Musik und Politik – Musikpolitik. Die internationale Gesellschaft für Neue Music im Spiegel des brieflichen Nachlass von Alois Hába 1931–1938”, *Miscellanea musicologica*, Tomus XXXVI, Praha 1999, 129–310 (писмо бр. 72).

вић био већ ослобођен због слабог здравља. Хаба је тек 11. септембра (после завршетка XIII фестивала МДСМ-а у Прагу око чије организације је имао много обавеза) писао Едварду Денту, који му је одговорио чим је добио писмо, пет дана касније. Изгледа да је Хаба био толико заокупљен организационим пословима да током самог фестивала, који је трајао од 1. до 8. септембра 1935, није имао прилике да о том проблему разговара с Дентом.²²⁶ Врло непријатно изненађен ужасном („grauenhaft“) вешћу о хапшењу младих југословенских/српских композитора, Дент је одмах јавио Хаби да је писао једном свом познанику дипломати у циљу добијања тачних информација о случају, као и да би добио савет како најбоље помоћи несрећним младим људима. Пита се и да ли у Београду још постоји квекерска мисија и изражава веровање да ће она, ако још тамо делује, учинити све што је могуће. У наставку Дент пише о томе да би протести Министарству правде Југославије или њеној амбасди у Лондону вероватно били неуспешни, наводећи по један аустријски и немачки пример из недавне прошлости. Поред тога, Дент изражава велико жаљење што су се чланови МДСМ-а (одн. Вучковић, Чолић и Марићева) политички ангажовали на тако опасан начин, спомињући Прокламацију донету раније истог месеца на фестивалу МДСМ-а у Прагу (1–8. септембар 1935), у којој стоји, између осталог, да Друштво одбија сваку везу с политиком јер политичка пропаганда од стране његових чланова „штети његовом добром гласу“.

Пред крај септембра те године Хаба је опет добио писмо од Херме Биненфелд у којем га обавештава о корацима учињеним ради пуштања на слободу њеног зета Драгутина Чолића (укључујући планове да интервенише Лига за људска права), при чему не спомиње ни Вучковића ни Марићеву.²²⁷ Она наводи да неки уметници, међу њима и режисер Ервин Пискатор (Erwin Piscator) спремају протестни чланак за часопис *Tvorba*, који – испоставиће се – ипак неће бити објављен јер се положај затвореника убрзо поправио. Последњи документ који се односи на ову аферу остао је недатиран, али се претпоставља да је написан крајем

²²⁶ О великим политичким турбуленцијама у предвечерје Другог светског рата, које су угрожавале припрему фестивала МДСМ-а, а трајале су и током његовог одржавања, вид. Anne C. Shreffler, *The International Society for Contemporary Music and Its Political Context (Prague, 1935)* in: Jessica C E Gienow-Hecht (ed.), *Music and international history in the twentieth century*, New York; Oxford: Berghahn Books, 2015, 58–90. Фестивал је требало да се одржи у Карловим Варима, а како је тај град отказао гостопримство (због провокација партије судетских Немаца и других притисака), и то само два месеца пре почетка фестивала, Хаба је морао да у кратком року целу манифестацију пресели у Праг.

²²⁷ Писмо је датирано са 25.9.1935. Вид. писмо бр. 110 у: Vlasta Reittererova, Hubert Reitterer: „Musik und Politik...“, 214.

септембра 1935, када је Марићевој и Чолићу остало још само неколико дана до изласка из затвора. Хаба је у име МДСМ-а на адресе националних секција послао текст Апела чланова МДСМ-а за ослобађање југословенских композитора, с позивом да га потпишу. Апел је потписао Херман Клосон (Herman Closson), као секретар белгијске секције.²²⁸ У Апелу се између осталог наводи да су троје младих композитора напредни ствараоци и да је Љубица Марић, која је већ пет месеци у затвору, на фестивалу МДСМ-а у Амстердаму 1933. била званични делегат. „У име људскости и слободе уметничког стваралаштва” захтева се прекид тортуре над затвореницима, достојно поступање током истражног поступка, скраћење боравка у затвору, испитивање и кажњавање органа власти који су одговорни за мучење затвореника. Посебно се скреће пажња на ужасно, нечувено поступање према Љубици Марић.

У породичној преписци тих месеци између мајке (која је допутовала у Загреб) и тетака Љубице Марић одсликава се несрећан догађај, спомињу се обиласци „Љупчета”, nelaгода у вези с оним што се сме говорити другима, Милица и Љубица се распитују како је Тица. Уочи изласка из затвора, 1. октобра 1935, мајка Катарина пише да је „Љупче опет ослабила доста и нервозна је”.²²⁹ Катарина је потом остала с Љубицом у Загребу, а становале су у Илици 135 (новембар 1935), Подољу 22/III (децембар), и у Херцеговачкој 3/IV (јули 1936). Цела породица је, као што је и природно, била уздрмана због свега што се било десило. У Миличином писму Катарини од 19. фебруара 1936. стоји, између осталог: „...али кажем ти да је сад нередовно било због овог случаја. Ваљда ће дати Бог милостиви да ће нам бити некад и бољи дани, нисмо се на Бога камењем бацали.”²³⁰

ПРАГ – ЗАГРЕБ (1936–1938)

Опорављајући се од мука кроз које је прошла, Љубица Марић је обнављала раније контакте с колегама из Југославије и Чехословачке. У писму Славку Остерцу послатом из Загреба 15. јануара 1936. године²³¹ она га обавештава о припремама клуба „Југославија” за одржавање „Недеље југословенске културе” у Прагу у марту те године. Како јој је била упућена молба да пошаље ноте за музички део, замолила је Остер-

²²⁸ V. Reittererova, H. Reitterer, нав. дело, 215–15. Овај случај је укратко приказан у: Мелита Милин, *Љубица Марић, 100 година од рођења: Тајна–Тишина–Творење*, Галерија САНУ бр. 116, Београд, 2009, 52.

²²⁹ Архив САНУ.

²³⁰ Исто.

²³¹ Вид. Cvetko, *Fragment glasbene moderne...*, 244.

ца да изабере дела словеначких аутора, а на крају, у загради, написала је: „Ја нећу своје музичке ствари слати јер шаљем voice-band, а Вучковић такође.” На основу тог детаља сазнајемо не само да је писала и тај жанр рецитационих хорова, који је пропагирао Емил Франтишек Буријан (Emil František Burian), познати музичар, режисер и драматург – већ да је поново успоставила везу са Вучковићем. Можда је voice-band који се наводи у писму у ствари дело *Балада о ложачевим очима* за хор који се налази на списку дела Љубице Марић у брошури Савеза композитора Југославије из 1965, а можда је настао после рата, око 1947.²³²

Током јула 1936. Љубица је ишчекивала да добије пасош да би отпутовала у Праг, где је коначно стигла у другој половини августа, док је мајка остала још неко време у Загребу. Осамнаестог септембра су у стану на адреси Pension 123, Bubeneč, Dostalova ul. 18/IV²³³, а од октобра до краја боравка у Прагу у улици Narodni Obrani 13/III. Њихов одлазак у Праг није наишао на разумевање породице. Љуба и Милица су им писале из Београда 25. септембра 1936: „...Бринемо да ли нећете опет да се онако мучите као пре кад је сад и тако велика скупоба. Да ли је уопште било потребно да опет све ово чините. Сваког каква памет учи. Можда ја тако увек мислим горе него што је и бринем више него треба.[...] Сад већ кад сте тамо гледајте да искористите т.ј. Тица да ради музику, нека раније леже, само да раније устане јер до подне човеку највише вреди шта уради.[...]”²³⁴ Катарина Марић је отпутовала у Београд у децембру те године, али је већ 15. децембра добила телеграм од Љубице у којем је стајало да дође јер мора на рендген.²³⁵ Нема поузданог доказа да се мајка вратила због тога у Праг, али зна се да је Љубици ускоро било боље.

Током школске 1936/37. године Марићева је пратила курс четвртстепене музике код Хабе, о чему је добила потврду од прашког конзерваторијума (ПРИЛОГ I. 2, бр. 3). Ипак, вероватно је главни разлог за нови боравак у Прагу била њена жеља да започне праву композиторску и диригентску каријеру, кад већ у Југославији то није могла. У дописници коју шаље мајци у Београд 10. децембра 1936. спомиње да држи приватне часове, али не наводи шта конкретно предаје. У тој истој дописници додаје: „Верујте да ћу бити друкша. Морам!” што се може протумачити као потреба да мајку умири због свог нервозног понашања, које се на сличан, директан или индиректан начин, спомиње на више места у кореспонденцији.

²³² Ова година је предложена у каталогу-монографији: М. Милин, *Љубица Марић, 100 година од рођења...*, 2009, 110.

²³³ Дописница од загребачке газдарице која јавља да у соби коју су користиле није нашла никакав новац. Архив САНУ.

²³⁴ Архив САНУ.

²³⁵ Исто.

Током два семестра која је провела у Прагу Марићева је имала прилике да студира у Хабиној класи у новој згради Конзерваторијума (бившем Хемијском институту) у Тројановој улици, који се налазио у близини Емауског манастира.²³⁶ Осим што је студирала, није запостављала ни компоновање ни дириговање. У јануару 1937. Љубица и цела породица с њом радовали су се због најаве да ће ускоро имати прилику да јавно диригује. Тај концерт спомиње и Карел Анчерл у свом писму Славку Остерцу од 24. јануара 1937: „29.о.м. дириговаће Љубица Марић твоју Класичну увертиру на Радију (15 часова по средњоевропском времену). Био бих радостан ако будеш могао да слушаш. Она је изузетно даровита и добра девојка која ствара нову музику из убеђења а не због 'Flouz-a'. Дакле, једна од малобројних још верних.”²³⁷ Реч под наводницима била је без сумње узета из жаргона тог времена, можда са значењем „мода” или „ефекат”.

Концерт је заиста одржан 29. јануара 1937. Љубица Марић је наступила диригујући Симфонијским оркестром Чехословачког Радија – изванредан успех за тако младу особу, чак странкињу! На програму су била следећа дела: Славко Остерц, *Класична увертира*; Јозеф Сук, *Медитације на старословенски корал*; Витјеслав Новак, *Серенада* у Де-дуру и Јохан Кристијан Бах, *Симфонија*. Иако се тог дана није осећала добро, Марићева је добро дириговала, што се закључује на основу реакције тетака из Београда (дописница од 6. фебруара²³⁸). Ово није била била прва прилика да Марићева наступи као диригент у међуратној Чехословачкој. Као што је раније већ напоменуто, она је почетком јула 1931. године наступила у Прагу диригујући славном Чешком филхармонијом, као једна од полазника диригентског курса Николаја Малка у Вижловки близу Прага.

Да је у то време постојала извесна напетост у односима између Љубице Марић и Војислава Вучковића, разумљива с обзиром на немиле догађаје из 1935, када се вероватно очекивало да ће се Војислављева породица заложити за брже пуштање Љубице из затвора (ово је само претпоставка!), сведочи писмо из Београда тетке Љубе сестри Катарици, тада у Прагу, у којем спомиње да је „онај” наступио 16. јануара као диригент новооснованог Београдског камерног оркестра.²³⁹

²³⁶ Бајгарова и Шебеста, *нав. дело*, 125.

²³⁷ Писмо је репродуковано на немачком у: Cvetko, *Fragmentsi glasbene moderne...*, 152–53.

²³⁸ Архив САНУ.

²³⁹ Дописница је од 17. јануара 1937. Архив САНУ. Увидом у концертне репертоаре тог месеца лако се може утврдити да је Вучковић заиста наступио те вечери.

Није познато да ли се Љубица Марић срела са Вучковићем када је маја 1937. посетио Праг да би присуствовао смотри Буријановог позоришта.²⁴⁰

По завршетку свог боравка у Прагу Марићева је кренула у Париз да би присуствовала XV фестивалу МДСМ-а у Паризу, који се одржавао од 20. до 27. јуна 1937. Тамо је била у друштву Јосипа Славенског, Алоиса Хабе и других домаћих и страних композитора. У разгледници мајци послатој 23. јуна 1937. она пише: „Јуче смо били код Пискатора.”²⁴¹ Било би интересантно знати ко је из круга у коме се кретала Љубица успео да организује сусрет с Ервином Пискатором, значајним немачким позоришним редитељем, левичарем, заступником „епског позоришта”. Сачувана је и разгледница од 27. јуна 1937, коју је Љубица из Париза послала мајци на прашку адресу Sadová 977/V. Славенски је на полеђини написао: „Драга госпођо, ево чувам Вашу кћерку Љубицу. Шаљемо Вама најтоплије поздраве.” Љубица је испод додала: „Мамице, чувајте се због мене. Довиђења, воли вас ваша Тица.” Четири друга потписа остала су недешифрована: ПРИЛОГ II. 2. бр. 3.

Почетком јула 1937. Марићева је, заједно са Деметријем Жебреом и „неким старим диригентом из Љубљане”²⁴² (вероватно Ником Штритофом), отпутовала у Ђенову, затим у Венецију. Крајња дестинација била је Добрна, словеначка бања у којој су она и њена мајка више пута летовале. Није пронађен никакав текст Љубице Марић који би се односио на париски фестивал. У њеној заоставштини је сачуван пример програмске књиге овог фестивала који је добила од Славенског (на примерку је композиторов печат). Из програма сазнајемо да је Славко Остерц био члан жирија за избор дела која ће бити изведена на фестивалским концертима. Љубицу Марић је сигурно посебно заинтересовао концерт четвртстепене и шестиностепене музике на чијем је почетку Алоис Хаба говорио о теоријској бази тих система, а међу изведеним делима био је и Хабин *Дуо* за две виолине. Од дела југословенских аутора на програму су биле само *Ритмичке гримасе* Милоја Милојевића у извођењу Лизе Фуксове и *Токата* за оркестар Деметрија Жебреа, коју је дириговао Карел Анчерл. О жељи Славенског да на овом фестивалу буде изведена његова *Религиофонија* и о његовој љутњи на Остерца што се као члан жирија није довољно заложиио за то дело (према његовом мишљењу), већ је допустио да уместо њега буду изведене Милојевићеве *Ритмичке гримасе*, видети детаљније у преписци Остерц–Славенски.²⁴³

²⁴⁰ М. Корен [Бергамо], „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, 53.

²⁴¹ Архив САНУ.

²⁴² Разгледница мами (која је тада била још у Прагу) из Париза од 2. јула 1937. Архив САНУ.

²⁴³ Cvetko, *Fragment glasbene moderne*, 325–30.

После повратка са фестивала МДСМ-а преко Италије, Љубица Марић се придружила мајци у Добрни око 7. јула 1937. године, где су остале заједно неко време. Важна је помена дописница којом их тетка Љуба из Београда обавештава о напорима које улаже Драгутин Чолић да за Љубицу нађе запослење у Београду. Спомине да би Чолић уступио своје место у школи *Станковић* јер се надао новом послу на Музичкој академији чије се отварање очекивало.²⁴⁴ Крајем тог месеца Љубица се из Добрне упутила, преко Загреба, у Сушак, источни део Ријеке (чији је западни део припадао Италији), и тамо остала до средине августа. У првој дописници послатој мајци из Сушака јавља да се осећа добро, да има „фино друштво”, спомине Васу Богданова, пријатеља из Загреба, историчара и левичара блиског Мирославу Крлежи.²⁴⁵ Додаје и да два сата дневно ради с децом припремајући њихов хорски наступ за једну приредбу, као и да намерава да пише Алоису Хаби. Десетак дана касније обавештава мајку да је добила одговор од Хабе у којем је стајало да ће он можда путовати ускоро у Београд.²⁴⁶ Ипак, Љубица се с њим срела у Загребу после његовог боравка у Београду (можда је то било само пропутовање кроз престоницу), где се ни с ким није срео, према Љубичиним речима (дописница мајци послата из Загреба 22. августа 1937).²⁴⁷ У дописници коју је сутрадан послала мајци Марићева јавља да је цео дан провела с Хабом, да је он предузео шта треба (свакако у циљу њеног запошљавања), да је већ разговарао с неким људима о томе, као и да ју је подучио шта она сама треба да уради.²⁴⁸ Најављује и да ће за који дан ићи с Хабом у Бјеловар на неки народни фестивал, али о том догађају није сачуван никакав запис. Хаба је потом отишао на море а по повратку, почетком септембра, одржао је предавање у Загребу, о којем такође не постоје ближи подаци.²⁴⁹ Заједно су проводили време, шетали се, ишли у биоскоп.²⁵⁰ Љубица се у то време и даље надала да ће наћи посао у Загребу²⁵¹ и, желећи да јој у томе помогне, Хаба је написао фирми *Фер-*

²⁴⁴ Дописница од 20.7.1937. Архив САНУ.

²⁴⁵ Дописница од 29.7.1937. Архив САНУ.

²⁴⁶ Дописница од 8.8.1937. Архив САНУ.

²⁴⁷ Архив САНУ.

²⁴⁸ У тој дописници од 23.8.1937. Љубица од мајке тражи да јој пошаље „Чолакантићеву адресу и титулу”, јер Хаба жели да му пише, свакако у циљу помоћи око запошљавања. Без сумње се ради о Бошку Чолак-Антићу, маршалу Двора, њиховом даљем рођаку.

²⁴⁹ Разгледница Љубице Марић мајци, из Загреба у Београд, 31.8.1937. Архив САНУ.

²⁵⁰ Разгледница Љубице Марић мајци, из Загреба у Београд, 2.9.1937. Архив САНУ.

²⁵¹ Разгледница од 31.8.1937.

стер (Förster) да јој пошаљу четвртстепени клавир,²⁵² а у целу акцију се укључио и рођак, утицајни маршал Двора Бошко Чолак-Антић (1871–1949). Истражујући Хабин у заоставштину у Прагу, чешки музиколог Власта Рајтерерова (Vlasta Reittererova) пронашла је писма која је примио од Љубице Марић, а односе се управо на набавку четвртстепеног клавира и могућност њеног запошљавања у Загребу. Из ових писама, која још нису објављена, могу се добити прецизнији подаци о овим покушајима који ће се на крају показати неуспешним. Марићева је писала Хаби на чешком, а према тврдњи Рајтерерове, она је изненађујуће добро владала тим језиком.²⁵³ Нису сва писма датирана, али се може основано закључити да су слата од септембра 1937. до јула 1938. године. У једном од тих писама Љубица се захваљује свом професору што је у Прагу разговарао о њеној „ствари” са Франом Лотком, ректором загребачке Музичке академије. Јавља да ју је Лотка позвао на разговор и саопштио јој да ће најкасније следећег семестра добити место хонорарног наставника четвртстепене музике. Од компаније *Ферстер* још није био стигао потписани уговор, али преговарало се већ о транспорту инструмента и потреби да се добро наштимује кад стигне. У писму написаном сутрадан Марићева објашњава да је од Лотке, с ким се поново срела, сазнала да с одлуком о њеном запошљавању треба да се сложи већина професора. Очекујући да ту неће бити проблема, разговарали су већ о висини будуће плате, али и о проблему с простором јер је на располагању за наставу на новом инструменту била само једна мала просторија. Стога је Лотка предложио да се прво набави четвртстепени хармонијум, а касније купи и клавир. Из следећих писама се сазнаје да је расположење међу професорима загребачке Музичке академије такво да ће вероватно одбити њено именовање, што се касније и десило. Љубица је тешко поднела овај неуспех, што је и разумљиво. Морала се још лошије осећати кад се испоставило да фирма *Ферстер* није спремна да уступи потребни инструмент по сниженој цени. Тешко је замислити, међутим, да би Љубица била у могућности да исплати инструмент, чак и под повољнијим условима. После неколико месеци великог ангажовања око решавања ова два повезана проблема од животне важности за њу – запошљавања на Музичкој академији у Загребу и набавке четвртстепеног клавира – Љубица Марић је доживела неуспех који јој је утолико теже пао што су се још два врло неугодна догађаја по њу десила на пролеће следеће, 1938. године. Овде ће бити начињен покушај реконструисања тих дешавања на основу сачуване преписке.

²⁵² У разгледници мајци, из Загреба у Београд, од 5.9.1937. пише, између осталог: „Мамице, данас сам цело пре подне провела са Хабом и он је написао писмо фирми Förster и тражио да ми инструмент даду за 30 хиљада кч [чешких круна] и без интереса [...]”

²⁵³ Из приватног мејла послатог јула 2017.

У писму мајци (из Прага у Београд), написаном 28. фебруара 1937,²⁵⁴ Љубица спомиње да наставља да пише *Трио* и да ју је извесни Ћира позвао да му дâ ту композицију чим је заврши, да би је предала за *D34*. То је био скраћени назив за авангардно позориште *Divadlo 34*, којим је руководио књижевник, композитор и режисер Емил Франтишек Буриан (Emil František Burian). И касније, у писмима Хаби, она наводи назив дела *Трио*, без података о инструментима за које је написан. Нема сумње да је то исти *Трио*, само сада дорађен у средњем ставу (како пише Хаби у недатираном писму из 1937). Реч је свакако о четвртстепеном *Трију* за кларинет, тромбон и контрабас. Уз ову композицију у списку објављеном у Годишњаку САНУ за 1977. годину спомиње се као година настанка 1934, а додата је напомена да је дело било умножено и изведено у Прагу 1937.²⁵⁵ О овоме, међутим, нема конкретних доказа, при чему није спорно да је дело постојало. Да је тако може се прочитати и у Потврди коју је је Љубица Марић добила 6. новембра 1937. од Ректората Државног конзерваторијума музике у Прагу да је у семестрима 1936/37. слушала курс четврт и шестиностепене тонске музике и да је у том периоду самостално компоновала четвртступену композицију за тромбон, кларинет и контрабас (већ споменути ПРИЛОГ I. 2, бр. 3). С друге стране, има индиција да је *Трио* требало да буде изведен 29. марта 1938.²⁵⁶ у Прагу, на концерту четвртступених остварења југословенских композитора, а у организацији Алоиса Хабе, али концерт је био одложен, о чему ће у наставку бити речи.

Постоји још један проблем који се односи на то што се у Вучковићевој биографији спомиње *Свита* за контрабас, тромбон и четврттонски клавир Љубице Марић, као једно од дела изведених на концерту од 29. марта 1938.²⁵⁷ Међутим, ни у једном документу из тог времена се не може наћи податак о извођењу тог дела, па се може претпоставити да је Вучковић начинио омашку када је записао и наслов и састав извођача.²⁵⁸ Постоје две могућности: или је требало да се изведе споменути *Трио*, или *Свита за четвртступени клавир*. Међутим, као што ће се показати, ниједно дело Љубице Марић није било на програму концерта четвртступене музике југословенских композитора. Поред тога, ни концерт није одржан наведеног датума.

²⁵⁴ Архив САНУ.

²⁵⁵ Податке је, нема сумње, дала сама Љубица Марић, али познато је (често је то говорила) да она није превише обраћала пажњу на хронологију дешавања, већ су јој првенствено били битни значај и вредност неког догађаја.

²⁵⁶ Овај датум је нађен само у споменутој биографији Војислава Вучковића. Вид. М. Корен [Бергамо], „Грађа за биографију Војислава Вучковића”, 60.

²⁵⁷ М. Корен, нав. дело, 60.

²⁵⁸ О недоумицама око извођења *Свите* и *Трија* пише и Б. Чичовачки у чланку „Музички опус Љубице Марић...”, 357–359.

На основу новијих истраживања, овај концерт који је био планиран за 29. март 1938. одржан је 20. маја исте године,²⁵⁹ а био је преношен преко Радија, тако да се могао чути и у Југославији. На концерту су, према грађи коју је проучила Марија Корен [Бергамо], изведена следећа дела: „Вучковићева *Свита за два кларинета и четврттонски клавир*, Чолићев *Концерт за четврттонски клавир и дувачки секстет*, затим *Свита за контрабас, тромбон и четврттонски клавир* Љубице Марић, као и Остерчеве, Штурмове и Жебреове четврт песме уз пратњу гудачког квартета. Хаба је (у писму Вучковићу) понудио да се београдски Радио укључи у преношење овог концерта, што је М. Вукдраговић и прихватио. Остерц, који је слушао овај програм, писао је Вучковићу: „Слушао сам по радио четврттонски концерт из Прага. Ваша ствар се ми врло свиђала – а добре су биле све.”²⁶⁰ Неке додатне појединости о овом концерту дају чешке колеге Бајгарова и Шебеста, који напомињу да је организатор концерта било удружење *Садашњост* (Přítomnost) и да су изведене и шестиностепене композиције, поред четвртстепених. Затим наводе да је концерт почео предавањем Алоиса Хабе, а затим излажу програм концерта: „Уз дела Славка Остерца, Радослава Хроватина, Деметрија Жебреа и Франца Штурма, у Дворжаковој сали у *Родолфинуму* изведене су и композиције Милана Ристића (*Дуо* за виолину и виолу; *Свита* за четири позауне), Драгутина Чолића (*Concertino* за клавир и гудачки секстет) и Војислава Вучковића (*Алегро* из *Свите* за клавир и два кларинета)”.²⁶¹ По свему судећи, после одлагања концерта дошло је до извесних измена у програму, па је и једно дело Љубице Марић било изостављено (сигурно је то био *Трио*, док је спомињање *Свите* представљало омашку).

Из писма које је Катарина Марић, Љубичина мајка, послала Хаби из Загреба уочи концерта, 19. маја 1938. године²⁶² (без знања кћерке), сазнаје се колико је Љубица била утучена када су је обавестили да њен *Трио* неће бити изведен. Изостанак њеног дела с програма морао ју је посебно депримирати с обзиром на то да је на тај начин у извесној мери девалвиран њен значај као ангажованог заступника четвртступене музике пред професорима Музичке академије у Загребу, који су тада већ били одбили да оснују одељење за такву музику у својој установи, док сама Љубица још није била одустала од тих покушаја. Катарина Марић у споменутом писму Хаби тражи објашњење зашто је до тога дошло, па

²⁵⁹ Вид. Бајгарова и Шебеста, „Српски студенти на прашком Конзерваторијуму...”, 113.

²⁶⁰ М. Корен, нав. дело.

²⁶¹ Бајгарова и Шебеста, нав. дело, 126.

²⁶² Из још необјављене грађе у Хабином архиву. Подаци добијени од Власте Рајтерерове, којој се аутор ове монографије срдечно захваљује.

претпостављајући да је нотни материјал стигао касно, правда своју кћерку њеном великом заузетошћу због неопходности да, поред осталих обавеза, сама расписује деонице своје *Музике за оркестар*. Наиме, Љубица је била добила ласкав позив од познатог диригента Ловре Матачића, који је хтео да изведе *Музику*, али то се десило у помало незгодно време, када је била заузета завршавањем *Трија*. Нажалост, деонице Љубичиног јединог дотадашњег оркестарског дела нису стигле на време до Матачића, тако да (ни то) дело није било изведено.

Нема сумње да је Алоис Хаба био подстакнут овим дугим писмом које је примио од Катарине Марић када је 9. јула 1938. послао дописницу Љубици Марић (једину сачувану дописницу одн. писмо од њега²⁶³). Ако је раније Хаба одговорио лично Катарини Марић (на *poste restante*, како га је замолила), она је то писмо сигурно касније бацила, да га Љубица не би видела. У наведеној дописници својој бившој студенткињи Хаба пише да су му припреме концерта јужнословенског концерта четвртстепене музике (одржаног 20. маја 1938) и лондонског фестивала (одржаног од 17. до 24. јуна 1938) одузеле много времена и додаје да му је врло жао што њен четвртстепени *Трио* није могао да буде простудирани и изведен на споменутом концерту, а разлог је био тај што кларинетиста и контрабасиста због других обавеза нису имали довољно времена да припреме извођење, иако је материјал стигао на време. У наставку Хаба изражава наду да ће *Трио* бити изведен следеће сезоне. Напомиње да је композиција врло добра и да се радује да ће је чути. (ПРИЛОЗИ II. 2, бр. 5 и I. 1, бр. 9)

Међутим, као што је познато, крајем септембра те исте године (1938) потписан је Минхенски споразум, којим је Адолфу Хитлеру омогућена анексија судетске области Чехословачке, а следеће године су Чешка и Моравска стављене под немачки протекторат, док је Словачка постала марионетска фашистичка држава. Ови срамни догађаји који су представљали најаву Другог светског рата на територији Европе, означили су, наравно, и крај било какве културне сарадње на међународном плану која не би била одобрена од нациста, тако да до тог новог концерта није ни дошло.

Током последње године боравка у Загребу, 1937–1938, Љубица Марић се, поред тога што је упорно покушавала да се избори за професорски посао и набавку четвртстепеног клавира, посвећивала и компоновању. О томе се понешто може сазнати из писама која је упућивала Алоису Хаби.²⁶⁴ Тако у недатираном писму (вероватно из септембра 1937)

²⁶³ Архив САНУ.

²⁶⁴ Писма која је Власта Рајтерерова послала ауторки ове монографије преведена су са чешког на српски (преводилац: Ивана Кочевски).

пише: „Компонујем. Квинтет до сада нисам завршила. Све време су ме током посла ометале разне бригае које, не само да су ми одузеле време, већ и мир потребан за рад. Али квинтет ће ускоро бити готов. Једнако сам прерадила лагани став из четврттонског трија. Није ми се свиђао његов средишњи део, а сада ће та целина, мислим, бити добра музика, и једино тако има смисла да постоји на свету. Једино се бојим како ће ансамбл звучати. Ових дана ћу Вам послати ту композицију.” Да је Љубица Марић тада радила на свом другом квинтету, паралелно довршавајући *Трио* за кларинет, тромбон и контрабас, потврђује се у једном другом писму Хаби, овог пута датираном са 5. 10. 1937. У писму је композиторка прецизирала да је квинтет писала за дувачко-гудачки квинтет: „Сада након дуже паузе радим на квинтету (обоа, кларинет, фагот, виола, контрабас) који сам током лета започела (полутонски). Уколико га будем довршила до краја наредног месеца, послаћу га пороти чешке секције Међународног удружења за савремену музику.” Остало је непознато да ли је Љубица Марић завршила своју композицију и послала је на жирирање. Почетком следеће, 1938. године, интензивно се бавила довршавањем споменутог *Трија* и расписивањем деоница, али паралелно је радила на једном другом „великом послу”. О томе је информисала Хабу у писму од 25. јануара 1938: „Сада Вам само јављам да ћу Вам свој четврттонски трио послати за неколико дана, будући да гласове поново преписујем (читљивије), како се свирачи поред свих техничких потешкоћа не би мучили да дешифрију ноте. Осим овога, веома сам заузета око великог посла за оркестар и хор – *Баладе Петрице Керемпуха* од Мирослава Крлеже, делу о коме сам Вам летос причала, а које би требало да буде готово до краја ове године.” Ни о овом делу, првом које би компоновала за хор и оркестар, не зна се ништа, па се може само нагађати да ли је успела да га заврши и потом га уништила, или с делом није одмакла даље од скица.

У години која је следила после повратка Марићеве из Прага – мисли се на период од септембра 1937. до јула 1938. године, дакле у време када је Љубица интензивно радила на томе да оснује класу за четвртстепену музику на Музичког академији у Загребу – њена породица је постајала све забринутија што се она још није запослила. Љубичине тетке су у једном писму њеној мајци без коментара пренеле питање једне пријатељице зашто не конкурише за посао у Београду, дајући као пример Љубицу Маржинец, пијанисткињу с којом се Марићева дружила током студија у Прагу, а која је управо била примљена за наставника у Музичкој школи при Музичкој академији у Београду.²⁶⁵ Како није било позитивне реакције из фирме *Ферстер*, породица је наставила да се

²⁶⁵ Дописница Милице Марић сестри Катарини, из Београда у Загреб, с краја септембра 1937. Архив САНУ.

распитује за прилике за запошљавање или бар извођење њених композиција. Нарочито су сви били обрадовани кад су сазнали да је за директора Радија постављен књижевник Вељко Петровић, с којим су се познавали и Љубица и њен ујак новинар Димитрије-Мита Ђорђевић.²⁶⁶

Љубица Марић је у Загребу живела или код пријатеља или у изнајмљеном стану. Мајка је повремено долазила да је посети, а и она сама је бар два пута током тог другог боравка у Загребу путовала у Београд. У раније споменутој дописници од 22. августа 1937. она обавештава мајку да се стан Хегедушићевих руши ради проширења, па неће моћи тамо да станују месец дана. Спомиње и [Васу, Васека] Богданова као и „аутора Петрице”, тј. Мирослава Крлежу, с којима се састаје скоро сваке вечери. Постоји једно интересантно сведочење књижевника Марка Ристића о Љубици Марић с пролећа 1938. године, објављено после рата, из којег се још понешто може сазнати о томе с ким се дружила у Загребу.²⁶⁷ Спомињу се, поред Крлеже, и сликар Крсто Хегедушић, историчар Васек [Богданов], филозоф Звонко Рихтман и сликар Вилим Свечњак. Ристић евоцира успомене и на њену мајку и породична сећања на Праг: „Среда, 1.6. [...] Око 4 ч, Ш [Шева] и ја ишли код Љубице Марић, Херцеговачка 3. Њена мама. Њене прашке успомене: Незвал,²⁶⁸ књиге, фотографије...”

Према речима саме Љубице Марић, она је у Загребу током 1937. године компоновала *Музику за оркестар* бр. 2,²⁶⁹ али о делу се данас ништа не зна.

Адресе Љубице Марић током боравка у Загребу: Дежелићева 60/II, Илица 135, Херцеговачка 3/V, Подоље 22/III, Стрелачка 5.

Најкасније у јуну 1938. постало је извесно да ће се Љубица Марић коначно запослити, и то не у Загребу већ у Београду. Кључну улогу у ангажовању око тога имао је Миленко Живковић, који ју је позвао да буде наставник у Музичкој школи *Станковић*, чији је био директор од 1937. до 1947. Живковић је очигледно био агилан и добронамеран човек (као таквог га се сећају његове колеге и ђаци²⁷⁰), али је и тачно да је

²⁶⁶ Писмо Љубице Ђорђевић сестри Катарини Марић, из Београда у Загреб, 17.1.1938. Архив САНУ.

²⁶⁷ Marko Ristić, „Рођење и погреб Turpitude. Izvodi iz dnevnika jednog sedamnaestodnevnog boravka u Zagrebu godine 1938”, *Posle trideset i četiri godine*, Liber, Zagreb, 1972, 361–367.

²⁶⁸ Вићеслав Незвал (Vítězslav Nezval, 1900–1958), чешки песник, један од оснивача надреалистичког покрета у Чехословачкој.

²⁶⁹ Податак дат ауторки ове монографије.

²⁷⁰ Усмена сведочења Енрика Јосифа, Душана Радића, Владана Радовановића дата ауторки ове монографије.

његова школа остала без одређеног броја професора који су дали отказ да би почели да раде на новооснованој Музичкој академији.²⁷¹ У дописници мајци, која је тада још боравила у Загребу, Љубица је 18. јуна 1938.²⁷² писала да се спрема да разгледа станове у Београду да би стекла увид у оно што се нуди и по којој цени. У другој половини јула и почетком августа Љубица је летовала на Хвару, а мајка у Добрни. Из њене дописнице послате из Београда 17. августа 1938. мајци која је у Загребу припремала селидбу за Београд може се сазнати да су у њеном запошљавању, осим Миленка Живковића, имали улогу и Коста Манојловић и Јован Бандур: „[...] Што се тиче Косте Ман. он ће тек 10ог доћи, али то је сигурна ствар у сваком случају, пошто ћу бити хонорарна, па то одлучују само Коста и Банд. А онамо само потпишу. Узећу хор и орк. Скоро сваки дан се виђам са Банд. и дао ми пуно књига баш из те струке. Живковић се враћа 29, ту је негде на некој бањи у близини, па ћу онда и са њим уредити ствари [...]”²⁷³

ПОВРАТАК У БЕОГРАД (1938) И ДОБА НЕМАЧКЕ ОКУПАЦИЈЕ

До отварање радног места за Љубицу Марић у Музичкој школи *Станковић*, која је имала ранг конзерваторијума, дошло је свакако захваљујући оснивању Музичке академије годину дана раније и извесном одливању кадрова које је тиме било условљено. Поред Љубице Марић, као наставник теоријских предмета примљен је Силвио Бомбардели. Обоје су предавали солфеђо, она додатно и историју музике за I и II годину. Остали професори упоредних (теоријских) предмета били су Вацлав Ведрал, Лујо Давичо, Миленко Живковић, Људевит Киш и Драгутин Чолић.²⁷⁴

Већ с јесени 1938. године Љубица Марић и њена мајка изнајмиле су мали стан од четрдесет квадратних метара на петом, последњем спрату тек изграђене зграде у Улици Џорџа Вашингтона 36 и у њему ће живети до смрти. Током лета следеће, 1939. године мајка је, по обичају, провела извесно време у Добрни, док је Љубица Марић отпутовала на море, у Макарску.

²⁷¹ У монографији Гордане Крајачић *Корнелије Станковић 1831–1981*, Музичка школа „Станковић”, Београд 1982, на стр. 55. пише: „Тежак удар за школу представља оснивање Музичке академије (1937), јер тада један број старијих прелази на ову Академију”.

²⁷² Дописница Љубице Марић Катарини Марић, из Београда у Загреб. Архив САНУ.

²⁷³ Архив САНУ.

²⁷⁴ *Извештај Музичке школе „Станковић” (осн. 1911. год) за школску 1939–1940. годину*, Београд, 1940, 3.

Није познато да ли је Љубица Марић компоновала по повратку у Београд, у годинама пред рат. Изгледа да је била спремна за испитивање нових путева стварања. Касније се сећала да је 1940. године купила примерак *Осмогласника*, који је објавио Стеван Мокрањац 1908. године.²⁷⁵ После рата је у списак својих композиција унела *Четири импровизације и фуге на теме из Осмогласника* за клавир, дело које није сачувано.²⁷⁶ Ипак, да је желела да остане укључена у најсавременије токове музичког стварања закључује се на основу тога што је 1940. године била изабрана за секретара југословенске секције МДСМ-а, док је председник био Стеван Христић.²⁷⁷ Према усменом сведочењу Љубице Марић, када се оснивало удружење композитора (Србије? Југославије?) у годинама пред рат, она није била позвана јер већ дуго није била ништа компоновала. У вези с тим је споменула „јадног Вучковића” који је вероватно иницирао ту идеју. (Данас није познато да се тада размишљало о оснивању удружења композитора). У разним написима из тог времена њено име није повезивано с Вучковићевим. Он је био врло активан у разним телима, као што је жири МДСМ-а за фестивал 1939. у Варшави, био је генерални секретар Друштва пријатеља славенске музике, компоновао је, дириговао, писао есеје и критике, али био је и блиско повезан с комунистима. По свему судећи, она је одлучила да се потпуно дистанцира од политичког ангажовања.

Када је избио Други светски рат, укинута је управа друштва *Станковић*, у чијем оквиру је деловала школа, и постављена је комесарска управа. Према подацима из монографије о друштву и школи *Станковић*, крајем 1943. године немачке војне јединице реквирирале су за своје потребе цео други спрат школе (која се налазила у Улици кнеза Милоша 1), па је велики број наставника радио код својих кућа или у ђачким становима.²⁷⁸

Дуге године немачке окупације су донеле много невоља Марићевој и њеној мајци, као и свим Београђанима. Владали су страх, немаштина,

²⁷⁵ Та година забележена је у дипломском раду ауторке ове монографије, написаном 1977, а одбрањеном 10.1.1978. Вид. Мелита Благојевић [Миљин], *Полслертно стваралаштво Љубице Марић*, Београд, ФМУ, стр. 8. На примерку *Осмогласника* сачуваном у заоставштини Љубице Марић чини се да је записана године 1947, међутим могуће је да се заиста ради о 1940. г.

²⁷⁶ Вид. *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije*, ур. Dragutin Čolić, UKS, Beograd 1953, 25. Борислав Чичовачки датира ово дело у 1944. годину. Вид. његов чланак „Музички опус Љубице Марић ...”, 360.

²⁷⁷ Вид. Милојевићево писмо Остерцу од 23. марта 1940, у: Cvetko, *Fragment glasbene moderne...*, 250.

²⁷⁸ Гордана Крајачић, „*Станковић*” 1831–1981, Музичка школа „Станковић”, Београд, 1982, 60.

ствари су некад морале да се носе у залагаоницу. Поред тога, у две уза-
 стопне године умрли су им блиски рођаци: 24. фебруара 1941. Љубичин
 ујак Димитрије Ц. Ђорђевић, инспектор телеграфа у пензији и писац, а
 26. маја 1942. њена тетка Љубица Ђорђевић. Тај период је био додатно
 тежак, чак и опасан за њу, с обзиром на њене предратне везе с комуни-
 стима, о чему имамо потврду у писму које је много година касније при-
 мио од свог ђака из времена окупације доктора Александра Петровића.
 У писму које јој је послао 24. децембра 1986. године из Стразбура, где
 је живео, стоји између осталог: „Вечерас је бадње вече и ја се враћам, у
 мислима, 45 година унатраг. Сећам се дискусија са Вама, са Јовом, са
 Миром, са Павлом. Иако је у то време наш живот био тежак (а специ-
 јално за Вас и опасан), мени остаје у сећању оно што сам замишљао као
 будућност.”²⁷⁹

Није познато да ли је Љубица Марић током ратних година компо-
 новала било шта осим *Две скице* за клавир за дипломски испит свог ђа-
 ка Јована Шајновића (1944). Касније их је преименовала у *Музику за*
клавир, додајући у загради: Првобитно: *Две скице*²⁸⁰, али се као дефини-
 тиван назив сматрају *Скице за клавир*.²⁸¹

СКИЦЕ ЗА КЛАВИР (1944), компоноване за Јована Шајно-
 вића, тадашњег ђака Љубице Марић у Музичкој школи *Станко-*
вић (касније познатог диригента) који је дело извео исте годи-
 не.²⁸² Два кратка става / „скице” имају контрастно постављена
 темпа : на почетку првог, чији је наслов *Cantabile*, стоји ознака за
 темпо Largo, док је наслов другог става *Allegro*, уз ознаку за тем-
 по Presto. Оба става су атонална и атематска, што указује на ком-
 позиторкино тадашње истрајавање на стилу из претходне децени-
 је. На почецима и завршецима оба става постоје благо назначени
 тонални ослонци: у првом на Де, у другом на А. За разлику од ра-
 нијих (сачуваних) атонално-атематских дела Љубице Марић – *Ду-*
вачког квинтета и *Музике за оркестар* – у *Скицама* претеже кон-
 трапунктска текстура над акордском. Тако се у другом ставу за-
 пажају текстуралне диференцијације које подсећају на „мелоди-
 ју” и „пратњу”, као у т. 25–30 и 43–51, при чему се, наравно, из-

²⁷⁹ Архив САНУ. Јова и Павле који се спомињу у писму вероватно су њени ђа-
 ци Јован Шајновић и Павле Јанковић, касније диригент и отац виолонче-
 листкиње Ксеније Јанковић.

²⁸⁰ Вид. „Љубица Марић”, *Годишњак Српске академије наука и уметности за*
1977. годину, Београд 1978, 496.

²⁸¹ Упор. Б. Чичовачки, „Музички опус Љубице Марић ...”, 359.

²⁸² Вид. „Љубица Марић”, *Годишњак...* 496.

бегава тонална гравитација. Некада се ипак формирају привременни тонални ослонци, али у брзом темпу се и они теже перципирају. Иако су везе са традиционалном функционалном хармонијом покидане, сачувана је мелодијско-ритмичка фразеологија која повремено може да укаже на трагове хармонског мишљења. Акордске структуре су терцне и изузетно квартне; обично су то различити непотпуни септакорди у обртајима, док се кварте јављају само у паралелном вођењу мелодије. Експресивни гест и тежња певности у првом комаду могу се довести у везу са сличним карактеристикама III става композиторкиног Дувачког квинтета, а други је моторичан на начин осталих ставова наведеног младачког дела из 1931, са правилним ритмичким пулсом и стабилним метричким одвијањем. И у једном и у другом ставу / „скици” честе су промене такта, при чему је први ритмички разноврснији, док у другој доминира триолски пулс. У другом ставу се варијантно развијају два основна мотива: почетни уског амбитуса који се претежно секундним покретима креће око замишљене осе и други који је скоковитог тока, с употребом великих интервала (нпр. у т. 30–37, 65–80, итд.). Излагање мотива који потиче од почетног (у т. 97, код *Tempo primo*) ствара свакако жељени утисак репризности, а скоро је било очекивано да ће се чути и на самом крају. Атематски концепт је тиме донекле поремећен, али композиторка је то и раније свесно чинила, осећајући потребу за макар дискретним мотивским повезивањем.²⁸³ Из првог мотива проистиче један мелодијски мало развијенији мотив (први пут се јавља у т. 25), изграђен од три тона у хроматском низу наниже после којих се мелодија обично крене у супротном смеру. Он садржи потенцијал за емоционалније дејство које се испољава нешто касније, код *meno mosso*, где стоји и композиторкина напомена „*santabile e molto espressivo*” (т. 50).

Скице за клавир (под првим насловом *Две скице*) вероватно су јавно изведене само једанпут, на дипломском испиту Јована Шајновића, 1944. Ипак, није искључено да су изведене и у првим послератним годинама. Наиме, у чланку *Прва извођења композиција чланова УКС-а* објављеном 1948. године,²⁸⁴ набрајају се нека њена дела настала тих година, али спомињу се и *Две скице*, што упућује на то да су јавно изведене (можда само на радију) после премијере на Шајновићевом испиту 1944. У Архиву САНУ сачу-

²⁸³ Љубица Марић је то више пута изрекла у присуству ауторке ове монографије.

²⁸⁴ Анон., „Из наших музичких установа. Удружење композитора Србије. Прва извођења композиција чланова УКС-а”, *Музика* 1, 1948, 149.

ван је рукопис ове композиције, мастилом и оловком. На насловној страни је посвета Јови Шајновићу. Рукопис има укупно десет страна на шест листова. Други рукопис је у свешцици црних корица која се чува у Музиколошком институту, али у њој је само први комад (*Cantabile*), исписан мастилом, док је други тек започет – 22 такта оловком. У ПРИЛОГУ II. 1, бр. 4 репродукован је почетак прве скице.

НОВО ДОБА (1945–1951); СТВАРАЛАЧКИ ЗАОКРЕТ

Почетком 1945. године, 12. марта, Марићева напушта место професора Музичке школе *Станковић* и запошљава се као доцент за предмете хармонија и контрапункт на Музичкој академији у Београду. За наставу је вероватно користила чешке и немачке уџбенике које је и сама користила док је студирала у Прагу, а врло похвално се изразила о *Науци о хармонији* Миленка Живковића, првом уџбенику ове врсте код нас, не заборављајући да спомене *Науку о хармонији по Louis Thuille*-у Милоја Милојевића из 1934, литографисана скрипта за ђаке.²⁸⁵ Из периода њеног педагошког рада запамћено је, између осталог, да је смишљала врло лепе теме за испите из фуге, тако да је Енрико Јосиф чак узео једну од тих тема за своју *Сонату антику*.²⁸⁶ О вредности тих тема сведочи и то што је Фрањо Лучић у своју *Полифону композицију* уврстио као примере и неколико њених тема.²⁸⁷

Убрзо по завршетку рата се активирала у новооснованом Удружењу композитора Србије, где је изабрана за секретара. Године 1949, као ауторка успешне *Сонате за виолину и клавир* (1948), била је једна од 298 добитника Награде Владе ФНРЈ, која је установљена да би се скренула пажња на „заслужне раднике на подручју науке и културе”.²⁸⁸ Интересантно је да је од двадесет петоро награђених појединаца с подручја музичке уметности из Србије било само четворо композитора (поред Марићеве, још и Стеван Христић, Марко Тајчевић и Миховил Логар), док су већина осталих били певачи, балетски играчи, диригенти и један сценограф Народног позоришта у Београду. Заједно с Оскаром Дано-

²⁸⁵ Љубица Марић, „*Наука о хармонији* Миленка Живковића”, *Музика* 1, 1948, 144–147.

²⁸⁶ По сведочењу Марићеве, Јосиф то није негирао.

²⁸⁷ Franjo Lučić, *Polifona kompozicija*, Školska knjiga, Zagreb, 1954.

²⁸⁸ Докнић, Бранка; Петровић, Милић Ф. и Хофман, И., *Културна политика Југославије 1945–1952*, Зборник докумената, књига 2, Архив Југославије, Београд, 2009, 49.

ном, Михаилом Вукдраговићем, Предрагом Милошевићем и Драгутином Чолићем, била је делегат Удружења на Другом међународном конгресу композитора и музичких писаца одржаном у Прагу од 20. до 29. маја 1948 – само месец дана пре доношења Резолуције Информбироа и избијања велике политичке кризе између комунистичког блока земаља и Југославије. Нажалост, нису сачуване никакве Љубичине белешке с тог конгреса, само неколико цртежа портрета учесника које је направила током рада скупа – музиколога Бориса Јарустовског (Борис Јарустовскиј), композитора Тихона Хрењикова (Тихон Хренников), Јурија Шапорина (Јуриј Шапорин) и других.²⁸⁹ Тешко је замислити да је она могла с пажњом да прати догматске расправе на седницама конгреса, мада је сасвим вероватно да у то време она још није била сасвим свесна свих последица наметања соцреалистичких модела композиторима и другим уметницима. Иако је ускоро дошло до оштрог, замало оружаног конфликта са земљама „социјалистичке заједнице”, у јавним гласилима је још неко време трајала дотадашња реторика, па је тако у првом броју часописа *Музика* пренет манифест, односно проглас тог прашког конгреса. У њему су на директиван начин дате „смернице” како треба компоновати у социјалистичким земљама: музички ствараоци треба да се одрекну крајњег субјективизма, потребно је да се увек изнова обраћају народној култури, музичка форма треба да буде најконкретнија по садржају, итд.²⁹⁰ Штета је што немамо податке о томе да ли је Љубица Марић током боравка у Прагу срела своје предратне колеге, а пре свега свог професора и добротинице Алоиса Хабу. Било би интересантно знати о чему су разговарали и да ли су могли да говоре отворено, узимајући у обзир своје раније модернистичко опредељење, с једне стране, и нове друштвено-политичке околности, с друге.

Раније је већ споменути документ сачуван у Службеничком досијеу на Музичкој академији (одн. Факултету музичке уметности у Београду), кратка аутобиографија коју је Љубица Марић написала у између 1948. и 1956. године за сврху која није позната. Тада је имала мање од четрдесет пет година и њен велики стваралачки успон тек се припремао. Горња граница периода када је текст могао да буде написан предложена је као вероватна јер већ после те године она би без сумње била навела да је компоновала *Песме простора*, своју изузетно значајну кантату, премијерно изведену крајем те 1956. године. (ПРИЛОГ: I. 2, бр. 4) Документ је посебно интересантан због два детаља. Марићева ту наводи да је „ситнобуржоаског порекла”, што је показатељ да јој тада (још) није сметало да буде у социјалном погледу категоризована на тај начин, типичан

²⁸⁹ Сачувани су у Архиву САНУ.

²⁹⁰ „Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца”, *Музика* 1, 1948, 104.

превасходно за прве послератне године, када су власти обраћале посебну пажњу на друштвени миље из којег је појединац потицао, а зна се шта је било пожељно. Тешко је утврдити када је она почела да увиђа колики је био раскорак између начела прокламованих од стране комунистичких власти и свакодневне праксе. Јасно је да је у првим послератним годинама уживала статус особе с добром биографијом, с обзиром на то да је пре рата блиско сарађивала с комунистима и уопште левичарима, мада се клонила сваког експонирања током окупације. Њен позитиван став према новим властима и њиховим визијама културне политике огледа се у њеној спремности да се 1946. или 1947. године придружи групи уметника чији је задатак био да обогате културни живот учесника једне омладинске радне акције, о чему је сведочила Љубица-Џуца Сокић, позната сликарка и касније одлична Љубичина пријатељица.²⁹¹ Оне су се и упознале током тог путовања који их је водио или на радну акцију чији је циљ био изградња пруге Брчко–Бановићи (мај–новембар 1946), или на акцију изградње пруге Шамац–Сарајево (април–новембар 1947). О афирмативном ставу Љубице Марић према новом режиму говори и њено већ споменуто укључивање у рад новооснованог Удружења композитора Србије, када је била изабрана за секретара ове сталешке организације. Године 1948. поново је изабрана за секретара Удружења композитора Србије, на седници у згради Музичке академије. За председника је изабран Миленко Живковић, а за потпредседника Оскар Данон. Године 1950. постала је члан Управе Савеза композитора Југославије и учествовала на петодневном семинару ове организације у Загребу маја исте године. На годишњој седници УКС-а 15. априла 1951. изабрана је за члана управе, а разлози зашто је на том месту остала мање од годину дана нису познати. Други детаљ из споменутог документа који заслужује коментар јесте изостављање загребачког периода из те кратке радне аутобиографије. Сасвим је разумљиво да је желела да скоро три загребачке године (1934–1938, с прекидом због похађања Хабиног курса у Прагу 1936–1937) остану непознате јавности, због болне епизоде са њеним хапшењем 1935. године. Понеке њене колеге биле су, наравно, упознате с тим крајње непријатним догађајем (на пример њен прашки друг Станојло Рајичић), али поштовала се њена жеља да се то не спомиње јавно.

Као доцент па професор Музичке академије у Београду, Љубица Марић је предавала хармонију и контрапункт, а о њеном раду као педагога могу се чути различита сведочења њених некадашњих ђака, као што је

²⁹¹ Ауторка ове монографије имала је привилегију да разговара с Љубицом Сокић у њеном стану јуна 2008. године, само неколико месеци пре њене смрти. Сазнала је да ће се две Љубице, касније одличне пријатељице, упознати на путу возом према боравишту акцијаша у Босни. Љубици Марић је позлило током путовања, па је воз заустављен, а она враћена кући.

обично случај. Додатно светло на ту област њеног рада добија се увидом у документа сачувана у Архиву Србије, конкретно у оцене рада и „држања” професорског кадра. Тамо за Љубицу Марић стоји: „Педагог солидног знања али без довољно система у раду и без добрих резултата. Политички позитивна.”²⁹² Колико су такве оцене биле засноване, тешко је данас просуђивати. Вредно је у овом контексту пренети сећање познатог лингвисте Ивана Клајна (р. 1937), сина музиколога Стане Ђурић Клајн и редитеља Хуга Клајна: „Посебан значај у мом музичком образовању имала је Љубица Марић, по многимаша наша најбоља композиторка у XX веку. Била је блага жена и учила ме хармонији и контрапункту. Говорила ми је да сам талентован, али ја сам имао другачије амбиције у животу.[...]”²⁹³

О приватном животу Љубице Марић се не зна много, јер она најчешће није била расположена да говори о њему, па вреди забележити и неке мање значајне појединости, као што је она да се током лета 1954. одмарала у Мошћеничкој Драги код Ријеке, заједно с неколико других уметника из Београда (Данонем, Логаром, Рајичићем, Олгом Михајловић), о чему са знајемо из једног новинског чланка.²⁹⁴ Није познато да ли је њено одсуство с наставе на Музичкој академији током фебруара 1950. године имало приватну основу, или је била на неком студијском боравку.

Љубица Марић је у првим послератним годинама још покушавала да се афирмише као диригент, а не само као композитор. Из нејасних разлога она у томе није успела. Изгледа да је наступила бар два пута с Великим оркестром Радио Београда у току 1945. и 1946. године, али сигуран је само податак да је 2. фебруара 1945. године с тим ансамблом извела дела чешких композитора: *Медитације на корал Св. Вацлава* Јозефа Сука и *Симфонију „Из новог света”* Антоњина Дворжака.²⁹⁵ Ка-

²⁹² Архив Србије: Г–187, ф. 7. (година 1950). Од „карактеристика” које су добили остали професори могу се овде забележити, без коментара, и следеће: Петар Коњовић је „политички негативан али не наступа јавно”, Стеван Христић је „аполитичан”, Миленко Живковић „политички позитиван”, Јосип Славенски „политички исправан”, Марко Тајчевић „антифашистички настројен и велики критизер”, Никола Цвејић „политички позитиван – каријерист”, Јелица Поповић–Крстић „политички негативна”, Миховил Логар се „залаже на послу. Политички позитиван”, Предраг Милошевић је „спреман и вредан наставник. Политички позиван – каријериста”, Петар Бингулац „политички позитиван”, Драгутин Чолић „музичар доброг знања али без довољно система у раду. Члан КПЈ”.

²⁹³ Aleksandar Nikolić, „Ivan Klajn: Krleža me je učio tajnama fine književnosti”, *Blic*, 18. 9. 2011.

²⁹⁴ R. N. „Beogradski umjetnici u Mošćeničkoj Dragi”, *Novi list*, 5. август 1954.

²⁹⁵ Darinka Simić Mitrović, *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*, Radio Beograd, Beograd 1988, 359.

сније је бар још једанпут наступила као диригент. По сећању Гордане Ђурђевић, дугогодишње уреднице музичког програма Телевизије Београд, Марићева је дириговала на једном концерту у Југословенском драмском позоришту 1960. или 1961. године.²⁹⁶ Вероватно је био у праву критичар Бранко Драгутиновић, који је сматрао да се Љубица Марић, и поред изразитог смисла и лаке и спретне руке, није афирмисала као диригент због специфичних услова наше средине.²⁹⁷

Два мешовита хора Љубице Марић налазила су се на репертоару Радио хора, а изведена су први пут на концертима на којима је дириговао Милан Бајшански 10. јуна, 30. јула и 1. децембра 1945. (*Маглица и Романија*).²⁹⁸ Сачуван је и податак да је исти ансамбл извео њене *Две народне* (вероватно се ради о *Три народне* у непотпуном виду), када је диригент био Светолик Пашћан (22. априла 1947). *Маглица и Романија*,²⁹⁹ чије су ноте изгубљене или затурене, без сумње су припадале жанру масовне песме. С друге стране, сачуван је аранжман песме *Текла вода* за глас, кларинет, фагот и гудачки ансамбл, који је вероватно извођен, мада о томе нема потврда. Сачуван је и препис двогласног хора *Друже Тито, љубичице бела* према познатом напеву, с именом Љубице Марић као аутора. Не може се искључити да је овај хор, пронађен у заоставштини Јована Бандура у Музиколошком институту САНУ, Марићева заиста компоновала, иако га нигде није спомињала, нити је било где објављен. Од осталих дела насталих вероватно такође у првим годинама после рата треба споменути и *Свечани марш* за симфонијски оркестар,³⁰⁰ чија је партитура изгубљена, и *Баладу о ложачевим очима* за мешовити хор, на текст чешког социјалног песника Јиржија Волкера (Jiří Wolker) *Balada o očích topičových*.³⁰¹

Срећом, као што је већ споменуто, из тог периода сачуван је један композиторкин прилог доста заступљеном жанру обрада народних песама.

²⁹⁶ Гордана Ђурђевић је тада била врло млада, али је сасвим сигурна да је Марићева била за диригентским пултом. Сећа се да и је у ложи седела врло елегантна Вера Костић, балерина и кореограф. Нажалост, не сећа се које су композиције биле на програму концерта. Ове податке је Гордана Ђурђевић саопштила аутору ове монографије 29. децембра 2017. године.

²⁹⁷ Вид. Бранко Драгутиновић, „Звуци са стећака. Развојни пут Љубице Марић”, *Политика*, 20. 10. 1957, 15.

²⁹⁸ Исто, 365, 367, 374.

²⁹⁹ Оба хора спомињу се у *Каталогу дела чланова Удружења композитора Србије*, ур. Драгутин Чолић, УКС, Београд 1953, 74.

³⁰⁰ *Каталог*.

³⁰¹ Према Волкеровој приповетци *O milionáři, který ukradl slunce* Војислав Вучковић је 1940. године компоновао једночини балет *Човек који је украо сунце*.

ТЕКЛА ВОДА – Композиторка је ову обраду народне песме написала вероватно 1945. или 1946. године, у време позива главних музичких уредника Радија да им композитори шаљу једноставније обраде народних песама за вокалне солисте уз оркестарску пратњу, или само за оркестар ако су биле у питању народне игре. Циљ иницијатора ове праксе, Михаила Вукдраговића, првог послератног начелника музичког одељења Радио Београда и Миодрага Васиљевића, шефа редакције народне музике, био је да се подигне уметнички ниво обрада народних песама у односу на широко заступљене „искварене” кафанске песме.³⁰²

На постојање ове композиције Љубице Марић указала је Александра Паладин, набрајајући композиторкина дела сачувана у Нототеци Радио Београда.³⁰³ Обрада се тамо налази у композиторкином рукопису, са скраћеним насловом *Текла вода* и заведена је под бројем 126.³⁰⁴ Компонована је за глас и мали оркестар састављен од гудачке групе, кларинета и фагота. Користе се само почетни стихови песме: „Текла вода Лепеница покрај града Крагујевца”. Не треба је због сличног почетног текста помешати с другом народном песмом *Текла вода Текелија*, а уосталом, и њихове мелодије су различите. Тешко је данас утврдити где је Марићева пронашла нотни запис песме коју је обрадила.³⁰⁵ У збирци народних песама *Свилен конац*, чији је уредник Мира Дробац, уз запис те песме стоји да је из Шумадије.³⁰⁶ Могу се уочити мање

³⁰² Вид. Melita Milin, „Primena folkloru u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965), u: Dragoslav Dević (ur.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1987, 212–213.

³⁰³ Александра Паладин, „Љубица Марић и Радио Београд”, у: Бранка Радовић (ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2009, 92. Треба само напоменути да композиција до које је ауторка ове монографије дошла није обрада за хор, већ за вокалног солисту и мали оркестарски ансамбл.

³⁰⁴ Ауторка монографије захваљује се Слободану Варсаковићу, музикологу и нотографу Радио Београда, на омогућавању увида у ову обраду Љубице Марић, као и на његовим сугестијама у вези с извором који је она користила при раду.

³⁰⁵ Према информацији добијеној од Слободана Варсаковића, и Душан Радић је обрадио исту песму која се такође налази у Нототеци Радио Београда.

³⁰⁶ Издавач: Савез аматера Србије, Београд 2013. Нотни запис песме „Текла река Лепеница”, заједно са целим текстом, налази се на стр. 31. Обратити пажњу на то да је Марићева незнатно изменила текст. Уместо „Текла река Лепеница посред града Крагујевца”, код ње стоји: „Текла вода Лепеница покрај града Крагујевца”. Могуће је да је она имала пред собом управо такав текст.

мелодијске разлике између напева у тој збирци и напева у обради Љубице Марић.

Напев *Текла вода Лепеница* је у форми велике реченице (6 + 6 т.), обима кварте и са завршетком на другом ступњу. Обрада песме је једноставна, како се и очекивало, са кратким инструменталним уводом и финалом који полетно и у фортисиму закључује дело. У средњем дводелном одсеку вокални солиста се зачује три пута (укључујући понављање другог дела), сваки пут са истом мелодијом и текстом, док се у оркестарским деоницама одвијају интересантне варијације у којима се разрађује силазни мотив самог напева. Метрички стабилна (2/4), обрада остварује потребну динамику и фолклорни штимунг између осталог и повременим синкопираним померањем акцената на слаб тактов део.

У периоду непосредно после рата Љубица Марић је начинила стилски заокрет у свом стварању који је имао смисао неке врсте антитезе у односу на њене раније поетичке ставове и реализације. Дух револуционарног времена које је наметало уметност за народ, социјалистички реализам – тај „вештачки конзервиран музички романтизам”, како га је једноставно и тачно означио Милан Кундера³⁰⁷ – покренуо је и њу да пише приступачније, комуникативније, дакле да оствари емоционално директнији израз, да активира мотивско-тематски рад и да хармонију тонално стабилизује. Иако је у њеним тадашњим делима очигледна регресија у односу на њен дотадашњи стил, не може се говорити искључиво о поједностављењу процедура, већ и о трагању за неком другачијом врстом сложености – донекле аналогно ономе што се може уочити, на пример, у Шенберговим делима пре и после атоналног прелома око 1909. године, само што је овде хронологија обрнута. Код доношења оваквог суда не узимају се у обзир њене минијатуре за децу и *Бранково коло* за клавир, које су у основи пригодног карактера, па већ због своје природе и намене имају једноставнија обележја.

У којој мери је Љубица Марић свој осврт ка прошлости доживљавала као прављење компромиса са својим истинским уметничким аспирацијама, данас не би могло да се процени да није остало забележено њено сведочење да нове смернице нису на њу утицале, да су тада људи били „одахнули од страшних времена рата” и да је постојала „спонтана потреба да се путем стварања има контакта са другим људима.”³⁰⁸ У

³⁰⁷ Милан Кундера, *Изневерени тестаменти*, Београд, 1995, 71 (француски оригинал: *Les Testaments trahis*, Paris, 1993, 75).

³⁰⁸ Мирјана Огњановић, „Оно што никад нећемо знати” (интервју с Љ. Марић), *Политика*, 22.3.1986, 11.

сваком случају, та фаза усвајања традиционалних елемената трајала је релативно кратко, а тада настала дела нису без уметничких вредности. Чини се да је овај период имао смисла и као преиспитивање до тада пређеног пута, можда и израз незадовољства њиме, тако да се не би могла одбацити хипотеза да би Љубица Марић начинила неки рез у свом раду и без спољњег идеолошког подстрека. Уосталом, још у годинама пред Други светски рат у композицијама неких других прашких ђака – најизразитије код Војислава Вучковића, а такође код Станојла Рајичића и Милана Ристића – јасно се уочава мање или више нагло одустајање од дотадашњих модернистичких начела и усвајање елемената традиционалног израза.³⁰⁹

Интересантна је једна изјава Љубице Марић дата 1949. године, која одражава њено тадашње размишљање о сопственим предратним делима, због чега је (нажалост) вероватно и уништила скоро сва своја дела из тог периода: „(...) под јаким утицајем такозване модернистичке струје која је младим људима давала илузију оригиналности музичке инвенције, удаљавала (сам се) од првобитних народних основа и компоновала у стилу западноевропског модернизма.”³¹⁰ Ипак, тешко је поверовати да је Марићева одобравала неке констатације аутора чланка као што су: „Бесадржајна основа на којој се тада градила музика најмлађе наше композиторске генерације којој припада и Љубица Марић, природно се и лако разрушила после ослобађања земље” и „Љубица Марић (...) прилази сопственом ослобађању музике од негативних наноса прошлости”.³¹¹

У заоставштини Марићеве пронађен је њеном руком написан списак сопствених дела који је вероватно настао одмах после рата, можда као прилог уз пријаву на конкурс за доцента на Музичкој академији или за чланство у Удружењу композитора Србије³¹². Он гласи:

³⁰⁹ О стилском заокрету код представнике прашких ђака вид.: Марија Бергамо, *Елементи. експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 3, Београд 1980, глава IV; Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983, 314–320; Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године”, *Музички талас* 26, 2000, 64–80.

³¹⁰ Непотписано, „Љубица Марић, прва жена композитор”, *Политика*, 12. 2. 1949. Цитирано према: Владимир Стефановић, „Гласови ишчезлих”, *Политика*, 10. 5. 1997, 25. Потребно је напоменути да увидом у број *Политике* који је наведен у Стефановићевом чланку није пронађен чланак о којем је реч, а није пронађен ни у бројевима пре и после тог датума. Очигледно је писац чланка начинио омашку при записивању библиографског податка.

³¹¹ Исто.

³¹² Списак се налази у Архиву САНУ.

Радови:

Девет фуга (6 простих, 3 дупле фуге) за клавир.

Корал за клавир

Арија за виолину и клавир.

Гудачки квартет у 4 става.

Свита за 2 виолине у 4 дела (на народне теме).

Соната-фантазија за соло виолину

Фантазија за камерни оркестар у 2 дела (Песма и игра).

Хорске композиције на народне текстове.

Љубица Марић

Није нимало необично то што на овом списку нема података о годинама настанка наведених композиција, јер такве чињенице за Љубицу Марић нису биле битне. Често је говорила да догађаје не памти по хронологији него по важности, па не чуди да је *Сонату фантазију*, своју прву композицију, ставила на шесто место од укупно осам дела. Симптоматично је да су изостављена дела која је компоновала у четврт-степеном систему, а нема ни *Дувачког квинтета* ни *Музике за оркестар*. Ако је разлог био тај што су то била дела смелог модернистичког израза који је после рата означаваан као декадентан, онда нема објашњења за присуство *Гудачког квартета*, њеног студентског рада, који је, по суду критике, имао исте такве одлике. Било би интересантно знати када је тачно настао овај списак, јер би нам то указало на чињеницу да *Гудачки квартет* тада још није био изгубљен, односно уништен. Фуге, које је Марићева ставила на прво место, биле су, по свему судећи, први задаци које јој је Јозеф Сук задао да напише кад је постала његов студент. Могуће је да су *Корал* за клавир и *Арија* за виолину и клавир такође биле композиције рађене током студија. Могло би се претпоставити да је *Свиту* за 2 виолине, *Фантазију* за камерни оркестар (Песма и игра) и Хорске композиције на народне текстове компоновала у годинама пред рат, када се вратила у Београд и без сумње била упозната с Вучковићевим тадашњим заокретом ка линији социјалистичког реализма. Од свих дела с овог списка данас постоји само *Соната фантазија* за соло виолину.

Тешко је прецизније одредити утицаје који су деловали на стварање клавирска *Три прелудијума и етиде*, *Сонате* за виолину и клавир и *Стихова из „Горског вијенца”* – свакако најзначајнијих дела Љубице Марић из тог периода. Тип реторике и агогике у *Три прелудијума и етиди*, њихова експресивност, висока хроматизација удружена са рескости-

ма квартних сазвучја, клавирска фактура са разложеним акордима и пасажима – све то говори о експресионистичкој основи ова четири кратка комада која је обogaћена романтичарским елементима, чак и извесним импресионистичким примесима, сасвим новим у њеном стваралаштву. Сличне су карактеристике и *Сонате* за виолину и клавир, њене најуспешније композиције из тог периода, за коју је добила II награду Владе ФНРЈ (1949), у којој је романтичарска изражајност још интензивнија, а расположења, у складу са изабраним жанром, разноврснија – крећу се од лирских заноса и драматике до медитативних одморишта са фолклорним призвучима. У овим делима, као и у *Стиховима из „Горског вијенца”*, композицији моћног речитативног израза, немогуће је идентификовати неко посебно остварење или аутора из прошлости као директне изворе надахнућа, а још мање као моделе. Све наводи на закључак да су и романтизам и експресионизам уопште, као сложене и противречне стилске формације, утицали на њу (а не нека конкретна дела), да је она, отворивши се за ту до тада код ње потиснуту сферу музичког израза, из ње селективно усвојила само поједине карактеристичне елементе које је могла да угради у свој нови, екстровертнији стваралачки израз. Може се чинити да је на тај начин Љубица Марић у суштини надокнађивала једну сферу изражавања коју је сама себи забрањивала током година студирања и неколико година потом, у време када се са искључивошћу типичном за младе авангардисте усмеравала само ка новом и радикалном. Међутим, узбуђење откривања романтичарских потенцијала у сопственом композиторском бићу није дуго трајало, а признања која је добијала за та дела нису умањила незадовољство које је касније наступило и условило неколико година стваралачког ћутања од почетка до средине педесетих година XX века.

ТРИ ПРЕЛУДИЈУМА И ЕТИДА за клавир (1945) компоновани су убрзо по завршетку рата и изведени већ 1945. године, а објављени 1949.³¹³ Љубица Марић их је сматрала као два самостална дела – *Прелудијуми* (I, II, III) и *Етида* – која су се некад изводила одвојено, а некад у континуитету, али са свешћу да су то две посебне целине. Тек крајем деведесетих година XX века композиторка је у процесу припреме новог издања дела за *Фуроре* прихватила да се *Етида* прикључи *Прелудијумима*, тако да чине један опус.

У односу на претходну композицију, *Скице* за клавир, Љубица Марић је у новом делу напустила атематску организацију фор-

³¹³ Љубица Марић, *Прелудијуми. Етида. Бранково коло*, за клавир, *Просвета*, Београд, 1949.

ме и атонални принцип, али њен музички језик је и даље смео и модернистички. Тешко је указати на само један могући утицај који је композиторка примила да би компоновала ово дело. Она и даље показује склоност ка линарном вођењу мелодија, повремено у паралелним акордима, али је тоналност јасније истакнута него раније, иако често двосмислена због битоналних конфронтација. Треба приметити и да се елементи музичког фолклора који ће обележити главна остварења Љубице Марић из првих послератних година овде још нису пробили.

Први прелудијум има спор контемплативан увод са мелодијом речитативног карактера у доњој деоници и с варираним понављањем почетног мотива. У прва три такта се јасно манифестује тонални ослонац на Еф, али и експонирају сви тонови хроматске скале осим Ес. Потом се прикључује горња деоница с вођењем мелодије у паралелним разложеним акордима квартне структуре (прекомерна + чиста, наизменично са две чисте) све до консонантног квинтно-квартног акорда (т. 8). Тек ће се на крају прелудијума поново зачути акорд истог склопа, као разрешење и уз афирмисање почетног тоналног ослонаца на Еф. Између увода и последњих тактова у којима се враћа његов мотив, заокружујући композицију, дешава се активна разрада у бржем темпу и линеарно осмишљеним токовима, заснована на новом мотиву чија је мелодика експресионистички изломљена али ритмички уједначена (од т. 10) и мотиву који потиче из увода (опет с акордима квартног склопа). За драмски врхунац употребљени су најдисонантнији акорди прелудијума – бикорд од два непотпуна тврдо умањена септакорда (Дис-А-Цис / Ге-Дес-Еф) у т. 14³¹⁴ и онакорд с алтерацијама (Ес-Ге-Ха-Дес-Фис) у т. 15. У композицији су функционално употребљена нијансирања у интензитету звука, као и суптилне промене темпа.

У другом прелудијуму ритмика је нарочито богата и разноврсна. Ослабљени акценти на јаким деловима такта, честа промена метра и неправилне ритмичке групације омогућавају меко надозвизивање мотива и живо таласање музичког тока. Цео комад изведен је из мотивског језгра изложеног на почетку. Хармонски ослонци се брзо мењају због бројних хроматских промена почетног модела којима се мења и структура сазвука. Као и у претходном прелудијуму композиторка гради форму варирајући један мотив, што укључује и његову транспозицију на другу висину, уз

³¹⁴ Могуће је и следеће тумачење: ундецимакорд без ноне: Дис-Еф-А-Цис-(Е)-Ге.

мање мелодијске промене (вид. т. 7–9). У средњем делу овог прелудијума брза арпеђа над основним тоновима постепених хроматских покрета стварају импресионистички штимунг, до тада непостојећи у композиторским делима. Почетак је у Це, као и крај, а као и у претходном комаду остварена је мотивска веза између почетка и краја композиције.

Трећи прелудијум је емоционално узбуркан (носи ознаку *apassionato*) и поседује извесне романтичарско-експресионистичке тонове, уз призвук импресионизма. С обзиром на прозачну фактуру арпеђа и доминантно тиху динамику, вертикалне слике хармоније не делује толико дисонантно као што реално јесте. У разложеним сазвучјима најнижи интервали су скоро искључиво прекомерне кварте и квинте, које доминирају и у горњим интервалима, мада има и терци, тако да су резултирајућа сазвучја у основи квартна са додатим дисонанцама – на пример у т. 36–7 нижу се мелодијски Ге-Де-Ге-А–Гис-Дис, Ге-Де-Ге-Фис-Це, Ге-Дис-Ге-Це-Ха-Фис, Бе-Е-Гис-Е-Бе-Де. Као и у првом прелудијуму, повремено се формирају мелодијски токови у паралелним квинтно-квартним акордима, обично пунктираног ритма, који додају нов импулс развоју. Драмски врхунац овог прелудијума (т. 53–61) изграђен је на заостреним дисонантним акордима (ударима тврдо умањених септакорда) и бикордом два таква септакорда на размаку велике ноне (т. 55).³¹⁵ У наставку се инсистира на битоналности квинтно-квартних акорда у доњој и горњој деоници у размацима квинте, умањене квинте, велике ноне итд.

Етида је динамична композиција експресионистичког тонуса, сва прожета немирним покретима, која незадрживо напредује одржавајући шеснаестински пулс. Ритам је разноврстан и маштовито употребљен за стално обнављање музичког тока високог напона. Нема пунктираних ритмова као у Прелудијумима, већ се смењују токатне групе, затим ритмичке групе састављене од шеснаестине, паузе исте дужине и још две шеснаестине, и оне са синкопом између четврте шеснаестине у низу од четири и прве у следећој групи. Почетно мотивско језгро перкусивног дејства даје импулс целокупном развоју. Његова два тврдо умањена септакорда у размаку велике секунде (пошто се изводе у минималном временском интервалу, они звуче као целостепени шестозвук) стварају могућности да се у наставку умањена квинта наметне као битан елемент акордских структура. И последњи акорд у компози-

³¹⁵ Могуће је и тумачење да је то квинтдесетакорд без терцдесетине: А–Цис–Ес–Ге–Ха–(Де)–Еф.

цији је акорд истог склопа, уз појачање дисонантности „подршком” основном тону Е додатом октавом на Ес, односно за умањену октаву ниже. Обе деонице крећу се углавном у октавама које су оквир за акорде различитих типова, најчешће квинтно-квартних. Умањена квинта из првих акорада уграђена је различите токове, на пример у т. 5–10 и 14–20.

Неколико добро пласираних градиција чине музичко ткиво Етиде живим и течним. Њен немиран, плаховит карактер захтева виртуозност извођења. Као и свака етида, она има у средишту пажње решавање неког техничког проблема – овде су то брзи мелодијски токови у октавама – али има и вредност концертне композиције.

Три прелудијума и етида компоновани су „клавирски”, на начин који добро користи његове техничке могућности овог, што свакако треба нагласити с обзиром на то да је први инструмент којим је Љубица Марић још у детињству овладала била виолина, док јој је клавир дуго представљао проблем јер није имала свој инструмент на коме би вежбала.

Љубица Марић је после више деценија од настанка овог дела написала: „*Три прелудијума* за клавир, настали још давних, полетних година, можда ће сами нешто о себи рећи, као уосталом и свака музика. А да нешто буде треба да јесте.”³¹⁶

Према програму концерта Друштва за културну сарадњу Југославије са СССР-ом од 18. новембра 1945, Јелена Ненадовић је интерпретирала *Три прелудијума* (и *Етиду*), што је вероватно било премијерно извођење.

Следеће године, 10. јуна, Зденко Марасовић је извео само *Етиду* на свом клавирском реситалу у фоајеу Народног казалишта у Сплиту.

У заоставштини Љубице Марић у Архиву САНУ сачувана је и једна група комада за клавир као сведочанство композиторкине намере да обједини делове својих различитих краћих клавирских композиција у већу целину, од чега је касније одустала. Назив је био *Клавирска збирка* а чинили су је раније стваране кратке композиције: 1. *Largo* (*I прелудијум*); 2. *Capriccioso* (*II прелудијум*); 3. *Appassionato* (*III прелудијум*);

³¹⁶ Вид. програм ауторског концерта камерних дела Љубице Марић у Атељеу 212 3. фебруара 1993. У композиторкиној заоставштини у Архиву САНУ налази се овај текст у рукопису, с навођењем и *Етиде*.

4. *Etude*; 5. *Cantabile*; 6. *Allegro*. Композиције су преписане мастилом. На насловној страни Марићева је написала и уоквирила: „Мами посвећено”. Испод наслова неко је дописао: 3 прелудија 5’. На два места на насловној страни ударен је округли црвени печат Удружења композитора Србије. Има неколико мањих ауторкиних интервенција оловком (прсторед, агогика, скраћења). Укупно има 28 нумерисаних страна. Уз ове ноте стоји лист нотне хартије са следећим аутографом Љ. Марић: „Сву своју музику Мајци својој посвећујем.” Таква посвета може се наћи на скоро свим сачуваним рукописима или штампаним издањима њених дела.

БРАНКОВО КОЛО за клавир (1947). Помало неочекивано, композиторка је великом песнику Бранку Радичевићу начинила омаж чисто инструменталним делом. Пошла је од популарног *Бранковог кола* за хор Јована Пачуа (према стиховима из *Ђачког растанка*), односно од аранжмана за клавир истог аутора, а потом је направила сопствену „вишенационалну” музичку целину, руковођена песниковом идејом о заједничком колу „блиских и сродних народа”, како је сама записала коментаришући дело.³¹⁷ Додаје и ово, између осталог: „Коло је играчки облик у коме држећи се за руке учесници сложено развијају наизменично ланац и круг. У мом Бранковом колу наместо вербалног позива [у коло] коришћени су музички мотиви и уобличена за клавир једна концертантна целина.”

Клавир је третиран у великој мери перкусивно, понегде и са бартоковским призвучима. Тежња ка стилизацији звука народних музичких инструмената уочава се већ у уводу у којем у дубини брује „гајдашке кварте”. Поред два мотива из Пачуовог хора у уводу који се касније уплићу у нове токове, употребљени су и нови мотиви за музичку карактеризацију, редом: *Србијанке*, *Хрватског*, *Македонског* и *Црногорског* кола. Ови одсеци повезани су прелазима у којима се антиципира следеће коло, чиме се остварује бољи континуитет музичког тока. *Србијанка* је представљена варијационом разрадом мотива уског обима у народном духу који би могао припадати гајдашком репертоару, чиме је повезан са уводним материјалом; *Хрватско коло* је полетна игра архаичног призвука, са умереним метричким акцентима; *Македонско* је нежно, с великим амбитусом (октавом), у мирнијем темпу и у типичном сложеном и променљивом метру, контрастирајуће по карактеру у односу на све остале; у *Црногорском* су контрапунктски спојени мотив из увода и народна песма *Ој, свијетла мајска*

³¹⁷ Тај запис, прекуцан на машини, налази се у Архиву САНУ.

зоро, док је на метричком плану подела једноставна (само четвртине и осмине). Формална изградња дела је лучна: *Српско коло* и *Хрватско коло* окружују друга два, а уводни материјал у различитим варијацијама прожима цео облик.

Хармонска основа је модална, а има и продора у битоналност, на пример у *Србијанки* где је један ток у Ас (у доњој), а други у Ге (у горњој). Привлачна је модалност *Македонског кола* који доноси миксолидијску мелодију на Ха, а затим на Гис у „оријенталном” дуру (са сниженом другим, а повишеним трећим ступњем). Интензиван и резак звук *Бранковог кола* условљен је, између осталог, робустним акордским ударима који су често квинтно-квартне структуре са додатим секундама. Паралелним вођењем оваквих акорада појачава се архаични карактер композиције.

Постојала је извесна забуна око године настанка овог дела, јер је Љубица Марић оставила један запис³¹⁸ из којег би се могло закључити да је подстицај за компоновање представљао позив Савеза композитора Југославије да се 1953. године обележи један век од смрти песника Бранка Радичевића. Међутим, потврду да је дело настало раније може се наћи у списку премијера неколико дела Љубице Марић до 1948. године, објављеном у часопису *Музика*.³¹⁹ Најважнија је, ипак, чињеница да је *Бранково коло* објављено 1949. године, заједно са *Три прелудијума* и *Етидом*.³²⁰

Бранково коло је први пут извела Даница Станисављевић 28. септембра 1947. на концерту поводом Вукове прославе у Народном позоришту у Београду. Већ следеће године, 27. септембра 1948, изведено је на солистичком концерту Зденка Марасовића у Југословенском драмском позоришту.

КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА ДЕЦУ. Посебна група композиција Љубице Марић из послератних година била је намењена деци, што је вероватно био одговор на позив композиторима да допринесу обогаћивању домаће музичке литературе за најмлађе. У својим познијим годинама Љубица Марић их није уврштавала у спискове својих дела – с изузетком диптиха *Песма и игра* за клавир (1947) који је унет у Годишњак САНУ за 1977 (стр. 496) – сматрајући вероватно да су недовољно значајне да стоје поред осталих

³¹⁸ Чува се у Архиву САНУ.

³¹⁹ Ан., „Из наших музичких установа. Удружење композитора Србије. Прва извођења композиција чланова УКС-а”, *Музика* 1, 1948, 149.

³²⁰ Издање Просвете, Београд, 1946.

њених композиција „за одрасле”. Из практичних разлога издавач дела Љубице Марић *Фуроре* из Касела објавио је све хорове за децу Љубице Марић као једну збирку, иако су они настајали разним поводима и у периоду од једне деценије. Ово издање – *Хорови за децу*, 1946/1955 – садржи следеће композиције: *Бриге кокине*, *Славуј и ловци*, *Загонетке: Лед, Осица, Ветар, Срце, Мана љубицице* и *Ој, птичице*. Сасвим разумљиво, то су врло једноставне хорске минијатуре, сасвим примерене жанру, компоноване с правим осећајем за пропорције. С обзиром на то да су скоро све настале у првим послератним годинама, оне сведоче о спремности Марићеве да се одазове на позив културних званичника нове комунистичке власти да се уметност демократизује и окрене пре свега младима.

Већ 1946. године објављена су два композиторкина двогласна хора за децу: *Славуј и ловци* и *Бриге кокине*.³²¹ Љубица Марић спомиње само ова два своја хора за децу у каталогу дела чланова Удружења композитора Србије, Београд 1953, 89. Уз први стоји ауторкина напомена „Народна”, чиме упућује на народно порекло текста. Захваљујући историчару књижевности Ђорђу Перићу,³²² пронађени су извори које је Марићева употребила. У I књизи *Српских народних пјесама* Вука Караџића³²³ објављена је песма под називом *Природна слобода*, чији је текст композиторка преузела у потпуности. Интересантно је да у рукопису овог хора³²⁴ стоји исти наслов, али га је неко прецртао и додао оловком нови наслов: *Славуј и ловци*, који је задржан у објављеној збирци. У мелодијско-ритмичком погледу хор је сличан многим популарним дечјим пјесмицама средњоевропског типа, али се разликује од нотног записа који је на текст из исте Вукове књиге објавио Фрањо Кухач у *Јужно-словенским народним попиевкама*.³²⁵ *Бриге кокине*, други хор, компонован на стихове Чика Андре (што је псеудоним српског песника Андре Фра-

³²¹ *Пионирски збор. Збирка једногласних, двогласних и трогласних дечјих хорова*, Просвета, Београд, 1946.

³²² Ауторка монографије захваљује се Ђорђу Перићу на помоћи око откривања овог и других текстуалних извора хорова Љубице Марић.

³²³ Вук Караџић, *Српске народне пјесме*, I том Сабраних дела, Просвета, Београд, 1975, 424 (бр. 655).

³²⁴ Рукопис се налази у Музиколошком институту САНУ.

³²⁵ Franjo Kuhač, *Južno-slovenske narodne popevke*, III knjiga, Zagreb, 1880, 177. Песма има број 992 а уместо наслова напомену „Слична пјесма” и у поднаслову: „Из Србије”. Претходне песме имају сличну тематику а порекло им је словеначко и хрватско.

ничевиха, који је песме за децу објављивао и пре и после Другог светског рата), још је једноставнији, сасвим адекватан духовитом тексту.

Године 1953. или 1954. настале су и *Загонетке*, такође за двогласни дечји хор. Четири песме чине ову малу целину ведрога карактера и са занимљивим илустративним моментима: *Лед, Оса, Ветар и Срце*.³²⁶ Текстова је композиторка нашла у збирци *Загонетке*, стихови, изд. *Дечја књига*, Београд, 1953. Хорови су посвећени Светлани Логар, кћерки композитора Миховила Логара, која се сећа долазака Љубице Марић у њихову кућу у Бирчаниновој улици у Београду.³²⁷ Тада је имала око пет година, што значи да их је Марићева посећивала око 1953/54. године, вероватно и касније. Малој Светлани је композиторка била врло интересантна и као појава и као особа непосредног понашања, па се радовала тим сусретима. Добро је запамтила поклон који је једанпут добила од ње, лутку (црнкињу), ручни рад од крпица са занимљивом хаљиницом.

У збирци *Хорске песме за децу*, 1957³²⁸ објављена су још два хора Љубице Марић: *Мана љубичице* и *Ој, птичице*. Композиторка је текст првог хора нашла у записима Вука Караџића, под бројем 321.³²⁹ Текст је преузела без измена, једино је у наслову променила падеж: код Вука стоји „Мана љубичици”, док је наслов хора „Мана љубичице”. Музичке карактеристике ове кратке композиције указују на поштовање уобичајених образаца тог жанра.

Љубица Марић је компоновала и четири кратке композиције за виолину и клавир, намењене почетницима.³³⁰ Наслови прве две гласе: *Облак и веверица* и *Стара мачка плаче, жали своје маче*.³³¹ Обе имају своје мале приче прикладне узрасту извођача којима су намењене. Вербална допуна првог комада исписана је испод нотног текста: „Облак прича веверици тужне ствари што је видео за време рата пловехи по висинама. Веверица се после сваке приче растужи, а онда опет весело скакуће са гране на грану. На крају сине муња и облак се растури.” Облик је у основи дводелна песма с рефреном који својим полетним, скакута-

³²⁶ Први пут су објављене у издању *100 дечјих хорова*, Народна књига, Београд, 1955. Прва два хора унета су и у збирку коју је сачинио Драгутин Чолић, *Антологија хорских песама за децу*, Младо покољење, Београд, 1965.

³²⁷ Светлана Логар, иначе психолог по професији, била је љубазна да с ауторком ове монографије подели своја сећања на Љубицу Марић. Разговор је вођен 10. септембра 2017. године.

³²⁸ *Хорске песме за децу*, Нолит, Београд, 1957.

³²⁹ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књига прва, 1841, *Сабрана дела Вука Караџића IV*, Просвета, Београд, 1975, 231.

³³⁰ Објављени су у збирци *Златне степенице. 30 малих композиција југословенских аутора за децу и почетнике*, Просвета, Београд, 1946.

³³¹ Објављене су у *Златним степеницама*, I свеска.

вим покретима благог фолклорног призвука контрастира према елегичном расположењу делова *a*. Контраст је остварен и између модалних хармонских обележја делова *a* и реских дисонанци у рефрену изазваних хроматским пролазницама. Током целог другог комада одјекује болно „маукање” у виолинској деоници док мелодија у клавиру (у другом делу ове дводелне песме) опет с благо назначеном фолклорном основом дисонира према педалном остинату сугеришући „плач” мачке. Друге две композиције из исте збирке имају наслове *Недељни одмор* и *Жалосна врба*.³³² Два дела прве од њих контрастирају по темпу и карактеру – док је први (*Andante*) тих и спокојан, са развијеном мелодијом у виолини, други је динамичан и разигран (*Allegro*), са смирењем у завршним тактовима. Наслов комада крије неку причу коју мали извођачи треба да измаштају. У *Жалосној врби* доминирају тамније боје и медитативно расположење. Наглашеније присуство хроматике има улогу интензивирања израза.

Сачувани су и (фотокопирани) рукописи двеју врло кратких композиција за виолину и клавир из много каснијег периода: *Лоптица скопича* и *Лепо сањај*. Датирају се са много каснијим датумом: 11–12/II 1980. Љубица Марић их је сигурно компоновала за неку конкретну особу или прилику, о чему недостају ближе информације.

Марићева је тих година компоновала и *Песму и игру* за клавир (1947), често извођену композицију. Први комад *Песму* је засновала на народној песми *Моју Ванку заболела глава*,³³³ док је за *Игру* употребила песму *Цврти божур на планина*.³³⁴ Пошто се мелодија *Песме* изложи у октавном удвајању, следи једноставно контрапунктско комбиновање делова те мелодије и потом даља варијациона разрада до краја овог комада. Варијациони поступак је примењен и у *Игри* с мелодијом чије су главне одлике прекомерна секунда због повишеног IV ступња и краткотрајна промена такта (3/4, 2/4). Композиторка је оставила следећу белешку о овим делима: „У уметничком стваралаштву мислим да је пресудна интерпретација нечег што је дотакло наш дух. И у ова два лака става за децу десило се тако нешто! ’Песма’ и ’Игра’ замениле су свој првобитни темпо и карактер те је нежна песмица ’Цврти божур’ постала живахна, а са мелодијом ’Песме’ догодило се обрнуто. У ’Игри’ поред тога треба строго поштовати означени педал јер он чини неизоставну компоненту ове минијатурне музике.”³³⁵

³³² Објављене су у *Златним степеницама*, II свеска.

³³³ Песму је пронашла у збирци Владимира Р. Ђорђевића *Српске народне мелодије (предратна Србија)*, Београд, 1931, 2.

³³⁴ Из исте збирке, 48.

³³⁵ Запис исписан на комаду папира. Архив САНУ.

Песма и игра објављене су први пут у *Дечјој збирци, избору лаких комада за клавир*, Просвета, Београд, 1947. Редактор је био Станојло Рајичић.

У важнија дела Љубице Марић из првих послератних година убрајају се *Три народне* за хор *Стихови из „Горског вијенца“* за глас и клавир, а посебно *Соната* за виолину и клавир.

ТРИ НАРОДНЕ за мешовити хор: *Звезда се нишну, Цвјети божур и Лиле лиле* (1946).³³⁶ Нема сумње да је Марићева добро проучила Мокрањчеве *Руковети* пре компоновања овог циклуса.³³⁷ Непретенциозне, али уметнички обликоване хорске минијатуре, засноване су на напевима из збирке Владимира Р. Ђорђевића *Српске народне мелодије (Предратна Србија)*.³³⁸ Стихови на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3.

Основу за први хор, *Звезда се нишну*, Марићева је нашла у песми бр. 51 из те збирке. Напев је преузела без измена, осим што је променила тоналитете: док је код Ђорђевића у Е-дуру, она га је хармонизовала у Ха дорском модусу. Поштовала је строфичност преузетог напева али и унела интервенције којима је избегла механичко понављање истог мелодијског модела за све стихове. Није постојала потреба за далекосежнијим интервенцијама у погледу форме, јер строфична структура потпуно одговара малим димензијама форме. На крајевима неких строфа уочљив је хроматски покрет наниже у тенору и управо су та места интересантна због паралелног вођења квинти између тенора и алта. Целокупни ток води ка завршној кулминацији у коди. Успели су ефекти сугерисања опорости народног вишегласја и звучног завршног усклика. Звучна заоштреност кратке коде постигнута је прогресивним заоштравањем вертикале помоћу неразрешених дисонанци.

Други хор, *Цвјети божур*, маштовита је обрада народног напева – песме бр. 181 из Ђорђевићеве збирке – са карактеристичном прекомерном секундом и хоризонталном полиметричношћу. Репетиције одсека служе ширењу размера форме и тиме времена потребног за изградњу градације која кулминира у завршним тактовима. У тако малим димензијама било какав контраст би био

³³⁶ Љубица Марић, *Три народне* за мешовити збор, Едиција словенских хорова 2, Просвета, Београд, 1946.

³³⁷ О сличностима и разликама у компоновању хорских обрада код Мокрањца и Марићеве вид: Саша Божидаревић, „Мокрањац у делима наследника – од цитатне имитације до цитатне полемике”, *Музикологија* 22, I, 2017, 206–07.

³³⁸ Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије* ...

депласиран, тако да су у сва три одсека изведене само мале варијације основног напева. Хор је у хармонском Де-молу с каденцама на V ступњу и с дискретним захватањем у област мелодијског Ге-мола, па хармонског Де-мола – бифункционално. Педали у басу и унутрашњим гласовима производе, у конфронтацији са мелодијским гласом, оштре дисонанце изразито народног призвука.

Лиле, Лиле је живахно финале хорског циклуса, игра у 5/8 такту с разноврсним ритмичким обрасцима. Напев је преузет из Ђорђевићеве збирке, где је објављена под бројем 204. Смена различитих тактова утиче на динамичност музичког тока. Кратка строфична форма је сва усмерена ка кликтавом завршетку. Полетни мотив припева који почиње у т. 13 наставља се све до краја композиције, прелазећи из гласа у глас и контрапунктирајући са народним напевом с почетка. Као и у претходним хоровима карактеристични су случајеви преклапања мотива два одсека форме. Хармонска основа је комбинација Ге-дура и Е-мола (природног), са кратким укључењем педалних квинти на А и Де, што производи битонални ефекат. Нема потпуних трозвука до пред крај, када се јавља квинтакорд на Ге, и то са додатим секундама (т. 28).

У првом штампаном издању (*Просвета*, Београд, 1946) *Звезда се нишину* носи посвету „Културној бригади Омладинске пруге”, док је *Цавти божур* посвећен Стани Ђурић-Клајн. Премијера је одржана 22. априла 1947. године. Радио-хором дириговао је Светолик Пашћан.

СТИХОВИ ИЗ „ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА” за баритон и клавир (1947/48). Дело је засновано на кратким одломцима из монолога игумана Стефана у познатом драмском спеву Петра II Петровића Његоша (стихови 2329-2340, 2347-2350. и 2356). Стихови на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3. Филозофске преокупације биле су блиске композиторки, па није неочекивано да се зауставила код стихова са универзалном вредношћу: „Што је човјек, а мора бити човјек! Тварца једна те је земља вара, а за њега, види, није земља. / Је ли јавје од сна смућеније [...]”. Позивом на патриотизам (јер предстоји борба с непријатељем), ова мала монолошка сцена у наставку добија све виши драмски интензитет, а климакс је остављен за сам крај. Форма дела је прокомпонована, са сталним надовезивањем нових стихова, док је тематски материјал јединствен.

Стихови су компоновани доследно силабично, у циљу што бољег разумевања приликом извођења. Стил је речитативан, са

наглашавањем важнијих речи већим интервалским скоковима (велика и мала секста навише, т. 6–7, 55–56, октава наниже, т. 35). Експресивни набој изражен је пластичношћу ритмичког обликовања. Тематика дела и сам текст утицали су на другачији, реалистички третман гласа у односу на њен уобичајени стил, тако да је оправдана оцена да је у овом делу она „најближа Мусоргском”.³³⁹ Јасно ритмизована, деоница клавира даје потребно одлучан пулс музичком развоју и из ње избија извесна рудиментарност и опорост који уз благо назначену фолклорну боју дају архаични призивку делу.

Клавирска деоница је, као у ранијим композицијама за соло клавир, вођена линеарно – над мелодијом се формирају акорди обима октаве са променљивим структурама унутар ње, што као резултат доноси низове паралелних потпуних или непотпуних акорада терцног или квинтно-квартног склопа. Као и у неким другим случајевима, композиторка сасвим редукује мелодијске линије, бар на кратко, тако да у т. 39–40 обе деонице клавир и гласа доносе унисоно (у октавама) исти маркантни мотив. Поређењем клавирске фактуре и хармонија овог дела с нешто раније компонованим *Бранковим колом* и, специфично, *Црногорским колом* у њему, уочавају се очекиване велике сличности. Тонална основа композиције је јасна, од почетног ритмизованог педала на Дес у басу (у октавама) до завршног акорда на Дес у коме се комбинују дурски и прекомерни квинтакорд (Дес-Еф-А/Ас).

Треба скренути пажњу на четири такта у којима се тихо и замишљено игуман Стефан пита „Је ли јавје од сна смућеније?” (т. 14–17). Тај мали фрагмент имао је без сумње посебну вредност за Љубицу Марић, чим га је унела као цитат у своје последње дело *Торзо*, клавирски трио без вокалне деонице, али композиторка је у саму партитуру уписала наведени стих.

Композиција је компонована за 25-годишњи јубилеј концертног наступања певача Николе Цвејића. Заједно са још двадесет три песме других аутора написане за Цвејића и њему посвећене, први пут је изведена на концертима у Београду 23. марта (у дворани Коларчеве задужбине) 1948. и Загребу 7. априла 1948. године. Године 1951, за стогодишњицу Његошове смрти, Марићева је оркестрирала клавирски парт. Оркестарска верзија је изведена 16. новембра 1951. године на Коларчевом универзитету у Београду. Извођачи су били Никола Цвејић и Симфонијски оркестар НР Србије. Касније је Љубица Марић изјављивала да прву верзију сматра за праву и једину. Стога

³³⁹ Вид. Бранка Радовић, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства Београд и Удружење композитора Црне Горе, Београд, 2001, 101.

би оркестрацију *Стихова из „Горског вијенца”* требало третирати као поруцбину коју је Марићева вероватно невољно прихватила, а касније је се и одрекла. Према неким сведочењима, композиторка је уништила партитуру дела.³⁴⁰

Дело је у другој верзији (с оркестром) изведено само једанпут, на свечаној академији поводом прославе стогодишњице Његошеве смрти у дворани Коларчеве задужбине, 16. новембра 1951. године. Солиста је опет био Никола Цвејић, док је Симфонијским оркестром НР Србије дириговао Живојин Здравковић. Приказујући тај концерт, Павле Стефановић је за дело Љубице Марић написао да је то „тешко приступачна музика, али она то није зато што је ’замршена’, већ зато што је, у субјективном прелому композиторове свести нужно испала оно једино што је морала испасти када је тражена екстаза мисаоности.”³⁴¹ Данас нам се чини чудним да се ово дело Љубице Марић могло доживети као „тешко приступачна музика”, али треба допустити да је оно могло на тај начин деловати у то време.

СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР (1948) у три става (*Allegro moderato – Largo – Allegro con brio*), репрезентативно је дело за стваралаштво Љубице Марић из првих година после Другог светског рата. Владајућа политичка идеологија у земљи утицала је на њен отклон од сопствених авангардистичких преокупација из предратног периода. Емоционалне сфере топлије изражајности и непосредности, раније само латентне у композиторском свету Љубице Марић, овде су ослобођене и излазе из оквира „дистанцираности”, уводећи извесне романтичарске гестове, али не заборављајући ипак експресионистички интензитет из ранијег периода. Ослањајући се на поједина средства из богате традиције сонатног жанра, Љубица Марић је створила комуникативну композицију спонтане изражајности и дискретног фолклорног присуства, а у стилском погледу изграђену на укрштању романтичарских и експресионистичких елемената. Распон израза је широк – од повишене емоционалности патетичних призвука и драматичних градација, до сфера елегичности, медитативности и спокоја. Мада без цитата народних песама, композиција садржи елементе народне традиције, а ово успостављање чвршће везе са тлом ишло је упоредо са тоналном организацијом музике која има јаке

³⁴⁰ Б. Чичовачки, „Музички опус Љубице Марић...”, 366.

³⁴¹ Павле Стефановић, „Његош у нашој музичкој свести”, *Књижевност*, 1–2, 1952, 178.

модалне примесе, као и формалним заокружењем. Формални план је осмишљен према традиционалним концепцијама, успостављена је тонална централизација (I и III став су у Еф, док је средњи у Де), активирајући мотивски рад. Као што је скренула пажњу Невена Вујошевић, у овом делу се уочава (а слично је било и у *Три прелудијума и етиди*) да композиторка показује склоност ка премештању акорада различитих склопова на друге тонске висине, што се може довести у везу са импресионистичким микстурним паралелизмима, с тим да овде нема импресионистичке мекоће и различитости, већ је звук клавира експресионистички одсечан и сув.³⁴²

Сонатни облик спољних ставова чије су репризе обрнуте, у функцији су лучне замисли целине дела. Облик А-Бе-А средњег става такође се уклапа у лучни концепт. Мелодика је развијена, понекад широког даха, што је ново у композиторкином композиторском раду, мада донекле наговештено у *Три прелудијума и етиди*. У хармонском погледу тоналност је сасвим превладала, али композиторка и даље следи начело које обележава цео њен опус, а то је линеаризам који даје велики значај хоризонталним токовима. Да би реализовала и тоналност и линеарност, композиторка је неке делове бојила битонално а акорде различитих структура хроматски премештала на нове тонске висине, као што је то чинила и у претходном делу, *Три прелудијума и етиди*.³⁴³

Деонице виолине и клавира присно сарађују у излагању музичког материјала, допуњују се и преплићу. У клавирској деоници се запажају често велика интервалска растојања између доње и горње деонице што производи ефекат извесне изолованости између њих и празнине у средњим регистрима, али зато онда тај простор понекад осваја деоница виолине, као на пример у т. 132–3 у III ставу.

У клавирском уводу I става наговештава се касније драматично збивање и антиципирају неки мелодијски обрти I теме, која је хроматизована, са два кратка глисанда у виолинској деоници и са истакнуто присутном прекомерном секундом. Тема је у Еф, са битоналним односом између основе у клавирској деоници и која је у Еф, док је виолинска у Це, с инсистирањем на тритонусу, одн.

³⁴² Невена Вујошевић „Период креативне ћутње или нова стварност: Хармонски језик Љубице Марић у *Сонати за виолину и клавир* (1948) – принуда или избор?”, у: Бранка Радовић (ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 53–68.

³⁴³ Исто, 57.

умањеној квинти. Излаже је виолина широким замахом и затамњеном бојом док је клавирска основа немирна. Снижени V ступањ којим почиње тема у виолини (Гес) наговештава присуство модалне сфере у целом ставу – НОТНИ ПРИМЕР 4 – као и пред крај става лагано захватање субдоминанте.

Разрађен мотивски рад већ у току излагања теме доводи до драмских успона. Клавиру је поверена изградња моста (т. 39–51) заснованог на материјалу из увода а који повезује две теме. Скоро неприметно се у т. 52 успоставља II тема (у Ге) која је мирнија по карактеру, елегична, широког даха и распона. Од т. 75 материјал из увода припрема развојни део, у коме је I тема добила нека нова осветљења, док је II тема претрпела далекосежније модификације: сажетија је и допуњена другачијом, активнијом клавирском деоницом. На кулминацији овог одсека разрађује се део I теме путем аугментација и варијација. Скоро је неосетан прелаз из развојног дела ка репризи (од т. 145) која излаже теме обрнутим редоследом у односу на експозицију. У II тему се сада укључио и клизајући хроматски мотив познат из моста. Док је II тема у тритонусном односу према појави у експозицији, I тема је у истој тоналности. Став се завршава у најтишој динамици афирмишући тоналну сферу с почетка става (завршава се истим квинтно-квартним акордом којим је и почео), пошто је претходно изградио субдоминантну везу, слично као у претходном ставу.³⁴⁴

После музике високе тензије и снажног спољног и унутрашњег интензитета и патетичних узлета у I ставу, II став доноси контраст својом смиреном лиричношћу, повремено обојеном тамним сенкама. Тема уског амбитуса и фолклорног призвука сродна је са темом касније компоноване *Пасакаље*, заснованом на народном напеву. Карактеристично обележје теми дају II ступањ који је хроматски променљив и преомерна секунда због повишеног IV ступња. Током одсека A троделне форме тема се излаже неколико пута, чувајући главне особености мелодије и ритма, а мењајући однос између два инструмента. Тема одсека Бе (т. 40–60) је покретљива, са неким мелодијским обртима који је повезују са почетном темом. Широког је даха у виолини, док је клавирска деоница сва у разложеним акордима, скоро импровизационог карактера. Оно што је сасвим изузетно у делима Љубице Марић – било какво дословно понављање – овде се одиграва у неколико тактова (упор. т. 22–27 и 70–75). У делу A' поново се успоставља атмоде-

³⁴⁴ Н. Вујошевић, исто. Ауторка је детаљно анализирао хармонске основе II става ове *Сонате*.

фера с почетка, с унутрашњим напоном који престаје тек на самом крају.

Нетипично за композициони свет Љубице Марић, III став је пун бодрости и полета. Мелодије стреме у висине и заједно с играчким ритмовима фолклорних призвука остварују асоцијације на карактеристичне народне моделе. Иако је облик недовољно прегледан, уочавају се елементи сонатне форме, са обрнутом репризом као у I ставу. Прва тема се постепено формира, док се не искристалише њен лик карактеристичног синкопног ритма и касније са триолским пулсом. Друга тема (т. 37–66) има на почетку мирнији, спокојнији ток у виолинској деоници (постепени хроматски низ наниже), док клавирска доноси покретну и гипку мелодију с карактеристичним ритмом и са низом три велике терце навише на почетку. Енергичним мотивом с почетка става наступа развојни део (т. 66–103), ангажован у „рашчлањавању” I теме, док је друга изостављена. Реприза почиње II темом (од т. 110), а у њеном оквиру (од т. 120) јављају се мотиви I теме која се коначно успоставља у т. 143. У драматичној коди (т. 184–202) спајају се елементи обеју тема градећи успон којим се композиција блештаво завршава.

У својим позним годинама Љубица Марић је написала следеће коментар о овом свом делу: „У Сонати за виолину и клавир моја музика се једини пут излила у класичном сонатном облику, као дуг оном моћном стилу у историји европске музике.”³⁴⁵

Дело су премијерно извеле Марија и Олга Михајловић у Београду, 27. децембра 1948. године. Следеће године је Виолинска соната добила награду Владе ФНРЈ.

ОСЛУШКИВАЊЕ ОНОСТРАНОГ: РЕЧИ У КАМЕНУ

Осам година је протекло од настанка *Сонате* за виолину и клавир пре него што је Љубица Марић компоновала кантату *Песме простора*, своје животно дело. Никада се вероватно неће сазнати чиме је све била испуњена ова вишегодишња пауза, својеврсно композиторско повлачење Љубице Марић. Вероватно је то раздобље ипак било и време стварања, само што су његови трагови – евентуалне скице – ишчезли. Било би значајно сазнати какву је музику студирала и откривала тих година, као

³⁴⁵ Објављено у програму уз концерт камерне музике Љубице Марић, одржан у Атељеу 212 3. фебруара 1993. године.

и који је то био догађај или доживљај од пресудне важности за дефинитивно обликовање и профилисање њене поетике, које се догодило средином педесетих година XX века. По свему судећи, то је био спор процес који је у правом, најповољнијем тренутку добио неопходан подстицај од стране извесног конкретног остварења или је имао извор у неком другом, музичком или ванмузичком духовном искуству. На основу личног исказа Љубице Марић знамо да је њен сусрет са текстовима пренетим са стећака одмах снажно покренуо и њене емоције и њен дух. Интересантно је да саме те надгробне споменике није никада видела.

Може се поставити хипотеза да је тих година снажан утисак на Марићеву оставила и *Симфонија оријента* Јосипа Славенског, изведена први пут после рата почетком априла 1954. године, дело које она вероватно није чула на премијери у Београду двадесет година раније (2. јуна 1934), с обзиром на то да је у то време живела у Загребу. Једномесечни боравак у Паризу фебруара 1955. године³⁴⁶ без сумње је био посебно подстицајан за Љубицу Марић, јер је тамо свакако имала прилику да чује и оно стваралаштво које се већ било уписало у канонски корпус светске музике, али и оно најактуелније, које је управо у Француској педесетих година имало изузетно повољан амбијент за развој. Мада није имао јачи утицај на Љубичино стваралаштво, треба овде споменути и њен кратки боравак у Венецији 1956, када је присуствовала XIX фестивалу нове музике, у оквиру којег је одржана премијера композиције *Canticum sacrum* Игора Стравинског (13. септембра, у Цркви Св. Марка; дириговао је сам композитор). Поред ње, на овај фестивал су дошли и Павле Стефановић, Душан Радић и Константин Бабић. С обзиром на то да је премијера *Песам простора* одржана децембра те године, јасно је да је композиторка тада вероватно већ приводила крају компоновање тог дела, тако да никакав нов утицај није ни могла примити.

Нема сумње да је у годинама које су претходиле компоновању *Песам простора* код Љубице Марић дошло до акумулације великог броја нових идеја које су селективно „обрађиване” и потом оваплоћене у групи изузетних остварења насталих у релативно кратком периоду од 1956. до 1967. године: убрзо после *Песам простора*, настале су *Пасакаља*, па *Октоиха 1*, *Византијски концерт*, *Праг сна*, *Ostinato super thema octoicha*, *Чаробница*, кратки прилози за *Слово светлости*. Заједничко за та дела је усредсређеност на поетско-филозофски доживљај прошлости и пролазности, специфично укидање психолошке дистанце у односу на давнину, употреба неких значењски богатих трагова духовности из древних времена, као што су епитафи уклесани на средњове-

³⁴⁶ Боравак у Паризу био је омогућен Љубици Марић захваљујући стипендији Комисије за културне везе са иностранством. Вид. *Годишњак САНУ* за 1977. годину, 495.

ковним стећцима или српски црквени напеви који су се вековима усмено преносили а и данас представљају живу традицију. Ове сасвим нове карактеристике зрелог опуса Љубице Марић могу се најпре довести у везу са пробуженим интересовањем за уметност српског средњег века у неким домаћим интелектуалним и уметничким круговима Србије и Југославије током педесетих година, а што је великим делом било подстакнуто изложбом *Средњовековна уметност на тлу Југославије*, коју су наши историчари уметности приредили у Паризу 1950. године.³⁴⁷ Могуће је и да је ограниченост културних и уметничких хоризоната тих година у Југославији, после неколико година одушевљења престанком рата и обећаним перспективама, подстакло њен дух да се измести у „не-сада”, у неку врсту „бекства из садашњости”.³⁴⁸ Верујемо да се под утицајем ближег упознавања са духовним висинама српске средњовековне баштине – ремек-делима манастирског градитељства, фреско-сликарства и црквеног песништва – пробудило њено „предачко сећање [које ју је везивало] за тле, за корен, за порекло”.³⁴⁹ Познато је да је откриће прошлости за Игора Стравинског значило ревитализацију његовог стварања после бурне прве фазе његовог рада и да је он те своје погледе уназад називао „љубавним аферама” које су истовремено биле и „погледи у огледало”.³⁵⁰ Док је радознали дух Стравинског после Првог светског рата посебно застао пред остварењима уметничке музике XVIII века, и барокне и класицистичке, за Љубицу Марић је после половине XX века прошлост која ју је фасцинирала била у суштини иста она која је обележила ранију „руску фазу” Стравинског. Она је тада у архаичној музици, и црквеној, и народној, видела свој лик и лик свог времена, као у огледалу. Било јој је посебно битно то што су те дуговековне традиције Србије и, шире, Балкана, још и данас живе и као такве, за њу као сензибилног ствараоца, носиоци нарочитих значења и тајни.

До средине педесетих година XX века Љубица Марић је интимно ревидирала своје раније критичке ставове о ствараоцима који не одбацују везе са традицијом и савременим средствима успостављају личне односе према музици прошлости – а то чине било радом са архаичним

³⁴⁷ Вид. Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, 1998, 51, 124.

³⁴⁸ Вид.: Zvonimir Kostić, *Arhaično i moderno. Eseji o našim pesnicima XX veka*, Београд, 1983, 18, 21. Писац сматра да „певање о прошлости и загладаност у прошло представљају једну од кључних тачака сваке поезије” и да нас „поетско сањарење-ка-прошлости, као и научно испитивање прошлих времена помера из тренутка у коме се налазимо, често сићушни и немоћни пред терером захтева које нам то *сада* поставља [...]”.

³⁴⁹ М. Jevtić, *Muzika između nas ...*, 101.

³⁵⁰ Igor Stravinsky – Robert Craft, *Memoari i razgovori*, I, Zagreb, 1972, 88.

народним напевима или извлачењем из оригиналног контекста неких елемената музичког језика прошлих стилова и њиховим комбиновањем са изражајним средствима свог доба. Била је спремна да *прими* нове утицаје, што не значи и да *потпадне* под утицаје тих својих великих старијих савременика, и то неких њихових идеја и процедура из првих деценија века.

Истовремено, у Љубици Марић је сазревао и однос према музици барока, пре свега Баховој. Није искључено да је подстицај у том смеру долазио и од музике Беле Бартока, чију је фасцинантну фугу у *Музици за жичане инструменте, удараљке и челесту* она анализирао у својој студији *Монотематичност и монолитност облика фуге*, нарочито наглашавајући „дубоку везу и органско јединство закона и заноса, импровизације и геометрије”.³⁵¹ Без маштовито примењених полифоних процедура и форми барокне, и раније вокалне полифоније, ни *Песме простора* ни дела из циклуса *Музика октоиха* не би имали слојевитост градње и интензивност и компримираност израза које их карактеришу. Идиоматика писма клавирских деоница у њеним делима за оркестар такође открива везу с бароком, јер креира ефекат свирања на чембалу, било „моторичним” карактером ритмичке организације и репетитивним, односно „лажно-репетитивним” вођењем мелодијског тока (нпр. доминантно у *Песмама простора* и спољним ставовима *Византијског концерта*), било импровизацијским одвијањем које асоцира на спонтано прелудирање (нпр. у II ставу *Византијског концерта*). Љубицу Марић је, као раније Белу Бартока, бароку привукао његов потенцијал интеграције разноликог, као и специфичан тип развојности (Стравински је, с друге стране, припадао оним композиторима који управо инсистирају на задржавању контрадикција и хетерогености уопште, али при том успевају да остваре „несинтезишујућу равнотежу”³⁵²).

Лично откриће прошлости утицало је очигледно на пријемчивост Љубице Марић за неке аспекте дела Игора Стравинског и Беле Бартока који је се раније нису дотicali јер се нису уклапали у њену поетику композиције. Врло је могуће да је као посредник у тим испитивањима нових континената света музике деловала Славенскова *Симфонија оријента*, која је умногоме резултат стваралачке рецепције идеја и техника *Посвећења пролећа* Стравинског.³⁵³

³⁵¹ Љубица Марић, „Монотематичност и монолитност облика фуге. Скица за студију”. – *Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*. (Посебна издања САНУ, CCCLXXVII, Споменица, 2) Београд, 1964, 151. Објављено и у часопису *Zvuk*, 70, 1966, 644–648.

³⁵² J. Cross, *нав. дело*, 236.

³⁵³ Мирјана Веселиновић уочава да је Јосип Славенски „претходница авангардности Љубице Марић” и да се „авангардност *Симфоније Оријента* [...]”

Неоспорно је, међутим, да начин на који су се ти утицаји преломили у *Песмама простора* указује на самосвојан композиторски чин који је остварењу обезбедио аутентичност. Рашчлањујући могуће утицаје Стравинског, поћи ћемо најпре од тога да су вероватно *Посвећење пролећа*, *Свадба* и *Симфонија псалама* оставили најдубљи печат у њеном духу и да је синергија тог деловања трајно и дубоко обележила њено стваралаштво: отуда ритуални карактер, утисак статичности, тема о односу савремености према искомском, другачија, неромантичарска и донекле објективизована изражајност. На плану композиционе технике запажају се пре свега утицаји модалне дијатонике, остинатних слојева артикулисаних полиметријски и постављених у политоналне односе. Ипак, треба уочити да није цела партитура кантате обележена овим утицајима, већ да су они присутни у знатнијој мери само у ставовима у којима је атмосфера више експресионистички напета, док у смиренијим одсечима доминира хетерофонија чије је порекло у линеарности дела Љубице Марић из прашког периода. Асоцијације на музику Стравинског које се јављају током једног кратког одсека у II певању („Али смрт умори ме“) и целог VI певања произлазе првенствено из једноставне комбинације променљивог метра у хоризонталном одвијању и остината (у првом примеру), на којој основи је маестрално развијено сложено полифоно ткиво изванредно моћног замаха (други пример). Иако носе велику енергију, ова остината немају крутост, жестину и агресивност које срећемо код Стравинског, нити се вербални текст третира као асемантичан, већ је, напротив, његов смисао истакнут као битан – како у експресионистичким скандирањима, тако и у ритмички нијансираним и меким речитативима. Упадљива црта је и статични карактер већине ставова који је проистекао из усвајања технике остината, чиме је негиран развојни мотивско-тематски процес. Та статичност, опет, резултира обредним, ванвременским карактером музике, чему доприноси један дистанциран, објективистички начин контемплације света који избегава сентименталност. Ефекат дистанце није, свакако, знак мањег интензитета емоција, већ њиховог другачијег типа, односно сензибилитета, примене извесног „онеобичавања“, потребе за новим, свежим изразом, а проистиче с једне стране из инсистирања на ефекту архаизације и стилизације, а с друге из тенденције ка уопштавању судбина појединаца који се натписима на стећцима слушаоцима обраћају из перспективе смрти.

у време педесетих [се] поново пробила једном новом, оригиналном снагом у *Песмама простора*.” Вид.: М. Veselinović, *Stvaralačka prisutnost ...*, 348, 353. Марија Бергамо не доводи ова два дела у непосредну везу, али пише: „Мада Славенски није имао директних наследника, јер је музичка мисао четврте деценије била заокупљена већ проблемима њему страним, [...] значење његове личности [...] – било је врло инспиративно.” Вид. њену књигу: *Елементи експресионистичке оријентације ...*, 79.

Ако се *Посвећење пролећа* доводи у везу с *Песмама простора*, то је пре свега због њиховог обредног и сакралног карактера, ма колико изразита била разлика у изразу, која проистиче и из различитих значења представљених ритуалних чинова: док појединац у *Посвећењу* нема значаја, па се не проблематизује његова смрт која обезбеђује опстанак паганске заједнице, он је у *Песмама простора* битан као неко ближњи, неки други ја. И *Свадба* Стравинског би могла да се упореди са *Песмама простора*, и то по принципу контраста: оба дела имају обредни оквир, али док прво има за тему љубав, растанак са првом породицом и нови живот, друго је о животу који је прошао, о смрти; звоњава на крају првог изражава радосно узбуђење, док тихо звоно (ударац гонга) на крају другог симболизује сахрану. Оба дела су компонована према аутентичним текстовима, док је музика компонована у духу древних руских народних песама, односно музичке архаике која није специфична само за српску традицију.

Стравински је говорио да „уметник осећа своје 'наслеђе' као стисак врло јаких кљешта”,³⁵⁴ али он је успео да се избори с њим, и то на какав начин! Можемо само нагађати да ли је Љубица Марић доживљавала дело Стравинског слично – као извесно оптерећење. Вероватно је и сама знала да је њена кантата дело самосвојног карактера, оригиналног израза, мада блиског у духу са неким композицијама великог Руса. Осим тих тачака додира, у њеним делима је било више црта које указују на велика разлика: Љубица Марић није била склона поигравању с делима прошлости, иронијском исказу, еклектицизму, нису је привлачиле сфере бурлеске и карикатуре.

Осим са делима Игора Стравинског, *Песме простора* обично се повезују и са извесним делима Јосипа Славенског,³⁵⁵ а заправо тешко је проценити колико је *Симфонија оријента* заиста деловала на Љубицу Марић, и то оним што је Славенски преузео, трансформишући га, од *Посвећења пролећа*, или је у њему уочила и неке друге специфичне црте које су за њу биле инспиративне.

Обе кантате, и *Симфонија оријента* и *Песме простора*, усмерене су мисаоно-поетски ка духовним областима људске егзистенције, сферама које измичу свакодневном искуству. Славенског, који своје дело посвећује Бетовеновој *Миси солемнис* – што говори о његовој тежњи ка религиозно заснованом и истовремено грандиозном и изражајно моћном музичком исказу (мада постоји и податак да је дело било посвећено Бетовеновој Деветој симфонији³⁵⁶) – Славенског, дакле, заокупљају

³⁵⁴ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Berkeley, 1981, 127.

³⁵⁵ Вид. на пр.: М. Veselinović, *Stvaralačka prisutnost ...*, 291.

³⁵⁶ Видети коментар у: Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*, 1, Muzički informativni centar i Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb, 1984, 187, fn. 54.

велике светске религије које посматра из два угла: с једне стране, реагује на специфичности њихових древних кодификованих система обраћања Богу речју и музиком, усваја њихове вредности до скоро идентификације са верницима конкретних религија, врло сликовито сугеришући молитвену атмосферу која повремено досеже до религиозне екстазе, док с друге стране те исте религије опсервира са дистанце, хронолошки, у редоследу појављивања на светској сцени, као историјски одређене феномене који ће у (блиској?) будућности уступити место култу музике (шести став),³⁵⁷ као и култу рада и живота (седми став).³⁵⁸

Примећује се да, за разлику од *Симфоније оријента*, која делује као панорама, хронолошки низ звучних евокација различитих религија, са финалом који се не уклапа на прави начин у оквир дела – као да припада неком другом делу, *Песме простора* су изванредно хомогено и драматуршки целовито остварење, пре свега окренуто судбини човека као појединца, понирању у дубине његовог унутрашњег света, односно његовом суочавању са смрћу.³⁵⁹

Оба дела имају по седам ставова, с тим да у кантати Љубице Марић, која је знатно краћа (25 у односу на 45 минута дела Славенског), постоји и оркестарски Прелудијум. И једно и друго носе обредни карактер, мада на различите начине, што је већ запажено у литератури. Ева Седак пише о „ритуалној трансрелигиозности” у *Симфонији оријента*, коју уочава и у *Посвећењу пролећа* Игора Стравинског,³⁶⁰ а и у *Песмама простора* присутан је обредни оквир: управо стећци и епитафи уклесани на њима упућују на сахрану као обред, овде евоциран на високо транспонован начин, а посебно надахнуто у тужбалици IV става.³⁶¹ Своје доживљаје религиозности Славенски изражава стварајући

³⁵⁷ „Muzika je instrumentalni stav, lična ispovest kompozitora koji muziku stavlja iznad religije i filozofije.” Iz: Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Nolit, Beograd, 1969, 504.

³⁵⁸ „Osnovnom karakteru šestog dela [tj. sedmog, ali prvobitno je instrumentalni sadašnji šesti stav bio uvod u poslednji, šesti stav] odgovara pre prvobitno projektovani naslov *Naturalisti*. Jer to je idealizovana, možda čak i proročanska, vizija vraćanja prirodi i primarnim osnovama života.” Iz: Branko Dragutinović, „Religiofonija” Josipa Slavenskog. Povodom prvog izvođenja”, *Zvuk* 8–9, 1934, 328.

³⁵⁹ Више о везама између ових дела Славенског и Марићеве вид. у: Мелита Милин, „Стваралачки светови Јосипа Славенског и Љубице Марић: тачке спајања и разилажења”, у: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.), *Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 47–55.

³⁶⁰ Eva Sedak, *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza...*, 226.

³⁶¹ Мелита Милин, „Ритуални аспекти дела Љубице Марић”, у: *Простори модернизма...*, 83.

необичне, маштовите, ониричне звучне представе и омогућавајући неспутано испољавање занесености, скоро трансa, у молитви, што сензибилитету Марићеве није било блиско, већ је она, несклона романтичарској сентименталности, тежила профилтрираној експресивности модернистичког квалитета. Заправо, осетљивост за архаично – које је нераздвојни део ритуалног – представља ону најбитнију линију сусрета музичких светова ово двоје композитора. Како се архаично успешно, чак „идеално” евоцира „ритмичким репетицијама, равномерним пулсирањем, остинатима, статичним педалима и симетријама, мелодијама ограниченог обима и неразвојним структурама”,³⁶² није необично што су управо та композиционо-техничка средства наглашено искоришћена у многим делима ових композитора, посебно у кантатама о којима је овде реч. Употреба споменутих средстава води, по природи ствари, слободнијем формалном обликовању ставова, па тако и у *Симфонији оријента* и у *Песмама простора* уочавамо рад са блоковима, плохама импровизиционог карактера, односно функционише организација по одсецима који обично међусобно контрастирају по више елемената.

Поред изразите склоности ка полифонизацији музичког ткива, Јосип Славенски и Љубица Марић деле и афинитет према контрапункту који користе умерено, као контраст у односу на слободне, спонтано нарастајуће токове. Осим имитационог рада, посебно треба споменути Славенскову вештину изградње канона, најупечатљивије остварену у трећем и четвртном ставу *Симфоније оријента (Будисти и Хришићани)*, као и трећи став *Песмама простора*, чији је међустав ретроградна реприза уводног дела става.

Иако се на нивоу употребе појединих композиционо-техничких средстава (линеарни принцип, политоналност, полиметрија, остината, статичност) уочава знатно поклапање у погледу њиховог коришћења у *Симфонији оријента* и *Песмама простора*, што би јасно говорило о утицајима које је она примила од свог првог учитеља, у крајњем уметничком ефекту добијамо два дела која се јасно разликују по свом изразу: у *Симфонији оријента* он је често у сфери позног романтизма, док се у *Песмама простора* разазнаје опорији, антиромантичарски, дистанциранији израз, који је могао да проистекне и директно од Стравинског, композитора у чијем је „гравитационом пољу” био и сам Славенски.³⁶³ Не треба заборавити ни радикални модернистички стил Љубице Марић из предратног периода, који је без сумње још опстајао као део композиторкиног изражајног света, ма колико се она била променила после рата. Из овога би могло проizaћи да је Марићева била директно инспири-

³⁶² Jonathan Cross, „Stravinsky’s Theatres”, in: Jonathan Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003, 140.

³⁶³ M. Veselinović, *Stvaralačko prisustvo...*, 348.

сана *Симфонијом оријента*, као крупним вокално-инструменталним делом самосвојне филозофске концепције, али да је током самог компоновања код ње била активирана њена још раније формирана, мада не сасвим стабилизована индивидуална поетика, доводећи до сасвим особеног резултата. Према Марији Бергамо, Славенски није имао директних следбеника, али је зрачење његовог дела било инспиративно.³⁶⁴ Управо би се тако могао дефинисати однос између аутора *Симфоније оријента* и *Песам простора*. Љубица Марић није била директни следбеник свог учитеља, али је у његовом опусу умела да уочи вредности које је, у трансформисаном виду, унела у своја дела. Наравно да је тешко рашчистити до краја шта је дуговала Славенском, а шта Стравинском, или неком другом композитору. Битно је да је успела да створи дело које има свој посебан, препознатљив печат.

ПЕСМЕ ПРОСТОРА, кантата за мешовити хор и оркестар (1956). Кантата *Песме простора* дело је снажне поетске инспирације у којем су убедљиво сугерисана људска осећања неспокоја пред пролазношћу живота и неминовношћу смрти. Марићева је, по сопственим речима, тежила да „ствара везу између тока времена у коме човек живи и ванвременског феномена у који се све утапа”.³⁶⁵

Текстуалну основу дела чини избор из натписа уклесаних на стећцима, средњовековним надгробним споменицима на територијама данашње Босне и Херцеговине, Црне Горе, Србије и Хрватске.³⁶⁶ Архаична патина, језгровитост израза и поетична сугестивност тих записа снажно су надахнули Љубицу Марић да компонује узбудљиво дело високе уметничке остварености, једно од кључних дела српске музике 20. века. Текстови на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3.

У програмској књижици за један концерт на којем је изведена кантата,³⁶⁷ објављен је композиторкин коментар који је вредан навођења, макар у фрагменту: „Музика је никла из текстова – пре

³⁶⁴ М. Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, 79.

³⁶⁵ Truda Reich, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Školska knjiga, Zagreb, 1972, 170.

³⁶⁶ У историјској науци још није сасвим разјашњено да ли су стећци, којих има највише у Херцеговини, али и у Црној Гори, западној Србији и Далмацији, били надгробни споменици хришћанског становништва или припадника богумилске секте. Најранији су они из XII века, а већина их је из XIV и XV века.

³⁶⁷ Концерт је одржан у оквиру Музичких вечери Радио-Београда, 15. новембра 1972. *Песме простора* су извели Хор и Оркестар Радио-телевизије Београд, а дириговао је Младен Јагушт.

седам векова уклесаних у камену. То су натписи са стећака – епитафи са богумилских надгробних каменова на тлу Босне и Херцеговине. И без музике сами собом ови текстови звуче као појање. Појање о смрти и животу које као да ни у оним тамним непознатим дубинама никада не престаје. [...] Тема смрти походи нас од детињства. А живот тада суочен са смрћу значи своју пуну вредност – као драгуљ на тамној основи.”

О томе како су до ње дошли натписи са стећака који су је потресли и подстакли да их компонује, Љубица Марић је у једном интервјуу на радију рекла: „Један познаник је донео то [књижицу с натписима] и добила сам је и од једне пријатељице, обоје су уметници, он је сликар, она је вајарка. Кад смо се нашли, она ми је то уручила, и прелистала сам још пред њима, и тако је то дејствовало, да сам одмах увече све прочитала код куће. Ујутро сам се преко обичаја рано пробудила и онако још сањива одмах почела да то [...] Чини ми се, да, да, због тога сам још присутна у животу и у свету да бих те натписе преточила у музику и одмах сам почела да радим и тако се наставља цела [...].³⁶⁸ Петар Бингулац је раније оставио сведочење о томе да је Марићева почела да компонује своју кантату „1955. године, оног дана и оног часа кад је добила у руке једну малу, ситну, скромну књижицу *Стећци*, са натписима на стећцима, на надгробним споменицима богумила. Одушевљена и неодољиво привучена изражајном и евокативном снагом тих старих натписа, њиховом моћи дочаравања визија и слика човекове судбине и живота, она је одмах, при првом читању бележила још у књигу, своје прве мисли, да би затим на нотној хартији уз помоћ дочараних сваког дана све потпунијих и све богатијих визија, израђивала своју музику, у хору и оркестру, у линијама и акордима, у форми и звуку. Допуњавала ју је скоро све до самог првог извођења.”³⁶⁹

„Мала, ситна, скромна књижица” коју спомиње Бингулац у ствари је издање хрватског песника и књижевног критичара Боре Павловића (1922–2001) *Стећци говоре* (1954), у коме је репродукван избор најупечатљивијих записа са стећака.³⁷⁰ Вероватно је

³⁶⁸ Интервју је дат Нади Петронијевић-Чолић у емисији „Ја сам ти је он” на Студују Бе 11. јуна 1995. године.

³⁶⁹ Petar Bingulac, „Ljubica Marić: *Pesme prostora*”, у: Petar Bingulac, *Napisi o muzici. Studije i eseji* (ur. Vlastimir Peričić), Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 281.

³⁷⁰ *Stećci govore. Izbor natpisa sa stećaka*, у редакцији Боре Павловића и Ивана Ренгеја. Vlastita naklada. Grafička škola, Zagreb, 1954.

Марићева потом пронашла и друге записе са ових „мрамора”, јер нису сви текстови које је употребила у својој кантати из Павловићеве збирке. Овде ће се указати на директне „цитате” из његове вредне књижице: „(...) да је знати сваком човику (...) како стекох благо и с њега погибох (...)”³⁷¹ – IV став кантате; „(...) стах, Бога молах и зла не мисле, овден уби (ме) гром”³⁷² – V став; „мољу вас, не наступајте на ме. Ја сам бил како ви јесте, ви ћете бити како јесам ја (...) – VII став³⁷³; „(...) мољу (...) немојте ми кости претресати”³⁷⁴ – крај VII става; „(...) бјех јунаком мил братји и господину (...) и вјероше ме како дјете своје, али смрт умори, да жалу ме дружина”³⁷⁵ – II став; „(...) давно ти сам легао и веле ти ми је лежати”³⁷⁶ – I став; „(...) да ниеси проклет, не тикај у ме”³⁷⁷ – VI став; „(...) и донесоше ме дружина на своју племениту баштину (...)”³⁷⁸ – III став.

Марићева је свакако морала делити снажне доживљаје и утиске које је Боро Павловић изнео у предговору збирке, под насловом *Поезија стећака*. Тамо стоје и следеће његове мисли вредне преношења: „У пар редака означен је читав животни пут покојника, његове склоности, прилике, начин његове смрти, љубав према ’баштини’, родној груди, и чуђење пред смрћу. Тако се може писати само у камен! И у смрт! Другачији стихови не би ишли овамо, другачије мисли не би овамо спадале. Проживљени, истинити за вјекове, као народна пјесма, ови су се натписи и у духовном погледу свјежи сачували до нас, и ријетком сугестивношћу силе нас, да се уживимо у њих, и у себе. Они су још данас топли, још и данас крвави, још и данас мутни од сна, још и данас живи, још и данас наши.”³⁷⁹

У програму за премијерно извођење стајао је композиторкин коментар: „Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање. Смрт је изван простора,³⁸⁰ ванвремена – ништа. Али у дожи-

³⁷¹ Исто, 9.

³⁷² Исто, 10.

³⁷³ Исто, 12.

³⁷⁴ Исто, 12.

³⁷⁵ Исто, 15.

³⁷⁶ Исто, 16.

³⁷⁷ Исто, 22.

³⁷⁸ Исто, 22.

³⁷⁹ Исто, 3–4.

³⁸⁰ У оригиналу стоји „иза простора”, али се писац ове монографије сећа да је Љубица Марић инсистирала да се ово замени са „изван простора”, што се свакако чини умесним.

вљају, она се противставља животу, стога је увек животолика, макар и као најапстрактнији негатив постојања.” Простор је, дакле, сагледан као друга страна времена, испуњена празнина, својеврсни оквир и заштитник живота, са човеком загледаним у незамисливи свет с оне стране.

Од првих тактова Прелудијума, који могу да евоцирају каменито, пусто пространство и граде основу за контемплативни тон дела, до финала, са тихим ударцем гонга као погребним звоном, одвија се специфична драма смрти у низању контрастних упечатљивих звучних слика. На плану композиционе технике уочљива је употреба модалне дијатонике, остинатних слојева артикулисаних полиметријски и постављених у политоналне односе. Емоционални израз је повишен, али удаљен од сваке сентименталности, транспонован у сфере обредности.

Кантата се састоји од Прелудијума и седам ставова – „епитафа” или „певања”, како их је композиторка називала. Ставови су међусобно повезани *attacca* или се надовезују један на други, а једино између III и IV става постоји краћа пауза која маркира благо назначену дводелност целине композиције. У првом делу (с Прелудијумом и три става/епитафа) драматски лук би се могао представити кривом линијом чија би највиша тачка била у III епитафу. Њему претходе аскетски, етерични и треперави Прелудијум, затим тихи и интроспективни први и прегнантнији други став. У другом делу кантате остварена је снажнија драматска тензија, с врхунцем у претпоследњем ставу.

Као и епитафи изабрани за друге ставове, тако је и текст I става у првом лицу, чиме се сугерише иреална ситуација да се покопани обраћа непознатим посетиоцима гробља, као да жели да својом малом исповешћу одржи везу са светом живих. На првом епитафу не стоји ништа лично о умрлом, већ је то медитација о „дугом лежању” после смрти – као да време за њега наставља да постоји. Епитафи у ставовима II–VI представљају једноставне и потресне описе смрти појединца: осим страдања од грома (V), то су све насилне смрти у борби или од руке разбојника. На крају VI става покојник се по први пут директно „обраћа” посетиоцу упозоравајући га да ће бити проклет ако га додирне, односно поруши његов гроб. На тај начин је антиципирана мисаона сфера последњег, VII става и кључне опомене у њему: „Ја сам бил како ви јесте, а ви ћете бити како јесам ја”.

Нема униформности у композиционом раду с текстом, напротив, фасцинантна је разноврсност примењених поступака. Тек-

стови су већином поверени мешовитом хору који је у I ставу непотпун, без сопрана. У II ставу мушки и женски хор наступају одвојено. Само женски хор наступа у IV ставу, а само мушки у VI ставу. Мелодијске линије гласова вођене су најчешће речитативно, с пажњом према флексијама говорног језика и ритмички диференцирано. Амбитус је узак, углавном до терце или кварте, док су покрети најчешће постепени, секундни. Ове гипке и покретљиве мелодије развијају се у мелизме (када мелодијски распон може дотицати септиму или чак нону), онда када то сугерише психолошки подтекст – транспозиција уздаха, јецаја, запевања – на пр. у IV ставу.

Хорски гласови често наступају имитационо, али се у наставку брзо успостављају самостални токови. Као што изискује преузети текст архаичног порекла, али и његова тематика времена и вечности, музиком је сугерисан доживљај древности у живом међудејству са садашњошћу. У I ставу, на пример, то је остварено кретањем гласова са инсистирањем на интервалима чисте квинте и местимично кварте између њих, а има и краћих делова с паралелним вођењем вокалних деоница у тим интервалима (као пред крај VI става, у краткој епизоди карактера опела). Уски интервали и секундна трења између гласова у неким другим ставовима (III став) дају снажан призив старинског нетемперованог народног певања. Посебно је импресиван карактер тужбалице (IV став) у женском хору са алтовима у унисону са енглеским рогом, док сопрани издржавају „исон“ у свом вишем регистру. Међу успела решења треба убројати и вођење мелодије у мешовитом хору у паралелним октавама током првих шеснаест тактова финалног става, чиме је изражена уједињеност у истом вапају.

На пољу метро-ритмичке организације композиције Љубица Марић је начинила најкрупнију трансформацију у односу на своја претходне остварења и тиме врло јасно демонстрирала своју стваралачку особеност. Природности и пластичности речитатива доприносе различите „неправилне“ ритмичке групе и синкопирани ритмови. С друге стране, у функцији музичке карактеризације контрастних ситуација, пре свега ратног метежа, композиторка уводи оштро акценгована, задихана скандирања репетирана на једном тону, са малим скретањима на суседне. Ритмичка рафинираност, разноврсност, потирање метричких акцената, али и серије реских равномерних ритмичких удара, остината, као и полиметрични обрасци (вертикални и хоризонтални), све је то наслеђе првих деценија XX века које је Марићева умела да селективно апсорбује и употреби на промишљен начин, сасвим нов у српској музици.

Прелудијум делује као звучна визија негостољубивог и несагледиво великог простора, можда саме планете на којој човек живи. Према речима саме композиторке, звук овог уводног става је „хладан и астралан”.³⁸¹ Треперав и тајанствен почетак, у најтишој динамици и са флажолетима у гудачком корпусу, осмишљен је три пута поновљеним дисонантним акордом, прекомерним трозвуком са додатим тоновима (Це-Е-Гис, с додатим Цис уз основни тон и у највишој позицији; у другом и трећем наступу се дисонантност појачава у обоама). Из следећег акорда који је још дисонантнији, почињу да се полифоно расплићу мелодијске фразе у дрвеним дувачким инструментима, док се не прикључе трубе и тромбони и најзад у ритмички униформном покрету клавир, постепено се успињући ка врхунцу који зазвучи као крик (покрет мале терце наниже у клавиру и труби), а његов одјек који одмах уследи у тихој динамици – као уздах. Тиме се завршава први део става, а други (чији почетак асоцира на почетак првог), мирнији и мекши, почиње да припрема наступ I става, уносећи пред крај још један одјек „уздах”. Љубица Марић је оставила овај драгоцен коментар о Прелудијуму: „Градацију [пред крај првог дела – М.М.] као да прекида опомена трубе, која уводи у гудаче један скоро лирски и носталгичан мотив који уноси сенку смрти. Овај мотив јавља се још једном, у 30. такту³⁸² Прелудијума у гудачима као одзвук на крају II певања.”³⁸³ Својом апартном звучном климом овај оркестарски став представља врло успео увод у специфичне духовне пределе дочаране у ставовима који следе: НОТНИ ПРИМЕР 5.

Резигнирани тон испуњава I став у коме се у хору више пута излаже исти кратки исказ у имитативном наслојавању, с хармонском подршком у оркестру при чему се истичу квинтно-квартни односи у вертикали („празни” интервали). За разлику од Прелудијума који је у великој мери хроматизован, овај став је јасно дијатонски, са стабилним ослонцем на Ха коме се придружује секунда Цис као друга тонална гравитација, чиме се улази у сферу битоналности. Први наступ хора је једва чујан, басови се „утапају” у меко брујање гудачких инструмената и харфе. Као и у Прелудијуму клавир, сада у садејству са харфом, употпуњује необич-

³⁸¹ Из бележака које је Љ. Марић саставила вероватно као припрему за неки интервју. Начињене су у време рада на *Прагу сна*, а чувају се у Музиколошком институту САНУ.

³⁸² Заправо, 31. такту.

³⁸³ Наведене композиторкине речи споменуте су раније у раду М. Благојевић [Милин] „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić”, *Zvuk* 1, 1979, 13.

ну архаизовану звучну климу паралелним вођењем мелодије у левој и десној руци (овде у октави), и то с јасном ритмички одређеном прецизношћу, на шта упућује ознака „quasi metronomo”.

Као контраст I ставу, борбеним покликом у труби коме се придружује клавир, наступа II став, чије су оштрина, рескост и одсечност супротстављене контемплативној утонулости претходног. Форма, која следи текст, дводелна је: други део (од 17. т.) контрастира ритмички и метрички. Народни призвук је наглашенији него у другим ставовима. Интересантан је ехо-ефекаг у хорским деоницама (т. 5). Над узбудљивом исповешћу погинулог јунака, испрекиданом паузама, развија се мелодијски лук велике експресивности (у паровима: прво сопран праћен флаутом, па виолине које мало антиципирају сопране). Као што је већ споменуто, став се завршава кратким носталгичним силазним мотивом који се већ огласио у Прелудијуму.

У III ставу (епитафу) наставља се узлазна линија драматике. Ритмички пулс постаје све робустнији и жустрији, као подлога за текст који делује као енергичан и борбен поклич, уз повремена лирска осветљења. Оркестар је добио већи значај и простор – поред увода, ту је и један краћи међустав, 32–39. т. Ови сегменти су повезани на нарочит начин: међустав је ретроградна реприза уводног дела, што се може демонстрирати на следећем примерима (прва три такта увода и последња три такта међустава): НОТНИ ПРИМЕР 6.

Још један, краћи сегмент потврђује композиторкину склоност ка контрапунктском обогаћивању музичког ткива: изградила је рачју имитацију у гудачком делу оркестра – упоредити т. 1–8 и 32–38.

Мелодијско-ритмички лик мотива, заједно с имитационим и секвентни поступцима и моторичним замахом који су у овом ставу присутнији него у осталима, стварају далеке асоцијације на барокни стил. Ефектна градација у хору кулминира узбуђеним скандирањем.

Као почетак другог дела Кантате, IV став кореспондира у извесној мери са Прелудијумом – по специфичној медитативној и скоро мистичној атмосфери. Врло је упечатљив наступ женског хора који има карактер нарицаљке, тако да се цели став може доживети као приказ сахране. У т. 17 алтовска линија се успиње по тоновима лидијске лествице од А (подржана од енглеског рога), док у свим оркестарским деоницама вибрира акорд састављен од квинте и кварте у размаку прекомерне кварте (Бе-Е) којим је до-

дата септима Це у клавиру, да би се у следећем такту, опет у клавиру, вертикала још више заострила: НОТНИ ПРИМЕР 7.

Снажна градација на крају кулминира на почетку следећег, V става, најављујући олујну тутњаву и још једну градацију у овом ставу која музички дочарава удар грома од којег је, према запису на камену, страдао човек који је ту покопан. Обе градације воде ка најдисонантнијим звучним просторима целе кантате. Акорд на почетку V става (Дис-Е-Ге-Ха-Де) има изразиту рескост, нарочито због интервала секунде у дувачким инструментима, укључујући трубе, док је акорд на крају великог успона (т. 18) још оштрији: Гис-А-Бе-Ха-Це-Е-Еф-Фис!

Претпоследњи, VI став, најдужи је од свих, пун драматичних приказа страдања у борби, са скоро стално присутном темом остинатног, маршевског карактера у басовима – што се односи и на дужи оркестарски међустав (т. 83–139). Сама тема, у првим излагањима у тихој динамици, има претећи карактер сугерисан отром конфронтацијом између равномерног, а полиметричног тока у четвртинама (*staccatissimo*) и акордских удара (*sforzando*) на ненаглашеним тактовим деловима, чиме се дестабилизују ток. Текст је компонован строго силабично, с инсистирањем на фрагментацији речи, тако да доминира истрзан покрет, али уз одржавање доминантног ритма војничког марша. Тензија не попушта, чак постаје заостренија све до „епилога” (т.155–99) у коме се вођењем хроматске мелодије уског обима а архаичног карактера, у паралелним квинтама, евоцира „укоп” и „белешка” на каменом споменику. После клетве изречене *parlando*, звучни простор који је оставила за собом затрепери у флажолетима гудачких инструмената, уливајући се неприметно у почетак последњег става (певања).

Можда су пластичност и експресивност мелодике најизразитији у VII ставу. Линије хорских гласова су или великог обима, широког даха и мелизматичног карактера, или речитативно-силабичне. У поступке ефектне баш због своје једноставности може се убројати унисоно вођење свих хорских деоница (на почетку става) – сугеришући уједињеност у истом вапају, док је повишено узбуђење због страха да се гробови једног дана не сруше, изражено метричком диференцијацијом у различитим деоницама, чиме се добија утисак несинхронизованости и немира (т. 50–56). Вредан је помена инструментални ламенто (т. 17–24), суздржан, без великих гестова, слободно контрапунктски изграђен, са елементима имитација. Представља етапу успона који кулминира у т. 43–45, пошто је добио на додатном интензитету згушњавањем хорских и оркестарских токова остварено канонском имитацијом

између сопрана и флаута у т. 38–40. Драматика затим уступа место антиклимаксу и тихој завршници. Смисао *Песамa простора* можда се најбоље може сагледати у последњим тактовима целе кантате: болна интонација уздаха, поверена флаути и кларинету (т. 64) поентира трагику људске егзистенције. Иако нема ни фолклорних цитата, ни мелодија „у народном духу”, остварен је снажан доживљај архаике у којој се препознаје универзална димензија судбине човека. Једва чујни удар гонга (там-тама), као звона, на крају става и целог дела симболично представља моменат растанка са животом .

Песме простора су први пут изведене 8. децембра 1956. године у дворани Коларчеве задужбине у Београду. Хором Радио Београда и Београдском филхармонијом дириговао је Живојин Здравковић. Нису јасне околности поновног извођења дела после само четири дана.³⁸⁴ Љубица Марић је следеће године за ово дело добила Октобарску награду града Београда. Вреди забележити да је кантата била предвиђена за премијерно извођење годину дана раније (за 22. децембар 1955), што се може видети у свешцици у којој Београдска филхармонија најављује свој циклус симфонијских концерата у сезони 1955/56, нудећи карте у претплати.

Кантата је доживела велики успех и код критике и код публике. Већ две године по премијери изабрана је за извођење у Бриселу, где је заједно са *Симфонијом Оријента* Јосипа Славенског и соло песмама Благоја Берсе, Божидара Кунца и Јосипа Павчича, репрезентовала југословенску музику на Светској изложби. Оркестром Београдске филхармоније и Хором ЈНА дириговао је Живојин Здравковић.³⁸⁵

Овде се наводе одломци из неких од најупечатљивијих првих критика, као и неких каснијих:

„Савремено је, дакле, дело Љубице Марић оном специфичном климом емоционалног напона и у оркестралном прологу и у свих седам језгровитих, кондензованих, скоро

³⁸⁴ У примерку програма премијерног извођења који је припадао Павлу Стефановићу његовом руком је написано, поред осталог: „Поновљено извођење: 12. XII 1956.” Програм се налази у Музиколошком институту САНУ.

³⁸⁵ Детаљније о овом наступу и о претежно негативно интонираној критици објављеној у *Њујорк Тајмсу* из пера Хауарда Гобмана (који је за *Песме простора* написао да доноси ефекат „потпуног сивила”), видети: Валентина Радоман, *Функције идеологије и политике у музичком модернизму*, докторска дисертација, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2016, рукопис, 183–85.

аскетски сажетих, музички медитативних ставова у њему. Савремено је једним фантастично актуелним ароматом, тонусом, осећајним, изнутра надирућим звучним видом људске драме, вечите, ваздашње људске драме, без остатка преобразене у једну чудесно јасну, скоро видљиву кавалкаду мелодијски, ритмички и тонско-колоритно сазданих сцена, ужаса, неумитности, пропадљивости и духовне несаломљивости човека у историји његових чудеса.”

P(avle) St(efanović), „Stvaralački podvig Ljubice Marić”, *Književne novine*, VII, 31, 23. 12. 1956. [о *Pesmama prostora*]

„Мислим да је један од еклатантних примера кантата Љубице Марић, која је несумњиво баш од стране публике примљена са ретким ентузијазмом и да не кажем више од тога, једногласним одушевљењем. Ако бисмо зашли у звучну материју тог остварења, онда сматрам да не би било могуће да аутор оствари овакво дело, да није прошла кроз све оне ’изме’, кроз које су на сву срећу и увек младе генерације пролазиле и пролазиће. По мом мишљењу ово дело, у целини узевши, баш почива на једном прочишћеном извору, али не и негирајућем извору свега онога, што је у једном нашем раном раздобљу сматрано за негативно.”

Енрико Јосиф, „Смернице послератног музичког стваралаштва у Југославији. Извод из дискусије”, *Звук*, 11–12, 1957, 78.

„Хоћу још да забележим, у овом предговору за ненаписани дневник, један сасвим изузетан музички доживљај: *Песме простора* Љубице Марић. Изванредан пример за оно што, између осталог, хоћу у овом дневнику да кажем, опет: има момената остварене поезије, има израза, конкретизација поезије пред којима се види сав апсурд, сва празнина, сва нестварност, ништавило, непостојање читаве граје око модернизма, па наравно и саме дилеме модернизам–реализам. Престају празне дискусије. Ко има срца, ко је бар минимално музикалан (не само у буквалном смислу речи), ко има уши да чује, и није отупљен, блокиран, или извитоперен ждановским или анти-ждановским формализмом (свеједно), и *ко има чега да се сети*, детињства свог или неке књи-

ге, загрљаја или сна [...]. Ради се просто о нечему што не могу а да не назовем *аутентичношћу*. Такав потресни емоционални доживљај, такав доживљај поезије је ова кантата Љубице Марић [...]"

Marko Ristić, „Intimna kronika naših dana”,
Literatura 7–8, 1957, 554.

ДУБИНА ПОРЕКЛА И СИГНАЛИ ИЗ КОСМОСА: ПАСАКАЉА (1957)

Није било лако поновити успех *Песама простора* и при том не понављати се ни у погледу основне концепције дела и музичких средстава. *Пасакаља*, премијерно изведена после само две године, обимна и сложена композиција, показала је једну другачију страну њене стваралачке личности, ону која је била подједнако опчињена величанственим остварењима барокног доба и експресивном снагом усмене традиције дубоких корена на тлу Србије и ширег балканског подручја. Повезујући те две толико различите традиције, као да је демонстрирала двоструко порекло, своје и свог народа, које ипак има ширу заједничку основу.

ПАСАКАЉА за симфонијски оркестар (1957). Заснована на барокној форми пасакаље, композиција је осмишљена као уланчани низ од тридесет и четири варијације на тему произашлу из једног народног напева. Композиторка је напев *Задала се Моравка девојка* преузела без измена из збирке Владимира Ђорђевића *Српске народне мелодије (Предратна Србија)*³⁸⁶, осим што је продужила трајање последњег тона, тако да има укупно девет тактова у односу на осам у Ђорђевићевом запису. На тај начин су се у њеном делу сјединиле две удаљене традиције, српска народна и европска уметничка, демонстрирајући повезаност на дубљем нивоу. Описујући своју тему, Марићева је у концепту за један интервју записала: „Једна прадавна песма из Поморавља допире из дубине порекла. Тајновита је као да сама Земља пева. Трансформације се кроз 34 варијације *Пасакаље*.”³⁸⁷ **НОТНИ ПРИМЕР 8.**

³⁸⁶ Видети пример бр. 559, стр. 140. Књига је објављена у Београду 1931. године.

³⁸⁷ Запис је у Архиву САНУ. Сличан је оном који је композиторка саставила за програм премијерног извођења дела 21. априла 1958. године: „(...) Она [тема] је веома примитивна, ритмички и мелодијски скучена, али далека и тајновита, као да сама земља пева.” Можда није ни потребно подсетити да израз „примитивна” није имао погрдно значење, већ напротив афирмативно, у смислу „древна”, „једноставна”. На недатираном папиру у заоставштини

Љубица Марић је тему обликовала у спором темпу задржавајући троделни метар преузетог народног напева, што су и карактеристике тема барокних пасакаља. Пунктирано ритмизована, из чега произлазе померени метрички акценти са јаког на слаб део такта, она се таласасто испреда у малим интервалским покретима који више пута крећу од основног тона Е да би му се брзо враћали, не прелазећи амбитус мале терце, а тек пред крај досежући кварту силаском на природну вођицу. Посебну изражајност овој асиметричној теми (5 + 4 такта) даје њен променљиви II ступањ. О томе колико је Љубица Марић пажљиво бирала и анализирала узети народни напев из Ђорђевићеве збирке сведочи и то да је у првих пет тонова Еф–Ге–Фис–Е–Еф уочила да је низ Фис–Е–Еф инверзија прва три тона.³⁸⁸

Само привидно спокојна у првом излагању, тема *Пасакаље* има призивак тужбалице,³⁸⁹ чију латентну драматику наговештава тамна дубина наступа у виолама, виолончелима и контрабасима. У наставку се она не излаже само у дубоким регистрима, већ често и у средњим и високим. Континуирани ток збивања постигнут је сталним присуством теме која се, осим у прва три наступа, не јавља никада више у истом виду. Непрекидно варирана ритмички, мелодијски и у тембру (преузимају је различите групе инструмената), само је у метричком погледу стабилнија, јер трочетвртински метар напушта ретко, једино у посебно напетим дешавањима (варијације 13, 28–30). Осим петнаесте варијације која је двоструко дужа од осталих, све задржавају основно деветотактно трајање. Аница Сабо је скренула пажњу на интервенције које је композиторка начинила на нивоу структуре варијација: осим из-

Љубице Марић у Архиву САНУ сачуван је следећи запис композиторке, још једна варијација на исту тему: „Као да сама Земља пева, као да долази из далеких давнина док још ни Мораве није било.”

³⁸⁸ Дискретан запис композиторке који упућује на такав закључак налази се у штампаној партитури *Пасакаље* која се налази у Музиколошком институту САНУ. Марићева је заправо само оловком исписала бројеве 1, 2 и 3 изнад прве (Еф), друге (Ге) и четврте ноте (Е), а повезала лигатуром трећу, четврту и пету ноту.

³⁸⁹ Текст народне песме чува успомену на иначе редак обичај у неким нашим крајевима да је одрасла девојка удавана за дечака. У неким варијантама, као у овој, песма се завршава клетвом : „Задала се моравка девојка / Да посади по Мораве лозу, / Задала се па је посадила;/ Задала се моравка девојка / Да ожени чедо у колевке, / Задала се па га оженила. / Кад су пошли цркви на венчање, / Заплака се чедо у колевке, / Забавља га танана невеста;/ Бог убио ко те оженио, / Оженио и девојку дао.” Захваљујем се др Биљани Сикимић за објашњење сижеа ове песме.

ворне структуре 5+4 такта, запажа се померање које успоставља структуру 5+4, а поред тога запажају се и поступци интеграције у јединствену деветотактну целину.³⁹⁰

У вези са споменутим процесом ломљења и уситњавања теме може се навести запажање саме композиторке, изложено у њеној вредној студији „Монотематичност и монолитност облика фуге“: „Тек у наше доба, скоро истовремено са разарањем атомског језгра, почиње и ’распарчавање’ музичке теме.“ Логично је што је у оним варијацијама у којима је тема *Пасакаље* највише изгубила од свог првобитног лика, у којима је трансформација најдалекосежнија, и динамика музичког збивања најинтензивнија. Таква два драматска врхунца остварена су током варијација 12–15. и 30–33. Иако се мелодијски знатно трансформише у току композиције, тема се углавном лако опажа јер се од осталих токова издваја било својим првобитним метро-ритмичким ликом, било акцентованим равномерним четвртинским покретом (понекад коралног карактера), као и инструментацијом.

Композиторка је тежила реализацији неосетних прелаза између варијација, како би музичко збивање било што континуираније и кохерентније. Најчешће је то остварено ублажавањем метричких акцената на почетку варијације која наступа, мотивским антиципацијама и преклапањима, настављањем претходног музичког тока. У појединим ситуацијама композиторка је, међутим, осетила потребу да јасно одвоји варијације, што је учинила, на пример, са варијацијама 11. и 12, и 32. и 33. Иако је могуће уочити извесно груписање варијација према начину рада с темом (удаљавању од основног облика, односно враћању њему), према ритмичким и оркестрационим поступцима и другим елементима³⁹¹, треба имати на уму да је композиторки увек било посебно важно да оствари динамичан континуитет музичког тока, без застанака. О томе сведочи и једна њена мала белешка у партитури *Пасакаље*³⁹² пред крај 11. варијације стоји, свакако намењена диригенту: „Senza cesura! Attacca“. У основи, облик *Пасакаље* је дводелан, при чему сваки од делова има динамичне унутарње развојне процесе. Први део се завршава са 15. варијацијом у којој је достигнуто стање контемплативног усхићења, привременог разрешења претходних немира. У следећој, 16. варијацији, чији почетак

³⁹⁰ Вид: Аница Сабо, „*Пасакаља* Љубице Марић – поступци у процесу реализације јединства музичког тока“, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 263.

³⁹¹ Вид. наведени рад А. Сабо.

³⁹² Налази се у Музиколошком институту САНУ.

реферира на прву појаву теме, постепено се ослобађа тензија која ће бити извор драматских дешавања у наставку става. Снажни унисоно на Цис на почетку 33. варијације означава крај исцрпљујућих сукоба, уводећи у стање озарења које се тихо продужава до краја дела.

Љубица Марић је спомињала да је у дело унела и сигнале са *Спутњика*, првог вештачког сателита који је 1957. године кружио око Земље. Оставила је запис о томе да је „један звук споља пренесен непосредно у музику” и да се тај сигнал са сателита „претопио у музику и ту, можда, казује причу о космосу.”³⁹³ Чак и да нису сачувани снимци тих сигнала из свемира,³⁹⁴ могло би се са приличном сигурношћу тврдити да их је композиторка укључила у музички развој у 19. и 20. варијацији: то је низ брзо понављаних акордских удара ритмизованих као триолске групе са два акорда и паузом, над темом која се само наслућује због њене редукције на фрагментарне секундне покрете који слабо асоцирају на њен оригинални лик. Тензија репетираних удара појачава се постепеним додавањем тонова на почетну малу секунду Дис-Е док се не добије вишезвук који звучи као кластер, а после врхунца у 20. варијацији процес је обрнут. Удари који су најпре сасвим тихи постепено јачају динамички до почетка 20. варијације – стварајући утисак приближавања пулсација, односно сателита који их емитује – да би потом почели да се утишавају и на крају замрли: НОТНИ ПРИМЕР 9. Као друге видове оглашавања сигнала са сателита могуће је препознати и репетиране фигурације у 15. и 26. варијацији.

Хармонски израз је у *Пасакаљи* нешто заостренији и са мање модалних елемената него у *Песмама простора*. Акорди су терцне структуре, обично су непотпуни септакорди с додатим тоновима или бикорди, њихов редослед не одговара логици функционалне хармоније, али се ипак афирмише тоналност у ширем смислу, пре свега захваљујући подршци педала и значају мелодијског начела у процесу обликовања дела. Хармонске рескости имају „покриће” у самој теми која у вертикалном виду даје секундно сазвучје. На самом крају композиције формиран је шестозвук, са оквирним интервалом Цис–Гис испуњеним малим и великим секундама. Иако изразито дисонантан, захваљујући широкој распоређености у оркестарским деоницама, тихој динамици и деликатној оркестрацији, његово звучно дејство је светло: као исход, процеса успоравања и умиривања у последњим варијацијама, има смисао досезања спокоја, мада обојеног меланхолијом.

³⁹³ Раније наведено у: Мелита Милин, „Димензије времена и простора у музици Љубице Марић”, *Источник*, 5, 1993, 143.

³⁹⁴ На интернету има сајтова са снимцима са „Спутњика”.

Пасакаља плени убедљивошћу уметничког израза који се креће од контемплативних стања дочараних апартним бојама – посебно сугестивно датим у варијацијама 21–24 – до борбених, еруптивно драматичних и патетичних. Звучни простор у првим варијацијама, као и касније у 23. и 24-ој, испуњен полифоно вођеним мелодијским линијама, подсећа на поједине делове у *Песмама* простора, на пример у Прелудијуму. Контрапунктски брижљиво разрађена, *Пасакаља* је једна од најсложенијих композиција Љубице Марић али референце на барокни стил су у њој сасвим дискретне. У неким сегментима композиције, конкретно у варијацијама 10–11, 23, 31 и 34, јављају се моторична мотивска испредања барокног типа која згушњавају музички ток, котрастирајући истовремено с осталим, ритмички слободнијим дешавањима.

Пасакаља је први пут изведена у Дворани Коларчеве задужбине 21. априла 1958. на концерту Београдске филхармоније којом је дириговао Оскар Данон.

Изводи из критика:

„(...) Петотактни мотив са мутацијом из еолског у фригијски модус, затим једна четвортактна варијанта истог мотива, са истом модалном покретљивошћу – и то је све о грађи. Али кроз 34 контрапунктске варијације теме из девет тричетвртинских тактова Љубица Марић је начинила права чудеса: пратила је тему, као изворску жицу-понорницу, доносила је у њеним скривеним, подземним жуборима и крклањима, обелодањивала је у заглашним слаповима тонске масе која се распада у прашину својих раздрузганих честица, упозоравала нас на њена пригушена цвилења, негде сасвим далеко од нас а ипак вазда баш у нама самима, аугментирала је, инвертовала, разбијала и понова сакупљала њене покидане мотивске удове, пуштала је да мирно плови светом, у једној барокној, старокласичарској снази превазилажења свега ситног и пролазног из живота и света, који би нас могао загадити, начинити све сићушнијим ћифтицама свакидашњег, прехрамбеног бакалука, да није овог митског пророчког лелека, ове далеке, загушене грмљавине о равнодушној законитости земље, која нас носи просторима бесконачности, да није ове овако преображаване, космографски уопштене и сублимиране српске и свесветске теме (...)”

Pavle Stefanović, „О једном великом делу савремене музике”, *Delo*, год. IV бр. 7, јул 1958, 971.

„Нама се чини да се у овој *Пасакаљи* све тако на извештан начин природно и лако стварало, и настајало као само од себе. И овде варијације – а има их 34 – теку природно једна за другом, увек се настављају једна на другу ма колико да се мењају, са увек друкчијим жубором при протицању, некада гласније и гласитије кад тема протиче гласно, јавно, над земљом, а некад с далеким звуком подземног тока, – јер тема уме и да урони, као понорнице, и да опет изрони на светло дана, сунца и светлог јасног звука.”

Petar Bingulac, „Ljubica Marić, Pasakalja za orkestar”, pisano za ciklus *Ostvarenja* III programa Radio Beograda, emitovano 23. oktobra 1979; objavljeno u: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, ur. Vlastimir Peričić, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 285.

ЦИКЛУС МУЗИКА ОКТОИХА (1959 –1963)

По својој идеји и уметничкој реализацији циклус *Музика октоиха* Љубице Марић јединствен је у српској музици. Све композиције које га чине повезане су заједничким коренима музичке тематике и обележене изразито индивидуалним односом композиторке према изабраним напевима из осмогласника као извору.

Љубица Марић је компоновала четири дела према напевима из октоиха (осмогласника): *Октоиху 1*³⁹⁵ (1958, према првом гласу), *Византијски концерт* (1959, према другом), који је првобитно био замишљен као „*Октоиха 2*”, и два дела која је требало да чине *Октоиху 3*³⁹⁶, оба према трећем гласу: *Праг сна* (1961) и *Ostinato super thema octoicha* (1963). Замислила је да наведене четири, заједно са још једном компо-

³⁹⁵ Првобитан назив је био: *Музика октоиха број 1*.

³⁹⁶ Називи *Октоиха 2* и *Октоиха 3* наведени су на омоту двоструког LP албума композиција Љубице Марић (РТБ 3130118): уз *Византијски концерт* у загради стоји „Октоиха 2”, уз *Праг сна* – „Октоиха”, а уз *Ostinato super thema octoicha* – „Октоиха 3а”. Осим тога, у првом издању друга два од њих (Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, књ. 47, 1981) на насловној страни стоји „Октоиха 3” као заједнички назив, с нумерацијом: број 1 за *Праг сна* и број 2 за *Остинато*. Касније је композиторка одустала од таквог означавања, можда зато што је постајало све јасније да неће успети да финализује циклус.

зицијом, која би се заснивала на шестом, седмом и осмом гласу, образују целовечерњи циклус, с тим да би се могле изводити и самостално.

Иако је по завршавању *Ostinata super thema octoicha*, Љубица Марић била стваралачки спремна за велико финале, смрт њене мајке (ноембра 1964) зауставила је за више година њен композиторски рад, па тако и рад на заокружавању циклуса. Дело које је требало да буде финале циклуса, *Симфонију октоиха*, композиторка међутим није стигла да компоује. Остала је сачувана само насловна страна у рукопису на којој пише: *Музика октоиха бр. 6*³⁹⁷ (на VI, VII и VIII глас). *Symphonia octoicha*. „Реком сјаја”. На полеђини стоји: *Реком сјаја (четири стиха): О, свагда злато исто као некада лице преблаго / Тама одводи далеко приземље Реком сјаја / Стајаће коби везано биће – светлости понирање / Само за колима вечно идући – Тајно Тајни*. Највероватније је да је сама композиторка била аутор ових стихова који скоро сигурно алудирају на умирање као одлазак *Реком сјаја* (Видети сачувану насловну страну и текст на њеној полеђини у ПРИЛОГУ II. 1, бр. 5 и 6). Нажалост, уз овај наслов и стихове нису сачуване и саме ноте, осим неколико малих скица (ПРИЛОГ II. 1, бр. 7 и 8). Желећи да *Музику октоиха* ипак заврши, пред крај живота је говорила да размишља о компоновању једног краћег дела чији је радни назив био *Кода*, али ипак није имала снаге да га компоује.

Осмишљавајући свој циклус Марићева је свакако имала на уму драматуршку организацију целине, пре свега диференцијацију појединачних композиција по карактеру. Завршно, ненаписано дело имало би без сумње смисао финалног заокружења и вероватно извесне референце на претходна дела у циклусу. *Октоиха I* (првобитан назив: *Музика октоиха бр. I*), као првонаписана и заснована на напеву I гласа осмогласника, има улогу увертире и представља, како то види Властимир Перичић – „медитативни прелудијум циклуса”.³⁹⁸ Други по реду је *Византијски концерт*, дело сложене концепције, које би се налазило на месту првог, главног става циклуса. Следећа композиција је *Праг сна*, који, према Перичићевом оправданом тумачењу, „заузима у извесном смислу место лаганог става”.³⁹⁹ Најзад, исто би се могло рећи и за *Ostinato super thema octoicha*, такође камерну и релативно кратку композицију, а обе је композиторка у прво време означавала као делове *Октоихе 3*.

³⁹⁷ Овај број је можда резултат омашке јер би се очекивало да пише: бр. 4. Међутим, могуће је да је Марићева првобитно другачије нумерисала дела овог циклуса, односно да је постојало још бар једно дело које је претходило *Симфонији октоиха*.

³⁹⁸ Властимир Перичић „Љубица Марић”, у: *Уметници академици 1968–1978*, Галерија САНУ, књ. 38, Београд 1981, 239.

³⁹⁹ Vlastimir Perićić, „Ljubica Marić” у: *Muzički stvaraoци u Srbiji...*, 256.

Композиције које чине циклус *Музика октоиха* компоноване су за различите саставе; три су чисто инструменталне, док само једна садржи и вокалне елементе (камерна кантата *Праг сна*). Композиторки је било стало до тога да и у тим инструменталним делима дочара певни карактер напева који су је надахнули. У формулама и на њима заснованим гласовима осмогласника уочила је карактеристике којима је и сама као стваралац тежила – кохерентности и јединству целине, са сталним испредањем новог које „законито” произлази из претходнога, никада га дословно не понављајући. То је у основи варијациони ток, истовремено слободан и везан за формуле.

У процесу уграђивања напева из Мокрањчевог *Осмогласника* у уметничко музичко дело, њиховог преобликовања у теме композиција *Музике октоиха*, могу се запазити две битне карактеристике. Прво, Љубица Марић се верно придржава изворног музичког текста *Осмогласника*, преузимајући читаве фразе или фрагменте из њега. Њен стваралачки удео изражен је повезивањем изабраних делова, чиме су добијене нове музичке целине које попримају функције тема. Друга особеност се може сагледати у ритмичким трансформацијама напева из *Осмогласника*. Композиторка остварује нову временску димензију напева, другачију артикулацију од оне која је фиксирана у запису. Тако у њеним композицијама ти напеви добијају најчешће корални карактер у ритмички равномерним излагањима или суптилним ритмичким диференцијацијама, сугеришу *rubato* певног израза из којег воде порекло. Љубица Марић је својом композиторском обрадом напева из *Осмогласника* раскинула њихове везе са црквеним текстовима и уопште, контекстом. Ипак, иако одсутни, ти текстови као да задржавају своје тајновито, скривено присуство.

Не приклањајући се никаквом шаблону, Љубица Марић је обликовала сваку композицију циклуса на посебан, индивидуалан начин, а оно што их повезује је надахнута евокација дубина прошлости сагледаних из перспективе садашњице.

ОКТОИХА 1 за оркестар је прва композиција циклуса *Музика октоиха*. Вероватно замишљена као увод у интегрално извођење целовечерњег циклуса *Музика октоиха*, композиција егзистира и као сасвим аутономна – уосталом, као и сва друга дела циклуса. Љубица Марић је поводом овог дела записала: „[...] некоме је ближе [...] „трубљење и бубњање анђела са наших средњовековних фресака које се чује у завршном делу *Музике октоихе* посвећене чудесном лику Цара Душана са фреске у Дечанима.”⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Из бележака које је Љ. Марић исписала, вероватно као припрему за излагање у неком интервјуу. Белешке су настале у време рада на *Прагу сна*, а чувају се у Музиколошком институту САНУ.

Октоиха I је прво дело Љубице Марић у коме је зазвучао један напев из Осмогласника,⁴⁰¹ фрагмент богатог духовног извора у коме је она препознала суштинске вредности за којима је трагала. Композиторка је сама напоменула (на почетку партитуре овог дела) да „тему представља неколико тонова првога гласа српског осмогласника” – узела је заправо одломак једног напева овог гласа и обликовала га као тему постепених покрета у оквиру молског тетраchorда, са карактеристичном каденцом мале терце наниже на крају: НОТНИ ПРИМЕР 10

Прва појава теме поседује извесну тајанственост која зрачи и из последњих тактова целе композиције. И цела *Октоиха I* обележена је озбиљношћу садржаја, контемплативним тоном и посебном духовном климом.

Музичке формуле I гласа осмогласника обезбеђују тематско јединство композиције састављене из три дела који се надовезују без паузе: Импровизација (*Improvvisazione*), Ричеркар (*Ricercare*) и Кода (*Coda*).

Импровизација својом фрагментарношћу оправдава дати назив и делује као свечани припремни чин за Ричеркар, централни део *Октоихе I*. Одсеци Импровизације доносе различите аспекте теме, смењују се мирнија и узбурканија расположења, али свеprisутна је основна тема, препознатљива у својим мање или више варираним формама. Релативно честе ознаке за мања искорачења из основног темпа и повратке потврђују основни импровизациони карактер овог става: *poco più mosso*, *subito molto animato*, *poco presto*. Наизменично наступају динамичне (дуже) и статичне (кратке) ситуације – ове друге обично са застанцима на акордима (често бикордима и терцим или квартно-квинтним с додатим тоновима) продуженог трајања или осмишљеним као кратке солистичке каденце (две клавирске и једна харфина). Типично је за композиторкин третман клавира да музички ток има једноставну линеарну фактуру у паралелним октавама (лева и десна рука), или са извесним малим разликама, померањима у мелодијама које се симултано изводе, понекад у токатном стилу, увек униформног ритма.

Својим брзо репетираним тоновима већ од 2. такта се у излагање теме укључују трубе а убрзо и рогови, дајући светао, фан-

⁴⁰¹ Заправо, ради се о првом *сачуваном* делу Љубице Марић према напеву из осмогласника, јер се на списку њених дела поднетом Удружењу композитора Србије 1953. године налазе *Четири импровизације и фуге на теме из Осмогласника* за клавир, касније вероватно уништене. Вид. *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije*, UKS, Beograd, 1953, 37.

фарни тон звучним дешавањима. У средишту Импровизације је формиран драматски плато сложеније оркестарске фактуре, са издиференцираним звучним слојевима – музичким материјалом распоређеним у три групе инструмената (нпр. у т. 34–45). Занимљиви контрапунктски детаљи, као што су два случаја истовремених излагање теме и њене инверзије (т. 51–55 и 67–68), антиципирају богатију контрапунктску разраду у наставку дела: НОТНИ ПРИМЕРИ 11 И 12.

Прелаз ка Ричеркару учињен је у тишини коју испуњава само треперење тона Це у дубоким гудачким инструментима, којим се завршава Импровизација (то је и почетни тон дела). Тема Ричеркара, позната из претходног дела форме, јавља се сада у искристалисаном виду, као исход трагања у Импровизацији. У овом делу композиције, грађеном као слободни барокни ричеркар, тема се варира на разноврсне и маштовите начине, са бројним променама правца и смера мелодијског кретања и са понекад далекосежним ритмичким преображајима. Први тактови Ричеркара, с метрички разноврсном темом у кларинету (сваки такт има нови метар), представљају идејни концентрат целог дела, дају импулс каснијем развоју, а на посебан начин осветљавају пређени пут. На излагање теме одазива се обоа (у инверзији), а мало касније се представља њен нови вид (рачји облик) у флаути (т. 17–19). Форма је заснована на контрапунктском раду (имитацијама, инверзијама, ретроградним покретима, стретама), чиме се постиже већа повезаност и густина композиционе фактуре, а скоро да нема звучног простора неиспуњеног темом у било ком облику. Од већег броја веште примене контрапунктских техника може се издвојити већ споменути ретроградни ход у деоници флауте (т. 17–19) истовремено са инверзијом теме у виолама (т. 18): НОТНИ ПРИМЕР 13.

Ритмичке трансформације су такође константне, при чему су нарочито упадљиве аугментације које, уз помоћ оркестрације, дају теми узвишени, корални карактер. Последњи тактови Ричеркара у којима харфа наступа солистички (уз малу подршку других инструмената), могу се довести у везу са кратком каденцом харфе у Импровизацији.

На почетку Коде основна тема се најпре излаже у приметној ритмичкој трансформацији, а затим још неколико пута у различитим инструментацијама. Тензија попушта пред почетак свечаног одјекивања звона, којима се дело завршава у озареном расположењу. Звучна боја звона дочарана је комбиновањем специфичних тембара разних инструмената; у томе нарочито учествују виолоне, флауте и клавир у високим регистрима. Сам завршни акорд

изграђен је од четири тона на којима почива основна тема – Це, Де, Ес, Еф – само што основни тон није Це, већ Де.

Премијера *Октоиха I* одржана је у Београду 28. фебруара 1959. Симфонијским оркестром Радио телевизије Београд дириговао је познати белгијски диригент Андре Клитенс (André Clytens).

Одломци из приказа :

„Најновија композиција Љубице Марић, под именом 'Музика Октоиха бр. 1', представља покушај да се богатијим средствима обради један мелодијски тип српске духовне музике. Идеја достојна сваке пажње није нажалост наишла на пуну концентрацију креативних способности ауторке. Ни по вредности инспирације ни по техничком поступку ово дело није могло заступати наше музичко стваралаштво, а још мање је оправдало ангажовање диригента Клитенсове класе да се бори са његовом недотераном звучном материјом.”

Драгутин Гостушки, „Вече великог мајстора”, *Борба*, 6. март 1959.

„*Октоиха I* везана је за ово тло, одише његовим простором и постојањем, од искони; и носи у себи све суштинске моменте сазревања времена између сурове изложености простору који га окува и сублимности доживљаја који га ослобађа: од небеских озарења која му откривају смисао и назначење, преко великих историјских страдања и искушења, до завршне апокалиптичне визије и тајне самог краја.”

Зорица Макевић, „Клавир и харфа у музици Љубице Марић – Боје временских дубина”, у: Д. Деспич и М. Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, стр. 326–27.

„Ова музика је јаким боја и интензитета, мишљена из трагичког искуства историје као метафора грађења, рушења, покретања, дизања и падања, и поновног налажења правца током многих времена и дугог памћења. У неком смислу је то музика сизифовске судбине.”(...) „На крају увиђамо да спој савре-

меног са архаичним, иако необичан али у музици *Октоиха 1* изненађујуће уверљиво остварен, јесте могућ. Ту, осим добро промишљеног драматуршког тока партитуре, такође лежи једна од тајни и вредности опуса композиторке.”

Светлана Максимовић, „Октоиха 1 – препознатљиво у одјеку Стравинског, ’модерно’ у одјецима непознатог материјала”, у: Д. Деспић и М. Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, стр. 275 и 278.

ВИЗАНТИЈСКИ КОНЦЕРТ за клавир и оркестар (1959) Наслови ставова овог својеврсног „триптиха о Византији” – *Preludio quasi una toccata, Aria, Finale* – указују на барокне узор допуњене проширењем из доба романтизма. Наиме, док је за Дитриха Букстехудеа (Dietrich Buxtehude), Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach) и друге барокне композиторе био типичан дводел типа прелудијум – fuga,⁴⁰² у доба романтизма се уводи тродел,⁴⁰³ па се тако *Византијски концерт* подудара по насловима и распореду ставова са *Прелудијом, Аријом и Финалом* за клавир Сезара Франка (César Franck).

У заоставштини Љубице Марић⁴⁰⁴ налази се лист папира са откуцаним текстом: „Телевизијском филму *Византијски концерт* који је пре десетак година сниман у црквама Пећке патријаршије на музику Љубице Марић, надахнуту српским Осмогласником, композитор је тада дала ову посвету: ’Глу, корену, пореклу, млеку духа нашег – посвећујем.’” С обзиром на то да је филм снимљен 1974. године, овај запис се може датирати у средину седамдесетих година прошлог века.⁴⁰⁵

⁴⁰² Овакав дводел су касније преузели, између осталих, Брамс, Шостакович и Хиндемит.

⁴⁰³ Познате су *Интродукција, Корал и Фуга* за клавир у једном ставу Сезара Франка и *Интродукција, Пасакаља и Фуга* Макса Регера. Пример сличног тродела у српској музици налазимо код Драгутина Чолића: *Прелудијум, фуга и постлудијум* за оркестар.

⁴⁰⁴ Архив САНУ.

⁴⁰⁵ Ауторка ове монографије је још 1975. године код Љубице Марић видела запис истог садржаја (у рукопису), односно *таблицу* која се данас налази у

У програму премијерног извођења овог дела (4. јуна 1963) објављени су искази саме Љубице Марић: „Знам да није савремено у једном ужем смислу. Али верујем да није ни изван Времена – оног јединственог, у коме сваког тренутка у некој далекој или веома блиској тачки Прошлост и Будућност, додирујући се, стварају онај у исти мах најстварнији и најварљивији део Времена који називамо Садашњост. [...] По облику и третирању соло партије нема толико значење истицања виртуозних могућности инструмента, колико оно првобитно значење дијалогизирања и сарадње двају извођачких тела: solo и tutti. Три става [...] представљају само три етапе у изражавању једне јединствене атмосфере.”

Током првог става, чији је поднаслов *Звук и звоњава*, слушалац као да присуствује свечаној царској процесији. Сугерисана је визија Византијске империје као моћне и универзалне, са рафинираним световним и духовним садржајима у савршеном складу. Други став, с поднасловом *У таму и одсјају*, може да подстакне доживљај Византије као свете земље у чијим многобројним манастирима непрекидно, вековима траје молитвено појање при преправој светлости свећа и кандила. Борбени акценти у Финалу (*Тутњава и блесак*) асоцирају на Царство које се, нападнуто од непријатеља, бори до коначног слома, али духовна снага коју је поседовало остаје до живи и зрачи до данас.

Дело свакако припада врху српске концертантне литературе и један је од првих наших клавирских концерата уопште.⁴⁰⁶ Сама Љубица Марић је клавиру соло раније посветила само *Скице* и *Три прелудијума и етиду*, све у првим годинама после Другог светског рата. У *Византијском концерту* је клавир третиран на нов начин, у стилу који је изградила почевши од средине педесетих година века, значи од *Песама простора*. Клавир као солистички инструмент уграђен је у ткиво дела тако да чини „органички саставни део симфонијског оркестра” – како напомиње сама Љубица Марић у уводном тексту штампаног издања дела, односно он је, по Луј-Марк Ситеру, ”*primus inter pares*”.⁴⁰⁷ Не може се,

досијеу Љубице Марић у Библиографском одељењу САНУ. Можда је посвета написана поводом снимања филма или је то првобитно била посвета самог *Византијског концерта*, а можда и целокупног њеног стваралаштва.

⁴⁰⁶ Раније су настали клавирски концерти Станојла Рајичића и Милана Ристића, а исте године клавирски концерт Енрика Јосифа.

⁴⁰⁷ Louis-Marc Suter, „Réflexions suggérées par l'étude d'œuvres de compositeurs serbes dans le domaine de la musique concertante”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2, 1987, 113.

заиста, говорити о било каквом „надметању” између солисте и оркестра, већ о њиховом комплементарном односу, првенствено у погледу расподеле тематског материјала и обликовања жељених звучних боја. Главну тему у сва три њена велика наступа⁴⁰⁸ излажу лимени дувачки инструменти (рогови и трубе), због карактера химничне церемонијалности и узвишености којима се тежило, док клавир као да прима одблеске теме, јер су њени обрти присутни у солистичкој деоници у доста трансформисаном облику и у далекосежној ритмичкој трансформацији. За разлику од осталих делова става обележених сјајем звука групе лимених инструмената, средњи даје примат клавирском солисти који излаже мелизматично-орнаменталне варијације главне теме са кулминацијом у каденци.

Начин рада са клавиром је очигледно инспирисан барокним стилем, било токатним било прелудирајућим, и управо на тај аспект I става алудира његов поднаслов *Preludio quasi una toccata*. У II ставу клавирска деоница има карактеристике импровизације са трансформисаним елементима барокних орнаментација, док је у последњем ставу драматичност садржаја утицала на експресионистичку искиданост звучног тока, због чега су елементи барокног стила једва уочљиви у њему. Сама клавирска фактура је претежно линеарног типа, двогласна (на начин Бахових двогласних инвенција), са нагласком на континуитету тока, који се постиже варијационим „испредањем” из једног мотивског језгра. Овакве две линије некада делују сасвим независно (од т. 27 у I ставу⁴⁰⁹), а некад се допуњују – нпр. када је једна варијанта друге, као да је једна удвостручена, уз мања непоклапања. Специфичан звук често проистиче из велике интервалске удаљености између овакве две линије (десима, две октаве у I ставу, т. 37–38). Један од типичних поступака је и паралелно вођење два мелодијска тока, у октавама (I став, т. 150–54). Резултат ових поступака су новина и свежина звука, као и његова посебна мекоћа, а некад супротно томе – респект. Када се жели нарочита интензификација мелодијских линија у клавирској деоници, оне се „појачавају” сазвучима који имају дејство кластера, чије репетирање у све ситнијим нотним вредностима учествује у иградњи градација (нпр. т. 43–48, где је сазвук прекомерни квинтсекстакорд). Још један типичан поступак представљају разложени, „прелудирајући” разло-

⁴⁰⁸ Као што ће се видети у наставку, та три наступа почињу у т. 6, 109. и 143. Овом низу би се могла придружити и тема која води порекло из главне и која поседује сличан карактер (од т. 39).

⁴⁰⁹ И остали примери у овом пасусу односе се на први став *Византијског концерта*.

жени акорди који стварају утисак импровизације, посебно у кадэнци. Ефекат извесног „онеобичавања” клавирског израза може да проистекне из мелодијског тока изграђеног од низа фигурација које се варирано понављају (при чему се две линије не воде паралелно), у равномерним нотним вредностима, а променљивим метричким јединицама (нпр. у I ставу у т. 122–45).

Из оркестра за који је писан *Византијски концерт* изостављена је група дрвених дувачких инструмената, што је резултирало доминантном светлом металном бојом звука. Остале градивне елементе звучне климе дела чине клавир са својим специфичним звуком, понекад оштрим и реским, повремено нежним као чембало, посебно кад је удружен са харфом, затим гудачки инструменти, обично дискретни, и удараљке, које су нарочито активне у последњем ставу.

Дело базирано на модалним обрасцима, *Византијски концерт* поседује специфичну хармонску димензију, понекад с битоналним ефектима, али заправо врло слободну јер су линеарни токови од примарне важности, тако да је музички ток неретко хармонски неухватљив. Педални тонови и мелодијска кретања у појединим деоницама стварају привремена тонална упоришта.

I став: *Preludio quasi una toccata* – „Звук и звоњава”. Иако назив *Preludio* може да призове асоцијације на уводну функцију, треба нагласити да је он заправо најсадржајнији и минуциозно разрађен став циклуса.

Љубица Марић је у уводним напоменама за штампано издање *Византијског концерта* навела да је овај став „сачињен цео из хексакорда Еф, Ге, А, Бе, Це, Дес другог гласа (модуса) који је троструким надовезивањем развијен у круг тоналитетног тројства Еф-Цис-А. Тиме тонска основа исцрпљује, у политоналним односима, свих дванаест тонова.” НОТНИ ПРИМЕР 14. Ово начело је у практичној реализацији значило да су основни облик⁴¹⁰ хексакорда (од Еф) и његове две транспозиције (од Цис/Дес и од А) третирани као засебни модуси који се могу употребљавати у чистом виду (тј. користећи само те тонове у одговарајућем сегменту форме) и у међусобним комбинацијама. Први и трећи део I става су подручја у којима преовлађују простори базирани на само јед-

⁴¹⁰ Синтагма „основни облик хексакорда” овде се користи у слободнијем значењу и не треба га повезивати са „основним обликом серије” у серијалној композицији. Не треба ни наглашавати да је и сам термин „хексакорд” третиран у проширеном смислу у односу на средњи век и ренесансу.

ној транспозицији хексакорда, док централни део има сложенију, динамичнију дво- или тро-хексакордалну хармонску слику. Из музичке сфере озвучене само једним обликом хексакорда, може се директно ући у простор друге. На појединим местима, нарочито тамо где је ток мелодије дужи, у другу транспозицију прелази се постепено. Ситуација кад истовремено звуче два или три облика хексакорда, сасвим условно се може назвати полимодалношћу – условно, јер се не ради о раличитим модусима, већ о различитим транспозицијама једног истог модуса – хексакорда. Као пример истовременог одвијања музичких токова у два различита облика хексакорда могу се навести збивања у т. 151–160. I става у којима се може пратити развој у клавирској деоници која је у 2. транспозицији, уз додати тон Гис, док је развој у оркестарским деоницама (главна тема) у основном облику хексакорда.

Структура I става *Византијског концерта* је, дакле, доста рационално организована, и то у већој мери него у било којој другој композицији Љубице Марић, мада музика ствара утисак крајње спонтаног развоја, чак понекад и импровизације. Изграђена су стабилна упоришта форме и постављени оквири мелодијског и хармонског кретања, али они су „невидљиви”, односно „нечујни”, јер је композиторка успела да музички развој учини континуираним и убедљивим. Структурисаност I става према ограничавајућем фактору изабраног хексакорда може да изазове асоцијацију на серијалну организацију, актуелну у доба настанка дела. Ова веза је свакако врло далека јер серијалност подразумева подвргавање више параметара или свих њих серијалном поступку. Зато би такав поступак Љубице Марић требало тумачити као стваралачку позицију коју је Игор Стравински у својој *Музичкој поетици* овако описао: „Моја слобода се састоји, дакле, у томе да се крећем у уском простору који сам сâм себи одредио за сваки од својих подухвата.”⁴¹¹ У поступку који је Љубица Марић овде применила резонира потреба савременог композитора за систематским процедурама ограниченог избора, који има корене у серијализму, односно додекафонији.

Рационална конструкција се не огледа само у наведеном оригиналном раду са хексакордима, већ и у симетричној формалној рашчлањености става. Он је у основи троделан, са кодом која се може сматрати наставком и саставним елементом трећег дела. Између првог (т. 1–56) и трећег дела (т. 117–207) постоји релација која би се условно могла одредити као однос експозиције и ре-

⁴¹¹ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, 1952, 46.

призе, док други, средњи део (т. 56–116) у самом свом центру оставља простор за клавирску каденцу (између т. 87 и 88). Симетрија става изражена је не само једнаком дужином првог и трећег дела (оба имају по педесет и шест тактова, ако се не рачуна дужина коде), већ и одређивањем места за каденцу тачно у средини другог дела (каденци претходи тридесет тактова другог дела, а на њу се надовезује још двадесет и седам тактова до краја тог истог дела).⁴¹² Тешко је веровати да је Љубица Марић у циљу постизања тако прецизне симетричности бројала тактове док је компоновала ово дело. Стога ове подударности можда треба тумачити као случајне и интуитивне.

Формална подела става на три већа дела (одсека) начињена је узимајући у обзир и тематску и тоналну (хексакордалну) структуру става. Основне теме, које су представљене на самом почетку – тема увода и главна тема, стално су присутне, у различитим преображајима, тако да је важан критеријум за формалну поделу представљао вид у коме се оне јављају, одн. њихова блискост са првобитним видом. Други битан критеријум био је облик хексакорда у коме се теме јављају (основни облик и две транспозиције). То је значило да ће почетак другог дела бити уочен не само по наступу преображене теме Увода, сигналног ефекта, и представљању новог, доста замаскираног вида главне теме у клавиру, већ и по богатијој тоналној подлози, односно први пут присутним свим трима облицима хексакорда. Слично томе, трећи део става објављује се најпре реским ударима који одмах асоцирају на тему

⁴¹² У својој студиозној анализи *Византијског концерта* швајцарски музиколог Луј-Марк Ситер другачије сагледава форму овог става. Он разликује: Увод (т. 1–5), први одсек (т. 6–22), други (т. 23–56), трећи (т. 57–116), четврти (т. 117–175) и Коду (т. 175–207). Интересантно је да је Ситер измерио и трајање сваког одсека у секундама, према снимку на плочи РТБ 3130318. Вид. Louis-Marc Suter, *Quatre œuvres concertantes de compositeurs serbes. Aspects de la musique yougoslave*, Académie serbe des sciences et des arts, Београд 1989, 20. Користећи Ситерове резултате мерења може се израчунати да би троделна форма овог става (која се предлаже у овој монографији) имала следећа трајања делова: 200", 274" и 171" (укључујући коду). Ако се упореде пропорције тактова и трајања, може се запазити да зачуђујућа поклапања у броју тактова, која се наводеу тексту који претходи овој напомени, не налазе свој одраз у временским односима. Трећи део (с кодом) траје краће од првог, иако је број тактова трећег већи за скоро трећину (91 : 56 т.). Детаљнија анализа би сигурно показала да је разлог некореспондентности броја тактова и дужина у већој краткоћи тактова у трећем делу у односу на први, јер у њему (трећем) преовлађују мање тактне мере (две и три осмине), а у првом веће (углавном четири четвртине).

Увода, после којих почиње припрема за наступ главне теме у савсим експлицитном виду, мада промењеног карактера у односу на прву појаву, али опет у основном облику хексакорда. У смислу овог последњег, а као што је већ раније напоменуто, могло би се говорити о првом делу као некој врсти експозиције, док би трећи део био реприза. Наравно, при дефинисању делова форме од значаја су били и јасни завршеци (заокружења) збивања у претходним деловима, са каденцирањем типичним за II глас осмогласника. Други део става нема драмски интензитет и конфликтност неког развојног дела, већ из новог угла приказује раније изложени тематски материјал. Сваки од три дела садржи изванредан број краћих одсека који излажу трансформисане видове теме, а надовезују се природно једни на друге.

Процедура градње теме овог става слична је онима у другим делима Љубице Марић заснованим на напевима из осмогласника. Тема свечаног карактера изграђена је од четири фрагмента различитих напева II гласа: НОТНИ ПРИМЕР 15; погледати и 1. пример у ПРИЛОГУ *Странице из композиторкиног примерка Мокрањчевог Осмогласника*.

Као и друге стихире другог гласа, и ови напеви из којих је Љубица Марић „искројила” своју тему су у молдуру, а трећим ступњем и почињу и завршавају се. Тема је у истом тоналитету као у осмогласнику, у коме су сви напеви „у тону Еф” односно „у тонском роду Еф”, како каже сам Мокрањац.⁴¹³ Тонове теме обухватају свих шест тонова основног облика хексакорда: Еф-Ге-А-Бе-Це-Дес.

Тема се одликује пластичношћу своје метричке структуре, остварене употребом „неправилних” метро-ритмичких груписања. Проничући у битне карактеристике напева, Љубица Марић је радећи са овако добијеном темом, нарочиту пажњу посветила каденцирајућим формулама напева – што је и разумљиво, с обзиром на то да су оне нарочито значајна места која пресудно дефинишу идентитет гласа.⁴¹⁴ Исти приступ је приказала и у осталим композицијама заснованим на напевима из осмогласника.

I део (т. 1–57) – Три пута заредом се у Уводу (т. 1–6) оглашава разлегање звоњава, испуњавајући простор продорним звуцима металних прелива, као на почетку неког свечаног обреда. Ти

⁴¹³ Мокрањац, *Осмогласник*, Предговор, 4.

⁴¹⁴ Упор. Даница Петровић, *Осмогласник у музичкој традицији Јужних Словена*, Београд, 1982, 218.

енергични удари су различитог интензитета: други делује као одјек првог, док је трећи за један степен рескији од првог – ефекат транспозиције почетних тонова за октаву више. Клавиру у високим регистрима и у фортисиму придружују се лимени дувачки инструменти, удараљке и харфа, градећи специфични тембрални амбијент. Гудачка боја ће се зачути тек пред крај Увода, док је група дрвених дувачких инструмената, као што је већ напоменуто, сасвим изостављена из целог концерта.

У тонској основи Увода уочава се ослонац на тону Еф у басу, над којим гудачки и дувачки инструменти граде сазвучја од тонова Еф, Фис, А и Е (само овај последњи не припада тонском низу 1. транспозиције основног облика хексакорда). Клавирска деоница, која доноси тематски материјал, изграђена је од тонова 1. транспозиције: Цис–Дис–Еис–Фис–Гис–А, којима је додат још и тон Хис (у високом регистру, енхармонски – Ц 4), и то већ у првом сазвучју. Овакво искакање из оквира једне транспозиције вероватно је условљено потребом композиторке управо за оштрим звуком који граде две велике септима у размаку дециме; с друге стране, може се претпоставити да овај поступак има значење демонстрације слободног придржавања изабраног композиционог поступка. Као што ће се видети у току става, простори озвучени само једним обликом (транспозицијом) хексакорда врло су ретки и заправо преовлађују они у којима се комбинују тонови бар два облика (транспозиције).

Тон Еф који од краја 2. такта звучи у басу, као база великог дурског нонакорда без квинте, припрема наступ главне теме става, која се креће по тоновима основног облика хексакорда (Еф–Ге–А–Бе–Це–Дес) и наставиће да звучи као педал током целог њеног излагања (т. 6–23). Ту надахнуто извајану, широку, светлу и самосвесну мелодију у труби, педално подржавају сви остали инструменти (осим тромбона), све до пред крај теме, када рогови (сординирани), гудачи и харфа (у флажолетима) преузимају мелодију и излажу каденцијалну формулу, истичући њену важност и дајући јој тајанствени призвук. И иницијалис и финалис теме су на III ступњу. Иако изграђена на тоновима осмогласничких напева, тема нема изразит црквени карактер и тек завршни тонови теме, са карактеристичном каденцом II гласа осмогласника (све стихире *На Господи возвах* имају исте завршне обрасце) призивају асоцијације на црквено порекло извора.

Мелодију теме (у труби) контрапунктски допуњује деоница тромбона, исијана из истог језгра из осмогласника. Уочава се да првих осам тонова теме доносе оба инструмента, само у различитим

ритмизацијама (т. 6–9), а и у наставку је примењен сличан поступак (т. 11–15): заиста изванредно суптилно удвостручено испевавање једне мелодије, а без удвајања!

Атмосфера се нагло мења наступом клавира (т. 23) који доноси материјал проистекао из Увода. Његов развој се карактерише заостренијим изразом, најпре ритмички искиданим у клавиру, са акордима примарно перкусивног дејства (т. 24–27); неколико пута се смењују два акорда терцног склопа – Дис-Фис-Гис-А / Фис-А-Еис⁴¹⁵ – који се у наставку хоризонтално разлажу, градећи два паралелна, различито ритмизована, а унутар себе униформна тока у клавиру (у доњој и горњој деоници). Понеки обрти из осмогласника и даље су присутни, углавном врло дискретно, као у фрагменту мелодије у трубама у т. 28–29, у коме се препознаје ритмички преображена група тонова с краја треће стихире II гласа (после последње тактице).

За разлику од претходног одсека са први пут изложеном главном темом, у коме је владала тонална сфера само једног облика хексакорда (основног), тонална основа постаје разноврснија (од т. 23) јер почињу да се комбинују основни облик хексакорда и 1. транспозиција. Уочава се да у овом тонском простору недостају само три тона хроматске скале: Ха, Де и Е, јер они не припадају ни једном од ова два хексакорда. У наставку се осваја и простор 2. транспозиције, па наступ једне врло изражајне теме у роговима и труби (опет у лименим дувачким инструментима!), у т. 39–42, коме претходе још два замаха звона у клавиранској евокацији. Обухваћени су тонове углавном 2. транспозиције, са само једним тоном из прве (Гис, А, Ха, Цис, Де, Е). Иако делује као нова, ова тема је проистекла из главне, о чему сведочи силазни низ у т. 40. Тема је, као што је већ речено, у 2. транспозицији хексакорда, али у клавиранској партији два тона (Фис, Гис) сигнализирају присуство 1. транспозиције, док је мелодијски ток у дубоким гудачима и тромбону у „чистој” 2. транспозицији. До краја овог одсека комбинују се основни облик и 1. транспозиција, препуштајући да крај овог дела буде у 2. транспозицији (од т. 50). Ови завршни тактови доносе врло трансформисани вид главне теме, која је сада у клавиру и у равномерним шеснаестинским секстолама, у паралелним октавама. И карактеристична каденца теме, и светлуцави акорд с продуженим трајањем који се потом формира (непотпуни трозвук без квинте, А - Цис), јасно сигнализирају да се један део форме завршио.

⁴¹⁵ Ситер их назива звучним агрегатима (*agrégats sonores*). Вид. Suter, *Quatre œuvres...*, 22–23.

II део (т. 57–117) – У почетним тактовима обимног другог (средњег) дела I става запажа се присуство све три транспозиције, и то не у потпуним низовима (што би, наравно, произвело потпуно засићен хроматски простор). Основни облик је заступљен тоновима Еф, А, Бе и Це; прва транспозиција са Ес, Ф, Ас и А, док су из друге укључени А, Е и Еф. Материјал је тако организован да је одмах на почетку тог дела створена напетост која има латентни битонални смисао, између „сигналног” мотива (квинтакорд у трубама и клавиру) и педалне квинте Бе–Еф (у дубоким гудачким и дувачким инструментима).

Део почиње реминисценцијом на Увод, излагањем најпре репетитивног мотива који је у првој појави (т. 4–5. у гудачима) имао функцију припреме наступа главне теме, сада повереног трубама и фанфарног дејства. Следи једно кратко подсећање на „звона” којима се отвара став (т. 61. у клавиру), пре него што у 64. такту започне дуги речитатив⁴¹⁶ у клавиру, чији ће развој водити до каденце. Речитатив који се рађа у потпуном миру („*profondo tranquillo*”), а окончава оштрим, узбуђеним акцентима, заснован је на материјалу главне теме који је доживео значајну трансформацију. Мелодијски ток из почетне 1. транспозиције прелази у т. 71 у другу (проширену на тон Ге из основног облика, који има ефекат миксолидијске септима). У наставку се успут захвата основни облик хексакорда (т. 76), па 1. транспозиција (т. 77), да би се потом напустио било какав хексакордални оквир, и такво неодређено, лебдеће стање одржавало до краја овог клавираног исказа. Као оштар контраст следе удари сазвучја у синкопираним ритму: наизменично Е-Еф-Гис и Ге-Гис-Е (т. 84–85). Најважнија је овде њихова перкусивна функција, као што је то и истицање – у везама међу овим акордима – неколико узастопних покрета мале терце (одн. прекомерне секунде) наизменично навише и наниже, који се перципирају као паралелни покрети у скоро свим гласовима. Израз се још више заострава у последња два такта пред Каденцом, сурвавањем у дубину ниских регистара. Каденца прелудирајућег, импровизационог карактера – као што је то типично – зато делује као један неопходан предак, повлачење у себе, простор потпуне ослобођености, и тоналне (хексакордалне), и метричке. Супротно традиционалној функцији концертне каденце, да се солиста представи својим виртуозним овладавањем извођачке технике, истичући у први план оно спољашње, ова Каденца има смисао окретања управо према интроспекцији. Музички ток се постепено пење у виши регистар, са краћим задржава-

⁴¹⁶ За Ситера је то дуги мелизам (*long mélisme*). Вид. Suter, *Quatre œuvres...*, 29.

њима на неким досегнутим тачкама (означеним коронама), препуштајући најнижим тоновима арпеђа да стварају привремене тоналне ослонце. Једина три тона која се не чују током каденце су Ес, Фис и Ге, па је тако једино 2. транспозиција хексакорда потпуно заступљена, док су остала два облика непотпуно присутни.

По завршетку Каденце, поново се успоставља речитативни „дискурс” чији је ток био заустављен мало пре почетка Каденце, тако да се овај нови наступ може схватити као наставак, друга половина већ изложеног. Тај дуги монолог (т. 88–107), који је на почетку робустан као што је то био и његов први део при крају, утишава се (од т. 102), претварајући се у шапат. На тај начин се лучно заокружује један развој између два „profondo tranquillo” певања, у чијем је средишту – истовремено и у средишту целог става – Каденца, као свод целе грађевине, предео слободе и неке врсте лебдећег стања. Оштрина израза у другом речитативу рефлектује се на хармонску слику, односно на једну немирну хармонску основу, са неиздифренцираним хексакордалним сферама. Тек од т. 96 кристалише се подручје само једног облика хексакорда (1. транспозиције), што је наглашено педалним трајањем основног тона Дес. Два драматична акордска удара раздвајају тај тек освојени склад и мирну завршницу речитатива, која је такође хармонски стабилна (у основном облику хексакорда). Обриси главне теме који се у тим тактовима назире, припремају њену појаву у т. 109, када се она јасно оглашава у труби - као у првом излагању, уз неке нове елементе у инструментацији: Јарки звук три лимена дувачка инструмента замењен је овде, у тихој динамици, првом (сординираном) трубом коју паралелно прате виолине и виоле (првој труби се накнадно придружује друга као контрапункт), док у клавиру жубори ток састављен од тонова Дес, Еф и А (почетних тонова транспозиција хексакорда), који имају функцију неке врсте педала. Ритмички врло преображена, тема овде има другачији карактер у односу на првобитни - певнији и спонтанији, скоро импровизациони.

III део и Кода (т. 117–207) првог става. – Синкопирани мотив у клавиру, којим почиње овај, III део става (т. 117), асоцира на сферу Увода и његову „звоњаву”, а могуће је уочити везу која постоји између њега и мотива из т. 25–26 (клавир) и т. 84–85 (оркестар). На три реска удара – одјека који следе надовезује се мотив сродан речитативном (упор. са т. 64 и даље), ритмички прецизан и једнообразан, а метрички променљив. На њему је заснована припрема још једног наступа главне теме, сада у јарком звуку труба и рогова, на позадини тремолирања тимпана и равномерног одвијања клавирског тока, који се без паузе надовезује на ранији.

Тема (од т. 143) је у основном облику хексакорда, као у првом наступу, док у клавирској деоници звуче тонови II транспозиције. Тема је ритмички прецизна, „дисциплинована” и одлучна. Одмах следи још једна њена појава, химничког карактера, у звучно обогаћеном руху (придружују се тромбони и дубоки гудачи), а њен развој градијски води до Коде (т. 174). Блистави и богати звуци разлегања звука звона, у којима су уједињени мотиви Увода и главне теме, усталасавају сав звучни простор, остављајући да се брујање постепено гаси, све до једва чујних завршних треперења у дубоким гудачима, харфи и тимпанима. Кода започиње у I. транспозицији хексакорда, која доминира до краја става. Међутим, већ се у т. 175. успоставља педал на Бе у басу (велика септима) који се одржава до последњег такта. Тон Бе не припада тој – првој – транспозицији, па овакав завршетак може да се тумачи као „разрешење” тоналног ослонца на Еф с почетка става, чиме се целина заокружује. У том смислу, свакако да није случајно што су уводни тактови у коди у истој (првој) транспозицији као и уводни. Треба посебно скренути пажњу на завршне тактове I става због тихог равномерног репетирања тона Ес у клавиру (т. 199–201) – после којег се као одјек јавља понављање на Бе у дубинама гудачког звука, уз светлуцање флажолета у виоли соло и тремола у харфи – јер на крају следећег, II става, појавиће се један дужи нит репетираних октава такође на Ес у клавиру. Очигледно кореспондентна, ова два низа имају ефекат симболичног заустављања времена, али и улогу да дубље повежу сва три става.

II став: *Aria* – „У таму и одсјају”. Наслов – *Aria* – упућује на две битне црте ауторкине концепције става. У првом реду се он односи на вокално порекло напева преображеног у тему, затим и на варијациону барокну форму са једноставном певном темом.⁴¹⁷ На епоху барока асоцира и чембалска звучност и тип орнаментација у клавирској деоници. С обзиром на то да музичко излагање има карактеристике импровизације у клавирској деоници, као и на чињеницу да је клавир носилац музичких идеја и скоро непрекидно активан, став би могао да се сагледа као нека врста солистичке каденце целог концерта.

Музичка садржина става изражена је кроз нијансе, полусенке, са драмским акцентима које брзо смеђује основно смирено расположење. Филигрански изведена клавирска деоница и разређена, прозрачна фактура става, доприносе утиску о ноктуралном,

⁴¹⁷ У инструменталној музици барока „арија” је, између осталог, означавала тему погодну за варирање.

помало тајанственом карактеру музике. Поетска ознака уз наслов овог става – *У тами и одсјају* – може се протумачити као израз потребе композиторке да што адекватније окарактерише атмосферу медитације, можда у неком простору кроз чију се помрчину пробијају лелујава светлуцања пламенова свећа.

Мека, богато мелизматична тема широког даха, ослоњена на три типична мелодијска обрасца III гласа осмогласника, садржи у себи импулс за развој целог става: НОТНИ ПРИМЕР 16.

Слично као и тема I става која је била остварена као целина изграђена од фрагмената напева из осмогласника, тако је и тема овог става изграђена од мотива који су у напеву раздвојени другим мотивима, једино што у првом случају фрагменти потичу из различитих напева истог гласа, док је у другом случају извор у једном напеву. У датом примеру III гласа осмогласника не постоји скок од октаве навише, али га је Марићева запазила у неким другим стихирама истог гласа и преузела.

Док је у I ставу тема била у Еф-молдуру – као и напев из осмогласника, овде је тема у Ха, тако да је створен јак тоналитетни контраст између краја I става (секундни акорд на Бе) и почетка другог. Тема заснована на напеву из осмогласника представља потку целокупног музичког ткања у ставу, делимично прикривена иза расцветаних орнамената (*floritura!*) у клавирској деоници, при чему каденцијалне формуле одају најјасније сигнале његовог присуства.

Док је I став јасно формално рашчлањен, мада цео прожет главном темом у разноликим трансформацијама, II став је у толикој мери формално слободан и еволутивно конципиран, да не подлеже никаквој уобичајеној класификацији. Могуће је, с једне стране, да се доживи као целина у којој се, због изразите континуираности тока музичког исказа, не могу јасно и недвосмислено издвојити њени саставни делови. Материјал целог става може се лако довести у везу са почетном темом: из ње произлазе и мотиви са карактеристичним интервалом мале терце наниже (уочљив на крају 1. такта теме) у наступима лимених дувачких инструмената у т. 10–14, у трубама и виоли у т. 19, виолинама и виоли у т. 42–43, у дубоким гудачким инструментима у т. 44–45, итд; или, на пример, мелодијски ток у труби у т. 14–17 јасно потиче из тонске групе на почетку 2. т. теме; мелизматички украшене мелодије у клавиру се такође, током целог става, лако доводе у везу са ритмички и мелодијски деликатно извајаном темом како је дата на почетку.

С друге стране, постоје једва наглашене промене у фактури између група тактова, тако да се може ипак уочити низање неких,

условно схваћених одсека који се надовезују један на други доносећи стално нове варијације истог почетног мотива, дакле без већих контраста. Наглашено је да се ради о одсецима условно говорећи, јер они нису међусобно ни тематски ни тонално различити, већ су одвојени цезурама које, међутим, нису јаче истакнуте.⁴¹⁸ Крај првог одсека (т. 1–18) могао би се одредити узимајући у обзир каденцијалну формулу изложену у оркестру, а слично је у другом одсеку (т. 19–44), чијих неколико средишњих тактова (28–33) доносе сасвим нов мотив (који се касније неће враћати), који асоцира на звук звона. Развој у трећем одсеку (т. 44–60) после почетног спокојног излагања постаје немирнији и фрагментарнији (у т. 48–53), да потом брзо поврати претходни мирни ток. Промена која следи у краткој Коди (т. 60–67), ствара јасан дисконтинуитет према претходном излагању. У њој нема ни покушаја мотивско-тематског заокружавања става, ни било каквих ремисценција на почетне тактове.

У необичној завршници става са дуго репетираним тоном (октавно удвојеним) могао би се препознати накнадни одјек последњих тактова претходног става, препознају се трансформисани звуци брујање звона у даљини: на фону равномерног пулсирања тона Ес у клавиру истичу се замаси најпре реских, па све тиших акорада који наступају у неправилним размацима. Осим што је на овако суптилан начин успостављена додатна, фина нит која повезује збивања у оба става, завршница II става има и додатни слој значења – сугерише прелазак из покрета у мировање, из музике у тишину. О овом „трајању изван времена” сама Љубица Марић је написала: „Јер завршни део другог става *Византијског концерта* можда не би био онакав какав је да није било оног филма у коме један дечак, гоњен силним унутарњим узбуђењем, почиње да трчи обалом, да трчи и трчи, дуго, и у почетку нам се учини предуго, док не почнемо да се ослобађамо времена и да се отварамо за примање, и онда то више није дуго, иако он још увек трчи. То се претвара у нешто што траје изван времена, траје и после престанка и добија чудесан смисао. И баш то ослобађање од времена, то што је оставило у мени дубок утисак, дало је повода, верујем, за онакав крај другог става *Византијског концерта*”.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Такве одсеке уочава и Ситер. Он, међутим, расправља и о неколико различитих мотива који прожимају став, не наводећи да они сви воде порекло од теме, о чему ће бити речи у наставку излагања. Вид. Suter, *Quatre œuvres ...*, 36–39.

⁴¹⁹ Из текста *Разговор са Азром*, Глас CCCLXVII Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, књига 5 (ур. Станојло Рајичић), Београд, 1992, 49.

Композиторка овде алудира на филм *400 удараца* Франсоа Трифоа (François Truffaut) из 1959. године, и његов дуги, узбудљиви завршни кадар.⁴²⁰

III став: *Финале – „Тутњава и блесак”*. Финале концерта је истовремено и драмски врхунац целог дела. У њему се наслућује одвијање борбе, истрзана ритмика указује на осећања немира и страха, али она се током става постепено превладавају, да би најзад у коди за светлела и афирмисала се спокојна и треперава корална тема. Овај толико чест наратив у музици – пут од мрака ка светлости – добио је у музици Љубице Марић једно надахнуто и свеже тумачење.

У односу на медитативни и елегични други став, почетак трећег става *Византијског концерта* доноси велики контраст својим робустним и енергичним ударима тимпана. И сам став унутар себе заправо је врло богат контрастима. „Тутњава и блесак” из подналова односе се вероватно на претећи ратни сукоб, с драмском тензијом коју стварају ударци тимпана подржани најпре контрабасима и тромбонима, потом и целим оркестарским телом, док је у наставку сачуван простор и за смирења и тиха пламсања, све изразитије како се иде према крају. Чини се могућим да је Љубица Марић инспирацију за овај став нашла у импресивним представама светих ратника на фрескама у манастиру Манасија (о којима је говорила с дивљењем, мада у другом контексту), али ту претпоставку је тешко потврдити.

Претежно слободна форма става која не следи ниједан утврђени образац омогућава различите интерпретације. Најприближније би се могла дефинисати као специфичан тип ронда – Ситер пише о „идеји ронда” у овом ставу⁴²¹ – при чему се увиђа да прелази између одсека или епизода нису увек дати на недвосмислен начин. Формална схема се у широким потезима може приказати на следећи начин:

А (т. 1–33) – Б (34–82) – Ц (83–93) – А1 (94–118) – Д (119–148) – А2 (149–167) – Кода (168–204)

⁴²⁰ Зорица Макевић у тексту „...Појање, појање...”, *Нови Звук*, 23, 2004, 8–9, пише да је „гледање филма *Иваново детињство* Андреја Тарковског (Андрей Тарковский) и непосредно надахнуло једно место у *Византијском концерту*.” Филм је, међутим, из 1962. године, док је *Византијски концерт* настао 1959. Тачно је и да је Трифоов филм снимљен исте године кад је компонован *Византијски концерт*. Сећање може бити варљиво, али најважније је то што је композиторка осетила дубинску кореспонденцију између ова два уметничка догађаја.

⁴²¹ Suter, „Quatre œuvres...”, 60.

У делу А приметан је сталан раст тензије који се нагло прекида наступом одсека супротног карактера. Утисак елементарности и жестине стварају првенствено суперпониране кварте и квинте и инструментације са истакнутим ударљкама и лименим дувачким инструментима, а посебну рескост имају удари у клавиранској деоници. Иако ритмички истрзани, и по првом утиску без елементарности напева из осмогласника, мелодијски покрети у клавиру показују да су засновани на њима. У тактовима 10–20. могу се уочити извесни мелодијски обрти који указују на њихову везу са четвртим гласом осмогласника. Покрет мале или велике секунде навише праћен малом терцом наниже (нпр. т. 12, 14. и 16. у клавиру) није карактеристичан само за овај глас. С друге стране, тонски низ који је у основи мелодијског тока у наведених десет тактова не одговара тонској основи четвртог гласа, чије су карактеристике да је дурски са миксолидијском септимом и променљивом квартом: Еф-Ге-А-Бе (Ха)-Це-Де-Ес.

Хроматско заостравање од т. 21 и освајање све виших регистра инструмената воде ка првом климаксу, али се тај успон нагло прекида; почиње одсек Бе и простор почињу да испуњавају деликатни звуци клавира и харфе са дискретном подршком рогова, стварајући утисак сребрнатих звучних боја музичке кутије која се изненада отворила. Кључ за разумевање овог загонетног одсека дала је сама Љубица Марић усменом напоменом да је то „евокација света детињства.”⁴²² Кад се то зна, могао би се део подналова става протумачити и као да се у овом случају односи на „блесак успомена из детињства.” Остајемо ускраћени за композиторкино тумачење значења ове епизоде у структури става, па је могуће понудити различите одговоре, можда и онај да тај одсек представља носталгично сећање на почетак животног пута, време заштићености и као ванвременског постојања, време које зрачи посебном снагом током целог живота човека.

Одсек Бе је једино место у целом опусу Љубице Марић (ако се изузму мале композиције за децу) у којем у мелодијском току има узастопно понављања (дословног или мало измењеног) микро елемената, као и благо назначене периодичности, чиме се постиже жељени карактер једноставне песмице: НОТНИ ПРИМЕР 17.

На почетку овог одсека (а: т. 34–54) мелодија у клавиру се ослања на неке типичне обрте IV гласа из осмогласника, при чему је, наравно, карактер напева сасвим промењен. Најпре, у првој

⁴²² Вид. Jelena Milojković-Đurić, „Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić”, *Muzikološki zbornik*, XV, Ljubljana, 1979, 106.

малој реченици (т. 34–37), напев је транспонован на Е (Е-Фис-Гис-А-Ха), а у наставку, у следећој реченици (т. 38–42) „модулира”, односно прелази у Еф и у њему се задржава и у трећој реченици (т. 43–46). Следи излагање једног новог мотива, у Цис, који даје једну још нежнију боју истом доживљају (ознака „poetic”, т. 46–54). Исти мотив поново ће се чути после излагања теме у соло труби (т. 55–64), на тај начин га заокружујући. Тема из осмогласника овде је добила одређенији лик и чак призивук играчког.

Од т. 71 постепено се, реским ударима у клавиру који се могу довести у везу са онима из одсека А и већом активношћу у другим деоницама, повећава тензија и припрема свечано интонирање теме – корала у делу Це. Дискретно најављивана, углавном кроз карактеристичне мелодијске обрте и каденце из осмогласника, а експлицитније тек у сордирираном наступу трубе у претходном одсеку (т. 54–64), тема, дата у Це, овде се представља у пуном сјају у целом оркестру у којем доминирају лимени дувачки инструменти. Дата у равномерном ходу половина нота и у канонској имитацији, она се одликује пуним и интензивним звуком: **НОТНИ ПРИМЕР 18.**

Тема се надвија над ритмички једнообразним и скоковитим током у клавиру у којем доминира интервал кварте који асоцира на почетак става, чиме се припрема одсек А1. Мало скраћена у односу на А, ова „реприза” је за један степен емоционално ужарења и динамичнија од ње и последњи је заоштренији исказ у ставу. У њој је изграђена градација која се окончава у т. 113, после чега тензија попушта, док се припрема наступ следећег одсека. У одсеку Де представља се тема – корал позната из одсека Це, али сада у нешто измењеном мелодијско-ритмичком току и другачијег карактера, певна и нежна у односу на свечану смиреност у ранијој појави. Испева се у паралелним секстама у роговима, и даље остајући у оквиру миксолидијске септима, али преузимајући из неких напева истог, четвртог гласа Осмогласника, један редак обрт – алтерацију, а затим разрешење кварте (Бе/Ха – упоредити са завршеницама 23. напева IV гласа – антифона, и 34. напева – славословија). После кратког предаха, ова деликатна кантилена налази одјека (од т. 128) у једном звучно мање експонираном, другачије инструментираним излагању. Рађа се потом један мало немирнији покрет који води ка новој репризи почетног одсека, А2, у којој се примећује ослабљеност оштрих акцената карактеристичних за А и А1. Ипак, успоставља се раст тензије који се разрешава у интонирању светлог, одлучног и химничког напева (од т. 168), којим би се став могао и завршити, али композиторка с раз-

логом у Коду продужује трајање досегнутог стања контемплације и озарења.

Премијера *Византијског концерта* одржана је у Београду 4. јуна 1963. године. Солиста на клавиру био је Јурица Мураи а Београдском филхармонијом дириговао је Оскар Данон.⁴²³

„Такав, постављен на моћној синтези традиције и савремености, Византијски концерт Љубице Марић стоји у нашој модерној уметности као пандан виђењима Бранка Миљковића и Васка Попе и ликовним остварењима Возаревића и Вујаклије. То је једно од оних дела на која ћемо се увек враћати кад хоћемо да сагледамо себе у координатама нашег најелементарнијег бивствовања.”

Б(ранко) М. Д(рагутиновић), „Велелепна звучна фреска. Византијски концерт Љубице Марић”, *Политика*, 6. јуни 1963.

„И овога пута проговорила нам је Љубица Марић језиком своје музике. Музике лишене било каквих априоризама у којој се спонтано и природно повезују и врло осетни елементи тоналног музичког говора и експресионистички акценти најоштријих профила. Употреба мотива из Осмоглашника даје делу печат архаичности и патину далеке прошлости, али и самосвојан дах савремености, искрено доживљене и пружене слушаоцу. Дело изванредних садржајних квалитета које значајно обогаћује наше савремено музичко стваралаштво.”

Михаило Вукдраговић, „Љубица Марић: Византијски концерт”, *Борба*, 8. јули 1963.

ПРАГ СНА, камерна кантата за вокалне солисте и камерни оркестар (1961)⁴²⁴, на стихове Марка Ристића, познатог надреалисте

⁴²³ У заоставштини Љубице Марић Музиколошком институту САНУ налази се књижица „Програм симфонијских концерата у претплати” Београдске филхармоније за сезону 1959/60. Било је предвиђено да десети концерт има на програму, поред других дела и *Концерт* за клавир и оркестар Љубице Марић. Солиста је требало да буде Зденко Марасовић, а диригент Оскар Данон. Није познато зашто су до одржавања премијере прошле чак три године.

који је био и лични пријатељ Љубице Марић (1961). Текстови песама на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3.

Као и две године касније завршени *Ostinato super thema octoic-ha*, ово дело је компоновано по V гласу осмогласника. Општи емоционални тонус дела је висок, са патетичним акцентима на врхунцима градација. Од других остварења циклуса *Музика октоиха*, чисто инструменталних, издваја се увођењем вокалне компоненте. Садржајно-мисаони концепт целог циклуса није нарушен стиховима Марка Ристића, који чине текстуалну подлогу *Прага сна*, већ је само добио нове акценте. Поезија (из 1928. и 1929. године, када је песник био експониран као надреалиста) која позива на превазилажење скупчености човека у свету реалности, на бекство из „тврђаве” и допирање до „могућег, јединог а недостижног остварења”, постаје још устрепталија и скоро ритуална у музичкој транспозицији Љубице Марић. О својој инспирацији Ристићевим стиховима композиторка је написала: „Симболика ових стихова упућује нас на оно вечито осећање пролазности и питање о значењу и утоку живота и његовом смислу. Тежина и у исти мах лепота тих осећања провејава у различитим видовима целокупним људским стваралаштвом. А нама то враћа сећање на стихове Лазе Костића о међи непремостивој „васељену што цепа надвоје.”⁴²⁵ По завршетку компоновања дела, Марићева је са песником Ристићем, с којим је била у пријатељским односима још од предратних времена, разговарала о овом делу и тада сазнала да се њено тумачење дела разликује од његовог. Није изрекла ништа поближе о томе, али је у једном интервјуу изјавила: „[...] притом текст је изложен могућности да буде веома субјективно тумачен и да се јави у неком новом руху и значењу. У мом искуству то се догодило са *Прагом сна*, на поезију Марка Ристића. За мене, била је то слика јаве настале из саме чаролије поетске речи. А њен одраз носталгично ће се, и сам од себе, пренети у онај незнани сан изван времена, у сан без престанка...Из овакве представе потекла је музика и обојила читав овај текст. Међутим, ауторова визија односила се, изгледа, на замисао насталу из сасвим другог надахнућа.”⁴²⁶ Иако је овде дошло до извесног „неспоразума” између песника и композитора, то ни на који начин није умањило уметничку снагу којом зрачи

⁴²⁴ Љубица Марић је првобитно композицију означила као „солистичку кантату”, што је заправо синоним за „камерну кантату”, желећи да нагласи да не припада жанру хорске кантате. Вид. : Љубица Марић, „Праг сна”, у оквиру чланка „Југословенска музичка трибина у Опатији”, *Pro musica*, 10, 1965, 15.

⁴²⁵ Коментар аутора у књижици уз це-де албум *Праг сна* (1995).

⁴²⁶ Зорица Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић”, *Нови Звук* 1, 1993, 10–11.

ова кантата. Уосталом, да нам Љубица Марић није сама оставила сведочење о разлици између свог и песниковог доживљаја, о томе не бисмо ништа знали, нити то могли наслутити.

Три песме – *Пренуће*, *Живи дан* и *Праг сна* – заједно са прозним *Театралним субјектом*, неком врстом њиховог предговора и објашњења, узети су из Ристићеве збирке *Nox microcosmica*.

Песме *Пренуће* и *Праг сна* најпре су разбијене на тринаест дужих или краћих делова, док је најкраћа песма – *Живи дан* – сачувана као целина која функционише као један дужи фрагмент, тако да има укупно 14 фрагмената из три песме. У кантату је, поред тога, укључен и део једне дуже реченице из *Театралног субјекта*, поезије у прози која има улогу увода у поменуте песме. Свих тако добијених петнаест фрагмената затим су реорганизовани према замисли Љубице Марић која је очигледно тежила једном драматичнијем, експресивнијем изразу и заиста, створен је утисак преклапања и унутрашње повезаности различитих песама. Стихови су у композицији изменили свој оригинални редослед, тако да су се међусобно надовезали фрагменти различитих песама. Разбијањем песама и стварањем нових веза остварена је целина која је композиторки више одговарала: познато је колико је била склона преобликовању већ постојећих целина (нпр. у раду с напевима из осмогласника). Иако се међусобно надовезују делови различитих песама, првобитна веза међу фрагментима, логика континуитета, сачувана је доделом стихова *Прага сна* алтовској деоници, стихова *Пренућа* сопранској, док су *Живи дан* и одломак из *Театралног субјекта* поверени рецитатору. Фрагменти прве и треће песме неједнаких су дужина, што доприноси динамици одвијања музичког тока, док друга песма, дата одмах у целости, означава у таквој концепцији простор привремене стабилизације, али и контраста, јер управо ту песму говори рецитатор. Вокалне линије никада не теку истовремено (тако да један женски глас може да отпева деонице и алта и сопрана), али надовезивањем фрагмената различитих песама произведен је ефекат вишеслојности значења. Фрагменти двеју песама које се прожимају час су дужи, час краћи, чиме се остварује динамично излагање, док је песма *Живи дан*, поверена рецитатору, дата одмах у целости, означавајући простор већег контраста и стабилизације. Облик дела је прокомпонован, у сталном развоју, са више градација, од којих су најизразитије оне чије су највише тачке у т. 49–56 (пред први наступ рецитатора) и у т. 124–127, када рецитатор егзалтирано казује визионарски сан уз подршку свечаног унисона треперења у средњем и вишем регистру инструмената.

У складу са одлуком да се употреби модернистичка поезија, веза са напевима из осмогласника је у овом делу једва приметна. Пажљивим слушањем првих неколико тактова алтовске партије уочиће се ипак везе са напевом V гласа осмогласника, а понегде још могу се приметити његови обриси. Изабрани напев истоветан је са напевом I гласа који је узет за основу *Октоиха 1*, што не мора да чуди јер су напеви ова два гласа врло блиски, с обзиром на то да је пети плагални од првог. Када се првих неколико тактова алтовске партије у *Прагу сна* прикажу схематски, јасно се уочавају везе између ње и преузетог напева из осмогласника: НОТНИ ПРИМЕР 19.

У даљем току композиције повремено се јављају углавном одмах препознатљиви, карактеристични одломци теме у различитим деоницама, на пр. у другим виолинама и труби у т. 39–40; затим у свим деоницама у т. 80–83 и 87–88. Карактеристичан каденцијални пад мале терце на крајевима мелодијских фраза доприноси модалном, врло дискретно архаизованом призвуку.

Поред вокалних солиста, у извођењу учествује и једанаест инструменталних солиста. Група гудачких инструмената је потпуна, лимени дувачки инструменти заступљени су трубом и рогом, а дрвени флаутом, кларинетом и фаготом, док харфа употпуњује ансамбл. Клавир, „обавезан” инструмент у циклусу *Музика октоиха*, као и раније у *Песмама простора* и *Пасакаљи*, изостављен је, можда зато да би нежни тембр харфе дошао више до изражаја. Оркестарски звук је прозрачан, светлуцав, мистериозан у својим утишаним инструменталним таласањима, сасвим у хармонији са поетским текстом, а посебно суптилан у једва чујном треперењу завршног акорда. Треба овде напоменути да почетни и завршни акорд имају исту секундну структуру Це–Дес–А–Бе, која се може тумачити као низ А–Бе–Це–Дес који представља део основног низа V гласа (у транспозицији). У односу на почетни, завршни акорд је у ширем слогу и другачије оркестриран, а то што су истоветне структуре можда има смисао краја као новог почетка, оног кружног кретања које је композиторка „озвучила” у свом следећем делу, *Ostinatu super thema octoicha*.

Линеарни токови у оркестарским деоницама одају утисак велике спонтаности и слободе које трају све док их не зауставе акорди чија респектност потиче од додавања септима или ноне, обично без додатног нагомилавања дисонанци. Врло су успеле поставке издржаних акорда у високим регистрима који дају нарочит звучни фон наступу рецитатора. Вокалне мелодије су у првом плану и у функцији су што јаснијег истицања вербалног текста. Велики је распон коришћених средстава, од речитатива уског интервалског обима, укључујући и пе-

вање на једном тону, до ариоза с повременим великим скоковима (септима и ноне навише и наниже, понекад с глисандом). Разноврсним метричко-ритмичким артикулацијама речитативно-ариозни токови добијају на интензитету, пластичности и покретљивости: НОТНИ ПРИМЕР 20. Два наступа рецитатора још више проширују експресивну сферу. У првом (дужем) он почиње да рецитије на једном тону, да би се у наставку постепено успињао и на крају вратио на почетну висину, док у другом из одређених тонских висина брзо прелази у неодређене, полако клизећи наниже према сугерисаним приближним висинама. У партитури су назначене ритмичке вредности, а само положајем нотних „вратова” (у првом случају) и крстића уместо нотних „глава” (у другом) могу се одредити приближне висине.

У третману вокалног пара види се тежња ка диференцијацији двеју деоница. Композиција почиње и завршава се у алту који доноси песму *Праг сна*. Његова мелодика је мирнијег тока, понеки већи успон савлађује се постепено и, уопште, суздржанијег је израза од сопранске, која се служи разноликијим средствима: глисандима мањих и већих обима, речитативом који на неким местима прелази у говор, чешћим скоковима, транспонованим крицима. Деонице алта и сопрана диференциране су и тиме што је прва од њих заснована на напеу из осмогласника (на тоновима Бе–Це–Дес–Ес), с тим да се у наставку тонски низ хроматски продужује, док сопранска деоница има привремене ослонце на Е, Ге, А, итд., чиме се јасно разликује од алтовске. Ове музичке карактеризације проистичу из значењског нивоа песама које су у основи једне и друге деонице. Песма *Праг сна* коју доноси алт може да се интерпретира као монолог некога ко је упућен у духовне и мистичне сфере, његово обраћање је убедљиво и сугестивно, па је можда стога музички транспоновано у свечаном речитативном стилу. С друге стране, песма *Пренуће* је узбудљив, метафизички интониран исказ у првом лицу, што је навело композиторку да га мелодијски обликује у распону од једва чујног шапата до драматичних скокова великог обима.⁴²⁷

Контемплативно и интроспективно дело оригиналне концепције, *Праг сна* је проширио и обогатио круг тема и атмосфере у односу на претходна дела циклуса *Музика октоиха*.

Премијера *Прага сна* одржана је на Југословенској музичкој трибини у Опатији 30. октобра 1965. Солисткиње су биле Драго-

⁴²⁷ Вид. детаљније у: Мелита Милин, „Поетски текстови у делима Љубице Марић”, у: И. Перковић Радак, Д. Стојановић-Новичић и Д. Лајић Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, Факултет музичке уметности, Београд 2006, 447–54.

слава Николић и Јулијана Анастасијевић, а дириговао је Живојин Здравковић.

„У својој музици – да узмемо један срећан израз Стравинског – у својој музичкој поетици, Љубица Марић је, у жељи да што боље упозна суштинско, исконско, дубоко у нашем човеку, тражила да се приближи атмосфери наше древне културне прошлости. Да би то остварила, она је хтела да осети, да нађе, да пригрли оне давне и далеке али још увек живе и делатне музичке елементе који везују нашу садашњост са нашим културним старинама. А из елемената тог општег балканског, византијског *Октоиха* развио се, створио се у дугом процесу векова, стрпљивим упорним напорима кроз све страхоте живота у ропству, настао је и формирао се дивни, топли, усрдни и искрени вид српског *Октоиха*, српски Осмогласник, темељ и корен целог српског појања.”

Petar Bingulac, „Ljubica Marić, Prag sna, kamerna kantata, i Ostinato super thema octoicha, Napisi o muzici”, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1988, 289. Текст је прочитан у емисији циклуса *Остварења* III програма Радио Београда 4. децембра 1979.

[О *Прагу сна*]: „...ни Љубица Марић и поред све изузетне привлачности глазбе, не досиже ону аутономност глазбене вриједности коју треба тражити за дјела умјетности звука. Слика остаје доживљај испред глазбе.”

Petar Selem, „Igra istine” [Jugoslavenska muzička tribina, Opatija 1965], u: *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972, 164–170.

OSTINATO SUPER TИEMA OCTOICHA (Остинато на тему из октоиха) за клавир, харфу и гудачки квинтет (или гудачки оркестар) (1963). Назив *Остинато* неминовно асоцира на облик пасакаље и заиста, постоје аналогије између ове композиције и раније написане *Пасакаље* за оркестар, пре свега у изградњи форме на интеракцијама између свеprisутне теме и осталих звучних догађаја. Међутим, одмах се истичу и разлике; док се тема оркестарског дела током тридесет и четири варијације трансформиса-

ла понекад до непрепознавања, тема *Ostinata super thema octoicha* је стално јасно и истакнуто присутна.

Заједно са камерном кантатом *Праг сна*, заснованом такође на V гласу Осмогласника, ово дело чини трећи део циклуса *Музика октоиха*. О моту овог дела који гласи: „Крећући се стоји, стојећи креће се” композиторка записује да „не треба мислити да овај текст тумачи музику, нити опет да музика настоји да илуструје речи. Оне су настале, управо искрсле, за време писања *Остината* па је вероватно само то да обоје имају један далеки заједнички извор – једно исто наслуђивање.”⁴²⁸ Један други запис Љубице Марић, такође недатиран, допуњује ту мисао: „Пред клавиром – у стању компоновања допрла су најзначајнија мени казивања: ’Крећући се стоји, стојећи креће се’, затим: ’Пре почетка Једно...’ Али пре тога (из чега је ово и уследило) оно о кретању због инертности (једно другим покренуто, јер инертно) из чега је коначно следило питање: ...Зашто се Вечност покренула...”

Композиторка је мото овог дела унела и једну своју таблицу, исписујући га по кружници, на тај начин додатно објашњавајући идеју *Остината* као, с једне стране, медитацију о кретању које се неминуовно враћа на почетак (одн. у позицију за обртај више у спирали), при чему то кретање представља заправо илузију о напредовању ка неком циљу, а с друге стране, о мировању које у апсолутном смислу не постоји јер је све што постоји захваћено кружним космичким кретањима. *Остинато* из наслова дела односи се на стално присуство једне мелодије поверене клавиру, равномерног четвртинског покрета и незнатно варирајућег мелодијског, али променљивог метричког лика. Непрекидно, „бескрајно” испевање ове мелодије, засноване на једном напеву из Осмогласника, сугерише неумитност деловања неке тајновите силе која нема ни почетак, ни развој, ни крај, а стално је затворена у кругу. Иако слушалац чује да се тема с малим варијацијама понавља, односно обнавља без престанка, Љубица Марић је замислила цео мелодијски ток у клавиру у континуитету као једну тему, недељиву целину.⁴²⁹

Нема сумње да је за Љубицу Марић ово дело уметничким средствима озвучавало метафору Времена, како га је она тумачила. Намеће се мисао да је „бескрајна” мелодија у клавиру за њу значила Време које нас носи као речна матица којој је немогуће одупрети се. Као да је о тој теми Марићева говорила када је у једном интервјуу рекла: „...Ми се возимо по времену као неким сплавом.

⁴²⁸ Из прекуцаног текста који се чува у Музиколошком институту САНУ.

⁴²⁹ Из разговора с ауторком ове монографије.

Возимо се и гледамо и видимо дивне ствари, велику лепоту и грозне ужасе и страшне пустиње и све могуће, а време нигде не стаје, и ми се возимо, возимо, возимо по том времену, све док се не сурвамо.⁴³⁰ Ову снажну поетску визију могуће је довести у везу са стиховима које је композиторка записала на једној таблици и које је, по свему судећи, намеравала да употреби као мото своје следеће (никад написане) композиције, финала *Музике октоиха*: „О, свагда злато исто као некада лице преблаго / Тама одводи далеко приземље Реком сјаја / Стајаће коби везано биће – светлости понирање / Само за колима вечно идући – Тајно Тајни.”⁴³¹

Композиција *Ostinato super thema octoicha* базирана је на тонском низу који одговара тонском низу напева преузетог из осмогласника: Е-Еф-Ге-А (Ас)-Бе (Ха)-Це: НОТНИ ПРИМЕР 21. У ПРИЛОГУ бр. 2 *Страница из композиторкиног примерка Мокрањчевог Осмогласника* може се видети како је Љубица Марић обликовала тему овог дела и учавала карактеристичне мелодијске покрете у мелодици изабраног напева. Обратити пажњу на запис на дну стране: *Крећући се стоји – стојећи креће се.*

Као што је карактеристично за V глас, мелодија почиње од другог ступња, креће се навише до петог, а у постепеном спуштању понекад формира прекомерну секунду између четвртог и трећег ступња, што даје овоме гласу, како запажа Мокрањац, „чудновати, тако звани, оријентални колорит.”⁴³² Марићева у *Остинату* користи и алтерован и реалтерован четврти ступањ у силазном низу, тако да је силазна прекомерна секунда само дискретно присутна. У свом току мелодијска линија клавира не искорачује из наведеног тонског оквира, а то се односи и на остале деонице,⁴³³ тако да у композицији нема осталих тонова хроматске скале – Дес, Де, Ес и Гес, осим што се на само неколико места Ес и Де могу чути у пролазном кретању (т. 18–21, Ес у т. 27, Де у т. 37, итд).

⁴³⁰ Из интервјуа који је Љубица Марић дала Нади Петронијевић Човић за Радио Студио Бе 11. јуна 1995. године. Цитирано у: Зорица Макевић, „Клавир и харфа у музици Љубице Марић – боје временских дубина”, у: Д. Деспич и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 326.

⁴³¹ Ови стихови се кратко коментаришу у поглављу „Љубица Марић и осмогласник”.

⁴³² Ст. Ст. Мокрањац, *Српско народно црквено појање I. Осмогласник* (Предговор), Издање књижаре Геце Кона, Београд, 1922, 6.

⁴³³ Властимир Перичић је први скренуо пажњу на ту чињеницу у: „Ljubica Marić”, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, 256.

Миран али неумољив музички ток у клавиру подржан је некада у другим деоницама, али углавном се стварају трења и отпори међу њима, долази до устрепталих заоштравања, понекад грчевитих и силовитих пробоја. Две градације (т. 30–36 и т. 44–45) претходе оној завршној, која је најинтензивнија. У првој се истичу дисонантни акордски удари (Ха-Е-Ге-Ас, Ге-Ас-Де-Ес-Е) који се могу објаснити као акорди с додатим секундама. Сличан је ниво напетости постигнут мало потом, када кратки и рески удари оркестра (т. 44–45) не успевају да поремете излагање теме у клавиру, што води у узбудљиво синхронизовано вођење и даље стабилне теме у клавиру која као да се не обазире на дешавања око ње, у истом равномерном четвртинском ходу, и варијанте исте теме (оштре, *pizzicato*) у осталим инструментима. Пред крај композиције, када је драмски успон највиши (т. 96–121), мелодија на клавиру, која је од почетка доследно у паралелним октавама, се згушњава додавањем секунди, али напетост убрзо попушта и тема се у свом спокојном виду, сличном оном с почетка, оглашава још једном, последњи пут, са завршним тоновима без пратећег тихог треперења у гудачким инструментима које је утихнуло нешто раније.

Контраст између два музичка тока – равномерног, „објективног” (чији је носилац „усамљени” солиста на клавиру) и динамичног, променљивог, немирног (цео гудачки оркестар с харфом) – наглашен је и путем инструментације, јер клавирски звук делује „хладније” од гудачког, а такав ефекат је потенциран „равним” извођењем мелодије, без динамичких нијансирања и промена темпа. Интересантно је да у ретким моментима када се ток у клавиру на кратко прекида, остали инструменти дају своје варијације теме, и то у неким случајевима примењујући технику инверзије: истовремено излагање основног низа и његове инверзије у т. 18–21, т. 37–42 и т. 81–86. У једном таквом кратком одморишту харфа свира арпеђиране акорде чија се водећа мелодијска линија може схватити такође као варијација теме. Посебно је ефектан „речитатив” који оркестар доноси током неколико тактова последњег привременог повлачења мелодије у клавиру (т. 101–106): дат је у канонској имитацији у квинти у размаку четвртине; први глас вођен је у паралелним квинтама, други у паралелним квартама. Утиску архаичности доприносе и други примери вођења мелодије у паралелним квинтама, на начин средњовековног органума (т. 18–21, 37–42, 81–89, 101–105, 114).

Важно је навести коментар саме Љубице Марић о начину свирања клавирске партије: „*Остинато супер тема октоиха* за клавир, харфу и камерни гудачки оркестар поставља пијанисти

изузетан захтев. Иако је технички једноставан, на нивоу дечијих вежби за пет прстију, он тражи апсолутни мир и равномерност тока у времену без обзира на догађања у оркестру, што значи одрицање од сваке 'изражајности', од било каквих манира и намељивости, посебно романтичарских."⁴³⁴

Рукопис ове композиције налази се у Музиколошком институту САНУ. У ПРИЛОГУ II. 1, бр. 9 приказана је репродукција аутографа прве стране партитуре.

Премијера *Остината* одржана је на фестивалу „Варшавска јесен” 27. септембра 1963. године. Ансамблом „Славко Остерц” дириговао је Иво Петрић.

„У *Остинату*... се паралелно одвијају проток бесконачног метафизичког трајања и напори нашег постојања, и тако отворено поставља питање истине времена. У *Асимптоти* пратимо хиперболичну криву људског времена, насталу из пресека вредности вертикале тренутка и хоризонтале трајања, како се постепено еманципује, пролази кроз зенит када тренутак пристане на екстензивност а трајање на интензитет, и најзад плане у никад задовољеној тежњи да се досегне апсолутно. А још у *Песмама простора* откривамо филозофску интервенцију у тумачењу последњег епитафа који се јавља из већ потпуно сталожене дубине времена, оним што остаје као последња веза, као универзална копча двају светова: 'Ја сам бил како ви јесте, а ви ћете бити како јесам ја...' ”

Zorica Makević, „Ljubica Marić – tragom nevidljive paralele”, *Reč*, 1, septembar 1994, 111.

И ВЕРГИЛИЈЕ КАО ПРЕДАК: *ЧАРОВНИЦА* (1964)

„Мелодијска рецитација” *Чаровница* једино је дело Љубице Марић из раздобља када је била заокупљена компоновањем дела за циклус *Музика октоиха* – а то је најинтензивније било крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века – које не носи бар дискретне трагове њене уроњености у ту сферу духовности. Вергилијеви стихови одјекнули су у њеном стваралачком бићу на начин који потврђује њен изразити

⁴³⁴ Коментар у књижици уз двоструки компакт диск *Праг сна*, Терпсихора, Сокој и Комуна, уредник и продуцент Слободан Варсаквић, Београд, 1996.

афинитет према поетским садржајима давних времена у којима су сачуване животност и свежине због којих и данас зраче.

Иако заокупљена српским и византијским музичким наслеђем као полазиштем за сопствено стварање, Љубица Марић је реаговала и на неке друге подстицаје из културне прошлости, па тако и на Вергилијеву поезију. Године 1964. компоновала је „мелодијску рецитацију” *Чаробница* надахнута животношћу и свежином ове мале монодраме. Ипак, гласови српског осмогласника византијског порекла остаће и после дуже паузе у компоновању на различите начине уткани у њена дела све до последњег.

ЧАРОБНИЦА, „мелодијска рецитација” за сопран и клавир (1964). Љубица Марић је за текстуалну основу дела изабрала Осму еклогу из *Буколика*, преузимајући скоро цео поетски текст. Тачније речено, унела је мале измене у текст који је пронашла у књизи Веселина Чајкановића *Вергилије и његови савременици* (Београд, 1930) – песму пастира Алфесибеја, док потпуни текст ове еклоге садржи и песму пастира Дамона. Међутим, то су две у суштини самосталне песничке целине, па није било ни потребе да се оне повезују у музичкој транспозицији. Стихови на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3.

У композицији је евоциран магијски ритуал у којем девојка извођењем враџбина и уз певање басама дозива одбеглог младића да се врати из вароши. Етнолози басмом називају архаичну говорну форму, молитву коју изговарају бајалице да отерају зло.⁴³⁵ *Чаробница* се може схватити као драмска сцена посебног типа, жанр сцена, музичка монодрама магијског садржаја и инвентивно дочаране мистичне атмосфере испуњене мирисима „сочних трава”. Уосталом, Вергилијеве еклоге су у његово време извођене у позоришту, и то с успехом. Треба се сетити и мишљења Едварда Т. Коуна да је „свака песма мала представа или монодрама [...]”⁴³⁶ Љубицу Марић је овој песми великог римског песника без сумње привукла снага и сугестивност приказивања једне узбудљиве животне ситуације која је била разумљива и блиска како Вергилијевим савременицима, тако и људима данас, после два миленијума, јер нису прекинуте духовне нити које нас повезују са временом „младости” човечанства. Обредна суштина радње била је елемент

⁴³⁵ Чајкановић је превео реч *carmina* из Вергилијеве VIII еклоге са *басме*.

⁴³⁶ Edward T. Cone, „Some Thoughts on *Erkönig*”, in: *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley, 1974, 11.

који је свакако допринео композиторкиној инспирацији да музички оживи еклогу.

Прокомпоновани музички ток дела прати растућу драмску линију текстуалног предлошка, са неколико све интензивнијих градација, све до наглог (срећног) разрешења. Као што поднаслов сугерише, вербални текст ове „мелодијске рецитације” је у првом плану, а мелодијска и ритмичка компонента музике усмерене су ка његовом што експресивнијем изражавању. У вокалној деоници се тако запажају различити поступци у служби сугерисања ритуалног заноса – *Sprechgesang*, узбуђено рецитовање на истој тонској висини, које из полушапата нараста до крика, низови великих интервалских скокова, док издиференцирана ритмика чини линију гласа гипком и пластичном, а цео ток изузетно течним. Текст је компонован силабично, са само два краћа мелизматична фрагмента и са умереном употребом глисандирања у малом обиму: НОТНИ ПРИМЕР 22.

Клавирска деоница допуњује фантастичну атмосферу тремолима, брзим и кратким арпеђима великог распона (делују као блескови варница), репетирањем акорада на једном тону. Музички материјал у клавирском парту је лапидаран и „искидан”, нервозан, одсликавајући на тај начин напетост ишчекивања. Стално педалирање чини арпеђа и ударе ипак сливенијим. Интервали септима и ноне заузимају истакнуто место у изградњи и вокалне и клавирске деонице, било у вертикалном или хоризонталном распореду.

О овом свом делу Љубица Марић је записала: „*Чаробница* на Вергилијеве стихове компонована је 1964. године за прекрасан глас Драгославе Николић. Иако је *Чаробница* вишеструко чаробна, приликом свечаног обележавања две хиљадите године од Вергилијеве смрти није била изведена. Приређивачи су је, вероватно, заборавили. Надајмо се ипак да ће се то остварити идуће такве свечаности – кроз хиљаду година.”⁴³⁷ Занимљива је напомена у *Фуроревом* издању овог дела: „Ауторка је одабрала бројеве за нумерисање тактова према редоследу који је сматрала магијским.” И заиста, уместо уобичајеног маркирања сваког десетог такта, обележени су тактови број 7, 17, 21, 25, 29, 34, итд. И у ранијим делима Љубице Марић могао се запазити њен неконвенционални начин означавања бројева тактова у партитурама – уместо уобичајених уписивања сваког десетог такта или коришћења пар-

⁴³⁷ Објављено у програмској књижици уз ауторски концерт одржан у Атељеу 212 у Београду 3. фебруара 1992. године.

титурних бројева према формалним одсецима композиција, она је уписивала бројеве према неком свом скривеном, тајновитом нахођењу.

Чаробница је уврштена у *Антологију српске соло песме*.⁴³⁸

Премијера дела одржана је 10. марта 1965. године. Извођачи су били Драгослава Николић и Зоран Јовановић.

РИТУАЛНИ ТЕАТАР: СЛОВО СВЕЛОСТИ (1967)

Од почетка шездесетих година XX века Љубица Марић је, поред компоновања дела из циклуса *Музика октоиха*, била заокупљена стварањем *Слова светлости*, целовечерњем делу за позориште на којем је радила заједно са Зораном Мишићем, историчарем књижевности, и Владом Петрићем, позоришним и филмским редитељем и теоретичарем. Иако је требало да то буде нека врста сценског, односно говорног⁴³⁹ ораторијума са сасвим новом музиком Љубице Марић, на крају је највећи део музике био преузет из њених других композиција. Како је она очигледно (и сасвим природно) примарно тежила реализацији свог започетог циклуса *Музика октоиха*, ставила је акценат на стварање трећег дела тог циклуса – после *Октоихе I* (по I гласу осмогласника, 1959) и *Византијског концерта* (по II гласу, 1959) – тако да су почетком шездесетих година XX века настале две (уместо једне, како је вероватно на почетку планирала) композиције по III гласу: речитативна кантата *Праг сна* (1961) и *Ostinato super thema octoicha* за клавир, харфу и гудачки оркестар (или квинтет), 1963. Није искључено да је *Ostinato*, настао током рада на *Слову светлости*, био компонован управо за то сценско дело, касније се „еманциповоа” као дело у оквиру циклуса *Музике октоихе*. Током рада на *Слову светлости*, стално подстицана од својих сарадника Мишића и Петрића да доврши музику за то дело, она је компоновала мање хорске „нумере”, док је њен интензивнији рад био онемогућен догађајем који ју је скоро паралисао, смрћу мајке почетком новембра 1964.

⁴³⁸ *Antologija srpske solo pesme*, izbor i predgovor Ana Stefanović, sv. III, UKS, Beograd, 2008.

⁴³⁹ В. Перичић у својој књизи *Музички ствараоци у Србији* дело означава као „говорни ораторијум” у који су укључени делови циклуса *Музика октоиха* (стр. 251). Сама Љ. Марић уноси ово дело у списак својих композиција означавајући га на следећи начин: „*Слово светлости*. Музика за драмски приказ на текстове средњовековних српских писаца.” Вид. *Годишњак САНУ* за 1977. годину, 497.

До 2009. године, када је у редакцији Мирјане Живковић објављено у издању *Фурореа* и премијерно изведено као триптих, дело *Тужбалица, Пасторала и Химна* за мешовити хор и камерни ансамбл из говорног ораторијума *Слово светлости*, у библиографијама је означавано као „*Слово светлости*”. Музика за драмски приказ на текстове средњовековних српских писаца. Овај „драмски приказ” био је резултат сарадње Љубице Марић са познатим књижевним критичарем и антологичарем Зораном Мишићем (1921–1976) и редитељем Владимиром-Владом Петрићем (1928). Троје уметника је окупила идеја да сценски оживе Мишићеву драмску обраду одломака из средњовековних текстова о Косовској бици и тадашњем српском страдању, а важно је напоменути да је од самог почетка Мишић ово дело означавао као „приказање”, па тако и на плакату премијерног извођења пише: „средњовековно приказање у 6 слова”. Он је искористио фрагменте из текстова средњовековних српских писаца, укључујући Симеона Немању, Стефана Првовенчаног, Светог Саву, Доментијана, Теодосија, монахињу Јефимију, кнегињу Милицу и Константина Филозофа. Током припрема сценског извођења овог дела, ауторе-сараднике првенствено је заокупљао начин сценске транспозиције изабраних текстова, односно могућност постизања ритуалног дејства на савременој позоришној сцени. Они су били свесни уске везе, чак знатног преклапања између црквености и обредности, а тежили су стварању аутономног остварења у коме би обе те категорије биле обухваћене и на уметнички начин обликоване.

Наслови шест слова (ставова) приказања гласе: I: *О Земљи слово*, II: *Слово о Слави*, III: *О Жртви слово*, IV: *О Смрти слово*, V: *Слово Радости* и VI: *Слово Љубави*.⁴⁴⁰ Прво слово замишљено је као увод у којем се на поетичан начин описује богата и прелепа „земља ова” која „шаље ваздух Западу и Хелеспонту”. Њено име нигде се не спомиње, већ је симболично представљају Дунав, Сава и Бели Град, саздан на њиховом ушћу. У другом слову Кнез (Лазар) окупља своје велможе и војску, како би се супротставили „свирепом најезди помамног и охолог”, „целог Истока Цара, од синова Измаиљевих”. Треће слово опева Косовску битку, велико страдање и глад која је потом настала, а четврто је посвећено кнезу Лазару, замишљено као „блаженој његовој глави венац похвале”. У петом слову приказан је сабор мученика који је сазвао сада већ свети кнез Лазар који је присутан „невидљиво и назначио песме празничне”. Последње слово је химна љубави која „све превасходи”, заснована на *Слову љубве*, поезији деспота Стефана Лазаревића (сина кнеза Лазара, који је и главни лик целог „приказања”). Одлуком да на тај начин закључе дело аутори су се определили да супротстављеност земаљског и

⁴⁴⁰ Није било паузе током извођења, што је ауторки монографије потврдила Ксенија Јовановић.

небеског царства разреше слављењем љубави и младости. Остварена је једна врста уоквирења дела, и то „словима” световног садржаја: прологом о Земљи и епилогом о Љубави.

Првобитно се дело завршавало *Словом Радости*, што је касније измењено вероватно да би се избегао наглашено црквени карактер финала целог „приказања”. Остварење је добило назив *Слово светлости*, без сумње према изванредној Доментијановој *Речи о Светлости*, у којој се пева о „небеској светлости” и која се завршава следећим стиховима: „[...] но молимо светлости / коју видети можемо с једним анђелима / којој ни почетак не почиње / ни крај не ишчезава.”⁴⁴¹

У складу са ритуалним карактером дела, ликови у представи нису индивидуализовани, већ су дати као анонимни представници народа: поред речитативног хора (од по шест жена и мушкараца), то су још Беседник, Младић са соколом, Младић са јеленом, Девојка са грлицом, Девојка са крином, Ратник са мачем и Ратник са штитом. Од осталих се издвајају Кнез и Кнегиња – кнез Лазар и његова супруга Милица – као историјске личности изузетних, трагичних судбина. Доминантна интонација код свих ликова је свечано-узвишена, уз повишену емоционалну експресивност.

Захваљујући сачуваним текстовима Зорана Мишића и Владе Петрића, објављеним у програмској књизи уз представу⁴⁴², као и критикама у штампи после премијере, а посебно захваљујући томе што је сачуван обиман редитељски дневник који је Владимир Петрић водио током вишегодишњег рада на представи,⁴⁴³ могуће је у знатној мери рекон-

⁴⁴¹ Цитирано према: Миодраг Павловић, *Антологија српског песничтва од XI века до данас*, Просвета, Београд, 1998, 56. О наслову дела говори и сам редитељ, Владимир Петрић: „Сачувао сам прекуцано дело на чијој се насловној страни налази налепљено парче хартије са натписом ’Слово светлости’ испод кога се може прочитати ’Слово радости’. До промене је дошло током рада на тексту који је евоцирао неку унутарњу светлост!” Видети: „Укрштени разговор. О светлости и светости. Влада Петрић – Иван Растегорац”, *Књижевне новине* бр. 953, Београд, 1. 6. 1997, 7.

⁴⁴² Зоран Мишић, „Сценски наговештај у нашој старој књижевности” и Владимир Петрић, „Враћање сценском ристуалу”, *Српско народно позориште, Нови Сад 1967*. У књижици су објављени и сви текстови који се говоре одн. певају на сцени.

⁴⁴³ Када је ауторка ове монографије писала свој први чланак о овом остварењу („Слово светлости. О обредности у позоришту”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, 35–60), још није познавала Владимира Петрића али је имала прилику да користи фотокопију једног дела његовог дневника (67 страна) који су јој љубазно послале др Весна Крчмар, тада уредница издавачке делатности Српског народног позоришта у Новом Саду (касније професор Академије уметности) и госпођа Душанка Радма-

струисати свеукупност сценског збивања, укључујући музику и визуелне ефекте. Сачуване партитуре музике Љубице Марић, раније компоноване и нове, са убележеним наступима других учесника, од нарочитог су значаја. Представа је првобитно требало да се изведе у Атељеу 212 (под називом *Слово Радости*), а касније су аутори размишљали о Народном позоришту, па о Југословенском драмском позоришту, међутим у преговорима с управама увек је било сметњи, било политичких, било организационо-просторних.⁴⁴⁴

Када је Петрић почео да води дневник 17. јула 1961, већ је био научу нешто о том подухвату за који је Мишић саставио текстуални предложак годину дана раније. Био је срећан што га је Мишић позвао на сарадњу, а посебно што је сазнао да је Љубица Марић могући аутор музике. Петрић верује да ју је са Мишићем био повезао Павле Стефановић. Занимљив је следећи одломак из дневника од 25. јула 1961: „Предложио сам му увођење речитативних хорова и симфонијског оркестра, што је Зорана истовремено изненадило и одушевило. Рекао ми је да је неколико пута разговарао са композиторком Љубицом Марић, али да су

новић, уредница програма Дrame, Опере и Балета СНП-а. Касније је више пута разговарала с Владом Петрићем коме је захвална што јој је уступио много ширу верзију свог дневника (276 стр.) насловљеног „Редитељска бележница за време припрема и сценског остваривања *Слова светлости*”, Београд 2001. Петрић планира да објави овај дневник, допуњен са још много других страна, што ће без сумње представљати изванредно штиво за професионалне театрологе и музикологе, али и шире – за љубитеље српског позоришта и музике уопште, као и за истраживаче српске културе у периоду социјалистичке Југославије. Његов стил писања је негован и живописан, тако да је вредност његовог дневника много већа од само документарне. Ауторка ове монографије била је пре свега импресионирана прецизним и детаљним регистровањем вишегодишњег процеса припрема *Слова светлости* који је пролазио кроз више фаза криза и обновљених одушевљења.

⁴⁴⁴ У дневничком запису од 2. 5. 1962. стоји да је у разговору с Љубицом Марић Оскар Данон, тадашњи директор Опере Народного позоришта, рекао да „није тренутак, можда оставити да прође извесно време, видеће се” и да је „чуо како у тексту има шовинистичких призвука!” Сличних коментара је било и касније, посебно како се приближавала премијера, јер је то било време превирања на југословенској политичкој сцени због различитих догађаја који су добијали епитет „националистички”; тада су, између осталог, биле актуелне полемике о „Декларацији о називу и положају хрватског књижевног језика” проглашеној од стране Друштва књижевника Хрватске, коју је потписао велики број најважнијих хрватских установа науке и културе, док је одговор из Србије дошао у облику „Предлога за размишљање” који је саставила неколицина српских писаца (Борислав Михајловић Михиз, Антоније Исаковић и други) али који на скупштини УКС 19. 3. 1967. није добио потребну већину за усвајање (потписало га је око 45 писаца).

имали у плану коришћење камерног ансамбла. У начелу, Љубица је била пристала да се делови музике из њеног *Октоиха* користе у Атељеу 212, али бисмо можда могли да је наговоримо да напише 'додатну' партитуру. Познавајући Љубицу, ја сам сумњао да би она на то пристала, а и ако би, то би се отегло у недоглед. У дневничкој белешци коју је унео сутрадан, Петрић је описао своју и Мишићеву посету композиторки и свој надахнути пледоаје за њено учешће, који је резултирао њеним пристанком да створи неку врсту 'симфонијског колажа' који би својим тоналитетом и ритмом допринео откривању унутарњег значења и формалне лепоте тих дивних узвука, појања, заноса, оплакивања и величања."

Љубица Марић је тако постала део стваралачког тима за припрему сценског извођења *Слова светлости*, и то у време када је већ била остварила изузетну афирмацију као композитор у целој Југославији. Била је завршила компоновање два крупна дела, прве две композиције циклуса *Музика октоиха – Октоихе I и Византијског концерта*, а на трећој, *Ostinatu super thema octoicha*, вероватно је у то време већ радила. Све три је укључила у *Слово светлости*, док са другим двома насталим тих година није могла да учини исто јер су биле вокално-инструменталне, са сасвим другачијим текстовима од оних који би одговарали средњовековном „приказању“: камерна кантата *Праг сна* и соло песма *Чаробница*. Постала је врло ангажовани учесник припрема *Слова светлости*, заинтересована за сваки детаљ – од оних који су се односили на најадекватније повезивање музичких и говорних сегмената, до визуелних (сценски покрети, сценографија, костимографија). Тако је већ на том првом састанку питала Петрића: „А како си замислио да се глумци крећу по сцени?“ На почетку је помишљала да би могла да компонује музику не само за хор и оркестар, већ и за солисте, али од тога је одустала. Према Петрићевом усменом саопштењу, она се бринула што нема „амалгамате између текстуалног и музичког“, што се може протумачити њеном свешћу да неће бити лако повезати говорне сегменте и одломке њене музике (поготово због извођења уживо) и да би било потребно компоновати нову музику. То јој очигледно није полазило за руком, па је Јовану Ћирилову, тада драматургу Југословенског драмског позоришта, на питање „да ли музика која није посебно компонована за *Слово светлости* (тј. *Византијски концерт* и *Октоих*) одговара тексту“ искрено одговорила „да је покушала да пише посебну музику, али да је увек само имитирала управо ову коју је већ била написала и да је, на крају, закључила да само та музика одговара као увертира и увод за треће слово.“⁴⁴⁵ Петрић сведочи и да Љубица Марић није хтела да компонује речитатив на оперски начин, као и да јој није била подношљива идеја да музика служи као позадина за сценско збивање, већ је желела

⁴⁴⁵ Петрићева „Редитељска бележница“ (дневник) од 16. 1. 1963.

да се њена музика активно укључи у ток радње, а не да га „илуструје и прати”.⁴⁴⁶ Став Љубице Марић према месту и улози њене музике у *Слову светлости* може се јасно ишчитати из следећег одломка из истог извора: „Диригент Данон јој је саветовао да целу ствар компоује као драмски ораторијум који би се извео на концертном подијуму. У први мах је пристала на то, али – када је почела да се удубљује у нову замисао, да је реализује музички – увидела је да не може да се одвоји од наше заједничке мизансценско-литерарно-музичке замисли која се родила на основу заједничког понирања у материју. Она, Љубица, која је – сећам се – у почетку сматрала да жртвује своју идеју апсолутно музичке концепције *Слова светлости*, сада налази да је најидеалније решење оно до кога смо заједнички дошли. Јер, музика је ту изазивала сценски покрет, а многа визуелна решења извлачила су одређени музички тон. Иако је била свесна да су многи ораторијуми најпре извођени на концертном подијуму, а тек после пренесени на сцену, Љубица је сматрала да не може да се ослободи визуелне замисли са којом је друговала њена аудитивна визија. Најзад смо закључили да у *Слову светлости* реч, звук и сценска визија живе нераздвојно и да губе смисао када се раздвоје. Тачније: губе *РИТУАЛНИ* смисао!”⁴⁴⁷

Вишегодишњи рад на припреми сценског извођења *Слова светлости* био је концентрисан првенствено на успостављање равнотеже сила у пољу напетости између говора, музике и визуелности, односно одговарајућег сценског израза. Тежило се чврстој узајамној зависности између свих елемената, њиховом усклађеном деловању и посебно целовитости укупног утиска. Једно врло лепо сведочење из Петрићевог дневника пружа нам увид у напредовање рада на представи и на срдачан колегијални однос међу главним ауторима, мада је, наравно, повремено долазило и до сукоба, понекад озбиљнијих: „Увече сам свратио до Љубице која не излази из куће јер се не осећа добро. Затекао сам је за клавиром: управо је писала музику за последњи чин. Она је заиста прави ’медијум’ који осећа суштину дела и музички изражава свој доживљај, помажући и нама да схватимо линију којом треба ићи у реализацији представе. Одсвирала ми је неколико пасажа хорова који певају за време монолога Кнегиње (,Радуј се, моје око које никада не спава, о Лазаре’), и затим, песме којима хор девојака призива имена светаца. После сваке реплике речитативног хора који понавља задње речи хвале неком свецу (,Земни анђеле, Арсеније!’ , Цветниче врлина, Јефреме!’), хор иза сцене, у једногласју, понавља имена светаца, што делује величанствено, попут најузвишеније литургије. Тако хор кулминира певањем, затим музичку компоненту преузима оркестар, да би се хор увео на крају када

⁴⁴⁶ Петрић, „Редитељска бележница” од 27. 11. 1961.

⁴⁴⁷ Петрић, исто, 2. 5. 1962.

пева апотеозу 'Радуј се, васељена!' Мислим да је овим решен финале представе и цело шесто 'слово'.⁴⁴⁸

Од различитих неугодних догађаја који су се низали током припрема *Слова светлости*, за Љубицу Марић је смрт њене мајке 3. новембра 1964. године била посебно трагична. По усменом сведочењу Владе Петрића, скоро три месеца је само ћутала. У јануара следеће године саопштила му је да је спалила сву музику коју је компоновала за „приказање”, али срећом су сачуване раније компоноване композиције.⁴⁴⁹ После извесног времена Марићева је ипак у себи обновила жар за рад на овој представи.

Када се диригент Младен Јагушт десет месеци пред премијеру придружио уметничкој „тројци”, био је одушевљен целом идејом. Желео је да Марићева компонује што више музике, док је она сматрала да музика треба да се јави „једино тамо где је потребна, где извире из текста и никако да покрије или негира текст”.⁴⁵⁰ Петрићу се није допадала идеја да се „приказање” претвори у ораторијум или чак оперу, док је Јагушт управо имао визију ораторијума. У наставку рада они ће усклађивати своје ставове, при чему ће Јагушт највише инсистирати на томе да му Марићева што пре преда своје партитуре јер је она каснила у раду на њима. Колико је питање жанра представе мучило ауторе, види се и из тога што се само два месеца пре премијере Петрић питао: „Ако је бесмислено на модерној сцени правити ритуалну представу, ако је то немогућно и супротно самом духу нашег времена, онда шта треба да чинимо са *Словом*, које смо замислили као ритуални ораторијум и у том смислу усмеравали све компоненте будуће представе? Можда смо погрешно одредили жанр, можда *Слово* уопште не треба правити као ритуал, већ као музичко-песнички речитатив?”⁴⁵¹

Слово светлости има форму која би се најприближније могла одредити као „говорни ораторијум”, како је наведено у књизи Властимира Перичића,⁴⁵² мада има основе да се, макар због последња два „слова” користи и израз „сценски ораторијум”, с обзиром на то да у њима има нешто изразитијег учешћа хора, самог и с оркестром. Монолози, дијалози и ансамбли (говорни, одн. речитативни хорови) наступају наизменично са музиком Љубице Марић. Композиторка је искористила делове

⁴⁴⁸ Петрић, исто, од 3. 1. 1962.

⁴⁴⁹ Петрић на том месту у свом дневнику спомиње *Византијски концерт* и *Пасакаљу*, из чега сазнајемо да је једно време и то друго њено дело било узимано у обзир за укључивање у *Слово светлости*.

⁴⁵⁰ Петрић, исто, 5.5.1966.

⁴⁵¹ Петрић, исто, 18.12.1966.

⁴⁵² V. Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji, ...* 251.

својих раније компонованих дела – *Византијског концерта* (у I и II слову), *Октоихе I* (у III и V слову) и *Ostinata super thema octoicha* (у III и IV слову) – али постоји и музика коју је специјално написала за ово приказаше: *Тужбалица* за мешовити хор а саррела, затим кратки хорско-оркестарски наступи у дијалогу са говорним хором и солистима – *Радуј се* (у IV слову) и најзад хорско-оркестарска *Пасторала* према фрагменту из *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића (VI слово).

Ови краћи музички сегменти спојени су приликом објављивања сабраних дела Љубице Марић у једну лабаву целину, у очекивању да ће као триптих опстати на концертним репертоарима и то под називом

ТУЖБАЛИЦА, ПАСТОРАЛА И ХИМНА за мешовити хор и камерни ансамбл, из говорног ораторијума *Слово светлости* (1962/66).

Тужбалица за мешовити хор. Хорски звук се у овом сценском делу први пут огласио овим хором у четвртом од шест „слова” (*О смрти слово*), оном у коме се казује о смрти кнеза Лазара и поразу у Косовској бици. По замисли Љубице Марић за сценско извођење наступ хора се на кратко прекидао да би се изговорили Кнегињин монолог и неки други текстови. Једини текст који се пева у *Тужбалици* је реч „авај”, поновљена много пута. То је узбудљива евокација архаичног оплакивања, са изражајним силазним хроматским фигурама, опорим сазвучјима са секундама као основним градивним материјалом и вођењем гласова које сугерише хетерофонију.

Пасторала за мешовити хор и инструментални ансамбл компонована је за шесто, последње „слово”. Било је планирано да се у њему најпре изговоре стихови из *Слова љубве* деспота Стефана, а потом изведе композиција *Пасторала* за хор и инструментални ансамбл према одломцима из истог поетског текста. Дело има дужи инструментални увод и кратку коду који уоквирују целину у којој се смењују хорско-инструментални делови и инструментални међуставови. Замишљена као жанр сцена, нека врста сабора омладине, *Пасторала* – најдужа од три сачувана композиције које је Марићева компоновала за *Слово светлости* – поседује ритуални карактер коме су аутори тежили у целом „приказању”. У складу са текстом *Слова љубве*, музика *Пасторале* не само што је ведрога карактера, већ је и обојена архаичним тонским бојама. Инструментални ансамбл састављен од пикола, кларинета, рога, харфе, клавира и виолина, остварује апартан звук. У хармонској димензији *Пасторале* складно су уједињени архаизацијски елементи (паралелне кварте, акорди квинте и терцне структуре) са модерним реским вертикалним склоповима типичним за њен лични

израз (акорди с додатим секундама, умањена октава). Мирјана Живковић доводи у везу склад те две сфере са употребом „античког дура” о коме је писао Миодраг Васиљевић.⁴⁵³ Иако је она другачијег, светлог израза у односу на музику којом је Љубица Марић озвучила претходна „слова” овог дела – ренесансни мадригали су свакако били битан извор инспирације – у мелодијској линији препознају се делови напева IV гласа осмогласника. У НОТНОМ ПРИМЕРУ 23 дати су одсеци *a* и *a'* чији се карактеристични покрети лако доводе у везу са мелодијом у стихирама IV гласа осмогласника – упоредити их са примерима 3 и 4 у ПРИЛОГУ Странице из композиторкиног примерка Мокрањчевог Осмогласника. За одсек *бе* (у истом нотном примеру) Љубица Марић се надахнула формулама Тропара истог гласа (пример 5 у ПРИЛОГУ Странице...).

Посебно је задовољство чути саму Љубицу Марић како пева мелодије IV гласа осмогласника које је употребила у *Пасторали*, на текст „Лето и весну” (из *Слова љубве* Деспота Стефана Лазаревића). Тонски запис се налази на компакт диску са изабраним тонским снимцима које је композиторка припремала за радиофонско дело *Музика звука*.⁴⁵⁴

Химна за мешовити хор компонована је за пето „слово”, замишљено као прослављање српских светитеља, међу којима су Никодим, Арсеније, Јефрем и Лазар који је погинуо у Косовској бици. Једини текст је „Радуј се, васељено”. Окупљени народ је позван да празничним песмама и „златокованом трубом” слави своје светитеље-мученике. *Радуј се, васељено*, компонован за хор а саррелла (оригинално са два кратка, од по једног такта, наступа труба и тромбона), замишљен је као завршни химнични сегмент овог „слова”. Примерено смислу текста и његовој функцији у *Слову светлости*, хор има свечани „*maestoso*” карактер, акордски слог са акордима терцне структуре. Успели су ефекти имитације и скандирања на истој висини.

Премијера *Слова светлости* је одржана 20. фебруара 1967. године у Српском народном позоришту у Новом Саду, захваљујући на првом месту подршци управника овог позоришта Милоша

⁴⁵³ Мирјана Живковић, „Музика из *Слова светлости* – заборављени хорови Љубице Марић (размишљања једне редакторке)”, у: Д. Деспич и М. Милин (ур.), *Простори модернизма ...*, 291–92.

⁴⁵⁴ Снимак је први по реду на компакт диску бр. 1 албума *Љубица Марић: Музика звука за магнетофонску траку, фрагменти*, прир. Мелита Милин, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2011.

Хацића. Диригент је био Младен Јагушт, сценографију су осмислили сликар Живојин Турински и вајар Небојша Митрић, док је аутор нацрта за костиме био сликар Душан Ристић. Поред глумца (истакнута улога Ђорђа Јелисића), хора и оркестра Српског народног позоришта у Новом Саду, у извођењу су као гости учествовали драмски уметници из Београда Раша Плаовић и Ксенија Јовановић, а солисткиња на клавиру била је Олга Јовановић.

Нажалост, *Слово светлости* се на репертоару задржало само месец и по дана. Према сведочењу учесника у овом подухвату, дело је било забрањено, мада то није било јавно обзнањено.

Од неколико критика објављених поводом извођења *Слова светлости* овде се наводе само делови из две у којима постоји бар кратак осврт на допринос Љубице Марић:

„Уз изврсну музику Љубице Марић (диригент Младен Јагушт), чији је, овде употребљени Византијски концерт оцењен као изванредно музичко дело, 'Слово светлости' као представа, као оно што се од сценске уметности види, несумњиво је резултат који заслужује само похвале.”

Слободан Селенић, „Тотални или ритуални театар. 'Слово светлости', премијера у Српском народном позоришту у Новом Саду”, *Борба*, 23. фебруара 1967.

„Музика Љубице Марић у *Слову светлости* је „ванредно импресивна”, „превасходно ситуирана у своме времену” и „најснажнији фактор ове представе”. Док се мењају сцене долазимо до уверења да је немогућа **синтеза** прошлог и садашњег. Али, музика зато открива у нама самима **присуство** тих далеких светова и потврђује да се човеково постојање не може у његовој субјективности свести ни на године ни на столећа и да оно подједнако припада сваком времену и простору.”

Петар Волк, „'Љубав све превасходи'. Уз прво извођење 'Слова светлости' Зорана Мишића на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду”, *Књижевне новине*, 4. март 1967.

Тридесет година после извођења *Слова светлости* Љубица Марић је написала: „Од овог изузетног уметничког догађаја, сценски ритуално

датог, приказана *Слова светлости*, остало је само сећање у подсећању на њега, без визуелних и звучних снимака који би га бар делимично данас оживели, па је чак и штампан текст једва доступан. Но ипак, тиме је можда, заштићен од расенутости (иако би и тако могао послужити као маја) и остао у својој сажетој и комплексној целини стваралачког тренутка; а тренутак Цар је свог тренутног царства, непоновљив, непроменљив, непоништив.⁴⁵⁵

После смрти Љубице Марић међу њеним рукописима нађене су партитуре које су омогућиле реконструкцију представе *Слова светлости* на позорници Српског народног позоришта у Новом Саду 1967. године. На њима су руком композиторке и диригента Младена Јагушта обележена места када се неки говорни сегмент укључује или прекида ток извођења музике. Тако је било сагледано да су као музичка подлога дела искоришћене композиције *Октоиха 1*, *Византијски концерт* и *Ostinato super thema octoicha*.⁴⁵⁶ Остали музички делови представљају оригиналне кратке композиције Љубице Марић. Њихове редакције се подухватила композиторка Мирјана Живковић,⁴⁵⁷ тако да је било омогућено њихово извођење као хорског триптиха на концерту 6. октобра 2009. у оквиру Бемуса. Хором и камерним ансамблом Радио-телевизије Србије дириговао је Младен Јагушт.⁴⁵⁸ Тако је у списак издавача дела Љубице Марић *Фуроре* уврштен и овај триптих састављен од три одломка из *Слова светлости*.

Неколико месеци после премијере *Слова светлости*, 8. септембра 1967. године у Музичком позоришту (Divadlo hudby) у Прагу изведени су одломци *Песам простора* на концерту југословенске музике. Интерпретатори су били Чешки хор и филхармонија, диригент Карел Анчерл.⁴⁵⁹ Вести о овом важном догађају стигле су много касније, када је 1989. године Љубицу Марић посетио Милан Славицки, син њених прашких колега са студија Клемента и Власте Славицки. Инспирисана овом посетом, Љубица Марић је написала топло писмо његовим родитељима: ПРИЛОГ I. 1, бр. 10. Према програму који је је посетилац из Чехословачке оставио, види се да је за 8. септембар 1968. био предви-

⁴⁵⁵ Из текста Љубице Марић „Свечаност *Слова светлости*”, *Књижевне новине*, бр. 946 / 947, Београд, 15. 1. и 1. 2. 1997, стр. 11.

⁴⁵⁶ Вид. опширније у: Мелита Милин, „Слово светлости. О обредности у позоришту”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, 35–60.

⁴⁵⁷ Мирјана Живковић је о овим композицијама касније написала рад „Музика из *Слова светлости*...”, у: Д. Деспић и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 287–300.

⁴⁵⁸ Вид. Б. Чичовачки, „Музички опус Љубице Марић...”, 371–72.

⁴⁵⁹ Програм сезоне 1967–68. налази се у Музиколошком институту САНУ.

ђен концерт југословенске музике, на којем ће се извести и *Песме простора*, у извођењу Чешког хора и филхармоније, с диригентом Карелом Анчерлом, њеним другом са студија. На програму концерта су били и *X руковет* Стевана Мокрањца, Коњовићева *Кестенова гора*, одломци из *Ере с онога свијета* Јакова Готовца, *Свите* за оркестар Славка Остерца, као и дела Стјепана Шулека, Бруна Бјелинског, Милка Келемена, Алојза Среботњака и Иве Петрића. То је, по свему судећи, био преобиман концерт, иако су извођени само делови композиција. Неколико година раније једно друго дело Љубице Марић било је такође изведено у Прагу. На програму вечери југословенске камерне музике 20. јуна 1962. године у Сали са огледалима у *Клементини* била је и њена *Соната* за виолину и клавир. Извођачи су били Чеси: виолиниста Спитихнев Шорм (Sputihněv Šorm) и пијаниста Франтишек Максијан (František Maxián).⁴⁶⁰ Постоји и податак који још треба проверити да је Чешка филхармонија отворила своју концертну сезону 1964/65. извођењем *Песма простора*.⁴⁶¹

НАСТУПИ НА БИЈЕНАЛУ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ У ЗАГРЕБУ (1961, 1963)

Песме простора изведене су на I Музичком бијеналу у Загребу (1961), а није познато зашто композиторка није присуствовала овом важном догађају. Остао је траг о томе у писму које су јој послали њени студенти из Приштине (потписали су се Францика, Стефан и Крист). У писму пише, између осталог: „У Загребу за време бијенала свако вече чекао сам Вас и било ми је криво што нисте били да присуствујете великом успеху коме сам се радовао као дете али после Винко објаснио ми је разлоге Вашег недоласка.”⁴⁶² Достојно представљање земље домаћина Бијенала са *Песмама простора* подстакло је организаторе да за следеће издање овог фестивала од Љубице Марић поруче једно дело за оркестар.⁴⁶³ У првом писму директора Бијенала Јосипа Стојановића (од 10. априла 1962) напомиње се да би поручену композицију извео Симфонијски оркестар Радио телевизије Загреб с диригентом Бруном Ма-

⁴⁶⁰ Lucijan Marija Škerjanc, „Veče jugoslovenskog savremenog stvaralaštva u Prahu”, *Zvuk* 56, 1963, 49–51.

⁴⁶¹ „Ко, шта, где, када... код нас и у свету”, *Pro musica*, децембар 1964, 11.

⁴⁶² Писмо послато из Приштине 7. 11. 1961. године налази се у Архиву САНУ.

⁴⁶³ Као и сва остала писма која је Љ. Марић добила од организатора Музичког бијенала Загреб, и ово је потписао директор фестивала Јосип Стојановић. Седам писма која је примила од њега у периоду од 10. 4. 1962. до 21. 12. 1964. налазе се у Архиву САНУ (три) и Архиву Музиколошког института САНУ (четири).

дерном. Даљи развој догађаја показао је да је одговор Марићеве на позив из Загреба био негативан, вероватно због кратког рока који је добила, а можда је била и превише заокупљена припремама за премијерно извођење *Византијског концерта*, који је компоновала још 1959. године;⁴⁶⁴ премијера је одржана 4. јуна 1963. у Београду, Оркестром РТБ-а дириговао је Оскар Данон, а солиста на клавиру био је Јурица Мураи. У сваком случају, Марићева је организаторима Музичког бијенала Загреб уместо новог дела понудила за извођење *Музику октоиха бр. 1* (односно *Октоиху 1*) за оркестар, композицију која је већ била премијерно изведена у Београду 1959. године. Зато се у писму од 13. новембра 1962, које је композиторка примила од Јосипа Стојановића, више не спомиње поруџбина, већ се најављује 10. мај 1963. као датум концерта, док се као извођачи спомињу Загребачка филхармонија и диригент Милан Хорват. На питање постављено у том писму да ли постоји краћа верзија дела, одговор Љубице Марић био је, очекивано, да не постоји и организатор је пристао на тај услов. Предвиђени извођачи одсвирали су *Октоиху 1* на концерту одржаном 16. маја 1963. у оквиру II Бијенала. Та, 1963. година била је посебно успешна за Љубицу Марић: поред тога што је изведена *Октоиха 1* на Бијеналу, затим и приређено премијерно извођење *Византијског концерта* у Београду, крајем године, 5. децембра, била је изабрана за дописног члана Српске академије наука и уметности.

За следећи, трећи по реду бијенални фестивал савремене музике у Загребу Марићевој је стигла нова поруџбина, без ограничења на састав извођачког тела,⁴⁶⁵ а рок за слање рукописа био је 1. децембар 1964. године. Вероватно забринут да ли ће дело стићи на време, Јосип Стојановић се пре истека рока прво распитивао када ће добити рукопис (писмо од 17. октобра), а затим, у писму од 12. децембра, написао је композиторки да је од чланова програмске комисије МБЗ-а који су се с њом састали на Југославенској музичкој трибини у Опатији сазнао да њено ново дело *Глас* неће бити завршено на време. С обзиром на то да је мајка Љубице Марић, Катарина Марић, умрла 3. новембра 1964, и да је познато колико је тај догађај био болан за композиторку, лако се може закључити да је то био довољан разлог да она не приведе крају компоновање дела које је наменила извођењу на Бијеналу. С друге стране, делу је невероватно да је Марићева отпутовала на опатијску Трибину две недеље после мајчине смрти (овај фестивал је те године трајао од 18. до 21. новембра) и да је тамо разговарала са загребачким колегама о поруџбини коју неће моћи да оконча, што су они касније пренели Јосипу

⁴⁶⁴ Премијера *Византијског концерта* одржана је 4. 6. 1963. у Београду; оркестром РТБ-а дириговао је Оскар Данон, а солиста на клавиру био је Јурица Мураи.

⁴⁶⁵ Писмо од Јосипа Стојановића од 25. 2. 1964.

Стојановићу. По свему судећи, Стојановић је погрешно разумео да је Марићева била у Опатији, али порука од кога год да је стигла, била је тачна. У последњем сачуваном писму које је Љубици Марић стигло од Јосипа Стојановића (од 21. децембра 1964) изражава се жаљење што њено дело неће бити на програму следећег Бијенала и упућује јој се молба да врати уговор који су јој послали још 27. јуна.

Из описане преписке посебно привлачи пажњу податак да је Љубица Марић намеравала да компонује дело *Глас* за неименован извођачки састав, а вероватно је и била почела да га компонује. Међутим, не постоје никакви други подаци о делу, као ни скице. Ипак, врло је вероватно да је дело било планирано за сопран и симфонијски оркестар, јер Јосип Стојановић у писму од 29. маја 1964. спомиње да је од Бранимира Сакача чуо да она намерава да напише композицију управо за те извођаче. Није искључено да је Марићева била замислила да то буде завршна композиција њеног циклуса по напевима из осмогласника, заснована на преосталим гласовима – шестом, седмом и осмом.

МЕЂУ АКАДЕМИЦИМА (1963)

Као заслужена награда за велике успехе које је Љубица Марић остварила претходних година, од *Песам простора* до *Ostinata super thema octoicha* и *Чаробнице*, као и за неке раније композиције, стигао је њен избор за дописног члана САНУ крајем 1963. године. Да би ту част доживела, било је потребно залагање личности од ауторитета, а то је у овом случају био њен дугогодишњи пријатељ Павле Стефановић, музички естетичар и писац. Њега је Удружење композитора Србије ангажовало да, пошто је донело одлуку да предложи Љубицу Марић за чланство у САНУ, напише образложење, што је он и учинио.⁴⁶⁶ У реферату који су потписали тадашњи председник УКС-а Василије Мокрањац и потпредседник Павле Стевановић, начинио је Павле Стефановић посебно похвалан осврт на *Песме простора* и *Византијски концерт*, код овог другог уочавајући да је „граница између профаног и обредног карактера мелизматичких шара српске варијанте византијског Октоиха сасвим [...] укинута, а [да] неодољива изражајна снага општег тонуса (инкантационе ароме) овог дела открива његову изванредно племениту унутарњу суштину.”⁴⁶⁷ Како је процедура налагала, чланови Одељења

⁴⁶⁶ Види шире у: Ивана Стефановић, „Љубица Марић и Павле Стефановић”, у: Д. Деспич и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 181–82.

⁴⁶⁷ Реферат (недатиран) налази се у умноженој и укориченој документацији под називом *Ванредна скупштина за избор нових чланова*, Одељење за ликовну и музичку уметност САНУ, 5. 12. 1963, 23–32. Ова документација се чува у архиву академика у САНУ.

ликовне и музичке уметности су на свом скупу одржаном 24. маја 1963. донели одлуку да Скупштини САНУ предложи Љубицу Марић као кандидата за дописног члана. У име Одељења реферат је написао Миленко Живковић, који је у њему истакао да се „за сваку њену композицију може [...] рећи да је производ дубоко доживљеног и проживљеног стваралачког процеса оствареног кроз страсну тежњу и непоштену борбу за искреним и пречишћеним изразом.” ПРИЛОГ I. 2, бр. 5.

Љубица Марић је изабрана за дописног члана САНУ 5. децембра 1963. године. Њено име је било наведено као прво на листи кандидата.⁴⁶⁸ Тада је секретар Одељења ликовне и музичке уметности био Ђорђе Андрејевић-Кун, редовни чланови су били Петар Коњовић, Мило Милуновић, Јован Бијелић, Лазар Личеноски, Станојло Рајичић, Михаило Вукдраговић и Петар Лубарда, док су дописни чланови били Марко Челебоновић, Миленко Живковић, Богдан Миланковић, Милан Ристић, Драгиша Брашован и Никола Добровић. Следеће године четворо чланова је преминуло: Андрејевић-Кун (кога је на месту секретара заменио Рајичић), Бијелић, Личеноски и Живковић.

Српска академија наука и уметности је позвала све новоизабране чланове да напишу прилоге за *Споменицу у част новоизабраних чланова*, јер је још раније укинула одржавање приступних беседа. На свечаности одржаној следеће године могао је да говори по један редовни и дописни члан, док су сви написали прилоге за *Споменицу*. Данас је скоро немогуће проверити да ли је Љубица Марић била једна од говорника, јер су тада за дописне чланове истог одељења изабрани и Ристо Стијовић и Недељко Гвозденовић. Она је изабрала да пише о фуги, њеној историји и значењу, задржавајући се на доприносу Јохана Себастијана Баха и Беле Бартока. Свој прилог је насловила *Монотематичност и монолитност облика фуге. Скица за студију*,⁴⁶⁹ и то је њен најдужи текст и једини естетичко-аналитичког карактера, поред кратког приказа *Науке о хармонији* Миленка Живковића.

Док је ангажовање Павла Стефановића око избора Љубице Марић за дописног члана САНУ било плодносно, као и оно да јој се додели Седмојулска награда за животно дело 1965. године (после једног неуспешног покушаја претходне године), труд Павла Стефановића да Марићева добије и Октобарску награду за *Византијски концерт* 1963. године није резултирао очекиваним исходом. У архиви Павла Стефановића коју чува његова кћерка композиторка Ивана Стефановић, налазе се, између осталог, и његове припремне белешке за писање образложења

⁴⁶⁸ Захваљујем се др Биљани Милановић што ми је пружила увид у своју документацију из архива Одељења ликовне и музичке уметности САНУ.

⁴⁶⁹ Љ. Марић, „Монотематичност и монолитност облика фуге...”, 147–151.

за споменуте награде. У вези с обраћањем композиторке црквеним напевима из Мокрањчевог *Осмогласника*, он ту пише: „Приклоњење, пијетет Љ. Марић пред оцем српске музике дирљиво је по својој племенитости. Ова година је јубиларна година Стевана Мокрањца, 50-годишњица његове смрти (као што је ово и година 100-годишњице смрти Вука Караџића, а исто тако и јубиларна година 400-годишњица рођења Галилеа Галилеја и Вилијема Шекспира – са којима је овај композитор у врло живом духовном контакту и континуитету.” На сличан, емоционално повишен начин Павле Стефановић пише и у осталим белешкама о њеном композиторском делу. Тако, поредећи га са стваралаштвом Десанке Максимовић, једног од противкандидата за награду, Павле Стефановић тврди да „Љубица Марић представља у специфичности музичког језика виши домет но Десанка у књижевности; Десанка је између осталих интонација у свом опусу, и нежни љубавни песник – Љубица нема ни једног такта из те лирске сфере, која је итекако доступна музичком језику. Љубица је, напротив, увек 'расправљала' теже, дубље, апстрактније проблеме (...). Међутим, од ликовних уметника Љубици је дубоко сродан баш Петар Лубарда, за чију смо се кандидатуру сви сложили (...) Али, коме је Љубица Марић сродна по унутарњој духовној клими свог опуса, по потенцијалној идејности, по емоционалном тону су, најзад и по стилским особеностима? – У 'Песмама простора' највише Стравинском, а то је дело одјекнуло као савремени југословенски музички израз. Пасакаља за оркестар и Византијски концерт оригиналнија су дела, у већој су мери испуњена аромом овог садашњег и историјског тла. То су два дела огромног мисаоног и емоционалног потенцијалног набоја, не дубља али оригиналнија од 'Песам простора' и – не подсећају, не личе ни на ког!”⁴⁷⁰

ПРИЈАТЕЉИ, СУСРЕТИ, РАЗГОВОРИ

Иако је Љубица Марић имала репутацију да води повучен, чак усамљенички живот, у стварности је имала широк круг пријатеља. Тачно је да је током десетак година после мајчине смрти живела у самоизолацији, ретко излазећи из куће, али постепено је од средине седамдесетих година прошлог века почела да обнавља ранија пријатељства и стиче нова. Иако је волела да разговара с људима из различитих друштвених средина и различитог образовања и интересовања, али под условом да је у њима могла да препозна неку бар малу црту креативности и ориги-

⁴⁷⁰ Ови цитати су већ били наведени у: Мелита Милин, „Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље новије историје српске музике”, у: Соња Маринковић (ур.), *О укусу се расправља. Павле Стефановић 1901–1985*, Београд: Факултет музичке уметности, 2017.

налности мисли, већина њених пријатељи били су високообразовани, неки од њих и врхунски уметници и интелектуалци. За њу је било битно да са свима њима може да разговара на теме из широког спектра уметности и културе уопште, али наравно и о свакодневици. Није било ретко да она прекине неко пријатељство, а о разлозима за то је на овом месту немогуће и непотребно судити.

Из раних шездесетих година прошлог века потичу карте и писма примљена од Енрика Јосифа (из Италије, где је боравио осам месеци), Владе Петрића, редитеља, с којим је припремала говорни ораторијум *Слово светлости* (ова духовита писма у којима се често дописивала његова супруга Дара Чаленић, глумица, стижаће Љубици Марић до краја њеног живота), вокалне уметнице Драгославе Николић, која је премијерно певала *Чаробницу*, студентка којима је предавала на Музичкој академији.⁴⁷¹ Сачувана су и три писма и једна дописница (откуцана на писаћој машини, са потписом) од Павла Стефановића,⁴⁷² музичког писца и естетичара, која сведоче о блиском пријатељству између њих. Поетична и филозофски обојена, она носе печат ауторовог специфичног стила писања. У дописници од 18. августа 1964. стоји, између осталог: „Знам да од мамине постеле (од чаробног ћилима над градовима, планинама, сазвежђима, деценијама, Церском битком, твојом Стојном и Тодором⁴⁷³) не одступах задуго [...]”. Два писма из јуна 1967. адресована су на Ортопедску клинику у Вишеградског улици, у којој је Љубица Марић лежала због повреде ноге.

Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година преписка је постала динамичнија: сачувана су доста бројна писма од др Александра Петровића (радио у Институту за национално здравље и медицинска истраживања у Стразбуру), Леле Марковић из Ваљева, Лепосаве-Леле Туфегџић, сликарке и наставнице ликовног васпитања (која је обично

⁴⁷¹ Њихова имена су: Марк (Качинари?), Ђани (Giani), Францина, Стефан и Крист (Лекај), Ђими (Gjimi), сви из Приштине, као и Јосип. Углавном су се јављали са служења војног рока, а поздрављали су редовно и професоркину мајку. Францина, Стефан и Крист изразили су жаљење што је нису срели на Бијеналу савремене музике у Загребу 1961, али прихватили су објашњење за њен недолазак које су добили од Винка.

⁴⁷² Архив МИ САНУ.

⁴⁷³ Стојна и Тодора су ликови из народне песме „Возио се краљ Владислав”. Љубица Марић је ову песму пронашла у збирци Владимира Ђорђевића *Српске народне мелодије (предратна Србија)*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1931, 138. Сачуван је магнетофонски снимак композиторског рецитовања и певања ове песме, што је пренето и на Це-Де албум *Љубица Марић, Музика звука за магнетофонску траку, фрагменти*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2011.

писмима додавала дечје цртеже),⁴⁷⁴ Милице Средојевић (вероватно пријатељице из младости), књижевника Свете Бркића, Душице Прокофјев⁴⁷⁵ из Газалкента у Ташкентској области, СССР. У кореспонденцији из осамдесетих и деведесетих година запажају се карте од интерпретатора њених дела – Војина Драшкоција, Срђана Грујића, Маје Јокановић, Миомире Витас, Борислава Чичовачког.

Љубица Марић је почетком шездесетих година имала прилике да се у Београду сретне и разговара с двојцом композитора који су својим стваралаштвом значајно обележили XX век – Игором Стравинским и Дмитријем Шостаковичем. Стравински је током недељу дана био гост Удружења композитора Србије (од 30. септембра до 7. октобра 1961), а присуствовао је, између осталог, премијери својих дела из међуратног периода – *Краља Едина* и *Персефоне* у Народном позоришту (у извођењу Опере из Санта Феа у америчког држави Нови Мексико⁴⁷⁶). Марићева је имала прилику да се с великим композитором сретне више пута током његовог боравка. Касније је препричавала кратки дијалог који су водили у једној прилици: „Седела сам скоро преко пута њега и често смо се узајамно обраћали. Он је говорио руски, ја српски и – разумели смо се. Но ипак је покатакд неко, ко је седео до њега, преузимао улогу тумача, и у једном тренутку ме запитао да ли имам да питам Стравинског нешто у погледу проблема при компоновању. Одговорила сам: 'Ја сам га у мислима већ много пута питала, и он ми је одговарао.' То је

⁴⁷⁴ Лепосава–Лела Туфегџић је водила Ликовни атеље за децу у београдском Дому пионира, а Љубица Марић је често долазила на те часове и посматрала их како сликају. Лела Туфегџић је водила своје ђаке и на излете да виде фреске у манастирима, а бар једном им се придружила Марићева. Ауторка ове монографије захваљује се за ове податке Јелени Филиповић чију је једну слику великог формата, насликану кад јој је било осам година, Љубица Марић држала у свом стану.

⁴⁷⁵ Дана 26.9.1973. она пише да, нажалост, није могла да присуствује концерту на чијем програму је била и музика Љубице Марић, одржаном два-три дана раније у Москви.

⁴⁷⁶ Вредно је помена да је Опера из Санта Феа тада била на првој и (за сада) јединој турнеји. Представе су одигране у само два града – Западном Берлину кратко после почетка градње зида који је поделио град, и Београду. Према Ерику Шулцу, аутору текстова о политичким аспектима делатности ове оперске куће, Београд, у коме је амерички амбасадор био тада Џорџ Кенан (George Kennan), „архитекта Хладног рата”, био је једини град источног блока који им је дао визу, што је он духовито означио као „La Clemenza di Tito”. Вид. Eric Shultz, „Fascism, the Musical: Ecology of the Santa Fe Opera”, Part 6, in: *La Jicarita*. An Oline Magazine of Environmental Politics in New Mexico, 29 June 2012. <https://lajicarita.wordpress.com/2012/06/29/fascism-the-musical-ecology-of-the-santa-fe-opera-part-6/>

пренесено Стравинском, а он је тада устао и узбуђено ми је пружио обе руке преко стола и понављао: 'Ја тоже сам. Ја тоже сам.'⁴⁷⁷ Мало ширу верзију дијалога дао је Константин Бабић: „Кад му је [Стравинском] Љубица Марић – прва дама Удружења композитора – устрептало саопштила да она у својим музичким дилемама увек тражи 'решење' од Игора Стравинског, он јој без много размишљања рече како и он сâм то чини, само што савет тражи од неког мало бољег композитора.”⁴⁷⁸

Угледу Љубице Марић тих година допринела је изјава коју је Димитрије Шостакович дао у јануару 1964. током посете Београду: „Један од најлепших утисака из Југославије, уопште, оставиле су на мене *Песме простора* Љубице Марић. Цео арсенал модерне музике употребила је за велики циљ. Говори јасним, убедљивим језиком из дубине душе.”⁴⁷⁹

Не постоје, нажалост, сведочанства о евентуалном сусрету Љубице Марић с Алоисом Хабом, који је 1963. године кратко боравио у Београду, о чему је запис оставио Зија Кучукалић. У свом чланку он наводи да је Хаба изјавио да су његова сећања на југословенске студенте врло срдачна и да је пријатељство с њима трајало дуго, као и да је то његов први боравак у Југославији од 1938. године. Споменуо је и да његова музика није била извођена у Чехословачкој за време нацизма и потом ждановизма. Кучукалић наводи да је видео Хабу током ванредног конгреса Савеза композитора Југославије који се одржавао у београдском Дому синдиката (вероватно је био гост нашег савеза), како разговара на чешком са Миланом Ристићем и Драгутином Чолићем, али не спомиње Љубицу Марић.⁴⁸⁰

Тих година је Љубица Марић била све интензивније у контакту са књижевницима и сликарима, не само са композиторима. То су били углавном књижевници, сликари и вајари, припадали су различитим генерацијама, а неки међу њима били су међу најистакнутијим ствараоцима свог доба. Са Марком Ристићем⁴⁸¹ се упознала још током свог пред-

⁴⁷⁷ Вид. М. Јевтић, „*Muzika između nas...*”, 103.

⁴⁷⁸ Konstantin Babić, „Музичка поетика Игора Стравинског”, поговор у knjizi: Igor Stravinski, *Hronika moga života*, превод и поговор Константина Бабића, приређивач Александар Васић, *Artist*, Београд, 2005, 158.

⁴⁷⁹ Ivanka Bešević, „Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom”, *Zvuk* 61, 1963, 38.

⁴⁸⁰ Zija Kučukalić, „Susret s Aloisom Hábon”, *Zvuk* 59, 1963, 538–539.

⁴⁸¹ Марко Ристић (1902–1984), песник и прозни писац, кључна личност српског надреализма. Међу његовим важнијим делима су антироман *Без мере* (1928) и *Нацрт за једну феноменологију ирационалног*, са Кочом Поповићем (1931). Био је један од уредника алманаха *Немогуће* и један од покретаца часописа *Печат*. Из његових књижевних записа о догађајима током пролећа 1938. године, очигледно је да су се познавали од раније.

ратног загребачког периода. Из Ристићеве песничке збирке *Nox microcosmica* (1955) Љубица Марић је узела мању целину коју чине *Театрални субјект* (прозни увод) са песмама *Пренуће*, *Живи дан* и *Праг сна* да би на њима засновала своју камерну кантату *Праг сна* (1961).

У неким периодима била је блиска и са Васком Попом.⁴⁸² На магнетофонским тракама *Музике звука* сачувани су снимци њеног рецитовања Попине песме *Уљез* из збирке *Знамења*. Остало је, нажалост, само неколико листова скица једне кантате за хор и оркестар у којој се може препознати одломак из Попине песме *Београд* из збирке *Повратак у Београд*: хор пева на текст „Бела си кост међу облацима...”. Марићева је често била и у друштву Миодрага-Мије Павловића⁴⁸³, који је као дечак био њен ученик у музичкој школи *Станковић* у Београду (из предмета солфеђо и хармонија). Радећи на *Музици звука* за магнетофонску траку, Љубица Марић је снимила и своје интерпретације неких Павловићевих песама. У роману *Други долазак* Миодраг Павловић је евоцирао сећање на њихово пријатељство:

„Никуд није било лакше отићи тих година него код Љубице Марић на разговор; могла је да разговара о свему. О свему је имала свој и нехотице сасвим личан приступ. Једина несразмера међу нама била је што је она и могла и волела да разговара дуго, као да никад не спава, а мени је после сат и по или два, сваког разговора доста. Зоран Мишић је радо седео код ње, па сам га повео као појачање. Прво је било речи о књигама, као да је читала више од нас. И распитивала се о књигама које јој још нису дошле до руке. Онда о концертима. Па о сликарима и филозофима. О мистичном учењу Египћана. Најтеже сам је наводио на разговор о музици: ту је била кратка. Није волела ни Бетовена нити ишта што има елементе музичке реторике и звуковног надвикивања са неким имагинарним контрахентом. Ретко је помињала своја дела. О будућој нашој свечаности разговарали смо када је поноћ поодавно била превалила. Пало ми је на памет како је она сјајан саговорник, али да волим да је видим само по ноћи. Иако није имала у својој пре-

⁴⁸² Васко Попа (1922–1991), песник, академик. Унео је нови изражајни свет и свеж глас у српску послератну поезију. Најпознатије су му збирке *Кора*, *Споредно небо*, *Усправна земља*, *Кућа напред друма*. Од свих српских композитора, његовом поезијом се највише инспирисао Душан Радић (*Списак*, *Усправна земља*, *Ђеле-кула*, *Опседнута ведрина*).

⁴⁸³ Миодраг-Мија Павловић (1928–2014), песник, књижевник, академик. Од времена појаве његове прве књиге *87 песама* (1952), прекретничке у домаћој књижевности, стално се потврђивала његова репутација песника самосвојног и неконвенционалног израза. Међу најзначајнијим његовим песничким збиркама су: *Стуб сећања*, *Хододарје* и *Улазак у Кремену*.

фињеној женствености ништа што би вукло надоле, ка земљи, њен природни оквир је била ноћ, можда она из Моцартове Чаробне фруле. Са њом је било лако договорити се, као готово са свим људима који живе по страни од друштва и не држе много до онога што друштво, преко једних или других својих група, може да захтева. Такве људе сам понајвише тражио и желео да они буду већина на нашој будућој свечаности⁴⁸⁴.”

Од многобројних ликовних уметника које је Љубица Марић ценила и с којима је градила пријатељске односе биће споменуто само неколико њих. Међу њима је био и Иван Табаковић, који је на једној од седница Одељења ликовне и музичке уметности САНУ нацртао портрет Љубице Марић (хемијском оловком), са уписаним датумом: 19. III 1975. Надахнута Табаковићевим радовима, она је записала:

„Неки непознати сензори служе оном немирујућем духу стварања, саопштавају му увек нове и нове односе и значења онога што ће се уобличити у уметничко остварење, у светове имагинарне а истините, до тада нестворене а већ давно блиске. Тада и прималац дела, ако само у себи има резонатор, препознаје што никад видео није, што никад чуо није, препознаје и сазнаје у исти мах.”⁴⁸⁵

Марићева је осећала духовну блискост и с Љубицом-Цуцом Сокић.⁴⁸⁶ Упознале су се, као што је већ раније наведено, у време радних акција после Другог светског рата. Љубица Марић је често долазила код своје имењациње, обично враћајући се кући после концерата (Љ. Сокић је становала у Улици браће Југовића 23). У истом сликарском друштву биле су и Лепосава-Бела Павловић,⁴⁸⁷ Зора Петровић,⁴⁸⁸ Ксе-

⁴⁸⁴ „Будућа свечаност” на коју писац алудира је надреална прослава смака света која би требало да спречи пророковану Апокалипсу (било би потребно „убедити и анђеле и људе да је Апокалипса већ била, била па прошла...”). На овај „одавно заказани” састанак одн. прославу у Београду позвани су и живи и умрли рођаци и пријатељи. Вид. Миодраг Павловић, *Други долазак или Прослава смака света*, Нолит, Београд, 2000, 45–46.

⁴⁸⁵ Рукопис у МИ.

⁴⁸⁶ Љубица Сокић (1914–2009), сликар и академик. Њени професори сликања били су Зора Петровић, Бета Вукановић, Љуба Ивановић и Иван Радовић. Од 1936. до 1939. живела је у Паризу.

⁴⁸⁷ Лепосава-Бела Павловић (1906–2004), сликарка. Студирала је код Љубе Ивановића, Бете Вукановић и Милана Миловановића. Вајарство је учила у атељеу Томе Росандића. Дипломирала је и на Филолошком факултету у Београду, тако да је повремено радила као професор и лектор за француски језик.

нија Дивјак,⁴⁸⁹ Мајда Курник⁴⁹⁰ и други. За Мајду Курник везан је један неугодан догађај због којег је Љубица Марић имала болове у једној ноzi до краја живота. Крајем маја 1967, док је прелазила улицу код Железничке болнице, куда је кренула у посету Мајди, која је била врло болесна, на њу је налетео мотоциклиста. Због сломљене ноге морала је да буде оперисана на ортопедској клиници у Вишеградској улици, а касније се никада није одлучила да јој се из ноге оперативно извади метални део.

Марио Маскарели⁴⁹¹ је постао пријатељ Љубице Марић вероватно средином педесетих година прошлог века. Она је тада била врло блиска и са другим члановима *Београдске групе*. Написала је кратак текст за каталог Маскарелијеве изложбе *Месечево коначиште*, одржане од 10. до 20. јануара 1961. у Музеју примењених уметности у Београду:

„У било којој уметности сваки стваралац се својом мером усуђује да испољи закон и да пролазност примора на трајање – а све стварање у једној савремености баш тим разноликим мерама стиче једну заједничку и узајамно се потврђује. Данас створено једно уметничко дело може да потврди музика Стравинског или Кастиљонија, позориште Лоренса Оливијеа или скулптура Бранкусија. Једна музика потврђује се сликама Томаја, једним филмом Трифоа или Фокнеровим романом. Месечево коначиште пружа своју меру и као све у правом смислу створено, ону немерљиву меру коју има боја сребра или трајање сна.”

⁴⁸⁸ Зора Петровић (1894–1962) била је једна од најзначајнијих представница експресионизма у српском сликарству. Била је чланица Друштва српских уметника *Лада* Уметничке групе *Облик*, као и група *Дванаесторица* и *Самостални*.

⁴⁸⁹ Ксенија Дивјак (1924–1995), сликарка. Била је чланица *Београдске групе* и *Ладе*.

⁴⁹⁰ Мајда Курник (1920–1967), српска сликарка словеначког порекла. Била је међу оснивачима *Београдске групе*, којој су припадали, између осталих, и њен супруг Марклен Мосијенко и Марио Маскарели. Рођена у Словенији, од 1941. је живела у Београду јер је њена породица била прогнана од окупатора. Била је врло креативна и пленила мирноћом. Њен стан у Задарској 7 био је место редовног окупљања пријатеља сликара и вајара (Ксенија Дивјак, Марио Маскарели, Марклен Мојсијенко, Никола Јанковић) и других уметника (Зденко Марасовић, Душан Трнинић), а неретко су се састајали и у Клубу књижевника у Француској 7.

⁴⁹¹ Марио Маскарели (1918–1996), сликар. Завршио је студије на Академији ликовних уметности у Београду у класи Недељка Гвозденовића, а потом и једногодишњи курс графике код Бошка Карановића. Био је члан *Самосталних*, *Ладе* и *Београдске групе*. Интересантно је да је један његов модернистички дрворез објављен као ликовни прилог, заједно са текстовима Васка Попе и Миодрага Павловића, на програму „историјског” концерта који су 17.3.1954. приредили Душан Радић и Енрико Јосиф.

Како је Љубици Марић сметала бука од саобраћаја која је с улице допирала до њеног стана у Улици Џорџа Вашингтона 36, она је на I скупу Одељења ликовне и музичке уметности одржаном 6. јануара 1976. године изнела овај свој проблем и изразила бојазан „да ће једног дана морати да престане да компонује.”⁴⁹² У записнику у наставку стоји да „Одељење моли Председништво да оспособи једну од соба, које се налазе на мансарди, поред сликарских атељеа, како би дописни члан Љубица Марић могла да је користи као музички студио.” Како није долазило до решења ове ситуације, композиторка је купила пијанино који је сместила у атеље Марија Маскарелија на Сајмишту – по договору, он је радио ноћу, она дању. Према сећању његове кћерке Драгиње, ова епизода је трајала кратко. Марићева је тај пијанино касније пренела у просторије Одељења ликовне и музичке уметности САНУ.

Љубица Марић је одржавала пријатељске везе и са Богосавом Живковићем,⁴⁹³ самоуким вајаром и сликаром. Имала је афинитет за његову уметност и поседовала је неке његове радове. Посећивала га је у његовом селу Лесковцу код Лазаревца, где је осмислио „чаробни врт” у којем је излагао своје радове у дрвету и камену. Посебно је ценила радове академског вајара Матије Вуковића.⁴⁹⁴ У каталогу постхумне изложбе његових дела, одржане у Музеју савремене уметности у Београду, објављен је један њен надахнути прилог у коме, између осталог, стоји:

„Мислим како није без дубоког узрока Матијина присна веза са музиком, са делима Бетовена и Баха, и да би је и неко ко не би знао за то могао наслутити у оној његовој заносној пластичној динамици која ниче из грађе тела, из времена и судбине. А сама за себе та динамика је свет – који се гледа и гледањем скоро слуша као музика.”⁴⁹⁵

Још један вајар, Никола-Кока Јанковић,⁴⁹⁶ био је често у друштву Љубице Марић, посебно у време деловања *Београдске групе*. Окупљали су се обично у стану Мајде Курник у Задарској улици. По жељи Љуби-

⁴⁹² Аутор ове монографије захваљује се др Биљани Милановић на уступљеном скенираном материјалу из архива Одељења.

⁴⁹³ Богосав Живковић (1920–2005), самоуки вајар и сликар. Био је признат као наивни уметник и у међународним оквирима.

⁴⁹⁴ Матија Вуковић (1925–1985), вајар. Завршио је студије у Београду у класи Илије Коларовића.

⁴⁹⁵ *Matija Vuković 1925–1985. Retrospektivna izložba 1950–1985*, Музеј савремене уметности Београд, новембар 1986 – јануар 1987, Београд, 1986, 37.

⁴⁹⁶ Никола-Кока Јанковић ((1926–2017), вајар, академик. Завршио је студије на београдској Академији ликовних уметности код Лојзета Долинара и Срете-на Стојановића, а потом и постдипломске студије.

це Марић, Јанковић је извајао бисту њеног ујака др Селимира Ђорђевића, која је постављена у двориште дечје болнице у Ваљеву.

Љубица Марић је ценила и сликарски опус Стојана Ђелића.⁴⁹⁷ У једној телевизијској емисији изразила је своје мишљење о његовој уметности⁴⁹⁸:

„Нешто ме је увек привлачило Ђелићевом сликарству, иако мени нису блиске форме квадрата, троугла, уопште угласте линије (блискије су ми сферичне). Тако ни боје [на његовим платнима] не спадају увек у оне које су ми блиске. Тешко је исказати шта ме је тачно привлачило, јер је увек теже проникнути у оно што јесте, него рећи оно што није. Можда је то ритам. Богатство ритма... Такође и простор – не у смислу пространства већ форме, а изван форме је ништавило. Од ништавила се бранимо обликовањем.”

У нарочито присне пријатеље Марићеве убрајали су се и високи интелектуалци из сфере музичке критике и других духовних области. Међу њима се истицао Павле Стефановић,⁴⁹⁹ чија су је ерудиција и страствено залагање за ново у музици и другим уметностима снажно привлачили. Према сећању Иване Стефановић, Павлове кћерке, Љубица Марић је имала толико поверења у његову способност расуђивања о музици да му је показивала своје нове партитуре и свирала му их у његовом стану у Улици проте Матеје 25. Објавио је надахнуте и запажене текстове о *Песмама простора*, *Пасакаљи* и *Византијском концерту*. За часопис *Дело* направио је анкету међу музичарима,⁵⁰⁰ а одговори Љубице Марић били су посебно интересантни и садржајни. На прво питање које се односило на разлоге зашто композитор ствара, она одговара на свој карактеристично поетичан начин: „Да остварим до краја. Краја, до-

⁴⁹⁷ Стојан Ђелић (1925–1992), сликар, ликовни критичар, академик. Био је члан групе *Самостални* (1952 — 1954, *Децембарске групе* (1955–1960) и - *Групе 69* (1975–1980).

⁴⁹⁸ Емисија посвећена Стојану Ђелићу, емитована на Другом програму Радио телевизије Србије 4. јула 1996. године.

⁴⁹⁹ Павле Стефановић (1901–1985), музички писац, критичар и естетичар. О његовом пријатељству с Љубицом Марић објављена су два рада: Ивана Стефановић [Павлова кћерка], „Љубица Марић и Павле Стефановић”, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...* 179–188. Мелита Милин, „Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље новије историје српске музике”, у: *О укусу се расправља*, зборник радова посвећених Павлу Стефановићу, ФМУ Београд, 2017.

⁵⁰⁰ Stefanović, Pavle [autor ankete i uvodnog teksta], „Između zvuka i logosa (Muzičari o muzici)”, *Дело*, год. III бр. 3, Београд, март 1957, 509–536. Одговори Љубице Марић (стр. 517), В. Вјелинског, Д. Радића, М. Кељемена, М. Радековића, Н. Туркалја, Е. Јосифа, Д. Гостушког и В. Радовановића.

душе, нема. – Остварује се кад год се изводи, кад год се слуша.” Друго питање – о музичком језику који уметници користе – инспирисало ју је да напише да је битна идеја и да не мора да се одбаци ниједан начин који је дала прошлост „јер ће се ставити у *нове односе* и тиме можда постати, мање или више *нов начин*.” Треће питање ју је подстакло на један скоро поетски исказ о деловању разних утисака из спољњег света на ствараоца: „...Зар не прелази све једно у друго? Зар не мирише колор, зар не светли звук, зар не звучи слика, зар кипови не тутње ритмовима, зар речи не нарастају у простор, а простор поново у звук?...”

Владета Јеротић⁵⁰¹ је годинама био близак пријатељ Љубице Марић. У књизи *Сећања*⁵⁰² објавио је драгоцене записе о разговорима које је с њом водио од 1967. до 1974. У овим текстовима има много вредних сведочанстава о композиторским филозофским ставовима: била је агностик, није одбацивала реинкарнацију, али није ни веровала у индивидуално преношење истог ја, телеолошка представа света била јој је страна, заокупљала ју је вечита променљивост света, размишљала је о неопходности да патња постане сапатња јер иначе постаје егоистична. Била су јој блиска учења Лао-Цеа, Буде и предсократоваца, посебно Хераклита. Јеротић наводи и имена других пријатеља с којима је Љубица Марић тих година била блиска: Владе Петрића, Васка Попе, Милана Кашанина, др Владана Ђорђевића, Зорана Мишића, Енрика Јосифа.

Сачуван је следећи Јеротићев запис: „...Зато се уздам [...] у српске композиторе који ће, не само подржавати, већ савременим духом оживети, попут Љубице Марић, византијско појање, и тако нам свима повратити озбиљно поколебану веру у Реч у којој беше и остаде светлост, коју ’тама не обузе’.”⁵⁰³

Смрт мајке јако је погодила Љубицу Марић, тако да дуго није излазила из куће и сасвим је престала да одлази на Музичку академију. Према Јеротићу, „Љубица је више пута говорила да се осећа кривом за смрт мајке, и никакви разумни разлози нису били у стању да је у томе разуме, чак када би тренутно и допуштала објективну реконструкцију догађаја у којима заиста не може бити речи о некој кривици.”⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Владета Јеротић (1924–2018), психијатар, књижевник, академик.

⁵⁰² Владета Јеротић, *Сећања*, Драслар партнер, Београд, 2008.

⁵⁰³ Владета Јеротић, „Хаос и ред. Уздам се и надам у српске песнике, попут Момчила Настасијевића, у српске сликаре, попут новог Рубљова, и српске композиторе, попут Љубице Марић, који ће у хаосу препознати Реч и Ред”, *Политика* (није пронађен датум издања).

⁵⁰⁴ Владета Јеротић, *Сећања*, Београд, 2008, 14.

Влада Петрић⁵⁰⁵ је постао пријатељ Љубице Марић 1961. године, када га је Зоран Мишић позвао да сарађује на драмском приказу *Слово светлости*, у чију припрему је она већ била укључена. Нарочито су се интензивно дружили до премијере дела, 1967. године. Петрићева супруга глумица Дара Чаленић је била у одређеним периодима такође блиска с Љубицом Марић.⁵⁰⁶

Трећег новембра 1964. године је умрла њена мајка Катарина Марић, што је композиторку дубоко потресло. Мало јој је значило што је следеће године добила Седмојулску награду за животно дело и што је на Међународној трибини композитора у Паризу добила другу награду за *Ostinato super thema octoicha*.⁵⁰⁷

После мајчине смрти Марићева је престала да држи наставу на Музичкој академији и тако је остало до њеног пензионисања. У Службеничком досијеу Љубице Марић на Факултету музичке уметности у Београду налазе се два документа која објашњавају околности под којима се она пензионисала. На листу датираном са 23. октобром 1966. налази се откуцан текст с потписом Љубице Марић: „Изјављујем да се по закључењу боловања односно одсуства не намеравам да вратим на дужност професора академије. Према томе, Академија може располагати са мојим радним местом.”

У другом документу налази се руком написано обраћање Љубице Марић Већу Музичке академије у Београду, написано 28. децембра 1967. године: „Пошто сам због дуготрајног, 3-годишњег боловања прекинула континуитет и удаљила се од педагошког рада у музици, што ми онемогућује поново пуно ангажовање у томе правцу, принуђена сам, са жаљењем, да прекинем радни однос са Музичком академијом и затражим од Већа Музичке академије да ме од 1. јануара 1968. године разреши дужности ванредног професора.” Уз ову молбу стоји Решење од 30. децембра 1967, с потписом декана Душана Сковрана, да Марићевој тим даном престаје радни однос.⁵⁰⁸

Не могавши да се концентрише на рад, само великим напором воље и са много одлагања успела је да настави заједнички рад на *Слову све-*

⁵⁰⁵ Владимир Петрић (1928–), професор историје и теорије филма на Факултету драмских уметности у Београду и на Харварду, САД), есејиста, позоришни и филмски критичар, позоришни и филмски редитељ.

⁵⁰⁶ Подаци о још неким пријатељствима Љубице Марић могу се наћи у монографији – каталогу *Љубица Марић, 100 година од рођења*, 2009.

⁵⁰⁷ Овај податак налази се у *Годишњаку САНУ* за 1977. годину, Београд, 1978, 496, међутим није било могуће добити додатне информације.

⁵⁰⁸ У Решењу Републичког извршног већа од 10. 5. 1968. године које се односи на старосну пензију Љубице Марић необично је то што је као њена адреса наведена Шекспирова улица бр. 13. Могуће је да се она била привремено иселила из свог стана, тако да се чак и пријавила на новој адреси.

тлости. Иако успешна и са лепим критичарским одјецима у штампи, премијера овог сценског ораторијума није била на нивоу њених очекивања. Код ње је потом наступила једна дужа пауза у компоновању, која је потрајала до почетка осамдесетих година прошлог века. Та пауза је сведочила о томе да је депресија у коју је Љубица Марић упала била толико дубока да она није имала ни воље на снаге да компонује, а била је свесна да се од ње очекује да напише завршно дело циклуса *Музика октоиха – Коду* (радни наслов), које би било засновано на преостала три гласа осмогласника, шестом, седмом и осмом. Такав подухват је заиста захтевао интензивну концентрацију и радну енергију, а управо су оне недостајале Марићевој. Ни касније, када је у позним годинама доживела нови стваралачки узлет, није успела да обликује дело које би било финале великог циклуса *Музика октоиха*. Могуће је да је радила на том делу, а да није била задовољна оним што је реализовала, па је уништила рукопис. У њеној заоставштини се налазе скице за кантату која је вероватно требало да се зове *Бели град* према коришћеним стиховима Васка Попе, што је без сумње требало да буде захтевно дело већих димензија. Мала је вероватноћа да је то требало да буде финале *Музике октоихе*, али се то не може искључити.

ПОЕЗИЈА, ЛИНИЈЕ, ЗВУЦИ

Током неколико првих година тог периода повлачења из јавности Марићева је осетила потребу за једним сасвим другачијим начином уметничког изражавања. Можда је, бар делимично, на такву промену утицало и њено суочавање с радикалним раскидом авангарде из педесетих и шездесетих година с наслеђем предратног модернизма, а ту промену она није могла да усвоји као откривалачку за себе лично. Иако је ценила (неке) опусе појединих водећих личности послератне музичке авангарде, као што су међусобно врло различити Џон Кејџ (John Cage), Ђерђ Лигети (György Ligeti) и Пјер Анри (Pierre Henry), они ипак нису оставили траг на њеном делу. На првом Музичком бијеналу у Загребу (1961) изведена је кантата *Песме простора*, коју је Андре Жоливе (André Jolivet) убројао у три најбоља дела југословенских композитора која је чуо на овом првом издању фестивала (остала два су била *Покрети у боји* Иве Малеца и *Сколион* Милка Келемена).⁵⁰⁹ Комплименти су стигли и од доброг зналаца југословенске музике Еверета Хелма (Everett Helm), који је оценио да је ова кантата „импресивно дело за хор и оркестар које развија истински оригиналну атмосферу”.⁵¹⁰ У познатим немач-

⁵⁰⁹ Из изјаве француског композитора Андреа Жоливеа поводом I Музичког бијенала у Загребу, *Vjesnik*, 28. 5. 1961.

⁵¹⁰ Everett Helm, „Jugoslavia Meets the Moderns”, *Daily Telegraph*, 2. 6. 1961.

ким новинама изашао је приказ Бијенала у којем је аутор Рудолф Лик истакао „да је пажњу привукла и Љубица Марић, чије се дело *Песме просто-ра*, и поред сродности са Стравинским, одликује оригиналношћу”.⁵¹¹

ТАБЛИЦЕ – Љубица Марић се током кризних година које су уследиле после мајчине смрти посветила првенствено раду на својим *таблицима* и *музици звука*. Она је још раније, од средине педесетих година прошлог века, уписивала своје кратке поетско-филозофске мисли на картонима различитих формата, обично користећи полеђине позивница на изложбе или предавања. Обично је картон прекривала с једним или два слоја пастелних боја, а онда уписивала/урезивала текст заостреном оловком, пером или ноктом. Инспирацију за овакав песнички рад, па чак и за назив *таблица* сигурно је добила од воштаних таблица (издубљених дашчица испуњених воском), коришћених у средњем веку и ранијим раздобљима. Понекад је текстовима додавала и неке једноставне цртеже или орнаменте. Битан је начин како је текст, који је обично без интерпункције и са нејасним разликовањем великих и малих штампаних слова, распоређивала по припремљеној основи. Тако је текст „Крећући се стоји стојећи креће се” исписала по кружници; у *Тајновитом слову Т* изложила је низ семантички повезаних појмова с почетним словом Т, које је тако визуелно приказала да заједно образују симетричну лучну вертикалну представу на чијем је почетку велико слово Т а на крају то слово окренуто наопако („Творење” као најдужа од тих речи заузима средшње место); водоравно и усправно написана реч *спомени* укрштају се код слова М образујући представу крста; у једној табlici слово Д је визуелно приказано као заједничко извориште за три појма: Дах, Дејство и Дух, итд. Текстови *таблица* постоје и у преписима које је сама Марићева правила на листовима папира или у разним блоковима. Избор из већег броја таквих преписа фотокопирала је и у смањеном формату повезала као књижицу на чијим је белим корицама уписала руком: ЉКМ [Љубица Катарине Марић], ТАБЛИЦЕ (избор 1957–1975), Еони, 1978.

Као и у другим записима које је правила надахнута филозофско-поетским темама које су је заокупљале или припремајући се за интервјуе, Љубица Марић је у *таблицима* остварила изузетну језгровитост и кристалисаност израза, песничку транспонованост

⁵¹¹ Непотписано, „Јединствена манифестација у музичком животу Европе. Западнонемачки листови о загребачком Бијеналу савремене музике”, *Борба*, 22. 7. 1961.

и филозофски карактер. Ови текстови су плодови њених медитација о времену, пореклу, јединству: о времену човековом у вечности времена, о непокретности вечности, о пореклу света и људи и о интуитивним доживљајима јединства и целовитости свега постојећег, о мноштву и Једном. Пише и о „тајновитом Бићу”, обраћа му се истовремено га оспоравајући („Господе / нема те / а јеси”). Склона је истицању парадокса – као у управо наведеној *таблици* – или кад размишља о додирима различитих времена: „[...] а најдаља даљина / најближа је најближој / близини [...]”. О времену размишља из перспективе испреплетености прошлости, садашњости и будућности: „можда сам још / у плаценти / можда сањам / што ће бити / можда још није / што је било / или већ беше / што настаје”. Кључ за многе њене записе може се наћи у идеји *коме* у којој се додирују Нешто и Ништа и уопште склона је учавану повезаности удаљених, поларних супротности.⁵¹² Како је запазила Катарина Томашевић, *таблице* „стоје на самој размеђи филозофске, истовремено и музичке поезије и цртежа као визуелног медија. Свака *таблица* за себе изграђена је посебном коду појмовних, визуелних и латентних звучних, то јест музичких знакова.”⁵¹³

Треба нагласити да нису сви записи које је Љубица Марић оставила у рукопису поетске природе, већ се често ради о неким мислима и увиђањима које је пожелела да вербално фиксира, без намере да их касније објави. Знатан број поетских бележака посветила је својој мајци која се често јавља у њеним сновима, о којима такође постоје записи.

Љубица Марић је написала и бајку *Истина*⁵¹⁴, чији је рукопис умножила слично ономе што је урадила са *таблицама* и у истој „серији” – *еони*, а на насловној страни наведене су и године 1956–1976.⁵¹⁵

У бајци, која није намењена специфично деци, описан је сан једног дечака у којем он напорно трага за Златним дворцем у којем живи „красна и мудра велика Истина са очима тамним и сјајним у исти мах.” По-

⁵¹² Упор: Владета Јеротић, *Сећања*, Драслар партнер, Београд, 2008, 16, 22.

⁵¹³ Катарина Томашевић, „Лавиринти постојања: по-етика Љубице Марић између филозофије, поезије и музике”, у: Д. Деспич и М. Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић...*, 39.

⁵¹⁴ У ранијој верзији наслов је гласио: *Бајка о младићу и Истини*. Насловна страна сачувана је у Музиколошком институту САНУ.

⁵¹⁵ Бајка *Истина* објављена је после композиторкине смрти у *Политикином Забавнику*, а приређивач је била Мирјана Огњановић, која је у истом броју објавила чланак „Чаробница. Љубица Марић (1909–2003)”, *Политикин Забавник* бр. 2983, 10. 4. 2009, 4–6 [*Истина* је на стр. 44–5].

сле много перипетија стигао је до дворца, али уместо лепе Истине, појавила се „девојка увела лика и у скромном руху”, која је у ствари била сама Истина, а не њена служавка или дружбеница, како је дечак најпре помислио. На њој је затим запазио очи „тамне и сјајне у исти мах”, какве је имала његова мајка коју је угледао кад се пробудио.

Порекло неких мисли у записима Љубице Марић могло би се препознати у оставштинама Лао-Цеа и предсократских филозофа, нарочито Хераклита. Имала је афинитета и за српску средњовековну и народну поезију, за појединачна остварења персијске и арапске ризнице, као и за неке опусе својих савременика (Миодрага Павловића, Васка Попе). Од прозних писаца посебно је ценила Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges). У ПРИЛОГУ III. 1 дати су текстови и репродукције неколико *таблица* и других поетских текстова Љубице Марић.⁵¹⁶

ЛИКОВНИ РАДОВИ – Поред још невештих цртежа Љубице Марић из младости, сачуван је и изванредан број амбициознијих и успешних радова из зрелих и позних година. Теме њених радова су: пејзажи (Андроникова кула у Уранополису), портрети (о. Данило, игуман манастира Велика Ремета), ентеријери и екстеријери цркава (у манастиру Велика Ремета и другде), као и изглед сопствене собе, космичка вртложења, представе запамћене из снова (*Три пута клањах се*). На полеђини фотографије свог цртежа *Бела врата*⁵¹⁷ пише: „Бела врата мисле да су осветљена, а сама светле и осветљавају”. – Прибележила Гордана Жујовић по казивању Љубице Марић.⁵¹⁸ Сачувани су и цртежи Љубице Марић, можда намерно слични дечјим, којима је илустровала своју бајку *Истина*, као и цртежи надахнути натписима са стећака, вероватно настали у време компоновања *Песам простора*. Љубица Марић је оставила више цртежа – портрета мајке, од којих су неки настали после њене смрти („по сећању”, како је записала), када и две извајане главе у глини.

Љубица Марић је била талентована за ликовну уметност, о чему сведочи доста велики број цртежа који се налазе у њеној заоставштини, али препознаје се да није прошла цртачку школу. Два од неколико Љубичиних цртежа репродуковани су у часопису *Звук* – скице портрета Јурија Шапорина и Тихона Хрењикова.

⁵¹⁶ Већи број *таблица* и записа већ је објављиван. Најобимнија је збирка у књизи *Записи*, приређивач Борислав Чичовачки, Архипелаг, Београд, 2009.

⁵¹⁷ Оригинал се налази у Архиву САНУ, што је случај и са њеним другим ликовним радовима.

⁵¹⁸ Фотографија се чува у Библиографском одељењу САНУ. Гордана Жујовић је била службеница у том одељењу.

У легендама уз репродукције стоји да су настале у Прагу 1947, међутим то је било годину дана касније, када је учествовала на Међународном конгресу композитора и музичких критичара у Прагу (маја 1948).⁵¹⁹ У часопису *Музички талас* 1–2, 1997, објављене су репродукције неколико таблица и цртежа Љубице Марић, и још неколико таблица у *Новом Звуку* 23, 2004.

Љубица Марић је правила и колаже, а посебно је интересантна њена монтажа малих цртежа на кутијама шибица у низ који чини дужу траку. Њен лик се препознаје на представи жене са дететом у наручју насликаној темперама на глини неправилног облика (*Богородица са црним Христом или Света мајка*). Бавила се и вајањем, о чему сведоче две главе њене мајке извајане по сећању, рађене у глини, као и рељефни портрет у полупрофилу човека с брадом, вероватно њеног ујака Селимира Ђорђевића.

Очекивало би се да су сви њени пријатељи сликари и вајари желели да направе њен портрет, али сачувана су само три, сва уља на платну: Николе Бешевића из 1927. године, Мирјане Михаћ из периода 1960/70 (1965) и Зоре Петровић – нарочито експресиван из педесетих година прошлог века (вероватно), на коме је Љубица Марић приказана са њеним карактеристичним продорним погледом и наизглед незадовољна што је уопште пристала да позира. Сачувана је и мала скица њеног портрета који је Иван Табаковић нацртао на једној седници Одељења ликовне и музичке уметности САНУ (1975).⁵²⁰

Известан број њених таблица и цртежа били су експонати на изложби *Цртеж – да ли не* (пратећој манифестацији Другог београдског бијенала цртежа и мале пластике, одржаној од 18. јула до 20. августа 1995), као и на изложби *Љубица Марић, 100 година од рођења, „тајна – тишина – творење* у Галерији САНУ, од 4. новембра до 31. децембра 2009.⁵²¹ У ПРИЛОГУ III. 2. представљено је неколико њених ликовних радова.

⁵¹⁹ Вид. *Звук* бр. 15–16, 1958, у чланку „Музика у СССР у јубиларној години. Октобарска револуција и музика”, стр. 255–263. На стр. 261 је цртеж Јурија Шапорина, а на стр. 262 Тихона Хрењикова.

⁵²⁰ Платна Николе Бешевића и Мирјане Михаћ (које је дуго било окачено у њеном стану на зиду изнад њеног кревета) налазе се у збирци Српске академије наука и уметности, док је платно Зоре Петровић у приватној колекцији Драгослава Марчића. Табаковићев цртеж се чува као део заоставштине Љубице Марић у САНУ.

⁵²¹ Вид. опширније о радовима Љубице Марић на подручјима поезије и ликовних уметности у: Мелита Милин, „„Зар речи не нарастају у простор, а про-

Једна од преокупација Љубице Марић у периоду њеног повлачења из јавног живота био је рад на стварању специфичног уметничког дела сасвим неконвенционалног карактера које је назвала

МУЗИКА ЗВУКА за магнетофонску траку (1968–1975). Пасионирано је снимала разноврстан звучни материјал на магнетофонске траке. Очигледно желећи да се удаљи од музике фиксиране нотним записом, она је у кућним условима снимала различите, понекад сасвим необичне звукове које је сама производила помоћу предмета различитих функција – прибора за ручавање, чаша, кухињске даске и сличног, свега што је могло да звучи у стану и што је користила и њена мајка – али употребљавала је и права звона и посвећивала се импровизацијама на виолини. Остали су и звучни записи њене интерпретације I става (Адађа) Бахове виолинске сонате у ге-молу и извођења једног једноставног валцера (вероватно инструктивне композиције за почетну наставу клавира) који асоцира на звуке из музичке кутијице. Сачуван је и снимак њеног свирања на виолини кратке мелодије коју је вероватно она сама смислила. Завршетак те мелодије на II ступњу упућује на типичну одлику српског музичког фолклора, а карактеристике тог напева, по мишљењу етномузиколога Јелене Јовановић, упућују не само на V глас византијског појања, већ и на вокални тип источноевропског народног певања.

Поред музичких, Љубица Марић је на траке снимала и говорне „нумере“: на нарочито сугестиван начин је рецитовала сопствене и туђе поетске текстове, од *таблица* и бајке *Истина*, до поезије Миодрага-Мије Павловића (песме „Кроз кланац“ и „Питалица несна“ из збирке *Хододарја* и др.) и Васка Попе („Улез“ из збирке *Знамења*, између осталих). Упечатљиво делују различити гласовни ефекти које је производила, врло експресивног карактера – од шапутања, рецитовања, до тужбаличког запевања које се у одређеним моментима претвара у крике. Снимала је још и своје извођење народног напева „Задала се Моравка девојка“ од којег је раније обликовала тему *Пасакаље*, као и мелодије „Лето и весну“ из *Пасторале* – музике за *Слово светлости*, компоноване на део текста из *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића (мелодија је заснована на IV гласу Осмогласника). На овим магнетофонским тракама је забележено и њено певање народних песама које је пронашла у збирци Владимира Р. Ђорђевића *Српске народне песме (предратна Србија): Цавти божур и Навалите же-*

стор поново у звук? О литерарном и ликовном дару Љубице Марић”, *Кораици* 7–9, 2018, у штампи (темат посвећен Љубици Марић).

теоци, као и рецитоване текста (иако постоји и мелодијски запис) народне песме Возио се краљ Владислав, које у добро промишљеном тренутку прелази у узбудљиво певање архаичног карактера.

Међу сачуваним тракама осам су бољег квалитета звука, а седам слабијег. Када се узму у обзир неадекватни услови снимања, у стану, разумљиво је што је материјал већином технички незадовољавајући. Неки делови су снимани више пута, очигледно у композиторкиној намери да касније, за завршно монтирање, уклапање и обраду изабере оне најуспелије.

Магнетофонске траке са овим снимцима сматране су изгубљеним пре него што су пронађене у Музиколошком институту САНУ неколико година после смрти Љубице Марић. На оквирима трака или на папирићима залепљеним на њих стајале су напомене исписане њеним препознатљивим рукописом, јасно указујући да се ради о *Музици звука* коју је композиторка спомињала у разговорима и уносила у спискове својих дела. Тако су сачуване белешке које сведоче о њеној непосредности и великом афинитету који је имала за ову своју стваралачку активност: „Звиждање као фрула и друго”; „Прошлости...и други текстови”; „Пуно дивног (само стрпљења!). Преснимити за Јову оно што ваља.”; „Жице виолине. Глас 'баса' и Бајка”; „Дивно. Што даље све лепше. Звуци са мамине даске”; „Ти – Мијина 'Ходочашћа'. Звуци.”; „Најдраже. Реком сјаја”; „Ово проучити ради употребе”; „Звуци са виолине”; „Звуци са виолине. Глас и опет звуци и ја.”; „Мало звона а онда Бајка”; „Једна од скорашњих. Све и свашта а тек понешто”.

Одабрани снимци су дигитализовани и обрађени за издање двоструког це-де албума, објављеног 2011. године.⁵²² На овом издању налазе се и кратки звучни записи које Љубица Марић вероватно не би укључила у своју *Музику звука* – као што су они на којима пева дечју песмицу *Родио се мали мачак*, или се „обраћа” магнетофону – али овде су увршћени као зраци који додатно осветљавају приватну личност композиторке. На снимцима се поне-

⁵²² Љубица Марић: *Музика звука за магнетофонску траку, фрагменти*, прир. Мелита Милин, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2011. Уз албум је објављена и књижица са потребним коментарима. Да би се олакшало праћење говорних делова, приложени су сви текстови који су изабрани за ово издање: поетске *таблице* (објављене и необјављене) Љубице Марић, бајка *Истина* (преузет је текст из објављеног, односно умноженог рукописа, а треба нагласити да се он у неким детаљима разликује од говореног текста), песме Миодрага-Мије Павловића и Васка Попе, као и „Исповедна молитва” непознатог аутора из друге половине XIV века.

где чују и удаљени звуци који продиру из спољњег света, са улице, истичући изолованост у којој је Марићева стварала и маштала.

Може се са приличном сигурношћу претпоставити да је Љубица Марић планирала да све ове снимке, после селекције, искористи за обликовање једне сложене звучно-поетске целине која би имала обележја радиофонског остварења, а чији је назив требало да буде *Музика звука*. Иако приређивач звучног издања из 2011. године није имао никаквих претензија да би овако монтирани материјал требало да се доживи као целина чија би логика обликовања била слична оној коју би применила сама Љубица Марић, ипак је начињен напор да се оствари што већа повезаност мноштва селектованих фрагмената, међусобно врло разнородних. Ово нужно нецеловито представљање *Музике звука* Љубице Марић требало би да слушаоцима пренесе бар део богатства и разиграности композиторкине имагинације, њену моћ сугерисања ониричног, мистичног и зачудног – обележја која дају печат и њеном композиторском раду, главном подручју њеног стварања. О њеној склоности да гради нове целине од одломака других целина сведоче и неки други њени подухвати, као што су ораторијум *Слово светлости* (на текстове српске средњовековне поезије) и *Хармонија у камену* (радиофонско дело према текстовима из књиге Николе Пантића *О јединству природног и духовног*).

ПУТОВАЊА, КОНЦЕРТИ, ПЛАНОВИ

Током седамдесетих година XX века Љубица Марић је желела да продуби своје знање о српском црквеном појању, па се стога зближила са Димитријем Стефановићем, великим знацем о овој области, тада вишим научним сарадником Музиколошког института САНУ.⁵²³ Пратила га је на његовим обиласцима српских манастира, када је имала прилику да упозна српско монашко појање. Од посебног значаја био је њихов заједнички пут у Грчку у децембру 1974. године. С обзиром на то да као жена није могла да уђе на Свету Гору, остала је десетак дана у Уранополису да сачека Стефановићев повратак и за то време имала прилике да разговара са монасима на путу за Свету Гору а и да направи неколико цртежа Андроникове куле у том месту на мору.

Дела Љубице Марић су остала на репертоарима различитих ансамбала и током њених година повлачења из јавности. Године 1972. *Паса-*

⁵²³ Димитрије Стефановић (1929–), музиколог и академик. Докторирао је у Оксфорду код Егона Велеса. Био је научни саветник и дугогодишњи директор Музиколошког института САНУ.

каља је изведена у Београду, а *Византијски концерт* у Даблину, с диригентом Албертом Розеном (Albert Rosen) у оба случаја, а исте године београдској публици су још једном представљене и *Песме простора* (диригент Младен Јагушт). *Византијски концерт* је поново изведен две године након тога у Београду, а *Пасакаља* још две године касније у Београду. Почетком октобра 1976. Марићева је боравила неколико дана у Дрездену као гост Берлинске академије уметности. Тада је присуствовала пробама своје *Пасакаље*, коју је Дрезденски државни оркестар (Dresdner Staatskapelle) с диригентом Хербертом Бломштетом (Herbert Blomstedt) извео на Бемусу касније истог месеца.

Бирајући репрезентативно дело српског (југословенског) композитора за турнеју по Совјетском Савезу 1978. године, управа Београдске филхармоније се определила за *Византијски концерт* (са солисткињом Олгом Јовановић и диригентом Ангелом Шуревим), који је изведен на концертима у Каунасу, Тартуу и Лењинграду. Љубица Марић се као гост придружила оркестру на овој турнеји. Исте године је на програм концерата Хора РТБ и Београдске филхармоније на Дубровачким летњим играма и на Бемусу стављена кантата *Песме простора*, док је при крају те изузетно успешне године у Сарајеву изведен *Византијски концерт*.⁵²⁴ Следеће године су *Песме простора* изведене у Загребу, када је Загребачким симфоничарима и Хором РТЗ дириговао Оскар Данон. У другој половини марта 1980. године је била на студијском боравку у Паризу. Сви ови подаци указују на то да се Љубица Марић полако поново отвара за свет око себе, осећајући потребу за ближом комуникацијом с музичким и уопште светом уметности и културе.

Године које су следиле потврдиле су константност присуства њених дела на репертоарима домаћих извођачких тела, а доживела је и велику част да се на свечаном отварању XIII Бемуса изведе њен ауторски концерт, чиме је потврђен значај њеног избора за редовног члана САНУ 7. маја те исте, 1981. године (Дописни члан је постала још 1963). Уместо приступне беседе на свечаности поводом избора нових чланова САНУ, 25. марта 1982. године, пуштена је магнетофонска трака са снимцима *Прага сна* и *Ostinata super thema octoicha*.

О путу композиторкиног опоравка од туге сведочи и њена обновљена жеља за компоновањем, о чему сведочи један скроман наговештај такве диспозиције – минијатура за флауту соло, написана за Ану Поуп (Anna Pope), једну младу Енглескињу која је у то време боравила у Београду и долазила у Музиколошки институт САНУ.

⁵²⁴ Детаљнији подаци о овим и другим концертима на којима је извођена музика Љубице Марић могу се пронаћи у прилогу *Хронологији битних догађаја у животу Љубице Марић*.

ПЕСМА ЗА ФЛАУТУ (1976). Настала вероватно брзо, у једном даху инспирације, ова минијатура за соло флауту приказује композиторкину способност да и на малом простору постигне узбудљив и интензиван израз. Мелодијски ток импровизационог карактера, претежно хроматизован, садржи извесне обрте који буде асоцијације на формуле из осмогласника, већ у 2. т, (фрагменти I гласа), па у 7-8 (има сличних у III и V гласу), затим у акцентованом „скандирању” пред крај и најзад у самим завршним тактовима. Њихово присуство је врло дискретно, као да композиторка тек призива сећање на њих. У ритмички врло покретној мелодији доминирају скокови интервала ноне и септима напетог дејства, у које се уклапају кратки блескови древних напева, али право смирење наступа тек пред сам крај.

Композиција је написана за британску флаутисткињу Ану Поуп (Anna Pope), која је боравила у Београду 1976. године, па је на насловној страни рукописа, поред њеног имена, исписан и наслов на енглеском: *Song for the Flute*. До рукописа (односно фотокопије) ауторка ове монографије је дошла 2008. године, када је ступила у контакт с Аном Поуп. Уметница је први пут извела *Песму за флауту* на свом концерту 25. септембра 1978. у цркви Сент-Мартин-инд-Филдс у Лондону. Београдска премијера је била 18. марта 2009. у сали Београдске филхармоније, на концерту поводом стогодишњице рођења Љубице Марић. Свирала је Неда Арсенијевић.

Крајем седамдесетих година XX века Љубица Марић се упознала с великим балетским играчем Милорадом Мишковићем, који је још 1946. године емигрирао у Француску, где је потом изградио врло запажену каријеру. Од краја шездесетих година често је гостовао и на београдској балетској сцени, тако да га је Марићева вероватно упознала у Београду. Могуће је да су се упознали на пробама „кореоторијума” *Корак Зорана Христића* (премијерно изведеног октобра 1980. на Бемусу), за који је кореографију урадио Милорад Мишковић.⁵²⁵ У кореспонденцији композиторке сачуваној у Архиву САНУ налазе се две разгледнице које је примила од Мишковића из Париза. Сачувана је коверта у којој је била једна од тих разгледница, а према поштанском печату види се да је послата 26. октобра 1979. године.⁵²⁶ Могуће је да је Христићев *Корак* инспирисао Марићеву да понуди Мишковићу да постави на сцену њене

⁵²⁵ Ауторка ове монографије сећа се да је Љубица Марић одлазила на пробе овог дела у Центру „Сава”.

⁵²⁶ На коверти је исписана и Мишковићева адреса, мада није сачувана у целини: 110 rue de Rocho[...], 91800 Boussy St Antoine, France.

Песме простора. У једној од споменутих разгледница он потврђује да је преко ЈАТ-а примио касету и магнетофонску траку с музиком те кантате коју је предала Мира Далееоре, музички уредник на Радију. За *Песме простора* пише да су „пре пре дивне” и да се могу „дивно кореографисати као програмска целина”. У другој разгледници Мишковић кратко јавља да ће средином децембра (вероватно 1979. г.) бити у Београду и да је врло заинтересован за остварење тог пројекта, јер је „стварно инспирисан, а позориште ћемо наћи”. Међутим, као што је познато, до реализације ове крупне замисли није никада дошло. Може се са сигурношћу тврдити да су се видели током боравка Љубице Марић у Паризу у другој половини марта 1980. године.

ПОЗНА СТВАРАЛАЧКА ФАЗА (1983–1996)

Фасцинантно је да се Љубица Марић у својој 74. години вратила компоновању, чему је сигурно допринело то што су се њена значајна дела из ранијих периода све чешће налазила на концертним програмима. Тих година је добила и нека признања која су је обрадовала. Нарочито је ценила Плакету и Диплому, које је, као једини композитор, добила од Београдске филхармоније 1983. године, поводом 60-годишњице оснивања ове значајне институције. Четири године касније, поводом прославе 100-годишњице Српске академије наука и уметности, додељена јој је плакета ове установе.

Посебан догађај који је водио ка њеном повратку композиторском раду свакако је био и њен студијски боравак у Паризу, у другој половини марта 1980. године. Није необично што је пожелела да се врати у ту светску метрополу уметности, у којој је раније већ била 1937. и 1955. године. Њен програм боравка је овог пута обухватио одласке на концерте, присуствовање пробама, настави композиције на париском конзерваторијуму, презентацијама у електронским студијима, слушању музике са грамофонских плоча.⁵²⁷ У Паризу ће Љубица Марић боравити још једном, последњи пут, у марту 1992. године, када је била гошћа брачног пара музичара Миомире Витас и Константина Богиноа.

Повратак Љубице Марић компоновању сигурно је био подстакнут и поруцибинама које је добијала од стране извођача да за њих напише неко ново дело, макар мањег обима. Године 1983. компоновала је *Инвокацију* за контрабас и клавир, подстакнута од стране Војина-Малише Драшкоција, који је касније, на концерту поводом 25-годишњице свог рада (1986), свирао, између осталог, и сопствене импровизације на теме

⁵²⁷ Фотокопија Извештаја Одељењу ликовне и музичке уметности САНУ, са потписом Љубице Марић и датумом 21.4.1980.

из њених дела.⁵²⁸ Већ следеће године Марићева је компоновала речитативну кантату *Из тмине појање* за глас и клавир (1984), затим је следила композиција за соло виолончело *Монодија октоиха* (1984), и две године касније *Асимптота* за виолину и гудачки оркестар (1986). Заиста изванредан узлет надахнућа! После неколико година Љубица Марић је публици представила своја нова остварења, завршавајући свој композиторски опус са четири узбудљива кратка дела за различите камерне саставе: *Чудесним милиграмом* за флауту и сопран (1992), *Архајом* за гудачки трио (1992), *Архајом 2* за дувачки трио (1993) и *Торзом* за клавирски трио (1996). Упоредо са компоновањем ових дела Марићева је радила на једном већем делу – можда на већ споменутој кантати *Бели град* (на стихове Васка Попе) – што се може сазнати из њеног одговора на питање новинара о томе на чему тренутно ради (1986. године): „Радим на једној већој ствари, али се стално убацују камерне или солистичке композиције.”⁵²⁹

У делима из те последње стваралачке фазе (1983–96) Љубица Марић је наставила да користи, у већој или мањој мери, фрагменте напева из осмогласника, врло дискретно, али довољно јасно уочљиво. Чини се као да израћају из извесних слојева наше свести, оглашавају се и потом поново тону у исте дубине. У њима нема сјаја и празничне атмосфере као у појединим деловима композиција из циклуса *Музика октоиха*, њихов карактер је миран и спокојан а њихово појављивање као да упућује на присуство духовних светова који осветљавају наше постојање. Све ове позне композиције Љубице Марић окренуте су свету архаичне прошлости, али у односу на дела III стваралачког периода, њихов израз је интимнији, компримиранији и сублимисанији.

ИНВОКАЦИЈА за контрабас и клавир (1983). Иако са називом који упућује на атмосферу сличну оној у *Чаробници*, насталој око две деценије раније, ова композиција представља другачију звучну грађевину, високог интензитета израза, али без екстремно повишених емоционалних излива и транспозиције паганског обреда. Као да се у њој заправо призива српско древно православно појање, оно које је на прелазу педесетих у шездесете године композитору надахњивало за компоновање циклуса *Музика октоиха*. Можда је рад на овом делу, после дуже паузе у стварању, имао смисао припреме за њено компоновање завршне композиције циклуса заснованог на осмогласнику.

⁵²⁸ Вид. чланак о Војину Драшкоцију на Википедији.

⁵²⁹ Мирјана Огњановић, „Оно што никада нећемо знати”, *Политика*, 22.3.1986, 11.

Дело испуњавају медитативни монолози контрабаса који добијају импулс од почетног мотивског језгра уских хроматски сабијених покрета, док не стекну енергију за веће размахе. На почетку су то једва чујне кратке силазне мелодије са глисандирањем у обиму терце, које би према назнаци саме композиторке (видети доле њен коментар), могле да представљају уводне формуле неког чина магијског зазивања. У следећем одсеку (Piu mosso) наступа клавир чији немирни ток контрастира испеваној мелодији у контрабасу која носи јасна обележја напева из осмогласника, јер се у њој препознају карактеристике неких напева II и III гласа: НОТНИ ПРИМЕР 24. Док ће до краја композиције у деоници контрабаса бити још одблесака из богате ризнице осмогласничких напева, они ће бити скоро нечујни у клавирској деоници чије су хармонске оштрине резултат додавања секунди непотпуним терцним акордима (на пр. Гис-А-Ха-Це-Еф у уском слогу, т. 16; потом Еис-Фис-Ха-Це-Цис) – а можда би се могле означити као несистемски сазвуци – док се осећај извесног тоналног ослонца ствара педалним тоновима. Ти дисонантни акорди, међутим, не делују агресивно јер су репетирани под педалом углавном у тихој и умереној динамици, осим у напетом завршетку одсека који претходи оном централном, означеном као „misterioso”. Клавирска деоница која је до тог момента била испуњена евокацијама звоњаве, овде постаје континуирани и тихи музички ток изграђен на само три сукцесивна тона (Дис, Е, Еф), сугеришући брујање у тамним дубинама. Оно истиче збивање у првом плану – заиста мистериозну инвокацију с једва опазивим лелујањем четвртстепена око тона Де, да би се потом врло постепено начинио успон до Фис: НОТНИ ПРИМЕР 25. Ова најфинија интервалска померања увиру у нове појаве делова црквених напева и најзад отварају упечатљив епилог (Lento). Неочекивано засветле консонантни квинтно-квартни акорди, али у завршним тактовима ипак завлада резигнирана атмосфера, са два пициката у контрабасу и једва чујним треперењем клавирског звука у дубини.

Љубица Марић је о овом свом делу написала: „*Инвокација* за контрабас и клавир, захваљујући ванредним могућностима овог доброћудног дива међу гудачким инструментима, доноси и један низ четвртстепених помака. Самој инвокацији – дозивању, супротставља се у клавиру немилосни бездан неповрата.”⁵³⁰

⁵³⁰ У програму ауторског концерта одржаног у Атељеу 212 у Београду 3. 2. 1992. године.

Инвокација је први пут изведена 27. октобра 1983. у Галерији САНУ. Свирали су Војин Драшкоци и Игор Ласко.

Из једног приказа:

„Речитативно третирана деоница контрабаса у *Инвокацији* (ритмички разноврсна, уз стално присуство хоризонталне полиметрије), која, узгред, реafirмише каснобарокно прожимање жанрова и медијума, понешто варирану осмогласничку формулу (заједничку првом, петом и шестом гласу) интерполира, такође, у хроматско окружење. Кластерска вертикала и хроматизована линија солисте уводе у цитат и следе дијатонском мелодијском обрту, који је значајно праћен и дијатонизовањем вертикале.”

Ана Стефановић, „Архаично, модерно и постмодерно. О најновијој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас* 1–2, 1997, 14.

ИЗ ТМИНЕ ПОЈАЊЕ, речитативна кантата за глас и клавир (1984). Дело је засновано на записима које су српски средњовековни монаси у тренуцима предаха остављали на маргинама књига које су преписивали или читали. Ове текстове је Љубица Марић пронашла у збирци *Из тмине појање* (1962) историчара књижевности Ђорђа Трифуновића. Стихови на којима је композиција заснована налазе се у ПРИЛОГУ I. 3.

Осетљива на лепоту песничког израза уопште, овде посебно на несвесно поетске записе о страдању народа, али и о судбинама појединаца, сачуваним као сведочанства у првом лицу једнине (као у *Песмама простора*), она је од текстова насталих током неколико векова, почев од XIII века, начинила избор према њиховом „заједничком тону”⁵³¹ који се односи на трпљење разних недаћа и мука. Тако је од кратких записа различитих монаха изградила драмску целину, подлогу за композицију коју је једанпут означила као циклус.⁵³² Композицију је организовала троделно. Док први део (или став) доноси сведочанства о несрећама и беди народа, углавном из времена после Косовске битке (т. 1–79),

⁵³¹ Љубица Марић, „Из тмине појање”, *Музички талас*, 1, 1994, 29.

⁵³² Љубица Марић употребљава управо појам „циклус” реферишући на речитативну кантату у интервјуу датом Зорици Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић”, *Нови Звук* 1, 1993, 11.

средњи је интимнијег карактера, компонован на сажете записе двојице калуђера, једног који је осетио потребу да запише како је уморан од преписивања, док је други био под утиском певања птица и то забележио (т. 80–132); у трећем делу је пласирано пророчанство о некој великој катастрофи о којој ће бити „на небесима знамење” (т. 133–191).⁵³³ Спољњи делови су слични по снажном експресивном набоју, њихов звучни простор је засићен дисонантним сазвучјима, тако да средњи део представља добродошао контраст, предах, а тај израз ведрога расположења док се разлеже певање птица сасвим је редак у целом опусу Љубице Марић, али ипак не и јединствен, јер ће слични звуци бити уткани и у *Чудесни милиграм*, дело настало неколико година касније (1992).

Назив „кантата” оправдано је унет у поднаслов дела јер оно није соло песма у уобичајеном смислу, како по ширини формалне концепције и обиму, тако ни по карактеру текста. Означивши гао као „речитативну кантату”, Љубица Марић је, по сопственим речима, желела да укаже на значај који у њему има реч, „оно језгро из којег еманира музика.”⁵³⁴ У складу с тим, вокална мелодија вођена је речитативно-ариозно, високо експресивно, слично као раније у *Прагу сна* и *Чаробници*. Она има сталну унутарњу тензију, покретљива је, има постепен, мек и лелујав ток, повремено асоцирајући на псалмодирање, а у моментима драматске заострености формирају се велики интервали (претежно мале ноне и велике септимае), што нарочито обележава изрицање страшног пророчанства у трећем делу које се може довести у везу с нашим претећим атомским добом. Упечатљива је и тужбалица у првом делу, на речи „О, колика туга беше...”, остварена у тону архаичног обреда, као и крај тог дела са музички транспонованим уздасима и јауцима у суочењу са предстојећом смрћу. Како је уочила Мирјана Живковић, клизајућа хроматика у овом делу сродна је народним тужбалицама.⁵³⁵ У средњем делу вокална мелодија постаје мелизматична, орнаментирана, дочарава певање птица: НОТНИ ПРИМЕР 27

Изговор певане речи је реалистичан, психолошки подцртан, с уобичајено наглашеном пажњом према говорним акцентима, док

⁵³³ Док у првим преписима овог дела нема посебних назнака поделе на три дела, мада се они јасно разазнају, у издању *Фурореа* наведени су римски бројеви испред сваког од три дела.

⁵³⁴ Љ. Марић, „Из тмине појање”, 29.

⁵³⁵ Mirjana Živković, „Ekstenzija tonaliteta u ciklusu *Iz tmine pojanje* Ljubice Marić”, *Muzička teorija i analiza. Peti godišnji skup Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti*, Beograd, 11–13. 5. 2007, 178.

су ритмичка живост и гипкост остварене инвентивном употребом разноврсних синкопа.

Клавирска деоница складно допуњује вокалну. Понекад се у њој зачује неки карактеристични обрт или каденца из осмогласника, као подсећање на амбијент и атмосферу у којој настају записи монаха: први пут у т. 3 – постепени кораци навише, па мала терца наниже у клавиру (Ге-Ас-Бе-Ге), слично у т. 11–12, 23, у деоници гласа у т. 115–116 (то је истовремено илустрација певања птица!). Клавирска подршка је врло дискретна на самом почетку, када споро ритмизовани педал (т. 9) у ниском регистру евоцира атмосферу мира и ноћног бдења, док у високим регистрима као да се дочарава светлуцање пламена свећа. И крај целог дела је у сасвим тихој динамици, у пулсирању једног тона, лишен спокоја. У клавирској фактури целог дела запажа се велика разноврсност, од ритмизованих акордских удара перкусивног дејства, низова разложених акорада, до енергичних токатних пасажа и тремола. У другом, средњем делу композиторка је у клавирској деоници нарочито суптилно – тремелима и брзим варираним репетирањем кратких хроматских мотива – озвучила момените уживања у певању „вуга и славуја и свакаквих птица с кукавицама”, што је толико обрадовало непознатог монаха да је осетио потребу да тај доживљај забележи.

Хармонија је заоштрена и реска, са утишаним призвучима давних времена који се пробијају преко фрагмената напева из Осмогласника. Трагајући за жељеном звучима, Марићева је градила не само бикордске структуре, већ и хармонске склопове са терцама додавајући им секунде. Служи се специфичним кластером (односно „снопом једног тона”,⁵³⁶ како га је сама назвала), секундно окружујући тонове. Изузетна су квартално-квинтна сазвучја, употребљена у смислу архаизације код калуђеровог обраћања Богу („Госпode Владико, Творче неба и земље...”). Осећај тоналног ослонца обезбеђује се помоћу краћих лежећих или покретних педала у басу, репетирања одређених фигурација у високим регистрима, и сличним поступцима, као и мелодијским токовима у вокалној деоници. Тонални центри у првом делу су Ге и Дис, у другом Гис, а у завршном Дес (Цис).

Дубљем разумевању идеје која је подстакла Љубицу Марић да компонује ову своју речитативну кантату, могу допринети њене сопствене речи о том делу: „Текстови које сам компоновала обично су

⁵³⁶ Вид. Melita Blagojević, „Najnovije delo Ljubice Marić: rečitativna kantata 'Iz tmine pojanje' ”, *Zvuk* 3, 1984, 32.

ме наводили да од различитих самосталних облика и делова начиним драматуршку целину која ће се подредити једној јединственој идеји, остварити јединствен дух казивања. Тако је било и са *Прагом сна* где се три песме и прозни фрагмент уводног дела 'Театралног субјекта' наизменично уткивају у ток целине коју граде.

Још веће учешће драматуршког поступка било је у циклусу *Из тмине појање*. Не само да су кратки поетски записи распоредом стављани у одређене односе при обликовању и не само да су и контекстом послужили мојој замисли у погледу основног тона и идеје у целини, већ су и одломци из неких од тих текстова бивали (без икаквих промена) на нов начин интерпретирани. Извесни стихови који су припадали загонеткама, на пример, улазили би као драматски врхунац целе композиције, па чак и с профетским значењем: 'Неба бејаше, а земље не бејаше, села бејаше, а пута не бејаше', да би се затим нешто даље надовезао текст: 'Што ће бити на небесима знамење / и на земљи туга народима.'⁵³⁷

Речитативна кантата *Из тмине појање* уврштена је у *Антологију српске соло песме*.⁵³⁸

Дело је први пут изведено 6. марта 1985. године у Студентском културном центру. Извођачи су били Олга Милошевић (сопран) и Александар Коларевић (клавир).

У програму ауторског концерта одржаног 3. фебруара 1993. године, када су извођечи били Александра Ивановић и Оливера Ђурђевић, објављен је композиторкин запис: „Из тмине појање, записи велике поетске лепоте, настајали су кад се једино кроз пловак у кандилу пробијао пламичак светлости, док су средњовековни калуђери преписивали у нашим манастирима, исписивали на маргинама светих књига и своје мисли, жеље и јаде...”

Рецепција дела:

„Тонски језик Љубице Марић, строг у својој аскези која је, између осталог, из звучног света кантате уклонила све инструменталне боје осим клавирске, концентрисан је на битно. Он, како у клавирској тако и у вокалној деоници, остварује чудесну атмосферу која није ни тонска слика, ни асоцијативно богата и шарена звучна симболика, већ постоји у облику разређених и преклопљених, различитих време-

⁵³⁷ З. Макевић, „Време које нас носи даље...”, 10.

⁵³⁸ *Antologija srpske solo pesme*, izbor i predgovor Ana Stefanović, sv. III, UKS Beograd, 2008.

на и епоха, у којима се, на моменте, у звуку материјализују високи сводови храма, густа тама монашке ћелије, светло кандила, псалмодијско певање, вапај, огроман празан простор неба, тутњава катаклизме, смиреност душе, опомена пророчанства, дакле синестетички тренуци, који су у суштини, више стања духа преломљена кроз своје звучне, једва наговештене метафоре.”

Зорица Премате, „У борхесовском времену”, *Музички талас*, 1, 1994, 30–32. [о речитативној кантати *Из тмине појање*]

МОНОДИЈА ОКТОИХА за виолончело соло (1984). Као што је сама композиторка написала, „Два извора надахнућа слила су се у ток ове композиције – Бахове соло сонате и наше средњовековно духовно појање”.⁵³⁹ Ово укрштање изведено је мајсторски: остварен је јединствен и течан еволутивни музички ток с изванредно интегрисаним материјалом различитих „извора надахнућа”. Инспирација Бахом огледа се у слободној и истовремено сложеној ритмичкој артикулацији и типу музичке реторичности који обележавају лагане ставове барокног мајстора, на пример почетне ставове у Сонатама за виолину соло бр. 1 и 2. Није необично да су композиторку привукли управо ти ставови скоро импровизационог карактера и суптилно диференцираних нотних вредности, јер је она сама тежила спонтаности и певности израза. Мелизматични мелодијски токови који се у Баховим сонатама расплићу из импресивних акордских стубова могу се у њеној *Монодији октоиха* препознати у речитативним исказима компримоване снаге који нарастају до богатих арпеђа великог распона. Мелодијска линија се повремено заталасава осцилирањем секунди у ситнијим нотним вредностима на начин који подсећа на орнаментирање у барокној музици, као и изузетно разноврсним ритмичким груписањима, што све резултира пластичношћу и гипкошћу целокупног музичког тока. Племенита, повремено патетично обојена мелодика ове композиције делује као промишљена и истовремено спонтана комбинација „чистог” једногласја и сугерисане или „привидне” полифоније (издржаних тонова док се истовремено излаже мотив, паралелних двогласа у најчешће у кварта и квинти, некад паралелно вођених).

⁵³⁹ Исто.

Српско црквено појање, као други извор надахнућа овог дела, укључено је у музичко ткиво најпре на самом почетку, излагањем једног одломка III гласа из *Осмогласника* (почетак 1. стихире), на који се надовезује део из 2. стихире, затим један врло кратки мотив из мелодије *Агиос о Теос / Свети Боже*⁵⁴⁰ Исаије Србина из XV века, једног од најранијих познатих „творенија” српских аутора; најзад, један мотив из 1. стихире (вид. ПРИМЕР 26). Иако састављена из тако ситних делова, почетна мелодија у *Монодији октоиха* делује врло повезано и целовито. На њу се надовезује почетни мотив из *Агиоса*, поново, али сад развијенији. Присуство ових и сродних кратких исечака из ризнице српског црквеног наслеђа, живих и данас у појачкој пракси, утканих у мелодију виолончела, има несумњиво симболичко, не само музичко значење.

Цела композиција као да је изливена из једног блока, јер су прелази између простора различито артикулисаних – не и контрастних – музичких исказа изведени с осећајем за континуитет. На крајевима почетних фраза има дужих нотних вредности, чак с коронама које не заустављају музички ток, већ се добија утисак као да инструмент „пева” и да извођач узима дах да би могао да настави – не стоји случајно ознака „*Cantabile*” на почетку. Тако се јасно и у смиреној експресији слушаоцима представљају изабрани делови напева у својој „основној форми” која ће у наставку бити изложена разноврсним маштовитим мелодијским и ритмичким варијацијама. Смењиваће се фразе дужег и краћег трајања, ритмички спорије и живахније, метрички променљиве. Треба додати да Љубица Марић није уписала тактне црте у ову композицију, осим неколико испрескиданих тактица, углавном на почетку, што указује на њену жељу да дело буде што слободнијег и спонтанијег метричко-ритмичког израза, као и да извођачу препусти да осетљиво реагује на музичка збивања која су претежно импровизационог карактера. У доминантно медитативном музичком исказу *Монодије октоиха* долази неколико пута до драмских згушњавања, али она су краткотрајна. Интензитет израза је, међутим, стално висок, како у смиреним и интровертним деловима, тако и у оним бурнијим. У једној од градација композиторка повишава тензију коришћењем четвртстепена у нивовима паралелних квинти, што се наставља у диминуенду. Трајање овог дела је врло кратко, али на известан начин најављује значајнију употребу четвртстепена у *Асимптоти*.

⁵⁴⁰ Тај мотив из т. 5. – А-Бе-Ге-А – заправо само подсећа на мотив с почетка напева Исаије Србина, па није искључено да композиторка није уопште имала у виду да га укључи на том месту.

Иако није свирала виолончело, али као ипак добар виолиниста, Марићева пише спретно за овај инструмент, у пуној мери користећи идиоматске карактеристике свирања на њему.

Монодију октоиху први пут је извела Ксенија Јанковић 23. маја 1985. на концерту у Галерији САНУ у Београду.

Одломци из написа о *Монодији октоиха*:

„Љубица Марић (1909) изговорила је својом музиком на нашој сцени многе монологе. У једногласју, двогласју или стогласју, увек звучи онај један глас који је и само свој и свеопшти, који је сабрао у своју малу жижу далека и многострука значења свега што га чини, покреће и окружује. У двогласју и трогласју линије путују паралелно као токови једногласја, као монолози који се не условљавају, не ремеће, који се међусобно ослушкују. *Монодија октоиха* (1984) је такав глас, велике дубине и оштре жижке.”

Н. Б. [Неда Беблер], текст у програму солистичког концерта Ксеније Јанковић изведеног на Бемусу у Коларчевој задужбини 17. октобра 1994.

„Хоризонтално остварена напетост дијатонике, која експлицитном или имплицитном интертекстуалном везом идентификује осмогласнички извор, и хроматике која потврђује удаљење од њега и репрезентује, дакле, савремени, модерни музички говор, битно мења перспективу из које је у *Монодији октоиха* цитат присутан. Он, дакле, није укинут, али је његов статус промењен. У првом реду, у ситуацији у којој он није онеобичен новим контекстом, пре свега одсуством модерне, дисонантне вертикале, и у којој се не појављује у даљем току композиције, више се не може говорити о *илуминативној цитатности* која има упориште у естетичким постулатима модернизма, већ о *илустративном цитату*, оном којим се претекст усваја, а не рекреира, превреднује из новог контекста.”

Ана Стефановић, „Архаично, модерно и постмодерно. О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас* 1–2, 1997, 13–14.

АСИМПТОТА за виолину и гудачки оркестар (1986) Изабрани наслов који се реферише на појам из области математике, односно геометрије, представља изузетак у опусу Љубице Марић, јер су наслови скоро свих њених ранијих композиција евокативни у поетско-филозофском смислу: на пример кантата *Песме простора*, *Византијски концерт* за клавир и оркестар, камерна кантата *Праг сна*, *Чаробница* за глас и клавир, *Инвокација* за контрабас и клавир и речитативна кантата *Из тмине појање*. У математичкој дефиницији асимптоте као праве или криве линије А којој се крива Б приближава никада је не дотичући, Љубица Марић је, по сопственим речима, уочила „симбол човечје тежње за постизањем животног циља”.⁵⁴¹ То стално приближавање – или бар стремљење – ка апсолутном и свест о немогућности досезања идеалног циља, представљају духовну окосницу *Асимптоте*.

Музичка транспозиција метафоричног значења асимптоте у овом делу може се интерпретирати на различите начине. Иако је сама асимптота – „крива А” – као „недостижна” и „недодирљива” одсутна из дела, њена близина се у неким ситуацијама наслућује из мелодијских токова у солистичкој партији – „кривој Б” – док збивања у гудачком корпусу вероватно карактеришу животно окружење појединца усредсређеног на реализацију свог циља. Из почетног мотивског језгра најужег амбитуса испреда се солистичка мелодијска линија, својим стално обнављаним импулсима стичући значење бескрајне мелодије. Активна је скоро без престанка од почетка до краја композиције, са само три–четири минимална предах од по два или три такта. Секундна напетост почетног интервала секунде Дис–Е наговештава тензију која је у овом делу Марићеве можда најизразитија у односу на сва њена друга дела и која неће попуштати током трајања композиције. Док на почетку мелодија више пута осцилује у том интервалу, у последњим тактовима исти тонови дати су симултано (у солистичкој виолини и соло виоли из оркестра), заједно са тоном А, остављајући за сам крај да једва чујно трепери само Дис, и то у соло виоли, а не у солистичкој деоници у којој је од њега кренуо покрет.

⁵⁴¹ Из разговора с композиторком. Своју мисао је допунила у коментару који је написала за це-де албум *Праг сна* (1995): „Сам назив *Асимптота* представља симбол човечје тежње за постизањем животног циља: крива линија која се, заједно са правом, креће у истом правцу, уз вечито приближавање, а да се са њом никада не дотакне.” У једном другом разговору рекла је да никад не долази до додира с асимптомом, као што нема додира ни на Микеланђеловој фресци (мислила је на „Стварање Адама” на таваници Сикстинске капеле у Ватикану).

У намери да што упечатљивије изрази идеју човековог напора ка досезању свог идеала, остварења смисла свог постојања, композиторка је максимално хроматизовала тонски простор, а оно чиме је посебно обележила ово дело је употреба четврттонова, знатно обилнија него у *Инвокацији*, у којој је то претходно била учинила (треба имати у виду, наравно, да је још током тридесетих година XX века Марићева била посветила низ – касније уништених – дела у четврттонском систему). Тако се у одређеним моментима у доминантно хроматски музички простор укључују четвртстепени (први пут у т. 15), стварајући неуобичајена звучна трења и искрења, тиме знатно интензивирајући музички израз: **НОТНИ ПРИМЕР 28**. Из својих сабијених интервалских оквира мелодијски токови се у одређеним ситуацијама ослобађају „гравитације” и почињу да лебде, образујући интервале великог распона, обично септима и ноне, у лелујавим кретањима, први пут у т. 9–15. Инвентивно су употребљени разноврсни поступци, као што су тремола, флажолети, глисанда – посебно су ефектна спора глисанда по четврттоновима.

Форма *Асимптоте* је слободна, вођена кроз више мањих градација и са две узбудљиве драмске ерупције, у т. 78–83 и 126–133. На њиховим кулминацијама су акордски удари или репетирани тонови, увек дати у другачијем ритмичком виду, којима се маркирају досегнуте границе преко којих се у том тренутку даље не може. Типично за Љубицу Марић, она завршава дело у постепеном нестајању, растварању звука и у промишљеном односу према почетку.

У музичком току преовладавају средњи и високи регистри инструмената, а нарочито се солиста истиче својим стремљењем ка *висинама*. Солистичка виолинска деоница је по природи ствари истакнута у односу на оркестар, са знатно активнијом улогом као трагалац и истраживач нових духовних простора. Оркестарске деонице су међусобно комплементарне и чине хомогену потпору солисти, у чему свакако битну улогу игра састав извођачког тела. За разлику од *Асимптоте*, раније композиције Љубице Марић за велики оркестар – из педесетих и шездесетих година XX века – биле су засноване на јасној диференцијацији између група материјала које се развијају истовремено.

У *Асимптоти* се стално одржава висок интензитет израза, а респект звучања која проистиче из преовлађујућих интервала секунди и септима, преноси се и у вертикалне односе. Врло дисонантна вертикала (на пример у т. 64 и 130–131) накратко се расветљава не само при појави одломка из црквеног напева, већ и у

„предаху” архаизованог призвука произашлог из вођења гласова у паралелним квартама (т. 65–71). Иако су глисанда, тремолирања и флажолетна треперења интегрисана у музичко ткиво, одсутан је било какав вид декоративности, тако да се добија утисак аскетског карактера, редукције на оно најсуштинскије.

Позната по свом раду са црквеним напевима из српског осмогласника – први је српски композитор који је те напеве користио у делима нелитургијског карактера – Љубица Марић је уносила мелодијске фрагменте нашег појања и у дела свог позног периода стварања. Тако се у *Асимптоти* могу чути мотиви који асоцирају на напеве из осмогласника, чешће према крају композиције. Чују се у мотивским групама са малом терцом наниже на крају у којима се могу препознати каденцијалне формуле српских црквених напева, а препознају се и у другим мелодијским обртима: погледати НОТНИ ПРИМЕР 29 са карактеристичним помацима II гласа осмогласника, али се могу пронаћи и у неким другим гласовима, па и у напеву Исаије Србина *Агиос о Теос*. Смисао појаве осмогласничких напева у композицији треба тражити у композиторкиној жељи да они симболично заступају визију апсолутног као онога чему се тежи у „постизању животног циља”. Последња појава напева је припремљена меким (*molto dolce!*) глисандирањем у таласастом низу чистих и прекомерних кварта (т. 147–155) који се завршава каденцирајућом малом терцом наниже која се као ехо понови у другим виолинама. Карактеристично је да током скоро четири такта на почетку последњег излагања напева из осмогласника (т. 159–168) цео гудачки корпус паузира (једини пут у делу), управо да би се што више истакао напев који се испева у високом регистру и са носталгичним призвуком.

Фотокопија аутографа виолинске деонице *Асимптоте* чува се у Музиколошком институту САНУ. Видети скенирани почетак композиције: ПРИЛОГ II.1, бр. 10.

Асимптота је први пут изведена 17. марта 1987. године у Дворани Коларчеве задужбине у Београду. Београдским гудачким оркестром Душан Сковрџан дириговао је Александар Павловић, док је солиста на виолини био Срђан Грујић.

Одломци из написа о делу:

„Једно од касних дела која најодлучније превазилазе тај губитак формалне перспективе и отварају нове хоризонте је, пак, вишеслојна *Асимптота* (1986) за виолину и гудачки оркестар. Овде Љубица Марић поново успева да створи искуство бергсоновског трајања, али овог пута не помоћу јако кон-

трастирајућих група материјала као у ранијим делима из циклуса *Музика октоиха*, већ уместо тога наизглед бескрајним преплитањем сличних полифоних линија док у супротстављању према њима соло виолина успоставља своју дуготрајну тачку свести и перспективе, као, по Бергсоновим речима, 'сопство које траје'⁵⁴² или 'садашњост која се наставља'."⁵⁴³

Max Paddison, „Time, Music and Modernity in the Music of Ljubica Marić: A Bergsonian Interpretation”, in: Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Institute of Musicology SASA and Department of Fine Arts and Music SASA, Belgrade, 2010, 61. [Превод одломка на српски: М. Милин]

„У музичком току *Асимптоте*, дакле, нема прекида звучања у смислу повлачења звука ради његовог преласка у формално нови сегмент или у оно намерно прећутано или 'заташкано'. Нема, значи, унутрашњих оквира начињених тишином, већ је посреди један константан исказ високог тонуса. Посреди је музички ток који *као да* својом варијантном одрживошћу и њеном напетосту остварује једну перзистентну инкантацију. Инкантацију високог интегритета и мале пермеабилности.”

Мирјана Веселиновић-Хофман, „*Асимптота*: асимптота тишине – тишина асимптоте”, у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: музика Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 304–5.

Тих година је Љубица Марић компоновала и једну кратку композицију за соло флауту са кодом у клавиру, која је остала без

⁵⁴² Henri Bergson, *An Introduction to Metaphysics* (1903), Palgrave Macmillan, London, 2007, 9.

⁵⁴³ Henri Bergson, 'Il s'agit d'un présent qui dure' in: „La perception du changement” (1911), *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Paris, 1938; 15.ed. 2003, 170.

наслова и у рукопису.⁵⁴⁴ Првих неколико тактова сасвим се поклапа са почетком *Монодије октоиха*, карактер је као и у тој другој композицији импровизациони, што је пре свега подржано у равни ритмике која је врло разноврсна и сугерише слободно испевање; тиме се објашњава одсуство ознаке за такт и коришћење неколико испрекиданих тактица у току композиције. Одломци напева из осмогласника и овде фигуришу као простори обасјани нарочитом светлошћу, симболички заступајући свећено, онострано, невидљиво. Као и у другим делима тог периода, мелодијска линија је изразито вијугава, с великим распонима и кратким одмористима, док сфера осмогласника доноси и репетирање тонова на истој висини као неку врсту рецитатива. Крај доноси смирење и повратак осмогласничке мелодије с почетка. И док још замире последњи тон у флаути, почиње тихо одјекивање звона у клавиру: док се у доњој деоници одвија ритмизовано понављање дурског трозвука Де–Фис–А, у горњој деоници му се битонално супротставља квартно квинтни акорд Е–А–Ес чије репетирање траје скоро до краја, јер на самом крају остаје да трепери само терца Де–Фис квинтакорда.

Крај осамдесетих година XX века донео је Љубици Марић потврду да није била заборављена у Чехословачкој. Владимир Шевчик (Vladimír Ševčík), руководиоца Чешког музичког фонда, обавестио је композитору да ће се 10. октобра 1989. године у Прагу одржати концерт дела Јозефа Сука, чија се 115-годишњица рођења обележавала те године. На концерту је изведена *Соната* за виолину и клавир Љубице Марић, а она је у одсуству изабрана за почасног члана Друштва Јозефа Сука. Извођачи су били Иван Штраус (Ivan Štraus) и Јана Нацовска (Jana Nácovská). На програму су била и дела Станојла Рајичића, Клемента Славицког (Klement Slavický) и Бохуслава Мартинуа (Bohuslav Martinů). Љубицу Марић је око месец дана пре концерта посетио Милан, син Клемента Славицког (1910–1999), колеге са прашких студија, подстакавши је да напише писмо нежних успомена на Праг, чији је концепт сачуван: ПРИЛОГ I. 1, бр. 10.

Убрзо је, међутим, наступио мрачни период историје на територији Југославије – рат, незнађе и беда, који су обележили целу последњу деценију века. Љубица Марић је, као и толики други, била утучена и збуњена, а и дизала је свој глас против политичке и ратне катастрофе која

⁵⁴⁴ У Музиколошком институту САНУ. Изведена је први пут у свечаној сали САНУ на отварању међународног научног скупа посвећеног Љубици Марић 5. 11. 2009. Свирала је Стана Крстајић.

се дешавала. Потписала је антиратни апел композитора током новопокренуте *Трибине савременог музичког стваралаштва* 1992. у Сремским Карловцима.⁵⁴⁵ Учествовала је повремено у протестима на улицама Београда 1996. године.⁵⁴⁶

Ипак, наставила је да компонује, већ у дубоким годинама, дела личног и прочишћеног израза, камерног жанра, усредсређена на битно: *Чудесни милиграм* за глас и флауту (1992), *Архају* за гудачки трио (1992), *Архају 2* за дувачки трио (1993). Њено последње завршено дело – *Клавирски трио*, касније преименован у *Торзо* – премијерно је изведено у Келну 1996. године. Сва ова дела позног опуса представљају рафиниране интроспективне музичке исказе; животни су, повремено драматични, остварени као у једном даху. Моћни музичко-идејни ослонац су и даље напеви из осмогласника, а израз синтеза модерног и архаичног, расположење медитативно и доминантно спокојно. Имају „заједнички тон” и појава сваке од њих деловала је као нова млада грана на стаблу дубоких корена.

Уплашена да ће њене композиције, песнички записи и цртежи страдати током мучне и неизвесне ратне деценије којом се код нас завршавао XX век, Љубица Марић је направила избор оног што је сматрала за највредније, вероватно око 1992/93. године, и замолила пријатеља сликара Петра Омчикуса да све чува у Паризу у коме је живео. Наравно, Омчикус је овај драгоцен пакет вратио Љубици чим је ратна опасност прошла. Један део цртежа и документације Марићева је предала на чување Народном музеју у Београду, о чему сведочи реверс из те установе којим кустос Никола Кусовац потврђује да је „3. јуна 1992. године преузео на чување Албум цртежа и кутију документације гђе Љ. Марић”.⁵⁴⁷ Спомиње се, између осталог, цртеж – портрет композиторке који је начинио Иван Табаковић – а како се он сада налази у њеној заоставштини у Архиву САНУ, може се претпоставити да јој је све враћено у неком тренутку.

Ипак, исте те несрећне године донеле су Марићевој и пуно радости захваљујући ангажовању око њене музике Борислава Чичовачког, обоисте који је пред само избијање рата 1991. године дипломирао на Акаде-

⁵⁴⁵ Вид. Апел у *Борби* од 22. 6. 1992. године. О овоме пише и Рајко Максимовић у својој књизи *Тако је то било*, 3, сопствено издање, Београд, 2002, 37–38.

⁵⁴⁶ Ауторка ове монографије сећа се да је Љубица Марић, увек крхке грађе и снаге, а поготово у старости, у једној прилици, током студентског протеста „Кордоном против кордона” у Коларчевој улици, била у опасности да је маса људи обори на земљу, али јој је пришло неколико присутних, међу њима и Станко Шепић, диригент и професор ФМУ, који ју је заштитио и извукао из масе.

⁵⁴⁷ Архив САНУ.

мији уметности у Новом Саду и убрзо потом емигрирао у Амстердам. Тамо је, као главни организатор фондације *Барка*, приређивао концерте српске и југословенске музике, посебно заинтересован за опус Љубице Марић. Тако је, шест деценија после фестивала Међународног друштва за савремену музику (МДСМ) 1933. године, на коме је Марићева доживела успех са својим *Дувачким квинтетом*, у Музичком центру *De Ijsbreker* [Ледоломац] у Амстердаму, поново зазвучало једно њено дело (заправо више њих): 15. новембра 1993. на концерту музике из Хрватске, Словеније, Босне и Србије изведени су *Соната за виолину и клавир* и *Ostinato super thema octoicha*.⁵⁴⁸ Љубица Марић из здравствених разлога није могла да присуствује овом концерту – лежала је у болници на Бежанијској коси због пада и повреде ноге. Три година касније ипак је успела да отпутује у Амстердам, да би присуствовала промоцији компакт диска *Archaia* (снимци са концерата из 1993, Emergo Concert), а одржан је и концерт њених дела (12. априла 1996). Српски и холандски музичари извели су том приликом *Ostinato super thema octoicha*, *Сонату фантазију* за виолину соло, *Архају* за гудачки трио и *Чудесни милиграм* за глас и флауту. Тада је Марићева упознала познатог холандског композитора и музиколога Маријуса Флотхауса (Marius Flothuis), који је сачувао лепе успомене на извођење њеног *Дувачког квинтета* у истом граду 63 године раније, на фестивалу МДСМ-а. Појединачна дела Љубице Марић била су такође тих година на концертним програмима.⁵⁴⁹

Борислав Чичовачки је поред тога повезао Љубицу Марић са немачким музичким издавачем *Фуроре* (Furore) из Касела, специјализованим за дела жена композитора, тако да је 1996. године склопљен уговор између композиторке и овог издавача да он буде њен искључиви издавач. Током година које су следиле *Фуроре* је објавио сва њена дела, у чему је била значајна улога Чичовачког. Он је помогао и да се 12. априла 1996. у Келну организује концерт на којем је премијерно изведено последње дело Љубице Марић, *Клавирски трио* (касније преименован у *Торзо*), у присуству саме композиторке.

Фондација *Барка* приредила је још један значајан концерт у Амстердаму: Двадесет петог априла 1999, док је у Србији почињао други месец бомбардовања од стране НАТО авијације, одржан је концерт који је Фондација организовала поводом 90. рођендана Љубице Марић. У Баховој сали Конзерваторијума српски и холандски извођачи извели су следећи програм: *Дувачки квинтет*, *Соната* за виолину и клавир, *Инвокација*, *Архаја 2* и *Торзо*.

⁵⁴⁸ Подаци о извођачима су у прилогу „Хронологија битних догађаја у животу Љубице Марић”.

⁵⁴⁹ Видети податке о тим концертима у прилогу „Хронологија битних догађаја у животу Љубице Марић”.

И поред тешке свакодневице која је обележила деведесете године, Марићева је имала вољу да компонује. Пошто се вероватно жалила колегама да јој у раду смета бука која стиже из суседног стана, Одељење ликовне и музичке уметности је на својој седници од 16. априла 1997. године предложило да она користи атеље у згради САНУ у коме је дуго радио сликар и академик Мића Поповић (умро годину дана раније).⁵⁵⁰ Кад год је могла, Љубица Марић је одлазила на концерте, изложбе и друге културне догађаје који су је интересовали. Са великом посвећеношћу је пратила рад савремених српских сликара, посебно оних који су се могли убројати у њене пријатеље као што су Љубица Сокић, Петар Омчичук, као и вајар Никола Јанковић.

Почетком деведесетих година XX века Љубица Марић је пожелела да учини што трајнијом успомену на лик и пожртвовани рад свог ујака др Селимира Ђорђевића, управника све четири ваљевске болнице за време Првог светског рата. С том идејом је 27. јуна 1991. основала Фонд *Др Селимир Ђорђевић* при медицинској школи *Др Миша Пантић* у Ваљеву.⁵⁵¹ Према члану 10 састављеног правилника, „Средства Фонда ће се трошити само као помоћ скромним ученицима и то за набавку школског материјала (књига, свески и другог школског прибора), за лекове и опоравак ученика у складу са одлуком Одбора фонда”. Фонд се угасио 2006. године због промене прописа. Средства су била коришћена, према изјави секретарице школе (2009. године), за набавку наставних средстава за сиромашне ђаке и за разне школске активности ученика. Др Зоран Јокић из Ваљева, који је познавао Љубицу Марић, објавио је рад о др Селимиру Ђорђевићу у зборнику *Ваљевска болница 1914–1915* (Ваљево, 1992). Он је почетком маја 1997. године довео Љубицу Марић у Ваљево на концерт трија *Голдберг*, који је извео њену *Архају* у оквиру циклуса *Терапија музиком*. Др Јокић је помогао и у акцији постављања бисте др Селимира Ђорђевића у дворишту дечије поликлинике у Ваљеву. Бисту је Љубица Марић наручила од свог пријатеља вајара Николе Јанковића.

ЧУДЕСНИ МИЛИГРАМ за сопран и флауту (1992). По речима Љубице Марић, музика овог дела „постала је из наслова једне кратке приповетке: један мрав нашао је и донео у своју колонију блиставу

⁵⁵⁰ Записник са V скупа Одељења ликовне и музичке уметности, председавао академик Станојло Рајичић; тачка 4.

⁵⁵¹ Документ се чува у Архиву САНУ. У време високе инфлације током деведесетих година XX века било је сигурно тешко одржати вредност уложених средстава. Сачувана је признаница да је Љубица Марић 12. маја 1997. уплатила Медицинској школи у Ваљеву 5.080,00 динара, а постоји и писмо директора исте школе од 18. јуна 1997, којим обавештава Марићеву да Фонд постоји и даље и да је тог дана на рачуну било 7.000 динара.

мајушност чијој правој вредности никаква друга величина не може бити равна” (из програма премијерног извођења). Како приповетка није преведена на српски, није познато да ли је композиторка прочитала ово дело мексичког писца, мајстора фантастике Хуана Хозеа Ареоле (Juan José Arreola, 1918–2001), чији наслов у оригиналу гласи *El prodigioso miligramo*, а први пут је објављена 1952. године у збирци *Confabulario*. Ареола у њему избегава да опише како изгледа „чудесни милиграм”, већ само напомиње да је мраву његова тежина савршено одговарала и да је од њега добио необичну енергију – осећао се као да је добио крила. Полиција мравље колоније проценила је да је овај догађај унео превелик немир међу поданике, па је мрва утамничила. После његове смрти почиње обожавање чудесног милиграма, понеки мрави успевају да пронађу још неколико таквих, али настају и многобројни фалсификати. Низ догађаја довешће до пропасти колоније. Ареолина басна кафкијанске атмосфере али и пуна хумора, може се тумачити на различите начине. Иако Љубица Марић вероватно није прочитала приповетку, могуће је да јој је неко говорио о њој и да јој је тема била блиска. Може се претпоставити да је за њу „чудесни милиграм” имао значење неке мале, али изузетне духовне драгоцености, индивидуалности и слободе да се буде другачији. Исто тако, композиторкина алузија на његову „мајушност” свакако је у вези с малим димензијама ове композиције које ни у ком случају не треба да негативно одређују њену уметничку вредност. Ипак, не треба одбацити могућност да јој се допао сâм наслов приповетке, без обзира на њен садржај.

Чудесни милиграм Љубице Марић носи препознатљиве карактеристике њеног стила компоновања: утисак импровизације и спонтаности музичког обликовања; испредање читавог музичког тока из почетног ћелијског језгра полустепеног обима са укључењем и других микромотива у инвентиван, континуиран варијациони развој; све деонице су јасно диференциране, а усклађеног дејства; посебна привлачност композиције је у прожимајућим бојама флауте и сопрана (који нема текст, већ пева на различите самогласнике који су убележени у партитуру); карактер дела је спокојан, скоро пасторалан, са изразитим илустративним елементом: сугерисано је певање птица које је, очекивано, написано за деоницу флауте, тако да у композицији све трепери од тремола и разноврсних брзо одсвираних фигура које имитирају птичји пој. Ведро одјекивање тих песама подсећа на други део речитативне кантате *Из тмине појање*, компоноване десетак година раније, у којој је калуђер у тренуцима одмора уживао у тим звуцима.⁵⁵² У

⁵⁵² Познато је, иначе, да је композиторка нежно волела птице и да је редовно хранила голубове који су долетали до њеног прозора.

композицији је присутан још један, овог пута стални садржај композиција Љубице Марић, још од првог дела циклуса *Музика октоиха* – то су мотиви из осмогласничких напева који се овде стапају с певањем птица, градећи јаку симболичну везу. Црквени напеви су представљени у врло кратким фрагментима (т. 11–14, 31–34, 37–40), али довољно препознатљивим за слушаоце: НОТНИ ПРИМЕР 30.

Композиција је ин Цис, на почетку с основним тоном „спојеним” с малом секундом наниже (то је и језгро дела), док на крају остаје да звучи основни тон са горњом малом секундом. Однос између деоница гласа и инструмента је променљив – од највеће могуће повезаности, када се њихове боје потпуно стапају и када за тренутак заједно „запевају” део мелодије из осмогласника (квинтола у т. 32) или „псалмодирају” у паралелним квартама (т. 17) – до устрепталих момената у којима је активна само флаута, док је глас сасвим дискретан или се потпуно повлачи.

Чудесни милиграм је први пут изведен на Академији уметности у оквиру Међународне трибине композитора у Новом Саду 22. маја 1992. године. Извођачи су били: Ивана Радивојевић, сопран, и Љубиша Јовановић, флаута.

Из приказа о делу:

„Двочлани ансамбл, невелико трајање, у наслову најмања од свих речи, динамика између три и једног пиана – а лепота астрална, простор ничим оивичен, трајање бесконачно...”

Ивана Стефановић, „О речима Љубице Марић [о *Чудесном милиграму*], *Музички талас*, 1, 1994, 97–98.

„Музичке ’мере’ трајања, динамике, регистра и боје два танана гласа – сопрана и флауте – одговарају мајушном свету из приче [*Чудесни милиграм*], начин излагања у ’немелодичним’, хетерофоним или битоналним остинатима, повремено удвојеним у чистим квартама, одсликава бизарност ситуације, док ’текст’ вокалне деонице изражава само чуђење: ’О, оу о а о у о...’ Очараност милиграмском супстанцом у којој је сва чудесност постојања. Очараност једним тоном који се испитује. Окружује, напушта, препознаје, из ког сва музика истиче, у ком се све трајање оваплоћује.”

Зорица Макевић, „Љубица Марић – истом реком времена”, *Нови Звук* 14, 1999, 31.

АРХАЈА за гудачки трио (1992). Дело у једном ставу, рафинираног и сублимисаног израза, овај трио носи све битне особениости позних прилога Љубице Марић камерним жанровима. Контемплативна атмосфера је полазиште за драмска згушњавања чија се тензија раствара у стално новим освајањима простора мира и спокоја, када се достиже спремност за ослушкивање „дозивања” из прошлости. Отуда архаичан карактер неких мелодијских обрта, било да су народног или црквеног порекла. Излагање мелодије сачињене од карактеристичних формула III гласа (упоредити са првом стихиром овог гласа), јасно истакнутог равномерним *resante* ходом од почетка своје појаве у виолини (од т. 31), припремљено је далеким наговештајима у претходном току дела (НОТНИ ПРИМЕР 31). Необично за Љубицу Марић, излагање ове мелодије завршава консонантно, квинтакордом Ге дура (т. 35), чиме она још јаче осветљава простор осмогласничког присуства. У наставку формуле из Осмогласника (у неким напевима IV гласа, на пример) и даље прожимају деонице виолине и виоле, што води ка краткој градацији и хармонском заостравању (т. 43–48), али се, опет неочекивано, изненада све разрешава у унисону (одн. у октавама)! Тако се у композицији смењују дијатонски и хроматски простори – а упечатљиве су хармонске рескости у последње две градације (т. 63–66 и 80–89. и даље).

Сам крај *Архаје* доноси поступак вредан спомена. У њему се може одгонетнути један специфичан начин осврта на почетак дела, односно жеља композиторке да га формално заокружи: у последњих девет тактова изведена је ретроградна реприза почетка композиције, у сваком гласу одговарајуће деонице. Није ово први пут да је Љубица Марић на један скривен начин одала почаст старим мајсторима контрапункта и запитала се о нитима које повезују почетак и крај, о симетрији простора и времена: сличан је пример био у трећем ставу *Песама простора*.

Љубица Марић је у коментару поводом извођења овог дела на Бемусу, 6. новембра 1995 (свирао је Трио *Гаштајс*) записала: „Иако звуком припада времену садашњем, *Архаја* за три гудачка инструмента у својој основи има елементе древног нашег народног певања као и звучања овог тла. Због тога је ова композиција на свом ’крштењу’ добила овакав назив.”

Композиција је премијерно изведена 23. маја 1992. у сали Гимназије у Сремским Карловцима, у оквиру Међународне трибине композитора. Свирали су: Гордана Матијевић, виолина, Дејан Млађеновић, виола, и Сандра Белић, виолончело.

Из приказа:

„Низ камерних композиција које је Љубица Марић испевала током протекле деценије чине један чаробни, прозачни звучни полиптих. Као пропуштена кроз племениту призму, драма 'Музике октоихе' у њима трепери својим најфинијим аликвотима. Још стилизованија, она је истовремено и апстрактнија и личнија. *Архаја* (1992) ослушкује, призива и дозива глас тог тла. Глас ниче, путује, буди се, (о)живи у времену садашњем и распршен, остаје да лебди у атмосфери коју удишемо.”

Неда Беблер у програму концерта Минхенског трија *Гаутајг* одржаном 6. новембра 1995. у Коларчевој задужбини у Београду

„*Архаја* се завршава ретроградним излагањем истог оног крајње поетизованог, метафизичког облика напева Октоиха којим је почела, изједначујући тако увирање са извирањем. [...] Насупрот тим 'светлим' моментима трајања, који чине његово експресивно језгро и ознаку идентитета, налазе се у овој музици дубоке сенке које гутају време и певање. У *Архаји* такву сенку уноси упадљиво акцентована септима Це-Ха, која се јавља у два наврата у деоницама виолончела и виоле, најпре као педал певању у деоници виолине (Ха-фригијски трихорд, од 25.т.), а затим као стожер дисонантних акорада у која дело запада одмах после врхунца (63–66.т.).”

Зорица Макевић, „Љубица Марић – истом реком времена”, *Нови Звук* 14, 1999, 34, 36.

АРХАЈА 2 за дувачки трио – обоу, кларинет и фагот (1993). У овом кратком једноставачном делу остварена је изразита медитативна атмосфера, доминантно спокојна, са повременим драмски заталасаним ситуацијама. Поред наглашеног присуства интервала прекомерне кварте, у композицији су истакнути и хроматски низови наниже и осцилирања интервала секунде која се убрзавају до тремола. Као да се из почетне прекомерне кварте наниже у обои (својеврсном сигналу, дозивању, које се последњи пут чује неколико тактова пред крај у обои) испреда целокупни ток композиције у коме се складно допуњују боје три инструмента. Типично за начин музичког мишљења Љубице Марић, три деонице су у великој мери самосталне, ритмички разноврсне, при

чему је свест о целини увек будна. Више пута у току дела инструменти заједно почињу и завршавају фразе остављајући на њиховим крајевима мале просторе тишине. Тиме се ни на који начин не прекида континуитет излагања, него као да се осврће на управо пређени пут и узима дах за наставак. И у *Архаји*, компонованој годину дана раније, јављају се (али ређе), слични, једва уочљиви предаси. Овим двома композицијама заједничко је и то што су пропусније за дијатонске сфере него ранија дела, тако да је типично да крајеви фраза имају неки консонантан сазвук (на пример квартсектакорд Ха-Е-Гис у т. 12, чисту квинту у т. 22, 24, 41) који је упечатљив и због свог мало дужег трајања.

Напеви из осмогласника дискретније су присутни у овом дувачком трију него у претходном делу, гудачком трију, али смисао њиховог присуства је исти. Наговештен поступним мелодијским успоном Цис–Дис–Е–Фис у фаготу (т. 9–12) који је чест у напевима из осмогласника (вид. нпр. почетке 3. и 4. стихире I гласа), неколико тактова касније се оглашава један минијатурни одломак из напева у деоници кларинета (т. 24–27), са завршетком на консонантном сазвуку (велика терца Ха-Ес/Дис и октава); касније ће се у обои чути још једном, опет лако препознатљив, са карактеристичном малом терцом наниже на завршетку (т. 60–62). Прва од тих мелодија има извориште у неким обртима II гласа (нпр. у 3. стихире) и III гласа (у 2. стихире); слично томе и друга мелодија може да се доведе у везу са 2. стихиром III гласа, мада је могуће да се порекло пронађе и у другим гласовима. У *Архаји* 2 уочавају се занимљиви ефекти хроматских „клизања” наниже у паралелним октавама између фагота и кларинета и с малим одлагањем у обои (због чега је изостао консонантан сазвук) у т. 19–22, и још једном између фагота и обое у т. 59. Оба примера би се можда могла разумети као музички симболи за тужбалицу, страх или слична расположења, па евентуално претпоставити да постоји веза између тих хроматских мотива и појава мотива из осмогласничких напева, јер им претходе у оба случаја. У делима Љубице Марић има више примера дужих хроматских низова наниже чији би се смисао могао тако протумачити, а посебно је убедљив онај у I ставу речитативне кантате *Из тмине појање* (т. 61–71). Последњи тактови *Архаје* 2 доносе потпуно смирење и меко уведено обасјавање дурским трозвуком на самом крају.

Љубица Марић је за програмску свешчицу уз прво извођење овог дела написала: „Трио Ле баханал већ при првом слушању подстакне у човеку жељу да напише ма и најмању музику за овај диван, заводљив звук. Тако је *Архаја* за гудачки трио добила свој пар у *Архаји* 2”.

Премијера је одржана на ауторском концерту Љубице Марић 3. фебруара 1993. године у Атељеу 212. Свирао је Трио *Ле баханал*, у саставу: Дејан Куленовић, обоа, Драган Петровић, кларинет, и Предраг Стојковић, фагот.

Из приказа дела:

„...Архаја 2 за дувачки трио завршава се укусом чудесног преображаја. Дурским трозвуком...”

Ивана Стефановић, „О речима Љубице Марић” [поводом ауторског концерта у Атељеу 212], *Музички талас*, 1, 1994, 97–98.

ТОРЗО, клавирски трио (1996). Првобитни наслов дела – *Клавирски трио* – промењен је после премијере у Келну, тако да је нови наслов већ стајао у програму првог извођења у Београду које је убрзо уследило. Поручено од *KölnMusik*, организације везане за Келнску филхармонију, на предлог виолончелисткиње Ксеније Јанковић, то је последње завршено дело Љубице Марић. О њему је композиторка написала следеће: „Компонувала сам на подстицај Ксеније Јанковић за чију сам високу уметност написала *Монодију октоиху*. Непосредно надахнуће дали су ми стихови непознатог песника из XIV века, као и један стих нашег великог песника Владике Петра II Петровића Његоша: *Је ли јавје од сна смућеније?* Музика се даље развијала сама од себе. Детаљнија анализа не би много помогла јер се сенка не може руком ухватити.”⁵⁵³ Може се са доста сигурности сматрати да су стихови непознатог песника из XIV века на које композиторка алудира, они исти које су је привукли и много година раније када их је рецитовала да би тај снимак уврстила у *Музику звука*. То је исповедна молитва непознатог писца из друге половине XIV века, уврштена у *Антологију српског песничтва од XI века до данас* (1964) Миодрага–Мије Павловића.⁵⁵⁴

Иако би наслов *Торзо* могао да укаже на формалну некомплетност дела, композиторка је њиме у ствари алудирала на мале димензије облика који је овде „сведен на своје језгро.”⁵⁵⁵ У њему

⁵⁵³ Објављено у програмској књижици уз концерт Трија *Голдберг* на Бемусу, 8. октобра 1996. у дворани Коларчеве задужбине.

⁵⁵⁴ Текст песме је наведен у књижици која је објављена уз двоструки компакт диск *Љубица Марић, Музика звука за магнетофонску траку, фрагменти...*, 5.

⁵⁵⁵ Из коментара Љубице Марић објављеног у Билтену бр. 1 Шесте међународне трибине композитора у Београду од 16. маја 1996.

је, у сажетој форми, као у неком резимеу животног искуства, дато носталгично виђење људске егзистенције између светлог разлегања звоњава на почетку и утихнућа одјекивања звона до једва чујног треперења једног тона којима се дело завршава. Стања нешто повишене тензије и устрепталости смењују се са контемплацијама током којих на површину израњају фрагменти напева из осмогласника и (ауто)цитат из композиције *Стихови из „Горског вијенца”*. Јединство форме није више тако битан циљ као раније, али сваки нови сегмент форме лако и меко се уткива у претходни.

Осмогласнички напеви се оглашавају у првој половини дела: први пут у т. 20–24, затим убрзо у т. 32–37, док је цитат инспирисан Његошевим драмским спевом пласиран у другу половину (т. 76–80). Упечатљива је појава мелодије у т. 32–33 (најпре у виолини, па у клавиру) која одмах дозива асоцијацију на осмогласник: она најпре има покрет велике секунде навише па повратак, после којег следи мала терца наниже, на коју се надовезује постепени низ молског тетрахорда навише после којег се опет јавља мала терца наниже. Мелодија у овом виду не постоји у осмогласнику, али композиторка ју је изградила из две формуле које се обе могу наћи у напевима IV гласа (али и другде), па је тако узела формулу с краја 3. стихире овог гласа и почетак 1. стихире истог гласа: **НОТНИ ПРИМЕР 32.** Наведени цитат из *Стихова из „Горског вијенца”*, композиције за глас и клавир коју је Љубица Марић компоновала 1947/48. године, можда би остао непрепознат да композиторка није уписала тај стих у партитуру *Торза*: она је, наиме, у музички ток неприметно укључила неколико тактова раније компонованог дела – управо оне који су музички носили тај стих: **НОТНИ ПРИМЕР 33.** Као што констатује Бранка Радовић, аутоцитат је у *Торзу* дат у аугментацији, хармонски ток је у другом тоналитету, што утиче на то да у новом делу добије сасвим другачије асоцијације, ванмузичке и поетске.⁵⁵⁶

Као у претходним делима Љубице Марић, *Архаји* и *Архаји 2*, у *Торзу* има више простора за дијатонски хармонски израз него што је то било раније, али наравно и даље нема назнака функционалне тоналности, већ се тонална основа остварује разноврсним педалима, репетицијама тонова, вођењем мелодије у паралелним октавама и квартама. Рескији звуци, са акордима који садрже додате секунде и ноне, или са осамостаљеним „сноповима тонова”

⁵⁵⁶ Бранка Радовић, „Његошевске инспирације Љубице Марић”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 35–6

(на пример Ц-Дис-Е у т. 60–65) који су подршка замишљеном речитативу (*quasi recitativo*), имају више функцију уношења другачије звучне боје него повишавања тензије, а у неким видовима (као на почетку и при крају композиције) они јасно звучно асоцирају на разлегање звука звона. Упечатљив је део означен као „*misterioso*” (т. 99–105) у којем акорди дужег трајања полако и у тихој динамици припремају крај / опраштање: то је низ дисонантних несистемских сазвука наизменично на Дес и Ес који се завршава у унисону, као што ће потом, после неколико удара „звона” у клавиру бити формиран сазвук од тонова који су учествовали у том звучању и који ће одзвањати све док не остане да трепери само један тон – Е.

Композиција је премијерно изведена 14. априла 1996. у дворани Келнске филхармоније. Свирали су: Арвид Енгегард (*Arvid Enggard*), виолина, Ксенија Јанковић, виолончело, и Александар Маџар, клавир.

Клавирски трио *Торзо* Љубице Марић проглашен је за најбољу композицију изведену на Међународној трибини композитора одржаној од 10–16. маја 1996. априла 1997. За то дело је добила награду Удружења композитора *Стеван Мокрањац* за 1996. годину. Поред тога, 20. октобра 1996. обила је Октобарску награду Београда за целокупно стваралаштво.

Из приказа о делу:

„Оштри звуци клавира који асоцирају на звона, у садејству са покретима гудача у великим интервалима, стално су подсећали на медитативну тужбалицу. Ту и тамо прозвучао је и њен учитељ Хаба, мајстор четвртстепене музике. Маџарев суптилни клавирски *touché* пренео нас је у далеки мистично-сакрални свет.” [о *Клавирском трију Торзо*]

Volker Fries, „Wettlauf der Solistenpaare. Philharmonische Kammermusik mit Künstler vom Balkan – Slawische Akzente”, *Kölner Rundschau*, 21. 4. 1996.

„Дело Љубице Марић захвата увек из истог неисцрпног извора који би се, по речима самог аутора, могао назвати *цело време*. То је она обухватна кугла времена која нас носи ка будућности док су у њој самој смерови догађаја заковитлани и изукрштани, а тренуци прошлог, садашњег и будућег преклопљени, ако су способни да издрже трајање, и да

се укључе у укупно кружење у ком нема прекида и нема две исте временске констелације.”

Зорица Макевић, „*Торзо*, клавирски трио Љубице Марић”, *Нови Звук*, 8, 1996, 31.

Као да су признања која је добила за *Торзо* додала нову енергију Љубици Марић, она се следећих година са жаром упустила у реализацију једног тимског рада који у понечему подсећа на њено учешће у стварању говорног ораторијума *Слово светлости* тридесетак година раније. Знатан део свог времена посветила је тада раду на несвакидашњем звучном издању, ХАРМОНИЈИ У КАМЕНУ, који је окупио мали тим људи чији су први чланови били академик Никола Пантић, палеонтолог (1927–2002), и културолог Димитрије Вујадиновић.⁵⁵⁷ Активности на овом пројекту започеле су средином 1997. године, а завршене су крајем следеће године. Тонска матрица је направљена почетком 1999. године, уочи бомбардовања Србије. Војни напад најјачих светских сила се примицао, а чланови тима били су усредсређени на реализацију уметничког подухвата који је био замишљен као опомена човечанству да својим све безобзирнијим односом према природи угрожава сопствени опстанак на Земљи.

Основу за пројекат представљала је књига Николе Пантића *Трактат о јединству, хармонији и укрштају природног и духовног* (краћи наслов, на корицама, гласи: *О јединству природног и духовног*),⁵⁵⁸ док је *spiritus movens* био Димитрије Вујадиновић, истовремено и аутор синопсиса.⁵⁵⁹ На окупљања тима у Музико-

⁵⁵⁷ Од осталих учесника треба навести новинарку Споменку Медаковић, глумца Љубивоја Тадића, америчког глумца Стивена Егнуа (Stephen Agnew), који је живео у Србији, тонског сниматеља Зорана Јерковића и ауторку ове монографије. Чланак о овом пројекту објављен је неколико година касније: Мелита Милин, „Хармонија у камену. Укрштај природног и духовног”, *Политика* (Културни додатак), 29. март 2008.

⁵⁵⁸ Уредник књиге објављене 1996. био је Димитрије Вујадиновић а издавач Независни истраживачки центар *Плави змај* у Сремским Карловцима. Цео текст је дат и у преводу на енглески језик (преводиоцац: Владица Ракић).

⁵⁵⁹ Могуће је да је Љубица Марић предложила да се ово радифонско дело назове *Хармонија у камену*, а можда је била смислила и првобитан назив *Камен је сећање*. Камен је за њу, иначе, представљао предмет посебне пажње. У њеној соби на пећи стајао је већи број каменчића које је добијала од пријатеља или их је сама нашла. У њеној заоставштини у МИ САНУ налази се неколико ситнијих комада завијених у папириће на којима је записала асоцијације које су јој будили. Не треба заборавити ни камене надгробне спо-

лошком институту САНУ, касније у тонском студију Народног позоришта и на крају у тонском студију Радио телевизије Београд у Македонској улици обавезно је долазила Љубица Марић, чак и када је при крају, због повређене ноге, морала да лежи на донетом кревету с точковима.

Одломке текстова из књиге и делове композиторкине музике требало је смислено повезати и организовати у већу целину. Текстове су тумачили Љубивоје Тадић (за верзију на српском) и Стивен Егну (за верзију на енглеском).⁵⁶⁰ Иако већ у врло позним годинама – имала је тада 88–89 година – Љубица Марић је са великом менталном енергијом учествовала у доношењу одлука о сваком детаљу не само избора, распореда и трајања музике, већ и самих текстова. Познато је да јој је и књижевност била врло блиска, тако да је са великом компетентношћу улазила и у то поље. Значајке су биле и њене сугестије тумачу говорног текста које су се односиле на акцентуацију речи и интонацију реченица.

У процесу рада композиторка је показала да уме да сагледа своја дела, аутономна у својој суштини, као „примењена” – као дела чији се фрагменти могу допуњавати и преплитати са исказима из сфера поезије, филозофије, науке. Њу је у највећој мери надањивало препознавање истих или сличних мисли о судбинским питањима постојања, исказаних у различитим областима стваралаштва. У текстовима из књиге Николе Панџића, како његовим сопственим, тако и у преузетим фрагментима из дела светских великана, она је пронашла прегршт драгоцених сведочанстава о њиховој мудрости, далековидности и спознаји *јединства природног и духовног*.

Било је замишљено да се текстови смењују са фрагментима из дела Љубице Марић, а сама композиторка је врло активно учествовала у овом „градитељском чину” – у одлукама о свим детаљима који су се тицали избора, распореда и трајања музике. По природи ствари, била је заинтересована за стварање доброг уклапања и „меких” прелаза између музичких и говорних сегмената (исказа из сфера науке, поезије и филозофије, са одломцима из великих дела културне баштине – *Библије, Слова љубве, Луче Микрокозме*, и др.).

менике – стећке са уклесаним епитафима који су је надахнули за *Песме простора!* На глатком делу једног мало већег комада (око 6 цм дужине) урезала је почетак једног од тих епитафа који је послужио као текст за последњи став *Песама простора*: „Ја сам бил како ви јесте”.

⁵⁶⁰ На почетку су се састанци одржавали у Музиколошком институту САНУ, касније у Студију у Народном позоришту и на крају у Студију у Македонској улици.

У *Хармонији у камену* искоришћени су, редом, одломци из следећих дела Љубице Марић: из *Песама простора* (V став), *Пасакаље* (почетак), *Сонате фантазије*, *Чудесног милиграма*, *Монодије октоиха*, *Песама простора* (Прелудијум), *Октоихе I*, *Песама простора* (IV и V став), а на крају је дат цео *Праг сна*.

Драматични удари тимпана (из првих тактова V става *Песама простора*) изабрани су за почетак *Хармоније у камену*, као упозорење на озбиљност теме о којој се расправља у наставку. Музика се поново уводи када се евоцирају геолошки догађаји из најстаријих епоха – из времена када је наша планета била прекривена океаном и из много каснијег, када је настајало копно: одломак почетка *Пасакаље* на том месту делује не само примерено, већ и узбудљиво. Једна од најранијих композиција Љубице Марић, *Соната фантазија* за виолину соло, даје нову димензију *Оди Сунцу* коју је саставио фараон Аменхотеп, што се свакако може довести у везу са композиторкиним сећањем на рану младост када је то дело компоновала под утиском посматрања рађања сунца на обали мора. *Чудесни милиграм* за глас и флауту, рафинирано дело из њеног позног опуса, изабрано је за минуте медитације после објаве да је „Божанствена средина на Земљи, која је стварана милијардама година, изнедрила затим и Човека”. *Монодија октоиха* за виолончело соло изабрана је да музички обогати излагање о Човеку кога је наша планета излегла, као „квочка на сунцу” (Владика Николај Велимировић). Које би друго дело Љубице Марић, осим *Песама простора*, и то њиховог Прелудијума, интензивније обасјало говор о универзалној људској духовности и тако најавило један познати одломак из Његошеве *Луче микроkozма?* Музичка евокација застрашујуће будућности због несклада насталог у новије време између човека и природе, реализована је музиком из *Октоихе I*, чији одсечни налети труба суштински кореспондирају са одломком о анђелима уништења из *Откровења св. Јована Богослова*, драмским врхунцем целог дела. Размишљање о људском трајању у времену озвучено је одломком из *Песама простора* : подлога је IV став у којем се постепено ствара градација чији је врхунац истовремено почетак следећег, V става: тада зачујемо оне исте упозоравајуће ударе као на почетку *Хармоније у камену*, чиме је остварена још једна веза унутар дела. Пети став је подлога наставка говорног текста у којем се заговара „мудра делотворност Човека и свеопшта хармонија”. На самом крају дела, као неки постлудијум, надовезујући се на последње стихове из одломка *Слова љубве* Деспота Стефана, стоји камерна кантата *Праг сна*, као поглед у онострано.

Управо се овде треба се сетити да је *Слово љубве* било укључено у „говорни ораторијум” *Слово светлости* (1967), сценско дело у којем је коришћена музика Љубице Марић. *Хармонија у камену* заправо се може посматрати као облик сродан театарско-ритуалном *Слову светлости*, али дат у много редукованијем, искључиво аудитивном виду. Стварано три деценије раније, током више година, у сарадњи Љубице Марић са књижевником Зораном Мишићем и редитељем Владом Петрићем, *Слово светлости* сведочи о сличном надахнућу као *Хармонија у камену* и о потреби да се од разнородних фрагмената изгради упечатљива и јединствена целина која ће бити жива и делујућа. Још једно несвакидашње дело а слично по концепцији *Хармонији у камену* и *Слову светлости*, била је недовршена *Музика звука* са снимцима на магнетофонској траци.

Хармонија у камену, која се може назвати радиофонским делом, снимљена је најпре на аудио касету, а касније и на компакт диск (издавач: Фондација Балканкулт, 2017).⁵⁶¹

Раније је споменуто да је *Торзо* (1996) био последња завршена композиција Љубице Марић. Желела је да компонује још нека дела, али била је сувише слабог здравља да би то остварила. У писму Бориславу Чичовачком од 19. априла 1996. и једном другом недатираном писму она наводи да за њега пише *Дуо* за обоу и харфу,⁵⁶² о чему сведоче почетне скице сачуване у њеној заоставштини у Архиву САНУ.

У заоставштини Љубице Марић, иначе, нема скица њених довршених дела, што је штета јер је музиколозима увек интересантно да прате стваралачки процес настанка композиција. Сачуване су, међутим скице вокално-инструменталног дела – кантате – чији би назив вероватно био *Београд*, према наслову песме Васка Попе, последње у циклусу *Повратак у Београд*.⁵⁶³ Укупно је сачувано 45 тактова, од којих првих 26 иду континуирано, док посебно стоје фрагменти од 13 и 6 тактова. Текст намењен мешовитом хору узет је из споменуте песме Васка Попе: „Бела си кост међу облацима / Ничеш из своје ломаче / Из преоране хумке / Из развејаног праха / Ничеш из свога нестанка / [...] / Бела си кост међу облацима / Кост костију наших /.” Тешко је са сигурношћу навести време настанка ових скица. Попина збирка

⁵⁶¹ Представљање јавности овог звучног издања догодило се 5.3.2008. године у Галерији САНУ. Говорили су: др Александар Петровић, професор Београдског универзитета и филозоф, Зоран Јерковић, тонски сниматељ, и ауторка ове монографије. Промоција је била завршена наступом виолончелисте Срђана Сретеновића, који је извео *Монодију октоиха* Љубице Марић.

⁵⁶² Б. Чичовачки (прир.), *Љубица Марић: Записи*, 11.

⁵⁶³ Архив САНУ.

Усправна земља, у којој се налази и циклус *Повратак у Београд*, објављена је 1972. године, али Марићева је могла знати ту песму и пре објављивања. Њу је са Васком Попом везивало присно пријатељство, тако да је сасвим могуће да је он њој давао на читање и песме које још није објавио. То је без сумње био случај и са Душаном Радићем, такође одличним Попиним пријатељем, који је компоновао кантату *Теле-кула* 1957. године, док је Попа објавио своју песму на чије је стихове дело компоновао тек 1972. године, такође у збирци *Усправна земља* (и сам назив *Усправна земља* употребио је Радић десетак година раније, 1962/63. за своју камерну кантату истог назива). Вероватно су неке од тих песама већ била објављиване и у књижевним часописима, пре него што их је Попа објединио у тој збирци.

На основу наведених података не може се са сигурношћу тврдити из ког периода датирају споменуте скице Љубице Марић. Можда је композиторка после успеха кантате *Песме простора* била инспирисана да компонује још једно слично дело, али је брзо одустала, можда због започињања „пројекта” *Музика октоиха*. Не може се сасвим искључити да је кантату *Београд*, од које су остале само малобројне скице, Марићева компоновала и у периоду повлачења из јавности после мајчине смрти, а пре рада на *Музици звука*.

Сачуване су и фотографије две стране рукописне партитуре неког непознатог дела Љубице Марић за клавир и велики оркестар – стране 17 и 20.⁵⁶⁴ Нотни текст је сасвим исписан, не ради се о скицама. Коришћен је нотни папир са већ уписаним скраћеним називима инструмената. Можда је композиторка уништила целу партитуру, а фотографисала само те две стране које су јој због нечега значиле више од других.

Неке од последњих скица које је Љубица Марић направила налазе се у Архиву САНУ. Видети ПРИЛОГ II, 1, бр. 11.

Последњих година живота Љубица Марић се све теже кретала, тако да од краја 2001. године или почетка следеће није више излазила ван куће. Умрла је 17. септембра 2003. године у болници *Свети Сава* у Београду, у коју је одведена два дана раније. Сахрањена је 19. септембра у породичној гробници на Новом гробљу.⁵⁶⁵ Следеће године, на дан рођења Љубице Марић, 18. марта 2004, у Галерији САНУ приређено је вече њених камерних композиција.

⁵⁶⁴ Архив САНУ.

⁵⁶⁵ Парцела бр. 28, гробница бр. 43. На споменику од сивог гранита уписана су следећа имена: Дара Ч. Радовић (очева сестра), Павле Марић (отац) и Милан Марић (деда по оцу). Лево од споменика је плоча са следећим именима: Др Димитрије Марић (муж мајчине сестре Милице), Милица Д. Марић (мајчина сестра) и Љубица Ђорђевић (мајчина сестра). Десно од споменика стоји мања плоча с именом мајке Љубице Марић, Катарине Марић, испод којег је остало празно место за име саме композиторке.

* * *

Стогодишњица рођења Љубице Марић 2009. године обележена је свечано, под покровитељством Унеска. Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ организовали су међународни научни скуп под називом *Простори модернизма – опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (Spaces of Modernism – Ljubica Marić in Context), који је одржан у САНУ од 5. до 7. новембра 2009. Било је петнаесторо учесника из земље и дванаесторо из иностранства, међу којима су сви били истакнути музиколози из осам земаља. Зборник радова са овог скупа објављен је следеће године, под истим називом као и скуп, а уредили су га академик Дејан Деспих и др Мелита Милин. Радови су на српском и енглеском док су, с изузетком једног рада, сви објављени у верзији на енглеском језику на компакт диску који је приложен зборнику.

Научни скуп је био осмишљен као један од неколико важних догађаја којима се у Србији обележавао композиторкин јубилеј. Била је погодна околност што су неке друге активности у оквиру истог јубилеја биле реализоване у време трајања скупа (изложба у Галерији САНУ и концерти у истој Галерији и Скупштини Града), тако да су и домаћи, а поготово страни учесници могли да врло свестрано сагледају смисао и значај композиторске заоставштине ове наше вансеријске уметнице. У време трајања научног скупа испред сала у САНУ су биле изложене партитуре Љубице Марић у издању њене издавачке куће *Фуроре* из Касела.

Приређена као саставни део манифестација организованих поводом јубилеја композиторке Љубице Марић, изложба коју је организовала Српска академија наука и уметности, била је окренута најширој публици, дакле не само концертној. Аутор изложбе, чији је назив био *Љубица Марић: „...тајна – тишина – творење...”* била је др Мелита Милин, научни саветник Музиколошког института САНУ, док су коаутори били сценограф Ненад Марковић и дизајнер Милан Јанић. Изложбу је 4. новембра 2009. отворио Небојша Брадић, министар за културу Републике Србије, а о самој изложби, њеној концепцији и реализацији говорила је ауторка, док је избор из поетских дела Љубице Марић тумачила госпођа Дара Чаленић, глумица, пријатељица Љубице Марић. На изложби, која је трајала до краја децембра те године, приказана су мање позната или сасвим непозната документа о животу и стваралаштву Љубице Марић, углавном из до тада недоступних архива. Били су изложени рукописи и скице партитура, штампана и звучна издања дела, ликовни и поетски радови (цртежи, *таблице*, бајка *Истина*), фотографије, кореспонденција, програми и плакати концерата, белешке на маргинама књига које је читала, могла се чути музика са припремљених дискова, као и видети интервју с Љубицом Марић из ТВ филма који је 1986. године снимиио Арсеније Јовановић. Изложбу је пратила монографија– каталог чији је аутор била Мелита Милин.

Значајан део прославе стогодишњице рођења Љубице Марић представљали су концерти који су одржавани преко целе године и на којима су изведена сва композиторкина дела. Организатор концерата је био Борислав Чичовачки. Следеће године је објављен албум од четири компакт диска са целокупним њеним опусом. У ту сврху су неке композиције снимљене поново, неке први пут, док је извештај број других преснимљен са ранијих звучних издања. Уз це-де албум под називом *Музика Љубице Марић* објављена је и двојезична књижица, на српском и енглеском, у којој се налазе коментари свих дела чији је аутор Борислав Чичовачки. Године 2011. су објављени фрагменти из дигитализованих снимака за *Музику звука* Љубице Марић (двоструки Це-Де албум) у издању Музиколошког института САНУ (приређивач: Мелита Милин). Прилог обележавању стогодишњице рођења Љубице Марић дала је и Библиотека Матице српске у Новом Саду, која је приредила мању изложбу која је трајала од 21. августа до 11. септембра 2009. године. Ауторке каталога и изложбе биле су Ивана Гргурић и Силвија Чамбер.

УКРШТАЊА

I

И СРБИЈА И ВИЗАНТИЈА КАО ДУХОВНЕ ОТАЏБИНЕ

*Ето зашто преплових мора, и сад
Пристижем у Визант, свети град.*

(из Јејтсовог *Путовања у Визант*)

Једноставним, а врло евокативним насловом једног од својих најзначајнијих остварења – *Византијског концерта* – Љубица Марић експлицитно упућује слушаоце на идејни (и идеални) свет у који се загледала. Као Вилијем Јејтс (William B. Yeats) у песми *Путовање у Визант*, она реагује на „завештања безвременог духа”, на непролазност вредности створених на врхунцу империје када је она била средиште европске цивилизације и када је, у доживљају ирског песника постојало хармонично јединство мисли, уметности, мистицизма и политике.⁵⁶⁶ Имагинарна и идеализована, Византија је доживљена као шира духовна отаџбина, извор и „млеко духа нашега”.⁵⁶⁷ Вук Куленовић, који је у *Визан-*

⁵⁶⁶ Повезивање ових дела Љубице Марић и Вилијама Батлера Јејтса могуће је начинити само на том општем, духовном плану, и не би га требало проширивати на суштинска значења *Византијског концерта*, с једне стране, и песама *Путовање у Визант* (*Sailing to Byzantium*) и *Визант* (*Byzantium*), с друге стране. Вид. и: Jacqueline Genet, „Byzantium”, *Etudes irlandaises*, 15-2, 1990, 37–53. Иначе, наслов *Vers Byzance...* концерта за виолу и гудачки оркестар (1984) Ивана Јевтића открива да је био инспирисан овом Јејтсовом песмом.

⁵⁶⁷ Као што је већ на другом месту наведено, у Архиву САНУ је сачуван лист папира на којем је Љубица Марић записала: „Телевизијском филму *Византијски концерт* који је пре десетак година сниман у црквама Пећке патријаршије на музику Љубице Марић, надахнуту српским Осмогласником, композитор је тада дала ову посвету: ’Тлу, корену, пореклу, млеку духа нашег – посвећујем.’ ” Оригинал *таблице* с текстом ове посвете чува се у досијеу Љубице Марић у Библиографском одељењу САНУ. Ауторка ове монографије верује да је композиторка свој *Византијски концерт*, а можда и целокупно стваралаштво, а не само ТВ филм о *Византијском концерту*, доживљавала као посвету „Тлу, корену, пореклу, млеку духа нашег.”

тијском концерту назрео пронађено време Византије (доводећи у везу Прустове „мадлене” и гласове октоиха), написао је: „И ето темеља, и ту су нам корени. Једно скоро заборављено време, време наших предака, отворило је своје двери. Први пут додирнуто обасјалом испосничком руком, пробудило је своја висока звона и далеке, тајанствене гласове.”⁵⁶⁸

Треба одмах нагласити да, иако се значајан део опуса Љубице Марић повезује с Византијом и њеним културним зрачењем, било би погрешно говорити о инспирацији Љубице Марић византијском музиком, и то стога што се српско црквено појање од којег је полазила у низу својих дела не може поистоветити са византијским.⁵⁶⁹ Оно се, наиме, развило из византијског појања, стичући током времена специфичне мелодијско-ритмичке карактеристике. Закупљена тајнама времена, пролазношћу и оним што успева да јој се одупре, Љубица Марић је упирала поглед ка дубинама прошлости, оном већ испуњеном времену које је за собом оставило драгоцене културне трагове. Било је зато савсим природно што ју је привукла Византија, односно византијско наслеђе, при чему је била свесна да је српска култура његов значајан део. Сама композиторка објаснила је наслов свог клавирског концерта на следећи начин: „Назив ’Византијски концерт’ треба само да означи по рекло из оног моћног далеког корена чију једну слатку стабљику представља наш народ својим стваралачким духом.”⁵⁷⁰

Византијски концерт за клавир и оркестар је једино дело Љубице Марић које директно указује на Византију као тему или инспирацију а асоцијација на то моћно царство брзо се пренела и на остале три композиције циклуса *Музика октоиха*, како на ону која је претходила *Византијском концерту – Октоиху I* – тако и на касније, *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha*. Везу са Византијом нагласила је сама композиторка употребом грчког назива за осмогласник – октоих – како у наслову самог циклуса, тако и у наслову једне од композиција у том циклусу, *Ostinatu super thema octoicha*. На тај начин је нешто од златног праха Византије прекриво и камерну кантату *Праг сна*, трећу композицију циклуса, која се од осталих издваја не само по томе што није искључиво инструментална, јер има и битну вокалну компоненту, већ и по изабраном поетском тексту чија се надреалистичка имагинативност срећно уклапа у звучно поље дискретног присуства осмогласја. На-

⁵⁶⁸ Из текста на корицама двоструког LP албума *Љубица Марић: Музика октоиха. Пасакаља. Песме простора*, ПГП, Београд 3130118.

⁵⁶⁹ На ову чињеницу скреће пажњу и Иван Муди (Ivan Moody) у свом раду „Byzantine Discourses in Contemporary Serbian music” in: Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Institute of Musicology SASA, Belgrade, 2014, 112.

⁵⁷⁰ Д[рагослав] А[дамовић], „Љубица Марић: Покушавам да откријем оно што већ давно постоји у неким скривеним просторима”, *Политика*, 16.6.1963, 19.

живајући свој клавирски концерт „*Византијским*” и конципирањем напева из Октоиха као везивног ткива циклуса, Љубица Марић је изградила сложен, а препознатљив симбол Византије. Објашњење за то што је композиторка употребила назив „октоих” уместо превода на српски „осмогласник”, и поред тога што је своја дела засновала на напевима српског осмогласника који се разликују од византијског, могло би бити да је више желела да истакне своју повезаност са ширим културним подручјем – византијским, балканско-православним – него са ужим, искључиво српским.

Љубица Марић није била ни прва ни једина међу нашим композиторима која се интересовала за византијску културу, али је њен однос био свакако јединствен. Интересантан је податак да је Јосип Славенски, њен први професор композиције, године 1953. у списак својих дела уписао симфонијску кантату *Byzantia*⁵⁷¹ која, међутим, нити је сачувана, нити било где другде евидентирана. Остаће вероватно непознато да ли су Славенски и Марићева уперили своје погледе ка Византији независно један од другог, или је неко од њих у разговору споменуо привлачност те теме, што је могло подстаћи интересовање оног другог. Познато је и да је Славенски још раније, у IV ставу *Симфоније Оријента* – „Хришћани” – изразио свој звучни доживљај Византије, компоновајући по „старовизантијским мотивима”.⁵⁷²

Постоји мала предисторија обраћања Византији у српској музици. Београдска Катедра за византологију, трећа по реду после оних у Минхену и Паризу, основана је на Београдском универзитету 1906. године, тиме демонстрирајући наглашено интересовање домаћих научника за проучавање историје и културе средњовековне српске државе у контексту „Византијског комонвелта”.⁵⁷³ Значај те области проучавања потврђена је организацијом II међународног византолошког конгреса у Београду 1927. године. Ефекти тих истраживања на домаћу културну јавност могу се уочити у њеном све изразитијем интересовању за српско средњовековно културно наслеђе, првенствено на пољима књижевности, архитектуре и фреско-сликарства, а сви они припадају сфери зрачења православне Цркве. Ово деловање се убрзо проширило на област уметности, па је изванредан број српских песника и сликара међуратне Србије (Југославије) стваралачки реаговао на многа открића о том времену уносећи неке карактеристичне елементе овог наслеђа у своја де-

⁵⁷¹ *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije* (ur. Dragutin Čolić), UKS, Beograd, 1953, 13.

⁵⁷² Vlastimir Peričić, „Josip Slavenski” u: *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Nolit, Beograd, 1969, 504.

⁵⁷³ Термин је међу византолозима коришћен од почетка XX века. Димитрије Оболенски (1918–2001) објавио је књигу о „византијском комонвелту” 1971. године.

ла.⁵⁷⁴ Од међуратних композитора само је Миленко Живковић, аутор *Византијске литургије* за мушки хор (1935), био инспирисан тим богатим наслеђем. Не упуштајући се у карактеризацију византијских напева, он је у свом чланку посвећеном савременом компоновању православне музике навео да су ти напеви сачувани у црквеним и манастирским књигама из средњег века, док су „данашње ’живе’ црквене мелодије у појединим православним народним црквама очуване [...] у својој примитивности” и да као такве „имају највише основне органске везе (заједница лествичних истоветности) са мелодијама византијским.”⁵⁷⁵ Живковићев циљ је заправо био да створи такву „органску везу” између „византијске и народне црквене мелодије”, да она може да послужи као основа „свеукупне православне музике”. Његова *Византијска литургија* показује како је тешко било остварити идеал такве „органске везе” и истовремено реализовати дело црквеног жанра, а модерног сензибилитета. Према Богдану Ђаковићу, то дело врло смелог хармонског језика, али стилски хетерогено, карактерише концертно-експериментални статус.⁵⁷⁶ Исти аутор запажа да Живковић тежи „имагинарном архаичном начину црквеног певања”, што покушава да дочара квазивизантијском мелодиком, немензуралним певањем, квазинетемперованим глисандима, и сличним поступцима.⁵⁷⁷ И у другим православним земљама је на музичкој сцени у периоду између два светска рата постојала стваралачка активност усмерена ка истом циљу. У Румунији су се на том пољу истакли нарочито Паул Константинеску (Paul Constantinescu) и Сабин Драгој (Sabin Drăgoi). Вредно је споменути да су неки од тих композитора написали дела која наслеђе Византије уносе и у дела нецрквених жанрова.⁵⁷⁸ Слично је било и у Грчкој, а Петрос Петридис (Petros Petrides) био је један од оних који су користили гласове из октоиха у својим световним делима.⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Најважнији међу њима били су песник Момчило Настасијевић и сликари који су чинили групу *Зограф*.

⁵⁷⁵ Миленко Живковић, „Прилог проблему православног црквено-музичког стила”, *Музички гласник* 5-6, 1933, 103.

⁵⁷⁶ Богдан Ђаковић, *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*, Академија уметности и Матица српска, Нови Сад, 2015, 188–89.

⁵⁷⁷ Исто, 186–87.

⁵⁷⁸ На пример, *Две етуде у византијском стилу* за гудачки трио (1929) Марцијана Негрее (Marțian Negrea) и *Византијска соната* за виолончело соло (1940) Паула Константинескуа. Вид. Valentina Sandu-Dediu, *Rumänische Musik nach 1944*, Pfau, Saarbrücken, 2006, 71–85.

⁵⁷⁹ Вид. на пример: Yannis Belonis, „The Greek National Music School”, in: Katy Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music*, Intellect Books and University of Chicago Press, Bristol–Chicago, 2009, 152–155.

Миленко Живковић је био значајна особа у животу Љубице Марић. Не само да јој је одлучујуће помогао да добије прво запослење у Музичкој школи *Станковић* 1938. године, него је утицао и на то да после рата постане доцент на Музичкој академији. Вероватно су се још у пратрним разговорима дотicali теме тзв. националног стила у музици, па и ослонца на још живу музичку традицију, световну и црквену. Могуће је да је тако Марићева добила подстицај за проучавање српског појачког наслеђа и да је у том циљу купила Мокрањчев *Осмогласник*, а можда јој је и сам Живковић то предложио. Претпоставка је да је убрзо потом почела да компонује према напевима из тог зборника, али нажалост ништа није сачувано од њене композиције за клавир *Импровизације и фуге на теме из Осмогласника* коју је укључила у списак својих дела објављен 1953. године.⁵⁸⁰

За разлику од других уметника окренутих древној прошлости који су се дивили српској средњовековној уметности и књижевности чије су елементе користили у својим делима, композитори дуго нису знали за конкретне напеве – „творенија” учених црквених људи из седњег века – који би их инспирисали. Због тога су модерни српски композитори које су привлачиле теме из средњовековне националне прошлости користили у својим делима израженију дијатонику, понекад и архаичне модалне елементе сачуване у српској традиционалној музици, народној и црквеној, док су текстове на којима су заснивали своја дела узимали из средњовековне поетске ризнице или из новијих књижевних текстова с темама из средњег века. Композицију *Легенда о Јефимији* (1921) о српској средњовековној племкињи и песникињи, Милоје Милојевић је компоновао за виолочело и клавир, Јован Бандур је аутор мадригала *Слово љубве* (1938) на одломак истоимене песме деспота Стефана, Љубица Марић кантате *Песме простора* (1956) на изабране натписе са средњовековних надгробних споменика, Енрико Јосиф кантате *Смрт Стефана Дечанског* (1956) према драми Јована Стерије Поповића, Душан Радић кантате *Ђеле кула* (1957) на поезију Васка Попе, Петар Коњовић опере *Отаџбина* (1960) према драмском спеву Ива Војновића *Смрт мајке Југовића*, Рајко Максимовић „епске партије” *Кад су живи завидели мртвима* (1963) према записима из времена после пада Србије под турску власт.

Тек почетком шездесетих година XX века једна српска средњовековна мелодија била је транскрибована из неумског у савремено нотно писмо и убрзо потом јавно изведена. То је био напев „Ниња сили небесније” кир Стефана Србина, за сада најстарији познати напев неког српског аутора. Музиколог Димитрије Стефановић, који је докторирао код Егона Велеса (Egon Wellesz) у Оксфорду, био је аутор ове транскрипције, први пут изведене 1961. године на концерту *Београдских мадригалиста* у оквиру Визан-

⁵⁸⁰ *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije*, 37.

толошког конгреса у Охриду (певао је Андрија Јаковљевић).⁵⁸¹ Душан Радић је најбрже реаговао на појаву ове транскрипције, уневши је у Пролог и Интермецо своје камерне кантате *Усправна земља* (1962-63), компоноване опет на стихове Васка Попе. Тако је, слично као Марићева, Радић симболично повезао давно прошло време са савременим, користећи у свом делу конкретан музички материјал из давнине, иначе чудом сачуван.⁵⁸² Сама Љубица Марић није никада употребила мелодију „Ниња сили небесније” у својим делима, али је у *Монодију октоиха* за виолончело соло из 1984. године унела један мали фрагмент песме „Агиос о Теос / Свети Боже” чији је аутор Исаија Србин живео у XV веку када и Стефан Србин. Нема сумње да су јој напеви из осмогласника које је користила у својим делима још пре појаве ових транскрипција одговарали у пуној мери у њеним тежњама да сугерише музичку архаику: не само патину средњег века, већ и још древнијих или пак нешто скоријих времена. Може се с разлогом тврдити да јој није била битна стварна старина неке епохе, већ старина као таква, у симболичком смислу, као „извор”, „почетак”, „порекло” (ἀρχή), тако да није имала проблем да дело назове *Византијским концертном*, а да притом користи напеве српског осмогласника. Композиторка је у потпуности била свесна тога да напеви објављени у Мокрањчевом *Осмогласнику* и различитим зборницима српских народних песама, нису могли бити истоветни с онима који су се певали у ранијим вековима. Ипак, она је у њима препознавала сачувано древно језгро, налазећи у њима надахнуће за стварање уметничких композиција. Тим записима није прилазила као музиколог, већ као сензибилан и интуитиван стваралац.⁵⁸³

Један извод из интервјуа који је Љубица Марић дала Мирјани Огњановић 1986. године⁵⁸⁴ пружиће корисне увиде у њене погледе на ове теме:

⁵⁸¹ Транскрипција је први пут објављена у књизи: Josip Andreis, Dragotin Cveto, Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (deo o srpskoj muzici), Školska knjiga, Zagreb, 1962, 563, 564.

⁵⁸² Да није било Косте П. Манојловића, композитора, етномузиколога и музичког писца, који је 1937. године у Народној библиотеци у Београду фотографисао дванаест страна рукописног зборника у коме се налазио и напев кир Стефана Србина, не бисмо знали за овај драгоцен напев, јер је рукопис изгорео заједно с многим другим у бомбардовању Београда од стране немачких нацистичких освајача 1941. године.

⁵⁸³ О питању валидности упућивања на везе стваралаштва Љубице Марић са српским средњим веком видети: Ивана Перковић, „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић”, у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма*, 332-33. Осврт на ову тему начињен је и у поглављу *Љубица Марић и осмогласник* у овој монографији.

⁵⁸⁴ Мирјана Огњановић, „Оно што никада нећемо знати”, *Политика*, 27.3.1986, 11.

У тексту који је штампан на омоту плоче са вашом музиком, пише: „Љубица Марић налази своје надахнуће у тами древних векова”. Који су то древни векови, на који начин они живе у будућности, откуда тама?

– То је можда више један поетски израз за древност, за нашу прошлост, вероватно и за сâм појам средњег века. У сваком случају, то је тама удаљености тога времена у односу на наше време.

Време Византије, у односу на наш век?

– Мислим да је реч о дубини наше прошлости, а не историјски ограниченом временском периоду. Наравно, сваки одређени назив нешто значи, али чини ми се да у овом случају подразумева удаљеност, недокучивост целог нашег порекла, а свакако да то долази од Византије, и тако редом. За нас је значајно и важно то наше народно певање и појање које се простире толико у прошлост. Оно у мени одзвања због своје удаљености као дубина наше прошлости.

Дакле, није реч о одређеној епоси, то је као нека шифра свеобухватног времена коју свако од нас носи у себи?

– Колико та шифра постоји у сваком од нас, то је питање. Међутим, ту су разнолики утицаји: ту је Византија, словенство, наше тло са неким нашим ознакама, ту је оријентализам...

Надахнуће српским средњим веком и, шире, Византијом код Љубице Марић потребно је сагледати и у контексту укупних уметничких тенденција њеног времена, конкретно педесетих и шездесетих година прошлог века. Сјај српске средњовековне баштине стваране у плодним додирима с византијском културом, како је представљен на изложби „Средњовековна уметност на тлу Југославије”, студиозно припремљеној за презентацију у Паризу 1950. године, оставио је снажан утисак на многе, не само у иностранству већ и у земљи. У периоду који је уследио значајну пажњу јавности изазвало је и објављивање књига критичких издања српских средњовековних литерарних текстова, између осталих и поетских и документарних записа савременика о Косовском боју и патњама народа у раздобљу које је уследило. Окретање српских уметника и композитора ка средњовековној епоси могло би се разумети првенствено као израз њихове потребе да на нов начин сагледају вредност националне традиције и своје улоге у односу на њу, да одрже живим континуитет између прошлости и садашњости, другим речима да ступе у „дијалог” с прохујалим временом.

У друштвено-политичком и културном контексту двеју деценија које су уследиле после завршетка Другог светског рата усмереност ка средњем веку могла би да се протумачи и као начин бекства од реалности „меке диктатуре” и индиректна критика притисака званичне политике у односу на уметнике, мада они никада нису били тако угрожавајући као у земљама совјетског блока. Док су се у савремености осећали ускраћеним за разна права, од политичких до стваралачких, имали су представу о удаљеној прошлости као смисленој, стабилној и духовно уздигнутој. Раних шездесетих година је код носилаца културне политике још владало зазирање од свега што је имало везе с наслеђем православлја, тако да је постојала потреба извесног „правдања” било каквих асоцијација с њим. О томе говоре и проблеми да се говорни ораторијум *Слово светлости* постави на било коју од београдских музичко-позоришних сцена, па је срећом Српско народно позориште из Новог Сада, односно његов управник Милош Хацић, показао храброст и спремност да омогући извођење тог значајног остварења.

Како је наслеђе српског средњег века имало византијску културу као свој велелепни оквир, извешан број уметника је различите видове те културе користио као симболе српских духовних корена и прошле славе, као и вредности у општем смислу. За тим стваралачким ослонцима осећали су нарочиту потребу песници који су ступали на сцену током педесетих и шездесетих година XX века, од Миодрага Павловића и Васка Попе до Ивана Б. Лалића.

Изузетни представник песника тог сензибилитета, Иван В. Лалић, изразио је своје виђење Византије као надахнућа за уметнике на овај начин: „Постоје наиме две Византије, које су за моје песничко искуство подједнако битне. Постоји она историјска, која је од непроцењивог значаја за духовну и интелектуалну културу мога народа. Постоји она митска (‘Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо’, каже Чарлс Симић); Византија је и једна *метафора за свест о пореклу*, свест о извесном насушном континуитету. У многим мојим песмама покушао сам да створим дијалог између те две Византије; да изразим то прецизније, желео сам да их ујединим скривеним дијалогом између историјског и митског. Тај дијалог се водио преко слика, преко метафора.”⁵⁸⁵ Књижевни критичар Александар Петров као да сажима то исто виђење: „За српску књижевност Византија је двосмерни путоказ, ка оном што је национално и ка оном што је универзално, ка оном што је космос и ка оном што је историја.”⁵⁸⁶ У песничком обраћању Визан-

⁵⁸⁵ Александар Јовановић (ур.), *Дела Ивана В. Лалића*, књига IV, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, 282.

⁵⁸⁶ Марина Вуличевић, „Александар Петров: Византија као изазов песницима”, *Политика*, 24.2.2009.

тији може се ишчитати и потреба за утонућем у прва времена када је свет био „млад”, па и то може бити смисао Лалићеве *метафоре о пореклу*. У новије време се понекад поставља питање, од стране историчара књижевности, да ли је сасвим научно исправно говорити о стварном континуитету између средњег века и новијег доба у српској култури, или је у питању интелектуални конструкт који настаје из жеље културе за сопственим утемељењем.⁵⁸⁷ Како год да се дефинише однос српских песника од Дучића и Ракића до данас према Византији, битно је то да су уметнички плодови њихове јејтсовске *пловидбе у Византију* архетипски сугестивни и обележени трагањем за пуноћом смисла.

Исто се може рећи за Љубицу Марић, која је била снажно заинтересована за филозофски приступ великим темама какве су природа космоса и времена, с једне стране, док је с друге стране била привучена националним културним наслеђем. Била је очарана вредностима које су одолеле немилојрдном и разорном протоку времена. Због тога је често упућивала поглед ка давно прошлим временима која су изнедриле задивљујућа достигнућа људског духа. Тако је било очекивано да ће је стваралачки покренути историја и култура Византије којој су незанемарљив допринос дали и српски ствараоци на разним пољима. За њу је Византија била моћно царство одавно утонуло у дубине времена, чији су сачувани споменици у стању да поставку њену поетску имагинацију, посебно због њихове виталности и моћи да зраче духовношћу и данас, више од пет векова после пада Цариграда. Није била осетљива само на сјајну архитектуру, мозаике, фреске и илуминиране рукописе, већ и на узбудљиве речи монаха записане на маргинама књига које су преписивали (засновала је своју речитативну кантату *Из тмине појање* управо на неким од тих записа), а треба посебно нагласити да је високо ценила црквено појање које је истрајно преношено кроз време, углавном усменим путем. На њу је велики утисак остављало сазнање да је постојала дуга и непрекидна традиција појања молитава и хвалоспева Богу. Треба додати да је имала исти однос према српском народном певању чију је старину умела да препозна кад би те песме чула или пронашла нотографисане у различитим зборницима. Укратко, за Љубицу Марић је Византија, као и за Ивана В. Лалића, првенствено „метафора о пореклу”, тако да, мада тај историјски период јесте везан за средњи век, он код ствараоца може да заступа и далеко дубљу прошлост. Слично је и са народним песмама чији нотни записи могу да пробуде „предачко сећање”⁵⁸⁸, а да при том не буде битно докле у прошлост сеже усмено преношење неког конкретног напева заједно са свим његовим варијантама.

⁵⁸⁷ О томе: Марко М. Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2017, 11–16. и на другим местима.

⁵⁸⁸ Из: М. Јевтић, *Muzika između nas...* (интервју са Љ. Марић), 101.

Љубица Марић се свакако не би сложила с мишљењем свог пријатеља Павла Стефановића који је, иако је снажно подржавао њено стваралаштво, сматрао да је свет Византије „превазиђен и прохујао, с куполама Аја Софије у Цариграду и с химничким бљеском злата под њеним сводовима [...]”.⁵⁸⁹ За њу је тај свет и даље био жив јер је према њему успела да изгради духовни мост. Може се чинити да је, бар у одређеном периоду свог живота, Љубица Марић доживљавала Византију као своју праву отаџбину. Размишљање о искључиво националном (српском) пореклу било јој је сасвим страна. У свом стваралаштву она се није обраћала само српској прошлости, мада по природи ствари њој највише, већ је била осетљива и на вредности других култура: тако ју је привукла и Вергилијева VIII еклога за изванредну музичку евокацију једног давнашњег ритуала у *Чаробници*. Тајни времена и трајања прилазила је трагајући за сродним стваралачким духовима прошлости, ослушкујући исказе „предака”, будећи своје „предачко сећање”. Као што је сама једном записала: „Тако истовремено могу бити преци и Палестрина и Кир Стефан, и Стравински и Славенски и Бах и народни мелос. А непосредније порекло можемо да имамо и у савременицима. Коначно, порекло је наше у свем збивању света све до тренутка садашњег.”⁵⁹⁰ Важно је имати на уму да већ спомињан композиторкин запис „Глу, корену, пореклу, млеку духа нашега, посвећујем” не треба тумачити као глорификацију националног наслеђа, већ као поетски надахнуту рефлексiju о стваралаштву и његовој трајности ако изражава суштинске вредности. О томе говори и једна од варијација коју је начинила на исту тему, када је споменула „предачко сећање [које је везује] за тле, за корен, за порекло”.⁵⁹¹

Док је у *Октоихи 1*, *Византијском концерту* и *Ostinatu super thema octoicha* Византија била симболично присутна у насловима композиција, а заступљена пореклом употребљених напева, у позним делима Љубице Марић, онима из осамдесетих и деведесетих година XX века, присуство Византије је у дубљој позадини. Нема специфичних референци на Византију, осим сасвим индиректно насловом *Монодије октоиха*, али архаични звук кратких одломака из осмогласника ипак у извесној мери заступа (поетски и у слободнијем тумачењу) и тај свет и то време.

Реакције српских и југословенских савременика Љубице Марић на њена дела с византијском конотацијом била су по правилу врло афирмативна, и то пре свега у Србији. Међутим, њихове вредности биле су препознате и шире. Хрватски композитор и диригент Дубравко Детони

⁵⁸⁹ Павле Стефановић, „Византијски концерт Љубице Марић”, *Књижевне новине* 14.6.1963.

⁵⁹⁰ Из једног записа Љубице Марић из 1982. године. Текст се налази у Музиколошком институту САНУ.

⁵⁹¹ М. Јевтић, *nav. delo*, 101.

написао је тим поводом: „Љубица Марић – Бизант. То је Исток, она сјајна несавршеност у једва примјетном помицању интервала, што круже сами око себе стварајући скулптуру звука којој увијек другачији покрети интервала и неочекиване интерференције, што се рађају међу њима, дају увијек нову постојаност и снагу.”⁵⁹²

II ЉУБИЦА МАРИЋ И ОСМОГЛАСНИК

Са изузетком мелодијске рецитације *Чаробница*, сва дела која је Љубица Марић компоновала од првог остварења у оквиру циклуса *Музика октоиха* (*Октоиха I*, 1958/59) до свог последњег дела уопште, *Торза* (1996), садрже одломке напева из осмогласника, инкорпориране на различите начине. Посебно се истичу композиције из споменутог циклуса⁵⁹³, али и остале су успеле и свака индивидуално обликована. Композиторка је напеве које је уносила у своја дела налазила у збирци црквених напева чији је грчки назив *октоих*, а превод на српски *осмогласник*.⁵⁹⁴ Треба подсетити да се појам „осмогласник” не односи само на систем од осам црквених гласова (модуса), већ и на зборнике црквених песама писаних у сваком од тих осам гласова – напева недељних црквених служби посвећених Христовом васкрсењу. Гласови се међусобно разликују по тонској основи и карактеристичним мелодијским форму-

⁵⁹² Dubravko Detoni, *Panopticum musicum. Izabrani spisi*, Muzički informativni centar: Koncertna direkcija Zagreb, Zagreb, 1981, 52. Нешто дужи текст који садржи наведене реченице одштампан је у програму концерта одржаног у Загребу 7.2.1979, када су Загребачки симфоничари и Збор РТЗ с диригентом Оскаром Даноном извели *Песме простора*. Текст у програму је непотписан, али на овај начин се сазнаје да је његов аутор био Дубравко Детони.

⁵⁹³ Другу реч из наслова *Музика октоиха* треба тумачити као именицу у генитиву једнине, а не као придев, на шта би можда упућивао наслов једне композиције тог циклуса који је на латинском језику: *Ostinato super thema octoicha*, у преводу: Остинато на октоишку тему. У складу с оваквим тумачењем, превод циклуса на енглески гласи *Music of the Octoëchos*.

⁵⁹⁴ Даница Петровић је написала низ студија о српском осмогласнику. Вид. нпр. *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, Muzikološki institut SANU, posebna izdanja, knj. 16/1 i 2, Beograd 1982, и „Осмогласје и осмогласник у византијској и српској музичкој традицији”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1, 1987, 11–17. Вид. и: Весна М. Пено, *Православно црквено појање на Балкану у XIX веку – на примерима српске и грчке традиције*, магистарски рад у рукопису, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 1999, и Предраг Ђоковић, *Српско црквено појање – теоријске основе и практична примена*, магистарски рад у рукопису, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2010.

лама, а „типично и најизразитије обележје сваког гласа су завршни мелодијски одсеци.”⁵⁹⁵ С обзиром на вишевековно, претежно усмено преношење, као и због примања утицаја других традиција, српски осмогласник се током времена у одређеној мери удаљио од византијске основе.

Стеван Мокрањац је објавио књигу својих записа овог појања 1908. године. Упоредним анализама напева из Мокрањчевог *Осмогласника* и оних у сличним збиркама са подручја целог Балкана и Средоземља, познати аустријско-британски музиколог Егон Велес (Egon Wellesz) дошао је до закључка да заснивање напева на формулама представља принцип који је карактеристичан не само за византијску, већ и за целу медитеранску цивилизацију.⁵⁹⁶ Показало се да напеви из Мокрањчевог *Осмогласника* нису привукли само научну пажњу, већ да представљају и изванредну музичку ризницу за композиторе. „Откриће” српске црквене музике наслутио је Игор Стравински који је тврдио „да се у том црквеном појању крије велико музичко богатство, вредно проучавања и музичке примене.”⁵⁹⁷ Сам Мокрањац је у Предговору ове збирке написао да његови списи „могу послужити и послужиће уметничкој црквеној музици за мотиве.”⁵⁹⁸ То се и десило, о чему сведочи низ дела литургијског карактера у потоњој српској музици. Љубица Марић је пришла овим напевима другачије, јер је прва код нас употребила црквене мелодије као конструктивне елементе у нелитургијским композицијама.⁵⁹⁹

Љубица Марић је говорила да је још у детињству, одлазећи у цркву, имала прилику да слуша српско црквено појање. Сећала се да је Мокрањчев *Осмогласник* набила још пред Други светски рат,⁶⁰⁰ што потврђује и њен коментар из каснијих година: „Музика *октоиха* инспирисана је систематизованим записима старог народног духовног појања. Протекло је пуних двадесет година у некој повременој духовној

⁵⁹⁵ Д. Петровић, „Осмогласје и осмогласник...”, 14.

⁵⁹⁶ Egon Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, Munksgaard: Copenhagen, 1967, 88–90. Прво издање књиге објављено је у Оксфорду (Велика Британија) 1947. године.

⁵⁹⁷ Петар Коњовић, „Корнелије, оснивач српске музике”, *Књига о музици*, Матица српска, Нови Сад, 1974, 74.

⁵⁹⁸ Стеван Ст. Мокрањац, *Српско народно црквено појање I, Осмогласник*, Београд, 1908, 4.

⁵⁹⁹ Ову констатацију је ауторка ове монографије први пут изнела у свом раду „Transpozicija napjeva iz Mokranjčevog *Osmoglasnika* u *Vizantijskom koncertu* Ljubice Marić”, у: Vlastimir Perić, Dragoslav Dević, Mirjana Veselinović i Mladen Marković (ur.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1991, 188.

⁶⁰⁰ Тако је забележено и у дипломском раду ауторке ове монографије *Послератно стваралаштво Љубице Марић*, рукопис, Београд, ФМУ, 1978, 8.

припреми да приђем модусима српског 'Осмогласника' као основи за сопствену музику. Најзад ме је снажно повукла почетна мелодија првога 'гласа' заједно са својим текстом – 'Избави'⁶⁰¹ из тамнице душу моју' – и тада је започео (још недовршен) целовечерњи циклус *Музика октоиха*.⁶⁰² На сачуваном композиторкином примерку Мокрањчевог *Осмогласника* записана је година 1947, тако да је могуће да је ранији примерак изгубила, па зато купила нови.⁶⁰³ Могу се изнети две претпоставке у вези с тим, а обе се односе на мисао Стравинског цитирану у претходном пасусу, објављену у Коњовићевом чланку „Корнелије, оснивач српске музике”. Наиме, тај чланак је прво објављен 1939. у *Војвођанском зборнику*, затим прештампан следеће године у *Музичком гласнику* и поново 1947. у Коњовићевој *Књизи о музици*.⁶⁰⁴ Вероватно је композиторка била подстакнута да купи *Осмогласник* после читања тог чланка још пре рата, а није искључено ни да се то десило после рата (иако композиторкино сећање упућује на прво). Ово је све у домену спекулација, пре свега помисао да је мишљење Стравинског могло да утиче на Марићеву да се заинтересује за српско црквено појање. Ипак, то је привлачна претпоставка. Вероватно је убрзо по ближем упознавању ових напева приступила компоновању *Четири импровизације и фуге на теме из Осмогласника* за клавир које је 1953. године навела у списку својих дела⁶⁰⁵ (данас се сматрају изгубљеним).

Претежни део композиција Љубице Марић заснованих на српском црквеном наслеђу, а нелитургијског карактера, требало би сагледавати, између осталог, и у контексту сличних композиционих подухвата у земљама са сродним православним наслеђем – онима у Грчкој, Румунији и Бугарској – а временски везаних за прве деценије XX века, мада их је било и после Другог светског рата. На том пољу се будућим истраживачима пружају могућности за интересантне упоредне анализе.

Као што је већ споменуто, Љубица Марић је на напевима из осмогласника најпре засновала четири дела циклуса *Музика октоиха*: *Окто-*

⁶⁰¹ У литургијском тексту стоји: „Изведи из тамнице...”

⁶⁰² Љубица Марић, „Коментари аутора” у књижици уз двоструки компакт диск *Праг сна*, уредник и продуцент Слободан Варсаковић, Терпсихора, Сокој и Комуна, Београд 1996.

⁶⁰³ Примерак композиторкиног *Осмогласника* налази се у Архиву Музиколошког института САНУ.

⁶⁰⁴ Вид. Ђорђе Перић, „Библиографија Корнелија Станковића”, *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Димитрије Стефановић, Музиколошки институт САНУ и Српска академија наука и уметности, научни скупови књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд, 1985, 318–19.

⁶⁰⁵ Податак из публикације *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije* (ур. Dragutin Čolić), UKS Beograd, 1953, 25.

иху I⁶⁰⁶ (1958/59, према I гласу осмогласника), *Византијски концерт* за клавир и оркестар (1959, према II, III и IV гласу) и два дела према V гласу: камерну кантату *Праг сна* (1961) и композицију за клавир и гудачки квинтет или оркестар *Ostinato super thema octoicha* (1963).⁶⁰⁷ Као што се одмах примећује, дела која чине овај циклус компонована су за различите саставе; три су чисто инструментална, док само једно садржи и вокалне елементе (камерна кантата *Праг сна*). Идеја Љубице Марић о стварању циклуса дела чија ће заједничка потка бити напеви из једног сасвим другачијег, нарочитог циклуса – осмогласника – била је јединствена, не само у српској музици него вероватно уопште. Потребно је напоменути да док је компоновала дела овог циклуса, посебно *Византијски концерт* (али и иначе), Љубица Марић није сматрала битном чињеницу да су се у периоду од XV до XVIII века под утицајем различитих чинилаца напеви српског осмогласника у одређеној мери одвојили од заједничке византијске основе, да би добили лик који је Стеван Мокрањац фиксирао у свом *Осмогласнику*. А управо је Мокрањчев зборник Љубица Марић користила као извор за своје теме. Због тога постоји извесна несагласност између назива *Византијски концерт* и употребљених напева јер је Византија престала да постоји три века пре него што су се уобличио напеви српског осмогласника, мелодијске основе тог дела. Са доста сигурности се може претпоставити да Љубица Марић није била упућена у ову проблематику у време свог рада на *Византијском концерту* (1958–59), а и да јесте, онда би то значило да јој те чињенице нису биле од веће важности, већ да јој је пре свега било стало да нагласи везу, односно порекло српског црквеног појања од византијског, као и задивљујућу древност његових корена, а свакако је била импресионирана сâмим вековним трајањем тог појања, његовом снагом опстајања упркос разним неповољним околностима. Посебно је била осетљива на богатство вековног молитвеног појања, на његову изванредну разноврсност у јединству, као и на то што је то била још жива традиција. Византија је престала да постоји пре више векова, али појање које је тада настало преживело је и још траје, и према том континуитету је с разлогом осећала дивљење.

⁶⁰⁶ Првобитан назив је био: *Музика октоиха број 1*.

⁶⁰⁷ У ранијим издањима партитура и компакт дискова с музиком из циклуса *Музика Октоиха* запажа се да су скоро увек имали поднаслов према свом месту у циклусу: *Октоиха 1* била је *Музика Октоиха 1* (или само: *Октоиха 1*), *Византијски концерт – Октоиха 2*, док су *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha* заједно представљале *Октоиху 3* (на омогу ауторске LP плоче RTB 3130118 је једини пут писало *Октоиха 3* за *Праг сна*, а *Октоиха 3а* за *Остинато*. Финале би свакако носио назив *Музика Октоиха бр. 4*.

Композиторкина замисао била је да већ наведена четири дела циклуса *Музика октоиха*, заједно с још једним које би се заснивало на преосталим гласовима – шестом, седмом и осмом – образују целовечерњи циклус с тим да би могли да се изводе и одвојено. Међутим, стваралачки замах који је обележио III период рада Љубице Марић (од *Песма простора* до *Ostinata super thema octoicha* и *Чаробнице*) био је нагло прекинут због кризе која је композиторку задесила после мајчине смрти, тако да завршну композицију није никада написала. Већ је раније споменуто да су сачуване скице које потврђују да је композиторка припремала ово дело које је требало да има назив *Symphonia oktoiha*. „*Рекором сјаја*” и да буде компоновано према напевима VI, VII и VIII гласа осмогласника (ПРИЛОГ II. 1, бр. 5 и 6). Сачуване су и скице на пет листова малог формата (ПРИЛОГ II. 1, бр. 7 и 8) на којима је исписан наслов дела, затим датум 13/I 1973, као и неколико нота с уписаним текстом који сведоче о томе да је дело планирала да компонује на стихове песме „Молитва” Момчила Настасијевића („Да утопим се у плаветнило Твоје, Господе, жедан ја”).⁶⁰⁸ Није јасно за који је извођачки састав желела да компонује, али вокални учесник је свакако био предвиђен (на два-три места пише „глас” и кад није додат текст), а постоји и леп пример ритмизованог певања почетног стиха на једном тону (у напомени која претходи томе стоји: „онда читање”). Интересантан је запис који се односи на начин певања: „са опуштеном отвореном доњом вил. (са јаким одјеком у средини лука непца отворено 'а' !)” На основу скице партичеле закључује се да је дело требало да се компонује за вокалног солисту и гудачки оркестар коме би се евентуално касније додали и други инструменти. Битан податак је да је Марићева у овим скицама оставила сведочанство о својој намери да се врати употреби четвртстепена, јер користи два знака за четвртстепене интервале које је њен предратни професор Алоис Хаба употребљавао и још додаје напомену: „Због притиска на опуштеној жици ово се добија првим прстом.” Заиста, композиторка је на малом простору оставила неколико значајних података, али не постоји оно најважније – сама партитура. Свесна да нема довољно енергије да компонује дело већег обима, у позним годинама је планирала да се посвети раду на композицији мањих размера коју би назвала *Кода*, али ни то није стигла да уради.⁶⁰⁹

Док је почетком шездесетих година XX века радила на двома композицијама према V гласу осмогласника, *Прагу сна* и *Ostinatu super thema octoicha*, Љубицу Марић је закупуљао и заједнички рад с драматургом Зораном Мишићем и редитељем Владом Петрићем на „сценском приказу” или „говорном ораторијуму” *Слово светлости*. Премијера

⁶⁰⁸ Архив МИ САНУ.

⁶⁰⁹ О овој својој намери говорила је ауторки ове монографије и другима.

представе која је, с дужим прекидима, припремана скоро седам година одржана је у Новом Саду 1967. године. Највећи део музике за ово дело Марићева је компоновала раније – инструменталне композиције из циклуса *Музика октоиха* (*Византијски концерт*, *Октоиха 1* и *Ostinato super thema octoicha*) док је неке краће делове написала специјално за ову представу: *Тужбалицу* за мешовити хор, *Пасторалу* за мешовити хор и инструментални ансамбл и *Радуј се васељено* за мешовити хор.⁶¹⁰ Напеви из осмогласника уграђени су у другу и трећу од тих кратких композиција, док су они изостали из *Тужбалице* у којој се евоцира обред архаичног оплакивања мртвих.

Можда је *Слово светлости* Љубице Марић могло да буде грандиозно финале њеног циклуса *Музика октоиха*, да је композиторка имала више времена и снаге на располагању. Наиме, почетак рада на ораторијуму (око 1960. године) догодио се у време када је тек била завршила *Византијски концерт* и почела да компонује *Праг сна* и *Ostinato super them octoicha*. Бивајући под притиском да што пре компонује нову музику за *Слово светлости*, што јој није полазило за руком, искористила је своје раније компоноване композиције – *Октоиху 1*, *Византијски концерт* и *Ostinato super thema octoicha*.

Као за *Византијски концерт*, Љубица Марић је и за *Пасторалу* из *Слова светлости* (чија је тема Косовска битка) искористила напеве из осмогласника. Зато би се иста напомена која се односила на временску (историјску) несагласност теме односно наслова *Византијског концерта* према употребљеним гласовима из српског осмогласника, могла ставити и уз *Пасторалу*. Наиме, ова композиција је заснована на стиховима из *Слова љубве* Деспота Стефана Лазаревића, поезији насталој почетком XV века, дакле знатно пре него што су били уобличени напеви српског осмогласника. Ово је још једна потврда за то да је за композиторку српско осмогласничко појање представљало драгоцену сведочанство о дубоким коренима српског појања и припадању српске културе византијском културном кругу, а да јој нису биле од посебног значаја неке историјске чињенице, иначе мало познате и међу врло образованим људима њеног времена. Из тих је разлога вероватно она занемаривала извесну хронолошку нелогичност, а касније, када је упознала српске напеве који су заиста потицали из средњег века (конкретно из XV века) – кир Стефана Србина, Николе и Исаије – није нашла прави под-

⁶¹⁰ Ове три кратке композиције компетентно је редиговала Мирјана Живковић, што је био врло захтеван посао. На иницијативу Борислава Чичовачког, ове композиције су обједињене под насловом *Тужбалица, пасторала и химна из говорног ораторијума „Слово светлости“* и у том облику први пут изведене у Београду и објављене у Каселу (*Фуроре*) 2009. године.

стицај да их унесе у своје композиције, с изузетком *Монодије октоиха*, што ће бити коментарисано касније у овом поглављу.

Када се почетком осамдесетих година XX века Љубица Марић вратила компоновању, могло се запазити да је очараност напевима из осмогласника била и даље присутна у њеном бићу, али на један нов начин: више није себи постављала ограничење да се само напеви једног гласа чују у једној композицији или ставу, већ их је бирала без обзира на припадност одређеном гласу. То више нису биле теме или фрагменти од којих се граде теме, већ делићи напева уткани у ток дела, препознатљиви обично по карактеристичној каденцијалној формули, често са малом терцом наниже на крају, као и по излагању у једнаким метричким вредностима, чиме се додатно истичу. Значење тих микромотива може се тумачити на различите начине. Као да је, суочена с тешкоћама да доврши *Музику октоиха*, композиторка у малим камерним формама повезаним истом идејом, трагала за могућностима другачијег заокружавања тог обимног циклуса.

Привлачи пажњу то што је Љубица Марић у наслову циклуса *Музика октоиха*, исто као у насловима појединачних дела који га чине, а такође и у једном камерном делу из каснијег периода, употребила грчки назив „октоих”, а не „осмогласник”, иако је користила напеве из српског осмогласника, различитог од грчког од којег води порекло. Један од могућих одговора зашто је свој циклус назвала *Музика октоиха* могао би бити да је тиме желела да истакне своју повезаност са ширим културним подручјем – балканско-православно-византијским – док је ужи, српски, посматрала само као део те веће целине. Тако се давање „предности” називу „октоих” може разумети као посвета Византији, извору нашег и других православних појања.⁶¹¹ Без сумње је то смисао и наслова друге композиције овог циклуса, *Византијског концерта*.

На постављено питање могуће је понудити и неке друге одговоре, на пример да су „контекст времена у којем је [Марићева] стварала” и њен „модернистички проседе”⁶¹² утицали на њено опредељење за назив „октоих”. Наиме, иако је претходно већ била стекла углед као истакнут стваралац, а у политичком смислу била међу онима који су имали позитиван став према изграђивању социјалистичког друштва, она је можда желела да спречи очекиване критике због употребе српских црквених

⁶¹¹ Питања коришћења назива „октоих” ауторка ове монографије се дотакла у својој књизи–каталогу уз изложбу организовану новембра 2009: *Љубица Марић (1909–2003) – 100 година од рођења: „...тајна – тишина – творење...”*, Српска академија наука и уметности, Галерија бр. 116, Београд 2009, 21.

⁶¹² Упор. Ивана Перковић, „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић”, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 333.

напева као тематске основе својих дела и тиме повезивања са једном сфером српске традиције која је у то време још била под посебним надзором. Испоставило се да премијерно извођење прве композиције из циклуса *Музика октоиха – Октоихе I* (1959) – ипак није изазвало никакве негативне коментаре у јавности због коришћеног црквеног музичког извора, али већ неколико година касније, у време када је требало поставити на сцену говорни ораторијум *Слово светлости*, дошло је до озбиљних проблема због изразитог присуства православних црквених елемената у том сценском „приказању”, неминовних и природних у делу о Косовској битци.⁶¹³ Може се овде додати да се извесна nelaгода због коришћења црквених напева у *Византијском концерту* назире у оцени Павла Стефановића, иначе композиторкиног присног пријатеља, да је дело успело да прерасте „социјално-психолошке, етичке и естетске основе деловања старинске вокалне, углавном једногласне, музике одређене практичке намене”.⁶¹⁴ Битно је било, свакако, да је *Октоиха I* неоспорно имала нелитургијски карактер, тако да је у програму првог извођења дела могло без лоших последица да стоји да је оно посвећено „чудесној фресци (из Дечана) са ликом Цара Душана, а рађено [је] по неколиким мелодијским мотивима и формулама српског народног црквеног певања [...]” (текст непотписаног аутора очигледно се заснива на подацима добијеним од саме композиторке, јер је у њеним белешкама сачуваним у Музиколошком институту нађена иста формулација). Треба узред приметити да су аутори написа о делима Љубице Марић заснованим на напевима из осмогласника неретко избегавали да употребе синтагму *црквено појање*, већ радије писали о *духовном* певању или појању. И сама Љубица Марић је у уводним напоменама за прво издање *Византијског концерта*⁶¹⁵ написала да се дело „заснива на II, III и IV гласу српског осмогласника који представља осам модуса (’гласова’) старог народног *духовног* појања.” (реч подвукла М.М.) Како су *Октоиха I*, *Византијски концерт* и *Ostinato super thema octoicha* инструменталне композиције, а *Праг сна* кантата на стихове Марка Ристића у којима нема никаквих асоцијација на религиозно и црквено, може се закључити да је Љубица Марић са свесном намером одвојила напеве које је користила у својим делима од њихових литургијских текстова. Од посебног је значаја став саме композиторке у односу на текстове које је у својим делима изоставила – они су за њу „дивни”: „Ја сам се овим [напевима из Мокрањчевог *Осмогласника*] служила било да сам узима-

⁶¹³ Више о овоме у главном поглављу монографије.

⁶¹⁴ Павле Стефановић, „Византијски концерт Љубице Марић”, *Књижевне новине*, 14.6.1963.

⁶¹⁵ Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, музичка издања 33, Београд, 1975.

ла за тему делове мелодија било каденцирајуће формуле, а већ сам тај дух са оним дивним текстовима представљао је богато надахнуће.⁶¹⁶

С обзиром на наглашену склоност Марићеве према певању и певности, било јој је стало до тога да и у чисто инструменталним делима дочара певни карактер напева који су је надахнули, у чему је и успела. Треба још додати да је за Марићеву свакако било од значаја то што се наше појање означава и као *народно* (тј. српско народно црквено појање), јер је високо ценила усмену традицију уопште, захваљујући којој су до данашњег времена преживеле многе вредне творевине људског духа.

Иако је већ наглашено да се напеви из Мокрањчевог *Осмогласника* не могу поистоветити са српским појањем из времена пре формирања српског народног црквеног појања, тј. пре XVIII века, ближним византијској пракси, музика Љубице Марић се најчешће доводи у везу са средњим веком и временом Немањића, укључујући и период који је непосредно уследио после Косовске битке.⁶¹⁷ Већ у једном од првих критичких сагледавања њеног опуса Властимир Перичић је истакао: „Нарочити афинитет према уметности и мисаоности протеклих векова – посебно према духовној клими средњовековног Балкана, из које су поникле фреске са зидова Студенице, Сопоћана и Дечана – представља битну и особену црту новијег стваралаштва Љубице Марић”.⁶¹⁸ Слично је писао Петар Бингулац: „[...] Љубица Марић се у својој музичкој поезици приближила атмосфери наше древне прошлости, али не само дивним богатим фрескама у средњовековним достојанственим храмовима, него и музици која се тамо тада певала.”⁶¹⁹ Сама Љубица Марић била је сагласна са снимањем телевизијских филмова о њеним делима на локалитетима српских средњовековних манастира. Не треба заборавити ни мало пре споменуто композиторкину посвету *Октоихе 1* фресци Цара Душана из Дечана. Једна њена композиција из позног периода нарочито је вредна пажње у овом контексту. То је *Монодија октоиха* за виолончело соло (1984), у којој је једини пут употребила мелодију „Агиос о Теос / Свети Боже” Исаије Србина из XV века насталу баш у средњем веку, транскрибовану у савремену нотацију, као и „Ниња сили” кир Стефана Србина, тек почетком шездесетих година XX века.⁶²⁰ Тако је у једно дело Марићеве уткан почетак мелодије компоноване у средњем веку, која се надовезује на фрагмент једног напева III гласа из осмогласника. За

⁶¹⁶ Запис у свесци. Архив МИ.

⁶¹⁷ Упор. И. Перковић, „Шта је то у српском црквеном појању...”, 332.

⁶¹⁸ V. Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, 253.

⁶¹⁹ Petar Bingulac, „Ljubica Marić, *Vizantijski koncert*”, u: *Napisi o muzici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1988, 286. Текст је био емитован на III програму Радио Београда 20. 3. 1979. године.

⁶²⁰ Обе мелодије транскрибовао је музиколог Димитрије Стефановић.

композиторку су оба напева драгоцени гласови из прошлости и, без обзира на њихове удаљене временске координате, за њу они подједнако репрезентују велику дубину културе на простору византијског Балкана. Враћајући се на питање *зашто* „октоих” а не „осмогласник” и узимајући у обзир наведене аспекте овог питања, могуће је композиторкину одлуку тумачити као пре свега *hommage* византијским основама српске културе. Не треба одбацити ни то што је њој, као уметници осетљивој на квалитете древности, грчки назив могао бити прихватљивији због његовог архаичнијег призвука.

Са искуством много пута прослушаних и испеваних напева из Мокрањчевог *Осмогласника* Љубица Марић је при грађењу тема за своје композиције стварала нове целине из делова истих или различитих напева једног истог гласа. Композиторка је нарочито пажљиво слушала каденцирајуће формуле напева јер су то њихова битна и карактеристична места. У формулама и на њима заснованим гласовима осмогласника уочила је својства којима је и сама као стваралац тежила – кохерентности и јединству целине, са сталним испредањем новoga које „законито” произлази из претходнога, никада га дословно не понављајући. То је у основи варијациони мелодијски ток, истовремено слободан и везан за формуле.

Преносећи напеве из осмогласника у своје композиције, Љубица Марић се није држала шаблона, већ је примењивала различите приступе. Док су теме *Октоихе 1* и *Ostinata super thema octoicha* засноване на по једном одломку напева без мелодијских измена, запажа се да су интервенције током овог преношења биле сложеније у *Византијском концерту*. И у његовим ставовима композиторка се придржавала „оригиналног” музичког текста из Мокрањчевог *Осмогласника*, али тако што је комбиновала два или више фрагмента из напева, не мењајући при том ниједну ноту (у мелодијском смислу), већ је свој стваралачки удео извела новом музичком организацијом тих делова. Учинивши такав преображај и то сасвим у духу појања, складно и музички логично, добила је нове целине које су попримиле функцију тема. Тако настале мелодијске целине су нове, јер као такве не постоје у *Осмогласнику*, а истовремено су „старе”, познате, дугог трајања. На тај начин, индивидуалност Марићеве као аутора долази до изражаја већ код избора музичког материјала, јер сама таква одлука нужно укључује осмишљавање концепције дела, његове структуре и форме, макар у сасвим општим карактеристикама. У *Прагу сна* се запажа сличан поступак преузимања напева из *Осмогласника* као у *Октоихи 1* и *Остинату*, само што је напев који је уткан у мелодијску линију алта на почетку дела толико трансформисан карактером музичког исказа (што произлази из евоцирања надреалистичке визије садржане у поезији Марка Ристића), да се једва може препознати као такав. Поред тога што је одломке црквених напе-

ва користила за обликовање тема својих дела, она је у музичке токове композиција уносила и друге карактеристичне мелодијске обрте које је уочавала у напевима. Тако је обрађала посебну пажњу на тоналне основе сваког гласа, обиме мелодија, почетне и завршне формуле, места на којима долази до хроматских промена, разлике у мелодијским низовима навишеи наниже у истом гласу, а све те особености користила да би свакој појединој композицији и ставу *Музике октоиха* дала специфичан звучни идентитет.

У делима последњег, V стваралачког периода Љубици Марић више није било важно да композиције буду засноване на напевима једног од гласова осмогласника, по једном у сваком ставу или целом (једноставном) делу, већ је узимала врло кратке фрагменте заједничке за напеве различитих гласова. То су увек тако кратки фрагменти да се посебне особености гласове ни не би могле испољити. За разлику од композиција *Музике октоиха* у којима су теме из осмогласничких напева биле више или мање интензивно присутне током целе композиције, у овим позним опусима су диференцирани области композиторкиног личног композиторског исказа, с једне стране, и кратких микро-простора осветљених одломцима из осмогласника, с друге стране. Између њих постоји тензија која форму чини динамичнијом.

У поступку преношења напева из појачког осмогласја у уметничку форму у композицијама Љубице Марић нарочито се истичу интервенције у смислу ритмичке трансформације напева. То је сфера у којој се и иначе посебно убедљиво исказује индивидуалност ствараоца, његов лични печат. Ритмички преображаји су најочигледнији у темама *Импровизације* и *Ричеркара у Октоихи I*, као и у *Византијском концерту*. Композиторка остварује нову временску организацију напева, њен индивидуални израз има нужно другачију ритмичку артикулацију од записа фиксираног у Мокрањчевој збирци појања. Док у *Осмогласнику* доминирају ритмичке вредности осмина, четвртина и половина, с ређим пунктираним вредностима, у појачкој пракси се ти знаци врло слободно интерпретирају. Знајући то, композиторка је и сама пришла изабраним напевима ослушкујући њихове певне изразе, али и слободно их преносећи у другачији контекст инструменталне музике. Тако је креативност композиторке јасно испољена и на ритмичком, односно ритмичко-метричком плану, задржавајући кад је потребно „рубато” вокалног израза. У партитурама Љубице Марић видљив је напор да се графички сугерише ритмичка слобода певног израза, оне скоро немерљиве разлике у дужини трајања појединих тонова, „узимање даха” и одмори. Зато су вредности нотних вредности и пауза толико издиференциране, а метар променљив и гибак. Случај за себе је ритмичка униформност напева теме базиране на напеву у *Ostinatu super thema octoicha*, условљена филозофском идејом дела. Као што је већ напоменуто, Љубица Марић је сво-

јом композиторском обрадом напева из осмогласника раскинула њихове везе са црквеним текстовима и уопште, литургијским контекстом. Ипак, иако одсутни, ти текстови као да задржавају своје тајновито, нечујно присуство.

Један од аспеката увођења осмогласничког напева у дела уметничке музике свакако је и њихово ношење симболичког значаја и смисла. Зато није неочекивано ако се доживљавају као „слушни аналогони иконе”⁶²¹, с тим да им ипак – у случају стваралаштва Љубице Марић – не би требало придавати религиозни смисао, већ схватити их као метафоре за свето, онострано. Могло би се расправљати о томе да ли одломци напева из осмогласника имају функцију архетипског симбола у њеној музици,⁶²² при чему треба бити опрезан у коришћењу тог Јунговог термина јер се он односи на елементе колективно несвесног који су универзални и наслеђени и који се актуелизују израћањем у сферу свести.

У *Октоихи I* тема је (мелодијски) дословно пренета из Мокрањчевог *Осмогласника*. У првом издању партитуре *Октоихе I*⁶²³ стоји композиторкина кратка напомена: „*Октоиха I* је прва по реду композиција из циклуса *Музика октоиха*. Тему представља неколико тонова првога гласа српског осмогласника.” Уз наведену белешку дат је нотни запис почетка 3. стихире I гласа, преузет из Мокрањчеве збирке, без потписаног литургијског текста. У НОТНОМ ПРИМЕРУ 10 тај запис је представљен комплетно, заједно са припадајућим стихом („Изведи из тамнице душу моју”). Када се тај запис упореди с темама првог и другог одсека *Октоихе I* – „Импровизације” и „Ричеркара” запажају се два вида истог „оригинала” – фрагмента изабраног црквеног напева – међусобно различита у димензијама метра и ритма: док је први ритмички врло диференциран и са скоро поништеним метром, други је чвршћег и равномерног ритма, а метрички променљив, тако да ни и у њему нема метричких акцената.

Византијски концерт је изграђен на карактеристичним мелодијским покретима другог гласа (у I ставу), трећег (у II ставу) и четвртог

⁶²¹ Вид. Ivan Moody, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, International Society for Orthodox Church Music and Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Joensuu and Belgrade 2014, 88. Аутор посебно апострофира *Византијски концерт* и *Ostinato super thema octoicha*.

⁶²² Вид. нпр. Ana Stefanović, „The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić”, in D. Despić, M. Milin (eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context* [Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена], Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 226.

⁶²³ Музичка издања САНУ, бр. 41, Београд 1978.

гласа (у III ставу). Изванредно фини осећај Љубице Марић за изградњу сопствене теме на основу дубоког познавања напева из *Осмогласника* запажа се нарочито у првом и другом ставу *Византијског концерта*. У првом издању партитуре овог концерта⁶²⁴ одштампано је и уводно објашњење композиторке: "[...] Први став – Preludio quasi una Toccata – ('Звук и звоњава') сачињен је цео из хексакорда Еф–Ге–А–Бе–Це–Дес другога гласа (модуса) који је троструким надовезивањем [вид. НОТНИ ПРИМЕР 14] развијен у круг тоналитетног тројства F-Cis-A. Тиме тонска основа исцрпљује, у политоналним односима, свих дванаест тонова [...]"

Свечана тема првог става *Византијског концерта* (НОТНИ ПРИМЕР 15) изграђена је из чак четири фрагмента напева II гласа осмогласника. Као што се види у примеру, композиторка је преузела два фрагмента из прве стихире II гласа *Осмогласника*, као и два фрагмента из шесте стихире истог гласа, и сва четири међусобно повезала у целину. Увидом у одговарајуће стране композиторкиног примерка Мокрањчевог *Осмогласника* на којима су њене белешке у нотном запису начињене док је обликовала ову своју јединствену тему, може се стећи приснији доживљај стваралачког поступка који је применила (вид. пример бр. 1 у ПРИЛОГУ *Странице из композиторкиног примерка Мокрањчевог Осмогласника*).

Поступак изградње теме нарочито је занимљив у другом ставу. Љубица Марић је у раније споменутом запису у првом издању *Византијског концерта* написала: „За други став – *Agia* („У тами и одсјају“) слободно су коришћене формуле трећег гласа чија је тонска подлога следећа: [Еф–Ге–А–Бе (Ха)– Це – Де –Ес]”. Марићева је изабрала почетни и завршни одсек друге стихире III гласа и кратак фрагмент из средине, који се надовезује на завршни октавним скоком којег нема у том конкретном напеву из *Осмогласника* (НОТНИ ПРИМЕР 16). Композиторка је преузела ту октаву из неких других напева истог гласа. Октава је интервал који се ретко јавља у осмогласнику, а може се уочити у првој и осмој стихири, оба пута пред крај. Нежна и треперава тема као да је настала у једном даху, а да није резултат пажљивог студирања напева из осмогласника.

Као и тема другог става, и тема финалног, трећег става изграђена је од фрагмената напева једног гласа, у овом случају четвртог. Почетна и завршна фраза четврте стихире IV гласа спојене су да би изградиле тријумфалну тему (НОТНИ ПРИМЕР 18) на којој се не могу уочити трагови било каквог реза.

⁶²⁴ Музичка издања САНУ, бр. 33, Београд 1975.

Две композиције из циклуса *Музика октоиха* компоноване су према V гласу осмогласника: камерна кантата *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha*. У кантати је ослонац на осмогласник мање јасан због увођења стихова Марка Ристића који доносе другачије тонове у садржајно–мисаону потку целог циклуса *Музика октоиха*. У НОТНОМ ПРИМЕРУ 19 може се запазити мелодијска веза између напева V гласа и вокалне линије која почиње у 3. такту *Прага сна*, приказане као схема. Иначе, поредимо ли изабрани напев V гласа са мелодијом I гласа која је у основи *Октоихе 1*, приметићемо истоветан интервалски ход у првој фрази. То се може објаснити сродношћу ових гласова, јер је V глас плагални вид првог.

Како у *Октоиху 1*, тако и у *Ostinato super thema octoicha* фрагмент напева из *Осмогласника* дословно је преузет за тему дела, јер је као такав очигледно представљао баш оно што је композиторка желела. Композиција је базирана на тонском низу који изоставља четири тона хроматске скале, а одговара тонском низу изабраног напева V гласа осмогласника: Е–Еф–Ге–А (Ас) – Бе – (Ха) – Це. Из НОТНОГ ПРИМЕРА 21 може се стећи увид у композиторкин начин метричко–ритмичког преобликовања осмогласничког напева у тему композиције. Колико иза утиска „природности” и „лакоће” рада на теми и композицији у целини стоји пажљива и стрпљива припрема, могу да посведоче белешке на њеном примерку *Осмогласника* које се увек односе на карактеристичне мелодијске обрте које је желела да укључи у своју композицију. Видети 2. пример у ПРИЛОГУ *Странице из композиторкиног примерка Мокрањчевог Осмогласника*. Треба обратити пажњу на занимљив детаљ на дну стр. 147 *Осмогласника*, где је Марићева записала мото овог свог дела: „Крећући се стоји – стојећи креће се.”

Проничући у битне карактеристике црквених напева Марићева је, као што примери показују, нарочиту пажњу посветила каденцирајућим формулама напева, што је и природно, с обзиром на то да су оне нарочито значајна места која пресудно дефинишу идентитет једног гласа осмогласника.⁶²⁵ За њу су оне имале и један посебан, виши смисао, о чему сведочи један њен запис: „Свака каденца је амин – одавање, смерност, примање даха Целине, величање Ј е д н о г а.”⁶²⁶

Хронолошки посматрано, Љубица Марић је на музици за говорни ораторијум *Слово светлости* радила истих година када и на *Прагу сна* и *Остинату*, мада није могуће утврдити тачне године, па се узима го-

⁶²⁵ Вид. Danica Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji južnih Slovena*, I, Muzikološki institut SANU, Beograd 1982, 218.

⁶²⁶ Запис се налази у композиторкиној браон свесци у Архиву САНУ. Настао је вероватно почетком шездесетих година XX века.

дина премијере ораторијума (1967) као година његовог настанка, мада је скоро цео музички део ораторијума завршила раније. У *Пасторали* из *Слова светлости*, компонованој према одломцима из „Слова љубве” деспота Стефана, препознају се карактерични мелодијски обрти и каденце IV гласа осмогласника. Увидом у напеве тог гласа из Мокрањчевог зборника може се утврдити да, као и у композицијама циклуса *Музика октоиха*, Љубица Марић дословно преузима фрагменте, мењајући само њихов ритмички лик. Тако се у мотивима *a* и *a'* у сопранској линији хора (НОТНИ ПРИМЕР 23) јасно идентификује порекло из делова треће и девете стихире тог гласа, што потврђује увид у сачувани композиторкин примерак *Осмогласника* на коме је она и обележила те конкретне фрагменте и уписала текст из „Слова љубве” (Вид. 3. и 4. пример у ПРИЛОГУ *Странице из композиторкиног примерка Мокрањчевог Осмогласника*). У одсеку *бе* (исти нотни пример) уочава се да потиче од неких мелодијских обрта у Тропару истог гласа (пример 5 у ПРИЛОГУ *Странице...*).

Драгоцено је што је припремајући своје радиофонско дело *Музика звука* Љубица Марић снимала на магнетофонску траку и своју интерпретацију целе водеће мелодије (*a* и *a'*) *Пасторале*.⁶²⁷

Могуће је идентификовати порекло и неких других мелодијских фрагмената из *Пасторале* и аklamација из *Химне* („Радуј се, васељено”) у конкретним напевима из Мокрањчевог *Осмогласника*, мада оно није толико јасно и недвосмислено, већ је уопштенијег карактера.⁶²⁸

Може се претпоставити да Љубица Марић није била одустала од компоновања завршне композиције циклуса *Музика октоиха* у време док је компоновала дела своје последње стваралачке фазе (1983–1996). Док је у том циклусу унапред била одредила редослед гласова из осмогласника чије ће напеве користити као теме, у својим позним композицијама напеве више није користила као теме, већ је њихове фрагменте (из једног или више гласова) уплитала у ток дела на начин да буду истовремено добро интегрисани и истакнути својим карактеристичним каденцама. У једној композицији могао је да буде само један фрагмент (као у *Монодији октоиха*) или већи број њих (нпр. у *Чудесном милиграму*), с тим што они у наставку нису били укључивани у музички ток, ни

⁶²⁷ Овај снимак је дигитализован и укључен као прва нумера на диску бр. 1 целе албума *Љубица Марић, Музика звука за магнетофонску траку, фрагменти* (са приложеном књижицом), приредила Мелита Милин, Музиколошки институт САНУ, Београд 2011. На истом диску, као пета нумера, налази се снимак композиторкиног певања стихире на Господи возвах „Избави [уместо литургијског „Изведи”] из тамнице душу моју, Господе” I гласа Осмогласника (почетна и завршна фраза).

⁶²⁸ Вид. детаљно у: М. Живковић, „Музика из *Слова светлости...*”, 292–300.

варијантно ни на неки други начин. Можда би се њихова функција у тим делима могла описати као присуство својеврсних „мотива (предачког) сећања” које носимо у себи као ознаку најдубље духовности а који у одређеним ситуацијама израђају на површину свести. Иако су узети фрагменти из осмогласника врло концизни, они исијавају енергију која овим композицијама даје снажан печат духовне укоренености.

У *Инвокацији* су фрагменти из осмогласника редуковани на најосновније означитеље: то су кратки хроматски низови и осцилације с малом терцом на крају фразе. Не би се могло са сигурношћу идентификовати ком гласу осмогласника припада тако кратак мотив уског обима, јер се он може наћи, мада сасвим ретко, у напевима различитих гласова. Тако је могуће довести у везу мелодију контрабаса у *Инвокацији*, т. 14-17 (НОТНИ ПРИМЕР 24) с мотивима II гласа (почетак прве стихире и крајтрећег реда, као и при крају осме стихире), или III гласа (у Славословију, бр. 34). У *Монодији октоиха* за виолончело соло Љубица Марић је инвентивно спојила делова напева из осмогласника и мелодију напева „Агиос о Теос” (Ἁγίος ὁ Θεός / Свети Боже), једне од најстаријих познатих српских композиција чији је аутор Исаија Србин (XV век), изградивши убедљиву и целовиту мелодију дугог даха (НОТНИ ПРИМЕР 26). У примеру су означени фрагменти напева III гласа које је композиторка повезала у складну целину. Мада неидентична, оба извора – и средњовековни и осмогласнички – припадају српској духовној традицији с коренима у византијској музици.

У речитативној кантати *Из тмине појање* појављује се већ у 3. т. у клавиру један микромотив с падом мале терце: т. 11-12, т. 22-24 у клавиру; у линији гласа у т. 115-18 (НОТНИ ПРИМЕР 27). Овај последњи пример је интересантан и због тога што је композиторка дочарала певање птица мелодијом која има неке карактеристике формула из осмогласника; у овом примеру уочава се релативно чест мелодијски обрт у напевима различитих гласова, на пример II гласа (вид. прву стихиру тог гласа). Као и у другим позним композицијама, Марићева је у овој речитативној кантати обично узимала из осмогласничких напева само мале фрагменте од којих није градила теме у уобичајеном смислу, већ би ти фрагменти нестајали, тек повремено израђајући на површину у току композиције.

У *Асимптоти* и *Чудесном милиграму* присуство осмогласничког појања изразитије је него у *Инвокацији* и речитативној кантати, што не представља сметњу за сагледавање ових и свих осталих дела позног периода као врло сродних и повезаних истом филозофијом. Нема сумње да појава тих напева у *Асимптоти* – у солистичкој, некад и у оркестарским деоницама – означава доживљаје просветљења и узвишености, што је посебно надахнуто остварено при крају композиције (НОТНИ ПРИМЕР 29). У таласању те мелодије могу се препознати обрти напева

II гласа, као у *Инвокацији*. Кратке мелодије које у *Чудесном милиграму* лако асоцирају на напеве из осмогласника имају мелодијске покрете који би се могли повезати са напевима V гласа – погледати, на пример, почетак прве стихире тог гласа – само што је композиторка реалтерирала трећи ступањ (Фис–Еф), што се може запазити у Мокрањчевом *Осмогласнику*, мада у другачијим обртима и ретко. (НОТНИ ПРИМЕР 30).

Могло би се рећи да последња три дела Љубице Марић – трија различитих састава – својом истрајном прожетошћу осмогласником попримају тестаментарни смисао. У *Архаји* за гудачки трио сав звучни простор вибрира од одјекивања осмогласничког појања. Посебно је истакнуто излагање мелодије коралног типа постепених корака и равномерног ритма пред крај прве трећине композиције (НОТНИ ПРИМЕР 31).⁶²⁹ Довољно је да се у *Архаји 2* за дувачки трио чује постепени успон по тоновима молског тетракорда с падом мале терце на крају (нпр. у т. 25-6), да се тај низ декодира као сфера појања. Као и у осталим композицијама позног опуса Љубице Марић, у *Торзу* за клавирски трио појава фрагмената из осмогласника (нпр. у клавирској деоници, т. 23-24, или т. 33–34 – НОТНИ ПРИМЕР 32), некад је јаче наглашена, а чешће више интегрисана у друге музичке токове.

Вредно је спомена да је Љубица Марић толико усредсређено проучавала напеве из осмогласника, да је учила – и то у свом примерку збирке назначила – необичну симетрију у првој фрази напева бр. 38 II гласа: после првих тринаест тонова одмах у наставку се излажу исти тонови у ретроградном низу (бр. 6 у ПРИЛОГУ *Странице из композиторкиног примерка...*).

У процесу композиторског избора и потом рада с напевима из осмогласника Љубица Марић је, уз стални ослонац на своју интуицију, следила исту логику као раније када је била окренута световној народној традицији. Као што је у збирци народних песама из јужне Србије Владимира Ђорђевића пронашла мелодију коју је затим употребила као тему *Пасакаље*, тако је и у *Осмогласнику* Стевана Мокрањца трагала за напевима који ће у потпуности одговарати њеним композиционим замислима, некада користећи само један фрагмент из напева, а некада комбинујући више њих. С друге стране, треба се подсетити да је у *Сонатни* за виолину и клавир и *Песмама простора* дискретно призивала народну певачку традицију, не користећи цитате. Чињеница да је Љубица Марић осетила важност осмогласника још крајем тридесетих година

⁶²⁹ Вид. и: Романа Рибич, „Третман цитата из српског Осмогласника у делима Љубице Марић: ’циклус’ *Музика октоиха, Монодија октоиха и Асимптома*”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 70–71.

прошлог века, када је још била закупљена авангардном музичком идеологијом, указује на то да је већ тада у тим напевима препознала могућности које пружају композиторима. У свом стваралаштву је и тих раних година и касније трагала за начинима како да најпотпуније изрази свој доживљај света као несхватљиво сложеног и разноликог, али целовитог и са заједничким кореном. Управо је у напевима из осмогласника пронашла делотворан систем који не представља препреку композиторској инвенцији, већ напротив подстиче је: варијациону разноврсност и издиференцираност у оквиру дефинисаних оквира, могућност ослобађања како од дурско-молског система тако и од атоналности, а посебно једно значењски пребогато поље. Али у филозофском смислу присуство напева из осмогласника у делима Љубице Марић има за саму композиторку пре свега смисао додир са светим, наслућивања тајне времена и постојања, што се и од стране слушалаца прима као такво, препознаје као „шифра“ за духовно и вечно. Међу млађим савременицима Љубице Марић било је оних које је инспирисала да упознају осмогласник и унесу те напеве у своја дела – међу њима Вука Куленовића за *Слово о светлости*, Светлану Максимовић, Ивану Стефановић и више других.

III ВРЕМЕ У МУЗИЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ: ДУБИНЕ ЧЕТВРТЕ ДИМЕНЗИЈЕ

Мада је музика по дефиницији временска уметност, нису сви композитори у свом стварању закупљени проблематиком времена у филозофском смислу, нити осећају потребу за изражавањем неког свог посебног односа према времену. Пишући о музици Љубице Марић, познати британски музиколог Макс Падисон је тачно запазио: „Време је тема, садржај њених дела.”⁶³⁰ И заиста, то је најупечатљивија карактеристика претежног дела њеног опуса, оно што га посебно обележава.

Тема времена у делима Љубице Марић може се најпре сагледавати из перспективе композиторкине опчињености архаичним, древним временима, тајнама о пореклу и смислу постојања, у њима садржаним сведочанствима материјалних и духовних драгоцености ствараних векова и сачуваних до наших дана. Нека од њених дела евоцирају ритуал-

⁶³⁰ Max Paddison, „Time, Tradition and Modernity in the Music of Ljubica Marić”, in: Dejan Despić, Melita Milin (ed.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена / Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Београд: Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, 2010, 51.

ност као сферу изван свакодневног времена, у којој се тражи комуникација с ванвременим или свевременим. Време је филозофска категорија о којој је Марићева медитирала у „дијалогу” с великим мислиоцима прошлих времена (посебно са Хераклитом и другим предсократовцима, вероватно и са Анријем Бергсоном / Henri Bergson), стечене увиде и доживљаје транспонујући у своје композиције, али и у песничке форме. Најзад, теми времена у делима Марићеве може се прићи и из аспекта особености композиционих средстава која је употребљавала, а која би могла да се доведу у везу с њеним филозофским ставовима према времену.⁶³¹

Љубица Марић је на себи својствен, препознатљив начин успевала да музиком сугерише своје виђење архаичне прошлости коју је доживљала у значењу старогрчког појма *архи* (ἀρχή), као прапочетак, порекло, корен, извор. Први пут је то остварила, и то у већ искристалисаној форми, у својој великој кантати *Песме простора*, настављајући ту линију и у низу каснијих дела, у различитим видовима. О тој фасцинацији говори и то што два међу њеним последњим делима користе именицу изведену из тог појма – *Архаја* за гудачки трио и *Архаја 2* за дувачки трио. Не треба да чуди што се њен сензибилитет за архаично развио тек у њеним зрелим годинама, јер су то диктирале друштвене и уметничке околности у срединама у којима је стварала. Познато је колико је период од четврт века 1929–1956, од почетка њеног студирања у Прагу до настанка *Песма простора*, био обележен, како у свету, тако и код нас, различитим политичким турбуленцијама, као и вишегодишњим ратним ужасима, што се неминовно преносило и на сферу уметничког стварања и деловања. Као припадница најмлађе композиторске генерације предратне деценије, усмерене ка модернистичком изразу, Љубица Марић је учествовала у интернационалној стваралачкој авантури рађања нове музике. Она је тада одбацивала велики део традиције јер су кључне речи епохе биле слобода, прогрес, ново, и то је оно што ју је највише мотивисало на стварање. У случају Марићеве послератни осврт ка музичком наслеђу, уметничком и традиционалном (народном и црквеном) био је без сумње подстакнут соцреалистичким захтевима, али истински дубок траг код ње оставило је упознавање, почев од средине ХХ века, уметничких дела удаљеније прошлости, домаћих и страних, која су јој била изван видика до тада. Као што је познато, нова власт је зазирала од могућег величања културно-историјског наслеђа прошлости сваког од народа нове Југославије, поготово зато што је велика већина њих припадала црквеној сфери. Крећући се у интелектуалним и уметничким круговима и дружећи се с истакнутим историчарима уметности (Светозарем Радојчићем) и књижевности, песницима (Миодрагом–Мијом Павловићем, Васком Попом) и сликарима, она је од почетка педесетих го-

⁶³¹ Овом последњем аспекту посвећена је пажња у следећем поглављу.

дина века изблиза пратила појачано интересовање истраживача и уметника за културну заоставштину српског средњег века. Погледи упрти у прошлост сопственог народа нису могли бити гледани без сумњичавости у то доба страха режима од националистичких идеја у друштву и посебно у уметности. Нема сумње да је такво интересовање интелектуалних кругова бар делимично представљало реакцију на културну политику Комунистичке партије (од 1952. године Савеза комуниста), која је маргинализовала значај и вредност културних достигнућа српског и других југословенских народа из ранијих епоха. Партија је увек била неповерљива према истицању високих остварења славних личности из прошлости, као и историјских догађаја битних за културни идентитет појединих народа, сматрајући да се на тај начин ствара анимозитет међу различитим југословенским народима и мањинама чија су историјска наслеђа била врло разнолика и некад испуњена сукобима. Како је главна парола у држави гласила „братство и јединство”, сматрало се да ће истицање одређених сегмената националних традиција угрозити осетљиву политичку равнотежу у вишенационалној федералној држави. Политички притисак је био такав да су чак и неки појединци који су имали позитиван став према комунистичкој идеологији генерално, сада желели да се супротставе таквом наметању заборава националних културних вредности. Све више су јачале напетости између власти и уметника, углавном писаца и песника.

Однос Љубице Марић према прошлости, посебно националној, ипак није никада могао бити под сумњом, с обзиром на то да у њему није било националистичког набоја у смислу окретања ка ексклузивно српској традицији, већ је поседовао шире хуманистичке хоризонте. Јасно је да је она, заједно са већином других својих савременика, у прошлости тражила вечне вредности за своје медитације и инспирације, а не повод за било какво величање културног наслеђа свог народа у односу на друге.

Код Марићеве се постепено откривала и изграђивала осетљивост за старину – не, наравно, било какву, већ ону чија је изражајна вредност још жива, ону која премошћује векове и успоставља духовни дијалог са садашњом епохом. Тип архаике у кантати *Песме простора*, у којој нема цитата народног или црквеног певања, могао би се означити као „имагинаран”, на линији „имагинарног фолклора” у делима Беле Бартока (Béla Bartók), како га је дефинисао Серж Море (Serge Moreux).⁶³² Древно порекло народне песме коју је композиторка преобразила у тему своје *Пасакаље* за оркестар обојило је архаичним бојама цело дело, а

⁶³² Асоцијацију на „имагинарни фолклор” ауторка монографије имала је још у једном од својих првих радова: „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić”, *Zvuk* 1, 1979, 8.

исто се десило са делима из циклуса *Музика октоиха*, заснованим на напевима из српског осмогласника. Мада различита, оба извора – и световни и црквени – садрже у себи одлике дубоке временске вертикале и израз исконске људске тежње за осмишљавањем свог постојања. Да је и међу најцењенијим савременицима Љубице Марић постојала таква оријентација, ма колико другачије изражена, потврђује пример Оливјеа Месијана (Olivier Messiaen) који је у индијском „таласу” „препознао сопствену концепцију ритма као примордијалног елемента музике” и који је „уронио у прошле векове, не као да је у музеју нити у духу ’retour à ...’ [...], већ да би тамо препознао своје корене и обогатио модерно дело” као и да би на тај начин „отворио шире поље за своју личну поетику”.⁶³³

Размишљања Љубице Марић о тајнама прошлости, пре свега оне давнашње, архаичне, водила су је и ка покушајима проницања у разлоге своје сопствене заокупљености том темом, а закључке је формулисала прегнантно и поетично: „Понеко је склон да целим својим бићем носи у себи као неко врсту предачког сећања 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 најдубљих дубина.”⁶³⁴ Овде се може успоставити веза с једним исказом Игора Стравинског који се односио на то што његове руске песме (*Прибаутки*, *Четири руска сељачка хора* и др.) нису засноване на народним напевима: „Ако која од тих композиција звучи као исконска народна музика, то је зато што су моје стваралачке снаге биле кадре да искористе неко неизвјесно сјећање на ’народно’.”⁶³⁵ Нема сумње да и „предачко сећање” и „неизвјесно сјећање на ’народно’” упућују на доживљај далеке прошлости свог народа која налази одјека код посебно сензибилних људи.

Мисао о „предачком сећању” које нас везује за најстарију традицију нашег поднебља могла је деловати необично и анахроно у време хегемоније авангарде дармштатског усмерења, али не треба заборавити да су авангардни смерови који су заговарали кидање веза са прошлошћу ипак били само део – ма колико форсиран и доминантан – укупног спектра стваралачких тенденција тог времена, како код нас тако и у свету. У Љубици Марић је, заправо, током педесетих година прошлог века био сазрео синтетичан поглед на прошлост и садашњост, сагледа-

⁶³³ André Boucourechliev, citat iz: Gérard Michel, „Les compositeurs occidentaux d’aujourd’hui et les musiques de tradition orale: thème d’émissions radiophoniques pour le grand public”, in: *Bulletin of the International Folk Music Council*, No. XXXIII, October, Copenhagen, 1968, 41.

⁶³⁴ Ljubica Marić, „Kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocija”, u: Miloš Jevtić, *Muzika između nas...*, 101.

⁶³⁵ Igor Stravinski, Robert Craft, *Memoari i razgovori 1*, Zora, prevod s engleskog: Vera Bayer, Zagreb 1972, 193.

вање потребе очувања ослонца на културну меморију у циљу јаснијег увида у савремени тренутак и евентуалног пројектовања будућности. У наведеном композиторкином исказу употребљени су, у најафирмативнијем смислу, појмови „тле”, „корен” и порекло”, а они су садржани и у једном њеном запису који се односио на *Византијски концерт* : „Тлу, корену, пореклу, млеку духа нашега, посвећујем.”⁶³⁶ Можда те формулације могу зазвучати као романтичне и етноцентрично прожете, међутим може се са сигурношћу тврдити – када се знају ставови Марићеве о том питању – да је она у њима на поетски начин изразила општехуманистичку идеју, славећи трајање и истрајавање културе уопште чијем је изграђивању допринео и српски народ. За њу као ствараоца било је битно активирање меморије о древној прошлости и потом прилажење сачуваном наслеђу на стваралачки начин и из позиције савремености. Укрштајући те две временске линије / категорије – прошлост и садашњост – она је трагала за сопственим идентитетом као личности и посебно као уметника, сведочећи о тачности мисли да је култура сећања неопходан услов за хуманост и проналажење идентитета.⁶³⁷ Могуће је да је њен живот ван Србије (Југославије) током битног формативног периода, у њеним раним двадесетим годинама када је студирала у Прагу и Берлину, утицао на њено потискивање традиције српског народа из своје свести, јер јој је у одушевљењу за модернистичке идеале могло изгледати да би та меморија представљала препреку на путу њене самореализације. Њен дефинитивни повратак у Београд 1938. године (после четворогодишњих студија у Прагу подељених на три плус једну годину, затим једне године у Берлину и троипогодишњег боравка, с једним прекидом, у Загребу) као да је ослободио потиснуту меморију домаће традиције. По свему судећи, тих касних тридесетих година дошле су јој до руку и неке значајне збирке традиционалних напева, народних и црквених, испуњене драгоценим записима, које су јој дале први импулс за трагање за „духовним прецима”. Тако започети процес био је заустављен послератним социјалистичким реализмом, али ипак настављен деценију касније. „Претке” Љубице Марић не треба тражити – треба ли то уопште наглашавати? – само у многобројним безименим појединцима из прошлости који су чували и преносили српско певање и појање, увек уткивајући у њих и понеку своју нит, већ су то били и они који су стварали

⁶³⁶ Као што је раније већ споменуто, међу различитим текстовима сачуваним у заоставштини Љубице Марић у Архиву САНУ налази се и лист папира са следећим куцаним текстом: „Телевизијском филму *Византијски концерт* који је пре десетак година сниман у црквама Пећке патријаршије [...] композитор је тада дала ову посвету: ’Тлу, корену, пореклу, млеку духа нашега – посвећујем’ ”.

⁶³⁷ Manfred Osten, *Pokradeno pamćenje*, Svetovi, Novi Sad, 2005, 9 (Manfred Osten, *Das geraubte Gedächtnis*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2004.)

сасвим различиту музику и у неким другачијим културним окружењима. Као што је на једном другом месту у овој монографији наведено, Љубица Марић је, изражавајући свој доживљај суштинског сродства са многим ствараоцима прошлих времена, записала: „Тако истовремено могу бити преци и Палестрина и Кир Стефан, и Стравински и Славенски и Бах и народни мелос. А непосредније порекло можемо да имамо и у савременицима. Коначно, порекло је наше у свем збивању света све до тренутка садашњег.”⁶³⁸ Чини се, иначе, тачним запажање британског музиколога, композитора и православног свештеника Ивана Мудија (Ivan Moody) да рад Љубице Марић с архаичним „не потиче од специфичне *духовне* традиције, већ пре од специфичне *музичке* традиције српског појања [...]”.⁶³⁹

У претходном наводу споменуто је име Стравинског као музичког „претка” Љубице Марић, а и он сам је често упирао поглед у дела ближе и даље прошлости. На свој типично сликовит он је своју загладаност у поједине сегменте прошлости називао „љубавним аферама” које су истовремено биле и „погледи у огледало”.⁶⁴⁰ Док је радознали дух Стравинског после Првог светског рата посебно застао пред остварењима уметничке музике XVIII века, и барокне и класицистичке, Љубицу Марић је у њеним зрелим годинама фасцинирала прошлост која је у суштини била иста она која је обележила рану, „руску фазу” Стравинског. Она је тада у архаичној музици, и црквеној, и народној, видела као у огледалу свој лик и лик свог времена. Било јој посебно битно то што су те дуговековне традиције Србије и, шире, Балкана, још и данас живе и као такве, за сензибилног ствараоца носиоци нарочитих значења и тајни.⁶⁴¹ О томе говори и њене следеће мисли:

„Прошлост којој се обраћамо увек је оно што осећамо да је изузетном стваралачком снагом настало у њој – да је способно да живи и да се пружа кроз време као оно непрекидно, вечито с а д а. Савременост и прошлост се, узете у том смислу, не супротстављају – оне се узајамно потврђују, заједно расту и прерастају у ново. Тим путем улазимо и у област наслеђа и ПОРЕКЛА. А то нам, гледајући уназад, изгледа беспочетно, што кроз време уз непрекидну трансформацију продире у будуће, па, и поред неких

⁶³⁸ Запис у свесци. Архив МИ САНУ.

⁶³⁹ Ivan Moody, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, International Society for Orthodox Church Music and Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Joensuu and Belgrade, 2014, 86.

⁶⁴⁰ Igor Stravinsky – Robert Craft, *Expositions and Developments*, Faber & Faber, London, 1962, 113.

⁶⁴¹ Вид. Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора. Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић”, *Музикологија*, 4, 2004, 74.

преломних тренутака, чини оно ЦЕЛО ВРЕМЕ које нас обузима и носи даље.”⁶⁴²

Могуће је да је, тражећи *цело време* о којем је тако надахнуто говорила, Љубица Марић интуитивно открила ритуално као свечан и узвишен чин који се одвија у посебној временској димензији, изван свакодневице, и који се циклично обнавља у стално новој садашњости. Ритуални карактер њених композиција тако видимо као резултат њене стваралачке потребе да изрази свој доживљај целовитости времена и нераскидиве повезаности прошлости и будућности, док истовремено стално лебди питање о ономе што је „изван времена”. Из овакве заокупљености проистекло је интересовање за најудаљенија времена, за архаику, уз истовремено задржавање модернистичког начина музичког мишљења и употребе одговарајућих средстава израза. Ослонац на ритуално, које носи обележја стабилности, трајности и безвремености, имало је посебно привлачну снагу за композиторе модернистичке епохе, суочене са сталним, вртоглавим променама израза у сопственој уметности.

Древна прошлост коју Љубица Марић евоцира у већини својих композиција као да садржи назнаке тајанствених обреда чије се значење може само наслутити. Епитафи уклесани на стећке, искоришћени као текстуална подлога *Песамa простора*, упућују на обред сахране, мада то нигде није изричито наведено. У прилог томе нарочито говори потресна тужбалица у IV ставу и одзвањање погребног звона у финалу сугерисано ударцем гонга и његовим одјецима у последњим тактовима. Петар Бингулац је у I ставу тог дела препознао ритуални карактер: „Свечано, достојанствено, као на неком свештеном обреду, који снагом поштоване и страхопоштоване традиције претвара и највећи бол у обред, чује се хор, и бас почиње свечаном интонацијом речи: 'Давно ти сам легао и дуго ти ми је лежати'. Тешки и свечани звук хора, у коме преовлађују дубоки тонови, неће осветлити ни танки, ситни, високи тонови клавира, док у дубоком басу јечи напев далеког муклог хорала.”⁶⁴³ На слично транспонован начин, некад слабије, некад интензивније, црте ритуалности обележавају и већину каснијих дела Љубице Марић. У своју музичку транспозицију ритуала композиторка је утиснула сопствени доживљај метафизичког, оног што је неисказиво, али интуитивно наслућено. Из ритуалне обојености и уопштавајућег израза ко-

⁶⁴² Зорица Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић”, *Нови Звук*, 1, 1993, 10.

⁶⁴³ Petar Bingulac, „Ljubica Marić: *Pesme prostora*”, u: Petar Bingulac, *Napisi o muzici. Studije i eseji* (ur. Vlastimir Peričić), Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 282. Емисија у којој је прочитан овај текст емитована је у оквиру циклуса „Остварења” на Трећем програму Радио Београда 6. марта 1979. године.

јима теже композитори какав је, на пример, Игор Стравински, а међу њих треба убројати и Љубицу Марић, проистиче одређена, свесно тражена емоционална дистанцираност, којом се сугерише да је у првом плану универзална димензија људског постојања, а да је судбина појединца већ обухваћена њоме и стога у другом плану. Овде смо на естетичкој теми у чијем је разматрању немогуће заобићи стваралаштво Игора Стравинског. Парадигматичан је пример његово чувено *Посвећење пролећа* са тематиком паганског жртвовања људи, а битна су и његова каснија дела такође ритуалног карактера, али другачије основе: у *Свадби* су паганско и хришћанско преплетени, *Симфонија псалама* је слављење Бога засновано на светим хебрејским текстовима који су укључени у хришћански Стари завет, *Симфоније дувачких инструмената* представљају омаж Клоду Дебисију. У њима су, транспозицијом различитих ритуала: свадбе – прослављања Бога – сахране, сугерисане основне емоције целе заједнице, као и сваког њеног члана. *Песме простора* Љубице Марић могу се довести у везу са сва четири ова дела, и то по линији ритуалности као такве, која је и одредила њихове изражајне сфере, док су у садржинском погледу сродне само са *Симфонијама дувачких инструмената*, делом компонованим поводом Дебисијеве смрти, које, по речима самог Стравинског, представља „озбиљан обред који се одвија у кратким литанијама, између различитих породица истоврсних инструмената.”⁶⁴⁴

У погледу музичких средстава у функцији приказивање ритуалних атмосфера, у неким делима Марићеве наилазимо на поступке који кореспондирају са онима у делима савременика сличног естетичког опредељења. Као што пише Џонатан Крос, „ритмичке репетиције, равномерно пулсирање, остината, статични педали и симетрије, мелодије ограниченог обима и неразвојне структуре [...] идеално су погодни за представљање ритуала.”⁶⁴⁵ Понављање једног музичког мотива-модела, свакако у варираном виду, чиме се постиже статичност, неразвојност, сагледава се као израз архаичног доживљаја света који прихвата непроменљивост и цикличност система у којем живи, неминовност сталног обнављања циклуса рађања, живота и смрти. Заједница је у наведеним делима Стравинског и у *Песмама простора* Марићеве представљена хорovima који изражавају општа осећања која су, у духу ритуала, сублимисане и контролисане емоционалности, без субјективних излива осећања. Ипак, лако се увиђа да у у кантати Марићеве, има више простора за индивидуално и интимно него у делима Стравинског.

⁶⁴⁴ Igor Stravinski, *Hronika moga života*, prevod i pogovor: Konstantin Babić, priređivač: Aleksandar Vasić, Beograd: Artist, 2005, 86; u originalu: Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, II, Paris, Denoël et Steele, 1935, 21–22.

⁶⁴⁵ Jonathan Cross, „Stravinsky’s Theatres”, in: Jonathan Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 140.

Другачијег ритуалног карактера су нека дела Љубице Марић која су компонована у годинама после *Песама простора*, крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века, а треба узети у обзир да су то дела без текста. Једна од њихових уочљивих одлика је свечани, понекад и процесисјски карактер архаичног карактера који слушаоца може да наведе на помисао да се одвија неки ритуал скривеног значења јер нема указивања на било шта конкретно, као и да сâм завршетак сугерише досезање неког неодређеног циља, после чега то стање траје и одјекује док музика не урони у тишину и непостојање. У *Пасакаљи* се може видети карактеристичан пример такве драматургије која се у сличним видовима среће и у *Октоихи 1* и финалима првог и трећег става *Византијског концерта*, још обогаћена празничном звоњавом која ствара свечану и узвишену атмосферу.

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

Присуство црквених напева које је најчешће врло дискретно, препознато по неком карактеристичном мелодијском обрту, обично каденцијалном, даје „повишени” тон музичком одвијању у овим композицијама Љубице Марић. Упијајући особине појања, поред мелодијских и метричко-ритмичких финеса које одговарају њиховом певном карактеру, она је у поље свог стваралаштва унела извештан ритуални призивок. Можда би се чак и композиторкина идеја о циклусу композиција према свих осам гласова осмогласника чије би извођење испунило једно концертно вече, могла сагледати из перспективе (можда несвесне) жеље да тако комплексан подухват добије ритуална обележја.

Још од почетка шездесетих година преокупирана радом на сценском приказу, одн. говорном ораторијуму *Слово светлости*, Љубица Марић није стигла да заврши и заокружи свој циклус *Музика октоиха*. Рад на ораторијуму је заиста био велики изазов, можда и превелики задатак по обиму, тако да је композиторка после извесног времена одустала од првобитне намере да га целог компоује, већ је претежно искористила музику својих ранијих дела. Управо нам тај податак може дати додатан аргумент да се дела из циклуса *Музика октоиха* која су искористићена као музички елемент у том делу (сва осим *Прага сна*) могу тумачити у ритуалном контексту. Наиме, *Слово светлости*, засновано на текстовима српске средњовековне поезије, а тематски концентрисано

на пораз српске војске у Косовској битци (1389), замишљено је – од стране све троје аутора – као нека врста ритуалног театра, а његово извођење на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду 1967. године изазвало је доста коментара и дебата о могућности, односно немогућности реализације ритуалног израза на савременој позоришној сцени.

Још један показатељ специфичне везе музике Љубице Марић са ритуалношћу може се наћи у њеној „мелодијској рецитацији” *Чаробница*, по Вергилијевој VIII еклоги из *Буколика*, дакле из једне сасвим другачије, паганске сфере. Ова мала драмска сцена за глас и клавир заправо представља уметничку транспозицију једног ритуала: девојка врацбинама дозива свог младића да јој се врати. Сугестивна изражајност овог дела укоренењена у експресионизму, припада истом типу као и она у камерној кантати *Прагсна* (из циклуса *Музика октоиха*), насталој нешто мало раније (1963, 1964).

Шта тек рећи о *Музици звука*, својеврсном „пројекту” чија се замишљена финална форма може само наслутити! Наиме, у периоду 1968–75. Љубица Марић је у свом стану снимала на магнетофонске траке разноврстан звучни материјал – отуда назив *Музика звука*. Снимала је звукове које је добијала ударима по металним кућним предметима у кући (као што је прибор за јело) и предметима од других материјала, а користила је и права звона; затим је рецитовала сопствене песме (са *таблица*) и своју бајку *Истина*, као и песме песника који су јој били и пријатељи (Миодрага Павловића и Васка Попе), свирала виолину на једном исправном инструменту, док је други остао покиданих жица после њених трагања за неким специфичним звучним ефектима; певала напеве и осмогласника и народне напеве из Ђорђевићеве збирке; и слично. Може се са приличном сигурношћу претпоставити да је Љубица Марић планирала да ове снимке, после селекције, искористи за монтажно обликовање једне сложене звучно-поетске целине која би имала обележја радиофонског остварења.

Камерна дела која је Љубица Марић компоновала у својим позним годинама (1983–96) носе слична битна обележја као и ранија, али уобличена у мањим димензијама. И даље са елементима напева из осмогласника и са разлегањем звука, наглашено су интроспективна и изван су ритуалних оквира. Ипак, већ сâм наслов *Инвокације* – чије је значење молитва, зазивање, у античкој поезији чак песниково призивање музе да води и подржи његову инспирацију – може да се доведе у везу с ритуалним.

При разматрању обредног карактера који обележава изванредан број дела Љубице Марић⁶⁴⁶ може се поставити теза да обредно у њима стоји као обележје духовности која код ње не укључује религијско. У том смислу треба се подсетити да Марићева није била верница и да обред-

⁶⁴⁶ Шире о овој теми: Мелита Милин, „Ритуални аспекти дела Љубице Марић”, у: Дејан Деспих и Мелита Милин, *Простори модернизма...*, 83–92.

ност / духовност у њеним композицијама не треба тумачити као израз религиозних осећања. Себе је сматрала агностиком, говорила је о својој „космичкој религиозности”, медитирала је о Тајни⁶⁴⁷ и Бићу⁶⁴⁸. Одрасла у традиционалној православној средини, од своје двадесете до тридесете године живела је у католичким срединама (углавном у Прагу, нешто краће у Загребу, годину дана у Берлину), када је, по свему судећи, постала атеиста под утицајем дружења са левичарима-комунистима, да би касније, по сведочењу пријатеља, постала агностик. Ипак, имала је „сензоре” (како је написала за Ивана Табаковића⁶⁴⁹) за сферу духовности, била је радознала да сазна што више не само о хришћанству, већ и о будизму и таоизму. Никада није компоновала ниједно дело литургијског карактера, што неког неупућеног може да изненади с обзиром на то да је познато колико су јој напеви из осмогласника, зборника правослаvnих црквених напева, представљали снажно надахнуће за стварање. Није прихватала догматски аспект религије, али је реаговала на лепоту и снагу духовног израза овог појања, на његове архаичне квалитете, осећајући потребу да их унесе у своја дела.

Једна од тема којима се Љубица Марић често враћала била је идеја о *целом времену* којом се могу додатно осветлити ритуални аспекти њених остварења. У том смислу битан је њен већ раније наведени исказ.⁶⁵⁰ Уочава се да у том одломку интервјуа Марићева истиче две битне теме које су је дуго заокупљале, а које извиру из сложеног појма времена: (1) тему прошлости у чијем је окриљу настала богата ризница остварења људске материјалне и духовне делатности која су, сачувавши до данас моћ духовне деловања, у стању да надахну ново стваралаштво; у прошлости су и корени и порекло који нас повезују с анонимним људима из далеке прошлости, и обичним и изузетним, чија су нам дела блиска, па време које је протекло у међувремену као да је поништено; (2)

⁶⁴⁷ У неколико *таблица*.

⁶⁴⁸ Једна од *таблица* с тим садржајем чува се у досијеу академика у САНУ: *без лика биће / и без промене / биће без мене / и кретања / биће свеколиког / небројиво јер нема / множине / немерљиво јер нема / обима / неказиво јер изван / одредбе / невидљиво јер унутар / свега / отвори се душо / да прихватиш / што у теби јесте*.

⁶⁴⁹ На листу папира који се чува у Музиколошком институту САНУ Љубица Марић је оставила запис о делу сликара Ивана Табаковића: „Неки непознати сензори служе оном немирујућем духу стварања, саопштавају му увек нове и нове односе и значења онога што ће се уобличити у уметничко остварење, у светове имагинарне а истините, до тада нестворене а већ давно блиске. Тада и прималац дела, ако само у себи има резонатор, препознаје што никад видео није, што никад чуо није, препознаје и сазнаје у исти мах.”

⁶⁵⁰ З. Макевић, „Време које нас носи даље...”, 10.

тему вечитог с а д а које непрекидно уланчава прошлост и будућност⁶⁵¹; њима је надређено ц е л о в р е м е, које се интуитивно доживљава као пуноћа времена, односно свобухватност и нераздвојност прошлости и будућности, њихово симултано постојање ужижено у садашњем тренутку. Љубица Марић је то поетски формулисала на следећи начин:

*„Прошлост ме инспирише утолико уколико су у њој садржане и садашњост и будућност, јер замишљам да се збива у целом времену у коме прошлост и будућност у сваком тренутку, додирујући се, стварају онај у исти мах најстварнији и најварљивији део времена који зовемо садашњост...”*⁶⁵²

А садашњост у ширем смислу била је Марићевој најбитнија, по самој природи ствари, јер уметник увек сведочи о свом времену, из перспективе појединца изражава општа осећања, доживљаје и визије. То је управо разлог што је осећала потребу да брани своју загладаност у прошлост, јер то није била никаква заробљеност старим, већ, напротив, отварање ка новом, личном уметничком изразу. О томе говори следећи цитат:

*„Као што на извесним релацијама у слободном простору ишчежавају појмови 'горе' и 'доле', тако и време делује својим пространством и прошлост и будућност се, негде у далеким дубинама четврте димензије,⁶⁵³ на један чудесан начин дотичу и саглашавају. Зато ми често реч 'давно' доноси само драж временске удаљености – без обзира да ли у прошлости или будућности. – Из оваквог, интуитивног односа према времену, долази можда у мом стварању и до везе између неких архаичних мотива и у исто време наслућивања нових – бар за мене лично, у датом тренутку далеких и још непознатих израза у музици. Што не треба никако разумети као дословно и објективно ново, него пре као стављање већ постојећих изражајних средстава у нове, мојим замислима одговарајуће односе...”*⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Могуће је да је Љубица Марић читала сачувани фрагмент пресократовца Архите, иначе филозофа који је допринео развоју античке хармоније музике, у којем он пише да је садашњи тренутак био увек и биће заувек и да он није покрет, пошто нити долази нити одлази. Вид. Eric Emery, *Temps et musique*, L'Age d'homme, Lausanne, 1975, 33.

⁶⁵² Из непотписаног кратког чланка „Из таме појање. Ауторско вече Љубице Марић у Атељеу 212”, *Борба*, 1.2.1993.

⁶⁵³ Усвојивши концепт математичара Хермана Минковског о континууму простор–време са три димензије простора и једном димензијом времена, Љубица Марић користи појам четврте димензије у поетско-филозофском смислу.

⁶⁵⁴ Из рукописа Љубице Марић који је вероватно рађен за интервју у оквиру емисије Радио Београда *Уметник и време*. Рукопис се чува у Музиколо-

О прошлости која је у сталном настајању, а вечита, оставила је и следећи песничко-филозофски запис:

Прошлости једина / Прошлости која / једина јеси/ за нас људе
и кроз будућност/ тебе ишчекујемо/ Прошлости вечита / јер оно
што је једном било / никада неће бити / да није било / Ти си нит
вечности / Слатка прошлости наша / Живот наш једини бићеш /
када на крај света стигнемо / Дело нашега живота / Прошлости /
Вечна и непоновљива / губиш се пред нашим погледом / а сама
ћеш трајати/ СВА ВРЕМЕНА⁶⁵⁵

Нису сачувана сведочења или коментари Љубице Марић специфично о времену у музици, али познато је да је Игор Стравински размишљао о тој теми. У *Хроници мог живота* објавио је своје погледе на музику и време који су касније често цитирани, а један од најпознатијих његових ставова је следећи: „Музика је једини домен у којем човек реализује своју садашњост. Човеку је због несавршености његове природе суђено да трпи протицање времена – категорије прошлости и будућности – а да категорију садашњости никад не учини реалном, значи стабилном.”⁶⁵⁶ Може се веровати да је Љубица Марић знала за ову књигу Стравинског и да јој се посебно овај фрагмент чинио тачним, с тим да је садашњост заправо за њу имала специфичан смисао „вечитог сада”, односно „целога времена”. Стравински је подржавао погледе свог пријатеља музичког писца Пјера Сувчинског (Pierre Souvtchinsky) на однос композитора генерално према времену у својим делима, па тако и његову поделу на онтолошки и психолошки тип композитора, што је свакако врло грубо разврставање.⁶⁵⁷ У својој *Поетици музике* Стравински прихвата основно становиште о томе да онтолошки тип композитора ствара музику која кореспондира хронометријској категорији музике, односно ону која се развија паралелно с процесом онтолошког времена, док психолошки тип композитора ствара хроно-аметричну музику, која је нестабилна и у стању је да изрази психолошке рефлексе.⁶⁵⁸

шком институту САНУ. По сачуваном позиву уреднице Наде Маринковић закључује се да је емисија емитована између 1959. и 1963. године.

⁶⁵⁵ Архив САНУ.

⁶⁵⁶ Igor Stravinski, *Hronika mog života*, prevod i pogovor Konstantin Babić, priređivač Aleksandar Vasić, Beograd: Artist, 2005, 51–52. Превод овог фрагмента овде је мало измењен.

⁶⁵⁷ Сматра се да је Сувчински написао бар део V поглавља *Поетике музике* Стравинског. Вид. нпр. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Vol. II, CUP, Berkeley and Los Angeles, 1996, 1126.

⁶⁵⁸ Igor Stravinski, *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, Algoritam, Zagreb, 2009, 41.

Стравински своје сопствено стваралаштво сагледава у оквиру онтолошког времена, што значи да сматра да њиме влада начело сличности, док се музика која се држи психолошког времена првенствено служи контрастима.⁶⁵⁹ Љубица Марић би у тој подели вероватно била укључена у прву групу, као Стравински, при чему треба поновити да је та подела ригидна и да постоје различите варијације у оквиру сваке од њих.

С обзиром на то да је била преокупирана проблемом времена, доживљавања садашњице, односно неухватљивог „сада”, без великог ризика би се могло тврдити да је Љубица Марић читала и књиге Анрија Бергсона, француског филозофа који је своју теорију времена разрађивао и допуњавао целог живота, не мењајући је суштински. Разликујући категорије трајања и времена, увео је појам „чистог трајања” (*durée pure*), стављајући га у опозицију с „опростореним временом” (*temps spatialisé*), временом „контаминираним” простором, које подразумева перцепцију низања различитих стања свести, уместо да се она доживљавају као интегрисана, прожимајућа, међусобно продирућа.⁶⁶⁰ Узрок томе Бергсон је видео у утицају простора јер је у њему опажао превласт принципа низања, јукстапозиције елемената уместо њиховог прожимања. По његовом схватању, „чисто трајање” у коме нема удела просторности аналогно је континуираном току наше свести, нашег унутарњег живота, јединственог, недељивог и флуидног. Продубљавајући појам „чистог трајања” имао је у виду мелодију као посебну динамичну целину органског карактера, без референци на простор. Тако је идеју о музици као „метафори трајања” демонстрирао на примеру мелодије, мада је у неким списима разматрао и проблематику ритма. Наглашавао је континуираност као нарочити квалитет мелодије (музике) и поредио је са „континуираном мелодијом нашег унутарњег живота – мелодијом која се наставља и настављаће се, недељива, од почетка до краја наше свесне егзистенције”.⁶⁶¹

Слично неким другим Бергсоновим промишљањима о времену, тако је и оно о опозицији „чистог трајања” и „опростореног времена”, или једноставније: трајања и времена, доживело бројне критике. Без обзира на то, морало је деловати – ако је Љубица Марић заиста читала списе овог филозофа – врло снажно на њену стваралачку имагинацију. Идеју о континуитету унутарњег живота и музици која има аналогна својства, она је могла препознати у сопственој тежњи ка реализацији „органског” континуитета на плану композиторског стварања. Можда је одговор на своју запитаност о „вечитом сада” она пронашла у Бергсоновом тексту

⁶⁵⁹ Исто.

⁶⁶⁰ E. Emery, *Temps et Musique*, 112–13.

⁶⁶¹ Henri Bergson, *Pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1950, 166.

Мисао и покрет, у којем он пише о мелодији која као и ток унутарњег живота, поседује неуништив континуитет. Филозоф сагледава прошлост кроз њено непрестано уткивање у садашњост с којом гради недељиву целину, каквом она остаје упркос или баш захваљујући новом садржају који се сваког часа додаје.⁶⁶² Не треба посебно наглашавати да се Бергсон првенствено изражавао у метафорама и да је баш таквим исказима стимулисао сензибилне ствараоце као што је била Љубица Марић.

Инспиративну анализу могућег утицаја филозофије Анрија Бергсона на мишљење Љубице Марић, одраженог како у њеној музици, тако и у њеним вербалним текстовима, дао је Макс Падисон у већ цитираном чланку. Сведочећи о свом личном искуству слушања њене музике, он пише о доживљају симултаности садашњице (односно модерности средине XX века) и удаљене прошлости, као и о преплитању времена, простора и меморије. Уочава како се различита „времена” у њеној музици сједињују помоћу бергсоновског искуства „трајања”.⁶⁶³ Посебно је проницљив његов увид у то како протикање њене музике кроз време може да нас одведе до привидно супротног: да нам дочара димензије простора и „краја времена”, чиме се истовремено гради однос према модернизму и однос према традицији, у овом случају архаици. Иако, по Падисону, споменути однос композиторке – према „садашњости” или „садавремену” модерности и „ван-времену” архаичности – упућује на концепт протикања времена у смислу Бергсоновог „времена–простора” (*temps espace*), он ту уочава деловање концепта „времена–трајања” свеисти (*temps durée*).⁶⁶⁴ Истовремено присуство давнашњег и садашњег времена у музици Љубице Марић он дефинише као неку врсту „путовања кроз време” лишеног тензија, а које резултира доживљајем не само временског, већ и просторног удаљавања ка хоризонту и још даље.⁶⁶⁵

Већ споменути доживљај вишеструког трајања, симултаности два или три временска музичка тока, представља једно од значајних обележја музике Љубице Марић, мада не свих композиција, наравно. Примери за такве поступке бројни су, нарочито у *Пасакаљи* и *Ostinatu super thema octoicha*, где сама природа облика условљава диференцирање између инструменталних група које излажу тему и оних осталих. И управо је у тим композицијама највише наглашен различит карактер слојева и њихово повремено контрастирање (већ од 3. варијације у *Пасакаљи*, па нарочито упечатљиво у дугој 15.-ој и последњој, 34.-ој). Вођени наизглед независно, ови истовремени токови остварују пун континуитет

⁶⁶² Исто, 76.

⁶⁶³ Paddison, „Time, Tradition...”, 52.

⁶⁶⁴ Исто, 53.

⁶⁶⁵ Исто, 53–54.

тек сливањем у заједнички ток. Често су линије једног слоја неповезане и искидане, или дуго леже на једном тону, а тек им укупно трајање даје неопходну повезаност. Идеје да музичким делом треба да доминира недељив покрет, да целина претходи деловима и да истовремено влада једна дубока спонтаност сталног настајања, веома су, чини се, блиске композиторкиним ставовима, а без сумње инспирисане Баховом полифонијом. Љубица Марић би се вероватно сложила да овако сложено трајање може да се доведе у везу са мишљу Жизеле Бреле о својствима човекове свести: „Јер свест је временски полифона; живећи стално неколико трајања истовремено, она синтетизује доживљено трајање у духовно време, преплиће доживљено време са различитим аутономним духовним временима која се слободно крећу у складу са својим сопственим покретима, ван непосредног трајања.”⁶⁶⁶

Уместо суперпозиције древности и савремености у којој би оне биле јасно разграничене, Марићева их је интегрисала у једну целину, мада се то у мањој мери односи на неке њене позне композиције чија је целовитост у извесној мери ослабљена. И у том елементу афирмације јединствености временских планова могу да се уоче њене тежње ка стваралачкој реализацији визије *целог времена* до које је долазила синтезом битних и препознатљивих карактеристика архаичности и савремености. Наведена тумачења су у складу са запажањем Властимира Перичића да у делима Љубице Марић нема „ни трага тежње за 'рестаурирањем' музичког израза прохујалих епоха” јер композиторка „гледа у елементима преузетим из древности само мисаони повод за оригинално и савремено стварање”.⁶⁶⁷

IV

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ФЛУИДНЕ ГРАНИЦЕ МОДЕРНИЗМА У МУЗИЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

За композиторско формирање Љубице Марић, као што је то случај и са свим другим ствараоцима, била је поред историје битна и географија. Измештање из Београда који у периоду између два светска рата није могао да пружи одговарајуће услове за образовање и развој младих композиторских генерација, односно одлазак на студије у Праг као значајни музички центар, био је одлучујући догађај за њену каријеру. То је било време „класичног” модернизма, обележеног ривалитетом између естетика неокласицизма и додекафоније, при чему су значајно место за-

⁶⁶⁶ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Presses universitaires de France, Paris 1949, 656.

⁶⁶⁷ Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Nolit, Beograd, 1969, 253.

узимали и међупростори у којима су биле пласиране различите стилске комбинације између њих, са уделом и ранијег експресионизма. Модернизам после Другог светског рата, и даље усмерен ка афирмацији нових естетика и техника, пружа још комплекснију слику. И тада су историја и географија, односно нове политичке околности у Југославији, утицале на развој Марићеве као композиторке.

Ако би требало истаћи само једну карактеристику као константу целокупног стваралаштва Љубице Марић, то би вероватно био њен који се испољавао на различите начине током дугог периода њеног деловања, скоро без изузетка са изразитом дистанцом према романтизму и ономе што је тај стил подразумевао – према наглашеном субјективно-емоционалном изразу, психологизацији, исповедном тону, распричано-сти. Музички модернизам је и настао као реакција на емоционалну хипертрофираност позноромантичарске музике, тако да се различите струје у оквиру главног модернистичког тока могу сагледавати и као изналажење могућности другачијег, свежег, језгровитог и дистанцираног израза, док су средства да се то постигне била широког спектра и често радикална. Љубица Марић је без сумње већ у раној младости испољила своју неконвенционалну уметничку природу, у сагласју са „духом времена”, спремну на испитивање граница иновативног. У њеним зрелим годинама околности живота у земљи социјалистичког уређења утицале су најпре на краткотрајно потискивање таквог усмерења, а тај застој је довео до њеног осврта на оне тенденције у предратном модернизму које својевремено није била спремна да усвоји: неокласицизам и експресионизам у стваралачким интерпретацијама Игора Стравинског и Беле Бартока. Тако је она своју предратну модернистичку основу надградила другим, такође модернистичким „спратовима”, успевајући да изгради стабилне и кохерентне музичке грађевине. Њихов модернистички лик није више био побуњенички изазован и бескомпромисан, већ је постао заобљен и синтетичан, а при том са израженом филозофском компонентом. Стога се може говорити о флуидним границама њеног модернизма (од средине педесетих година XX века) које у неким позним делима постају порозне, чиме остављају могућност за тумачење у контексту постмодернизма.

За Љубицу Марић је била врло важна околност да ју је, још сасвим младу, кроз свет музике и композиције водио Јосип Славенски, окренут модернистичким видицима, а не треба заборавити ни да је међу њеним наставницима у Музичкој школи био Милоје Милојевић, одлично образован и обавештен о савременој музици. Њене прве композиције настале су, природно, под надзором наставника, али у амбициознијој од сачуване две, *Сонати фантазији* за виолину соло, примећује се већ јасна инклинација ка озбиљном, несентименталном изразу и, врло уочљиво,

ка музици Јохана Себастијана Баха, чија је дела вероватно и свирала као ученица виолине.

Необично је то је што су професори композиције на Конзерваторијуму у Прагу, међу њима посебно Јозеф Сук у чијој је класи студирала три године, били толико либерални да студентима нису постављали композиционе задатке који би изискивали савладавање технике класицистичко–романтичарског периода, него су им дозвољавали да се, можда и недовољно припремљени, упуштају у испитивање области најновијих струјања. Подразумевало се, заправо, да су студенти у претходном школовању добили одговарајућу основу за компоновање, док је Мајсторска школа Конзерваторијума представљала својеврсну „специјализацију”. Тако је Љубица Марић, заједно уосталом и са својим колегама са студија, смело упливала у модернистичке токове и, како се показало, била успешна у томе. Њене композиције из деценије пред Други светски рат припадају оном крилу модернизма тог времена које радикално испитује иновационе потенцијале у оквиру „апсолутне” музике, без жеље да се упушта подручја вокалне музике с текстом или сродних уметности. Одлично је реаговала на подстицаје које је добила од Алоиса Хабе, али и од дела најмодернијих усмерења која су се могла чути на прашким концертима, док су јој и партитуре тих дела сигурно биле на располагању. Као следбеник Шенберга и Бузонија, Хаба је препоручивао студирање првенствено њихове музике, али и своје сопствене које је означавао као „музику слободе” или „ослобођену музику”, што је за многе младе било без сумње врло интригантно. Хабина идеја водиља да се у једном постепеном процесу свесно и осмишљено одбаци све што је у музици традиционално и ограничавајуће, била је очекивано привлачна његовим студентима, па и Марићевој. Међутим, иако је она у начелу прихватила да треба компоновати атематски, без ослонца на традиционални мотивско-тематски рад и стварати слободне форме, у реализацији својих композиција није се у потпуности придржавала „правила”, чиме је испољила независност мишљења и склоност да слуша свој „унутарњи глас”. Прве критике њених дела насталих током студентских година биле су скоро све позитивне, неке и у суперлативима, што јој је пружало поуздање да је на правом путу. Заједно са неколицином других прашких ђака она је успела да у српску музику унесе нека од најрадикалнијих музичко-изражајних средстава тог времена, чиме се српска музика први пут „поравнала” са водећим међународним музичким токовима свог времена. Иако је број домаћих учесника у овој својеврсној стваралачкој авантури био мали, то је представљало значајну чињеницу јер је начињен јасан дисконтинуитет у односу на претходну композиторску генерацију (Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван

Христић, Јосип Славенски, Марко Тајчевић и други).⁶⁶⁸ У целини гледано, деловање композитора „прашке групе” може се дефинисати као „стваралачко присуство [авангарде] на нашем музичком тлу”⁶⁶⁹ и као „супстинска карика од виталног значаја”⁶⁷⁰ за даљи развој српске музике.

У атематској форми, атоналности, доминацији линеарног начела и моторичности ритма који обележавају две сачуване композиције Љубице Марић из те узбудљиве деценије могу се препознати укрштени утицаји Арнолда Шенберга из слободно-атоналне фазе – и то можда више у смислу његових идеја него самих дела, Алоиса Хабе (атематско начело, четвртстепенa музика) и Паула Хиндемита из периода с почетка 1920-их година, када је експресионистички стил заменио „Новом објективношћу” (*Neue Sachlichkeit*) у делима као што су *Камерна музика* оп. 24 бр. 1 и *Мала камерна музика* за дувачки квинтет оп. 24 бр. 2. У тадашњим композицијама Љубице Марић доминантне су биле експресионистичка тензија и линеарни мелодијски цртеж, док су елементи неокласицизма продирали само кроз ритмичку организацију чији су ефекти били ритмичка униформност, континуитет и повезаност. Инвентивност у примени индивидуализације мелодијских токова у различитим деоницама нарочито је дошла до изражаја у III ставу *Дувачког квинтета* у коме се испојила и композиторкина нежнија, лирска страна. Требало би ипак додати да у модернистичким делима Љубице Марић из ових тридесетих година XX века нема места за духовитост и иронију који дају нарочито привлачно обележје споменутим раним делима Хиндемита.

Треба жалити што је композиторка уништила партитуру свог првог прашког дела, *Гудачког квинтета* (постоји извесна нада да су сачуване његове деонице, јер је дело извођено), зато што би било интересантно пратити процес преласка са претежно интуитивног стварања под надзором Јосипа Славенског ка рационално профилисанијем приступу какав је морао владати на Конзерваторијуму. О томе да је у њему сигурно било још доста трагова рада са Јосипом Славенским говори и њено (раније споменуто) сећање да је композиција била највише обликована елементима народног духа.⁶⁷¹ Нажалост, нису сачувана ни четвртстепенa

⁶⁶⁸ Вид. Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици”, *Музикологија* 6, 2006, 93–116.

⁶⁶⁹ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1983, 279.

⁶⁷⁰ Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Српска академија наука и уметности, посебна издања, књ. DXXXVI, Београд 1980, 252.

⁶⁷¹ Наведено приликом представљања композиције у поглављу *Животно време Љубице Марић...*, потпоглавље „Праг: Државни музички конзерваторијум” – *Гудачки квинтет*.

дела Љубице Марић која би значајно употпунила наша сазнања о њеном даљем развоју као композитора после завршетка студија. Потврда да у том периоду није одустајала од основних начела која је прихватила током школовања у Прагу добија се увидом у њене *Скице* за клавир из ратне 1944. године које су атоналне и атематске, с малим одступањима, а за разлику од *Дувачког квинтета* и *Музике* за оркестар, у њима се појављују и акорди терцног склопа, мада без хармонски функционалних веза.

Склоност према линеарном вођењу музичких токова остаће карактеристично и за касније периоде стваралаштва Љубице Марић, јер је таква концепција за њу била у уској вези са великом слободом изградње музичких форми којој је тежила. Биле су јој стране процедуре мотивско-тематског развоја, као и традиционални формални обрасци, чак у неконвенционалним начинима примене, док је атематски принцип представљао њену идеју водилу. По њеним речима, она је и пре упознавања Шенбергових и Хабинићих дела размишљала на тај начин⁶⁷², што се заиста и може опазити на примеру *Сонате фантазије*. Хаба ју је свакако охрабривао да истражује у том правцу, а имао је замерке ако би приметио извесна мотивска понављања у њеним радовима, док је она бранила свој став да су извесни репризни елементи управо пожељни у ставу, односно композицији.

Само два њена дела, у основи студентска, била су јавно извођена у Србији / Југославији и иностранству (не рачунајући *Гудачки квинтет*), и оба та дела привукла су пажњу критичара и добила највећим делом врло позитивне приказе. Сплет неповољних околности утицао је на непојављивање њених касније компонованих композиција на концертним програмима до почетка рата. Да није дошло до успостављања комунистичког режима у Југославији 1944. године Марићева би вероватно наставила да компонује у истом стилу и можда се чак придружила послератним авангардним трагањима у свету, али није искључено да би желела и да нађе јачи ослонац на традицији.

Од својих авангардних принципа је само мало одступила у *Три прелудијума и етиди* за клавир, компонованим одмах после рата (1945), у којима је начинила корак ка развојнијем и приступачнијем изразу, оствареном комбиновањем елемената експресионистичког и импресионистичког израза. Хармонија је реска, с извесним назнакама битоналног вођења гласова, мада се о правој битоналности не може говорити јер тоналитети нису ни формиран у правом смислу. Хармонске оштрине имају умекшано дејство због излагања у разложеним акордима и тихој динамици, са слабо израженим привременим тоналним упориштима и тек на крају сваког од три прелудијума афирмише се тоналност, било

⁶⁷² Усмени исказ ауторки ове монографије.

квинтно-квартним акордом (у првом и трећем), било кратким педалом и унисоно завршетком (у другом). Само енергична Етида има дисонантан, али ефектан завршетак са *sforzando forte* ударом тврдо умањеног септакорда чији је основни тон ојачан додавањем умањене октаве у басу. Могуће је уочити извесну сличност између *Три прелудијума* и *етиде* с неким клавирским композицијама Беле Бартока (на пр. са *Три етиде* оп. 18), које се одликују изразитом формалном јединственошћу, кохерентношћу и коришћењем смелих средстава као на пример вођењем независних дурских и молских акордских низова.

Љубица Марић је начинила једини изразитији отклон од своје модернистичке оријентације у току четири послератне године – то је њен други стваралачки период – када је демонстрирала решеност да се одрекне свог до тада изграђеног модернистичког израза у циљу прилагођавања захтевима времена, односно нових власти. Није, међутим, искључено да би се она и без тог спољног мотива окренула неким другим правцима музике из првих деценија ХХ века – можда баш специфичним комбинацијама експресионизма и неокласицизма које обележавају дела Игора Стравинског и Беле Бартока, а које су јој касније дале подстицај за трећи стваралачки период. Сачуван је само један (мада их је вероватно било више) поуздан коментар саме композиторке о свом интимном ставу према таквом заокрету у свом раду – јер то јесте био заокрет, свестан и без сумње искрено прихваћен, мада можда с неким преосталим дилемама. У једном интервјуу је на питање „Какав је на вас утицај имао послератни, помало инхибирајући став према уметности?“, одговорила: „На мене то није деловало. Али, једно може бити: када се одахнуло од страшних времена рата, постојала је једна спонтана потреба да се путем стварања има контакта са другим људима. Мене никад ниједан, како се то данас каже 'тренд' није захватао ни привлачио. Осећала сам отпор према сваком прилагођавању одређеној линији – било којој.“⁶⁷³

Композиције које су тада настале, између *Три прелудијума* и *етиде* до *Стихова из „Горског вијенца“* (1947/48) и *Сонате* за виолину и клавир (1948), биле су углавном пригодног карактера. То су били хорови, обраде народних песама, мали комади за децу, *Бранково коло* за клавир. Компонујући *Три народне* за мешовити хор вратила се жанру хорске обраде народне мелодије коме је раније дала допринос и својим делом из школске клупе, *Тугом за ђевојком*. Желећи да подцрта суштину Његошевог пева, Марићева је у *Стиховима из „Горског вијенца“* остварила једноставан израз херојског карактера који јој је ипак био суштински стран.

Најдаље је тих првих послератних година композиторка отишла компонујући *Сонату* за виолину и клавир, која је можда била одговор

⁶⁷³ М. Огњановић, „Оно што никада нећемо знати, *Политика*, 22.3.1986, 11.

на притисак соцреалистичких директива да се ствараоци обратe традиционалним жанровима, супротстављајући се на тај начин модернистичким „застрањивањима”. С друге стране, можда је у основи рада на овом делу постојала жеља Љубице Марић да докаже (себи и колегама) да има довољно композиционог знања да изгради традиционалне форме, посебно сонатну. Ако је то тачно, она је успешно остварила овај „зада-так”, дајући значајан допринос нашој до тада врло скромној литератури за камерне ансамбле. У Сонати је уједињена широка скала изражајности, од полетних, драматичних и патетичних узлета до нежних и деликатних медитација, остварених комбинацијом романтичарских и експресионистичких средстава. Форма дела је класична, с тежњом ка лучном обликовању, а хармонија стабилизована, с уделом битоналности, односно бимодалности и врло хроматизована. У композицији је уочљив композиторкин напор да помири своје принципе рада из првог, предратног периода – пре свега линеарност експресионистичког порекла – са проширеном романтичарском тоналношћу.⁶⁷⁴

То што Љубица Марић на списку својих дела нема више ниједно између *Сонате* за виолину и клавир и кантате *Песамa простора* (1956) – ако се не рачуна оркестрација *Стихова из „Горског вијенца”*, дела компонованог за баритон и клавир три године раније (1947/48, 1951) – говори о томе да је ово послератно удаљавање од модернистичких стремљења представљало оптерећење за њу и да је била у основи незадовољна својим радовима из тих година, иако је постајала све признатија као аутор, чак је добила и високу државну награду за *Сонату*. Судаћи према томе да је од 1956. до 1964. године компоновала неколико својих најзначајнијих дела, може се закључити да је време од неколико година које им је претходило било испуњено интензивним радом, ширењем својих знања и упознавањем можда и њој још непознатих значајних остварења из предратног периода. Оно што је могла сазнати о најновијим кретањима у свету музике у иностранству, и поред свих тешкоћа да тих година допре до свих битних информација, није је привлачило (како се касније показало) јер је магистрални правац водио ка серијализацији свих параметара музике, истраживању могућности алеаторике и нових инструмената, укључујући електронику. Она јесте била радознала да упозна нове, иновативне тенденције, али као композитор није прихватала да начини радикалан разлаз са својом естетиком „класич-

⁶⁷⁴ Те две равни детаљно анализира Невена Вујосевић на примеру II става ове *Сонате* за виолину и клавир. Вид. њен рад „Период креативне ћутње или нова стварност: Хармонски језик Љубице Марић у *Сонати* за виолину и клавир (1948) – принуда или избор?”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 53–81.

ног” модернизма, оног из међуратног периода. Катализатори за ову нову фазу у њеном раду била су њена лична открића ризнице старе српске народне и црквене традиције, и то не само музичке. Иако је у младости имали прилике да се упозна с опусима Игора Стравинског и Беле Бартока, они јој тада нису били довољно блиски, а сада им се окренула с новим искуством, у њима препознавајући своје духовне рођаке. Као и они у извесном број дела, и она је послушавала гласове из древне прошлости у којима су била меморисана сведочанства духа културе предака. У архаици је очигледно пронашла вредности које су давале пун смисао њеном стваралаштву, тако да је уткивању симбола архаичног у свој модернистички језик и повезивању древних епоха са савременошћу остала верна до краја живота. Архаика сагледана данашњим очима, поглед у тајну времена и нашег постојања у њему – то су биле и њене опсесивне теме и није чудно да је неке од својих последњих композиција назвала *Архаја* и *Архаја 2*.

Љубица Марић није експериментисала са техникама послератне авангарде, мада је ценила неке од истакнутих представника нових тенденција. Она је касније говорила о свом великом поштовању према стваралаштву Џона Кејџа, Јаниса Ксенакиса, Пјера Анрија, Кшиштофа Пендерецког (из периода пре заокрета ка позном романтизму), а нарочито Ђерђа Лигетија⁶⁷⁵, међутим тада, од средине педесетих година на даље, њен је композициони стил био увелико формиран и стабилизован, тако да сигурно није ни размишљала о усвајању неких од њихових техника или шире, естетичких програма. Значајан је податак да у свом раном периоду стваралаштва чак није ни покушавала да компоује додекафонски јер јој је идеја о слободном, спонтаном компоновању антиромантичарског карактера, без икаквог прекомпоновања и обзирања на било каква ограничења, уз инсистирање на инвентивности нарочитог типа која је у стању да форму испуни стално новим музичким садржајима, представљала врхунски идеал.

Ако треба дефинисати модернизам остварења Љубице Марић из педесетих и шездесетих година XX века, он би се могао сагледати као „умерен”,⁶⁷⁶ јер је у суштини представљао синтезу неких идеја и техни-

⁶⁷⁵ М. Јевтић, *Muzika između nas...*, 102; Љубица Марић је говорила о савременим композиторима које цени и у емисији „Координате” Трећег програма Радио Београда (1990).

⁶⁷⁶ Весна Микић тако означава нека дела српских композитора из педесетих година, укључујући *Песме простора* у: „Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s”, in: Dejan Despić, Melita Milin (eds), *Rethinking Musical Modernism*, Institute of Musicology SASA and SASA, Belgrade 2008, 187–93. Слично је мишљење ауторке ове монографије која је послератна дела Љубице Марић уврстила у смер поетизоване архаизације у срп-

ка класика модернизма из прве половине века, а није се упустио у авангардне токове. Њен музички израз јесте припадао неком (не много) ранијем времену, оном из првих деценија XX века, али је и даље био део интернационалног модернистичког покрета у једном ширем смислу. До *Песамa простора* је Љубица Марић морала доћи помним студирањем дела „руског” и „неокласичног” Стравинског, као и Бартока, и у њиховим опусима је пронашла оно за чиме је и трагала – очаравајући спој фолклорног/архаичног и модернизма, музиком изражену филозофију времена, уметнички обликоване исказе о човеку запитаном о последњим стварима. То је било време када је она ближе упознала велику српску средњовековну баштину, и то дружећи се с неким од наших најзначајнијих историчара уметности и књижевности, као и с ликовним уметницима и песницима који су само неколико година пре ње стваралачки реаговали на подстицаје тих великих дела прошлости. На тај начин је био припремљен њен сусрет са текстовима епитафа уклесаних у средњовековне стећке.

Песме простора нису припадале авангарди – оне томе нису ни тежиле – али су у Србији, па и целој Југославији, примане као врло модерне и иновативне, како због креативног коришћења композиционих техника уведених у ранијим деценијама, тако и због свежине и индивидуалности израза. Овде би имало смисла поновити композиторкину личну опсервацију, написану за програм премијерног извођења дела компонованог одмах после *Песамa простора* – *Византијског концерта*: „Знам да није савремено у једном ужем смислу. Али верујем да није ни изван Времена – оног јединственог, у коме сваког тренутка у некој далекој или веома блиској тачци Прошлост и Будућност, додирујући се, стварају онај у исти мах најстварнији и најварљивији део Времена који називамо Садашњост [...]”. Јасно је на основу овог исказа да је Љубица Марић била свесна да се одвојила од главних токова развоја музике свог времена што јој, по свему судећи, није представљало проблем јер је успевала да створи музику какву је желела: самосвојну евокацију давних времена музичким средствима свог времена, у потрази за *архе*, при том обухватајући нивое појединачног и општег.

Иако се у њеним *Песмама простора* могу препознати утицаји класика модернизма (нарочито је то упадљиво у VI ставу у којем искидана скандирања и полиметричка остината у евокацији ратничког насиља делују као одјек агресивне експресивности *Посвећења пролећа*), она је ус-

ској музици, сагледавајући тај смер као упоредан са неокласицистичким и неоекспресионистичким. При томе није експлицитно нагласила да поетско-архаизацијски смер посматра у оквиру умереног модернизма, што је учинила за друга два. Вид. М. Милин, „Етапе модернизма у српској музици”, *Музикологија* 6, 2006, 112.

пела да створи свој лични израз који је током година дограђивала и усавршавала. И у делима из претходне, друге фазе стварања, Марићева је користила елементе модалности да би избегла функционалну хармонију, али сада је „слободну модалност”, односно доминацију модалности у односу на хроматизоване просторе као начин излаза из атоналне кризе почела да користи систематично. Полазишна тачка је при том била жеља да сугерише доживљај архаике у једном општијем смислу, како је то учинила у Кантати, али и у конкретнијем виду коришћењем народних напева древног порекла (као у *Пасакаљи*), а превасходно напева из осмогласника са модалним карактеристикама (у читавом низу дела почев од *Октоиха I*).

Дела која су следила после *Песама простора – Пасакаља* у којој је спојила наслеђе балканског простора (у виду архаичног народног напева преобликованог у тему дела) и европске уметничке традиције (барокне технике и форма, изражајна средства XX века), и неколико дела из циклуса *Музика октоиха*, заснована на напевима српског црквеног појања, представљају, заједно са самом Кантатом, највиша достигнућа њеног целокупног опуса. Она имају смисао синтезе и кристализације њених главних композиционих тежњи и то у великим, захтевним формама. Обједињени у (недовршеном) циклусу *Музика октоиха*, оригинално осмишљеном да буде искоришћен по један глас осмогласника за свако појединачно дело, односно став, *Октоиха I*, *Византијски концерт*, *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha* могли би се сматрати изузетно имагинативним примерима модернистичког приступа архаизацији музичког израза. Оно што је Љубицу Марић привукло напевима из осмогласника нису само њихови модални квалитети, већ цео систем „гласова” и њихових формула, јер су јој напеви које је уводила у своја дела давали основу за слободан, а кохерентан музички развој, за стално варијантно трансформисање основног материјала, и то на начин који има аналогије са коришћењем формула у осмогласничким напевима. Како сваки глас има своје карактеристичне мелодијске обрте и каденце, али и доста заједничког с другим гласовима, она је дошла на изванредну идеју да створи циклус дела заснованих на тим гласовима који ће на тај начин бити тематски обједињен, али и сачувати посебна својства сваке од појединачних композиција. Заиста, свако дело *Музике октоиха* има свој препознатљив идентитет и идеју, писана су за различите саставе, чак је у једно од њих уведен вокални елемент с текстом из савремене поезије (*Праг сна*). Композиторка је врло пажљиво студирала напеве из Мокрањчевог *Осмогласника*, јер јој је било стало до тога да теме својих дела изгради од типичних фрагмената напева, а да при том од њих обликује целине које ће одговарати њеним замислима о концепцији сваке композиције посебно. Најамбициозније је приступила изградњи првог става *Византијског концерта*, заснованог на II гласу осмогласни-

ка јер је искористила хексакордалну основу тог гласа да спроведе специфичну организацију музичког материјала. Модална, односно модално-тонална основа јој је омогућила да, обједињавањем хоризонтале и вертикале у ставу, створи специфичну модернистичку архаизацију музичког израза проистеклу из поетизације архаике, чији је један од ефеката посебна, необична, понекад апартна звучна атмосфера.

У складу са изабраном модално-тоналном тонском грађом, тоналне гравитације су у делима трећег стваралачког периода Љубице Марић ванфункционално изражене, а афирмисане чешћим враћањем на одређени тон, његовим репетирањем, дужим трајањем, позицијом у завршном мелодијском низу.⁶⁷⁷ С обзиром на порекло, мелодика има у основи дијатонски лик са модалним карактеристикама, док хроматика има улогу да чини прелазе мекшим или да интензивира градационе успоне. Карактеристична су блага таласања у мелодијском току, а посебно „испредања” мелодијских нити из почетног језгра, обично врло постепено, у секундама, и кружењем око једног тона. Контраст доносе енергични велики скокови пуни тензије, најчешће у интервалима велике и мале септима и ноне. На местима климакса дешава се да мелодијски низови делују као ослобођени од гравитационе силе и без контроле, хаотично (нпр. у 7. и 18. варијацији *Пасакаље*). Вокална мелодика се одликује изразитом експресивношћу израза, реаговањем на сваку нијансу значења текста који се пева, као и наглашеном бригом за адекватно преношење инфлексива говорне речи. Ритмичка артикулација је битан фактор реализације гипкости и пластичности ових мелодија. То су особине и инструменталних мелодија заснованих на напевима црквеног појања из осмогласника јер је за Љубицу Марић било важно да сачува певни карактер тих напева и у новом инструменталном окружењу.

Метричко-ритмичка раван је у тим делима, и иначе, заиста битна компонента њеног опуса, значајна како на микро нивоу, тако и за обликовање већих целина. С једне стране композиторка успева да енергичним остинатним пулсацијама променљиве метрике реализује потребну драматику и тензију, док с друге стране умекшава, пригушује метричке акценте помоћу синкопа и суперпонираних правилних и неправилних метричких група, уводећи и дуге репетитивне покрете, обично у клавираној деоници, остварујући на тај начин сливеност покрета и фино диференцирано одвијање симултаних мелодијских токова, са скоро немерљивим скраћивањем и продужавањем нотних вредности. Овај контролисани „рубато”, уз хоризонталну и вертикалну полиметрију, произ-

⁶⁷⁷ Елементе музичког израза Љубице Марић у делима трећег стваралачког периода заснованим на осмогласнику детаљно је анализирала Санда Додик Топић у књизи *Dijalog arhaičnog i savremenog u ciklusu „Muzika oktoihа” Ljubice Marić*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016.

води ефекат унутрашње динамичности која даје стално нове импULSE за покрет. Као супротност тој спонтаности утиска појављује се равномерни ритмички пулс, чест у деоници клавира, који ствара посебан доживљај трајања (прва асоцијација је можда крај II става *Византијског концерта*). Контраст мелодијским токовима благих прелаза и замагљених граница ритмичких група доносе оштри и рески акценти, када се сви дотадашњи токови изненада прекидају и праве радикалан рез.

И хармонска компонента у композицијама Љубице Марић овог периода има модерничка обележја, али без радикалности. Слободно одвијање истовремених хоризонталних линија, које немају увек јасан тонални центар, условљава подједнако слободну вертикалу. Типични су непотпуни акорди са додатим секундама, тако да су секунде, као и септима, односно ноне, битни интервали и у хоризонтали и у вертикали њених дела. Додавањем тонова страних акордима јача напетост која понегде кулминира у кластерским формацијама, у које спадају и „снопови” који неки тон окружују секундама, дајући му и тонску неодређеност и интензитет (идеја о „снопу” од три суседна полустепена вероватно је проистекла из студирања Бартокових дела). Кварта – умањена, прекомерна и чиста – такође је чест интервал у вертикали, а у моментима нарочите архаичне обојености срећу се нивои паралелних кварта или квинти, што вуче корен из средњовековног вишегласја. У њеним делима има краћих примера битоналности и политоналности, али оне су више базиране на супротстављању двеју или више мелодија са различитим тоналним центрима, него акорада различитих тоналитета. Појмови консонанце и дисонанце код Љубице Марић сасвим су релативни, као и код већине композитора XX века. Консонанцама у овим делима могу се сматрати квинтно-квартни акорди и акорди са две чисте кварте. При тражењу тоналног упоришта могуће је ослонити се на тенденције кретања у нарочито експонираним мелодијским деоницама и на педалне, као и на издржане тонове и акорде. Једно од средстава којима композиторка постиже ефекат препознатљив за њену музику је супротстављање – у појединим одсецима – слојева дијатонских карактеристика и оних дисонантних, о чему пишу Санда Топић–Додик, уводећи термин „дисонантне тоналности”.⁶⁷⁸ О том поступку диференцијације дијатонских и хроматских зона говорила је и сама композиторка, у вези са *Песмама простора*, као о „претежно дијатонском третирању вокалне деонице, наспрам много сложенијег инструменталног, односно оркестарског ткива и тумачења.”⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ S. Topić–Dodik, *nav. delo*, 49–52.

⁶⁷⁹ З. Макевић, „Време које нас носи даље...”, 11.

С обзиром на то да је линеарност увек била једно од главних обележја музичког мишљења Љубице Марић, логично је да јој је био близак полифони начин организовања музичког материјала. Уз такву диспозицију, природно је да су је привлачиле барокне полифоне технике, што је с пуно имагинације демонстрирала посебно компоњујући *Пасакаљу* и *Октоиху 1*. Полифони слојеви у оркестарским делима могу деловати неповезано, али пуни континуитет остварују тек сливањем у заједнички ток. На тај начин се дешава оно што је Жизеле Бреле уочила у Баховом контрапункту, у коме се „континуитет целине рађа из дисконтинуитета мелодијских сегмената који се стално међусобно повезују и такорећи преносе једни другима свој временски елан.”⁶⁸⁰ Композиције Марићеве сугеришу доживљај непрекидног, кружног протицања. Та замисао је остварена кроз неимитативну полифонију, у којој се међусобним интерференцијама и суперпонирањем различитих слојева, догађаји добијају на густини и волумену. На тај начин остварен је ефекат сложеног, вишеструког трајања и у том смислу треба прихватити тумачење Светлане Максимовић о „временској раслојености” у делима Марићеве – о паралелним (симултаним) споријим и бржим мелодијско-тематским токовима у чијој је основи идеја о „вечној садашњости”⁶⁸¹, односно Љубициног „целог времена”. Исто је запазио Макс Падисон који та наслојавања сагледава из перспективе Бергсоновог *temps durée* (времена-трајања) по којој различита времена коегзистирају у оквиру дела Љубице Марић, крећући се различитим брзинама и у различитим ритмовима.”⁶⁸² Као леп пример за промишљено и ефектно вођење паралелних токова у *Песмама простора* може се навести место од т. 11 у I ставу где су наслојене три групе деоница са различитим, јасно диференцираним материјалима,⁶⁸³ а упечатљива је и ситуација од т. 46 у *Остинату* када ход у клавирској деоници напредује независно од свих других које су међусобно усаглашене у скандирајућем равномерном току.

Необична је разноврсност састава оркестарских и (касније) камерних композиција Љубице Марић, поготово с обзиром на релативно мали број дела. Најпотпунији састави су у *Песмама простора* (у којој је и хор), *Пасакаљи* и *Октоиху 1* (клавир је саставни део у свима њима), а специфичност *Византијског концерта* је изостављање групе дрвених

⁶⁸⁰ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Presses universitaires de France, Paris 1949, 49.

⁶⁸¹ Светлана Максимовић, „*Октоиха 1* – препознатљиво у одјеку Стравинског, 'модерно' у одјецима непознатог материјала”, у: Д. деспић и М. Милин (ур.), *Простори модернизма...*, 274–75.

⁶⁸² Max Paddison, „Time, Tradition and Modernity in the Music of Ljubica Marić...”, 54.

⁶⁸³ То су: 1. виолончели с контрабасима, 3. хор и 3. клавир и харфа.

дувачких инструмената. За *Праг сна* употребљен је камерни оркестар од једанаест инструмената (укључујући харфу, а без клавира), поред вокалних солиста, док је *Ostinato super thema octoicha* компонован за клавир, харфу и гудачки оркестар. Сви ови састави добро су промишљени и у служби су што боље звучне реализације основне идеје. Приметна је композиторкина склоност ка клавиру као саставном делу оркестра, што је вероватно произашло из њеног слушања музике Игора Стравинског, мада је то једна од широко прихваћених тековина музике XX века. Интересантно је да она и у *Византијском концерту* не жели да посебно издвоји клавир као концертантни инструмент, већ у напоменама уз партитуру наглашава да „клавирска деоница представља органски саставни део симфонијског оркестра.” Улоге клавира у њеним композицијама су различите. Уколико је музичко ткиво искидано, клавир преузима на себе велики део доношења оштрина и рескости, при чему је најчешће у високим регистрима. С друге стране, типичнији је поступак да клавирска деоница гради краће или дуже низове равномерног одвијања и репетитивног карактера, у две мелодијске линије чије се фигурације најчешће не удвајају већ делују као да је једна варијанта друге (први пут у Прелудијуму из *Песама простора*). Њихов смисао треба тражити у сугерисању протицања времена а у формалном смислу у обезбеђивању континуитета музичког тока. Када харфа наступа уз клавир (у *Песмама простора*, *Октоихи 1*, *Византијском концерту*, *Остинату*), она умекшава његове мирне низове, а понегде акцентира и даје посебан призвук одсечним акордима, док свакако појачава архаични штимунг. У *Прагу сна* (у коме нема клавирске деонице) харфа има нарочито значајну улогу у креирању атмосфере медитативности и трансценденталности. Соноран, јасан и сјајан звук лимених инструмената, обавезних у оркестру Љубице Марић, доприноси изражајности важних ситуација, како химничког тако и драматичног карактера, а свакако и богатству тембра. Понекад имају значајну солистичку улогу, нарочито трубе. Удараљке су у делима Љубице Марић местимично врло активне (нпр. у VI ставу *Песама простора* и у III ставу *Византијског концерта*). Оне немају декоративну улогу, већ су значајни делови оркестра. У немирним, истрзаним деловима, оне највише носе сложени ритмички пулс. Посебан ефекат ствара тихи удар гонга на крају *Песама простора* који делује као трансформисани звук звона, а то и јесте његова улога: опростај с преминулим. У делима Љубице Марић има доста примера суптилног комбиновања боја мањег инструменталног састава (нпр. у почетним тактовима Ричеркара у *Октоихи 1*, II ставу *Византијског концерта*, у *Прагу сна*), где се огледа композиторкина пажња према квалитету тона, брига за детаље.

Из примене линеарног начела проистиче и основна концепција облика у овим делима, тако да је она неразвојна, слободно-еволутивна, лучна, са елементима симетричности, некад делује као записана импро-

визација, а управо таквом утиску је композиторка често и тежила. Спонтаност музичког исказа посебно се истиче у II ставу *Византијског концерта* у којем треперава „ноћна музика” исцртава мапу композиторкиних носталгичних размишљања. Елементи традиционалних форми ипак постоје (дводелност у Прелудијуму из *Песама простора*, троделност у I ставу *Византијског концерта*, врста рондоа у III ставу истог концерта). Музичка материја је организована по одсесима који доносе нов материјал или нову еволутивну етапу већ познатог, у које се најчешће и улази и из њих излази постепено, у благим прелазима. У делима циклуса *Музика октоиха* Љубица Марић гради увек другачије облике, тако да је *Октоиха I* изграђена према барокним обрасцима (као и претходно *Пасакаља*), у *Византијском концерту* је I став најчвршће организован, симетричан, са разрађеном мелодијско-хармонском компонентом која је резултирала изразитом повезаношћу хоризонтале и вертикале; II став је, као што је већ напоменуто, сасвим слободне, еволутивне концепције, док је III став нешто непрегледнији и хетерогенији, али ипак се уочавају контуре ронда; у *Прагу сна* тема – мелодије пореклом из осмогласника – преображена је скоро до непрепознавања у првом наступу вокалног солисте, да би у наставку поједини њени карактеристични обрти били препознати као уткани у прокомпоновани ток; *Ostinato super thema octoicha* је специфичан по теми – мелодији из осмогласника која је стално присутна у деоници клавира јер се непрекидно надовезују нове појаве у варираном облику (композиторка је, међутим инсистирала да се не ради о понављању теме, већ о њеном сталном присуству), тако да се може говорити о еволутивној кружној форми. *Пасакаља*, *Октоиха I* и *Ostinato super thema octoicha* представљају значајна сведочанства композиторкиног дивљења према музици барока, према реду који управља њеном сложеностју, јединству мноштва, вишеслојности збивања, континуираности музичког тока. О композиторкиној жељи да повезује удаљене појаве, тражећи њихово заједничко језгро, говори њено заснивање *Пасакаље* на мелодији старе српске народне песме, а *Октоихе I* и *Остината* на напевима из збирке српског црквеног појања.

Однос Љубица Марић према обликовању композиција може се посматрати из аспекта њене тежње ка органском јединству целине. Израз „органско јединство” може се данас критиковати из позиције како стваралаштва, тако и музичке анализе (због његове вишезначности), али композиторка је управо тај израз користила.⁶⁸⁴ Чињеница је и да тај појам није специфичан за модернистички период и да се многе његове карактеристике (израстање из језгра, постепено раст, стално настајање, циљна усмереност) могу применити и на музику романтизма која је

⁶⁸⁴ Према белешкама које је ауторка ове монографије правила после разговора са Љубицом Марић.

Марићеву генерално одбијала, али и на музику барока. Модернизам је од романтичарске епохе наследио осећај фрагментисаности и потребу повезивања и успостављања целовитости. Љубица Марић је до идеје органског јединства дошла вероватно још у међуратном периоду, упознавањем са Шенберговим естетичким ставовима по којима кохезивна снага целине проистиче из унутарње енергије, унутарње неопходности изражене музичком идејом. О њеној склоности за уобличавање кохерентних целина од различитих, понекад доста разнородних фрагмената, сведоче нарочито њене три кантате – *Песме простора*, *Праг сна* и *Из тмине појање* – за које је сама изабрала текстове и организовала их у целине, према разрађеном драматуршком принципу. Њено учешће у стварању говорног ораторијума *Слово светлости* такође се може посматрати из перспективе потребе за градњом сложене целине, као и њен рад на радиофонском делу *Музика звука*, а свакако и ко-ауторска сарадња на аудио издању *Хармонија у камену*. Тежња ка свеобухватном и целовитом, а састављеном од разнородног – то је модернистички импулс који се не доводи у питање. Његово је порекло у ранијим епохама, али горући значај је добио у доба модернизма. Као што пише Макс Падисон, композиторкино наглашавање вредности целовитости било је врло типично за шездесете године XX века у целој Европи и Америци.⁶⁸⁵ У *таблицима* Љубице Марић могу се такође пронаћи песнички изражене медитације о јединству свега постојећег, нпр. у последњој из умножене књижице: „Један је једини цео број [...] / Све мноштво мање је од Једнога / Сви други бројеви разломци су / јединог целог броја који је Један / што их је више то су мањи / то се више губе у Једном [...]”

У делима Љубице Марић насталим у петом, последњем стваралачком периоду, после дуже паузе у компоновању, сачуване су битне особености њеног стила. Можда је вишегодишњи прекид компоновања (1967–1983) био узрокован, бар једним делом, и њеним суочавањем са тада још виталним авангардним покретима који су јој остајали далеки и страни, у целини гледано. Остаје само као претпоставка да је њен повратак компоновању могао бити резултат њене ослобођености од евентуалног ранијег притиска да се укључи у најновије тенденције, јер се могла уверити да је авангарда ушла у озбиљну кризу и да је била у току редефиниција неких важних естетичких постулата компоновања. Осим тога, добијала је поруцбине од извођача који су ценили њену музику, што је за њу свакако био важан подстицај. Дела Љубице Марић из осамдесетих и деведесетих година сведоче о њеној неугаслој инспирацији осмогласником, али и о другачијем приступу тим напевима.

Све композиције из осамдесетих и деведесетих година припадају камерним жанровима, при чему је свака написана за различите извођа-

⁶⁸⁵ M. Paddison, op. cit., 60.

че. Углавном су мањег обима и дестилисаног, сублимисаног израза, са изразитијим него раније присуством дијатонских простора – осмогласничких карактеристика – док им је форма слободна. Композиторки више није битно да једно дело (или његов став) буде засновано само на једном гласу, па се могу јавити и одломци из напева различитих гласова. Јасно је да је то последица одсуства идеје о укључивању тих дела у неку већу целину какав је раније био циклус *Музика октоиха*. Поступци са напевима су различити, зависно од идеје сваког појединачног дела. Њихово присуство је сведено на сасвим малу меру у речитативној кантати *Из тмине појање*, тако да чак може да прође неопажено (т. 23, т. 115–16), јер је композиција богата другим звучним садржајима („звона”, тужбалица, певање птица). По третирању напева *Монодија октоиха* је слична II ставу *Византијског концерта* јер се одмах на почетку излаже тема састављена из мотива из осмогласника на који се надовезује мотив средњовековног српског напева, а у наставку композиције поједини њихови фрагменти уткивају се у мелодијски ток. У другим делима из тог периода, међутим, тема не наступа на почетку, већ се одломци напева из осмогласника уткивају у музички ток без даљег разраде, распоређени слободно, према „унутарњој нужности” – делујући на обједињавању форме. На тај начин, иако тема у уобичајеном смислу нема, оне су на специфичан начин ипак присутне. Ти фрагменти су третирани на два начина; могу бити дискретно укључени у ток композиције, када се њихово присуство оглашава неким карактеристичким мелодијским обртом, док се њихово истакнутије присуство остварује јасним издвајањем из музичких дешавања која претходе и следе, мада су ти прелази благи. Појаве тих фрагмената могу да асоцирају на понорнице које израњају само накратко на површину и тако више пута у току дела. Можда је та јаче осветљена минијатурна поља композиторка замислила као светионике који се издижу са површине обасјавајући околни простор. Могу такође да подсети на композиторкину мисао о „драгуљу на тамној основи” која се односила на *Песме простора*: „[...] Тема смрти походи нас од детињства. А живот тада суочен са смрћу значи своју пуну вредност – као драгуљ на тамној основи.”⁶⁸⁶ Наступ фрагмената напева обично се лако уочава јер се његов мелодијски низ наметне као другачији од претходног тока, док се други инструмент(и) тада повлаче, обично доносећи издржане акорде (т. 14–19, 30–33. у *Инвокацији*), или се, пак, прикључују заједничком испевању мелодије (т.32-33 у *Чудесном милиграму*). Некада се појава фрагмента антиципира сличним, али врло сажетим ме-

⁶⁸⁶ Из коментара Љубице Марић у програму концерта на којем је 15. новембра 1972. године изведена кантата *Песме простора* (Хор и оркестар Радио-телевизије Београд, диригент Младен Јагушт, Дворана Коларчеве задужбине у Београду).

лодијским покретима, као на пример у *Архаји* све док се из те дисонантне напетости најзад не успостави тема изложена у равномерном ходу *pesante* са неочекиваном консонантном каденцом – квинтакордом Ге дура – која заиста делује као „драгуљ на тамној основи” (т. 31–35).

Љубица Марић је на тај начин у својим последњим делима стварала слободне форме повезане осмогласничким нитима, док је остали материјал садржавао различите одсејаје тих напева, обично у великој мери трансформисане. Са секундом (малом и великом) и малом терцом као основним интервалима тих напева, она је градила препознатљиве низове осцилаторних кретања око једног тона који се амплифицирају до септима и нона. Поред тога, појављују се (ретко) и мелодијски низови вођени у паралелним квинтама и квартама, што је раније врло архаизацијски ефектно користила у *Песмама простора*, *Ostinatu super thema octoicha*, Пасторали из *Тужбалице*, *пасторале* и *химне* и другим композицијама. Љубица Марић је без сумње тежила остварењу своје идеје о органској форми лучних обрису, са сталним израстањем из „Једнога” и утонућем на крају, и са интегрисаним малим одломцима из осмогласника као метафорама за онострано, вечно. Као поштовалац Хераклита, она је веровала да све произлази из Једнога, а Једно од свега, да је све настајање и да су промене сталне. Није зато необично што је користила метафору реке и желела да у поднаслов своје *Симфоније октоиха* стави стих „Реком сјаја”, јер је река, као и свет, једна, мада стално „друга” и „нова”. У слободним формама које омогућују линеаран и полифон музички ток, без задатих формалних оквира, али које успевају да реализују кохерентност, она је налазила најадекватнији начин да изрази свој доживљај света и постојања.

Присуством дијатонских (модалних) простора у овим композицијама ствара се тензија између њих и хроматских (доминантних). Другачија је била тензија у њеним ранијим композицијама, јер је постојала јача интеграција између тих звучних сфера; мада је било оних које су биле доминантно дијатонске (поготово ако је била излагана нека дужа свечана корална тема), преовладавала су наслојавања и интеграција хроматике и дијатонике. И у камерним делима из позног периода фрагменти напева (модалних, дијатонских) могу да буду у великој мери укључени у друге (хроматске) токове, па се тако, како је анализирајући речитативну кантату *Из тмине појање* учила Мирјана Живковић, претежно дијатонска мелодија латентне функционалности може наћи како „лебди у звучном простору хроматике, што њену тоналност модификује дајући јој посебну изражајност. Овакав спој”, додаје ауторка, „назвали смо екстензијом тоналитета.”⁶⁸⁷ Ипак, типично за ова позна дела је да ком-

⁶⁸⁷ Mirjana Živković, „Ekstenzija tonaliteta u ciklusu *Iz tmine pojanje* Ljubice Marić”, *Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, 5, 2008, Beograd, 2008, 181.

позиторка издваја напев обезбеђујући му посебан простор, због чега се ствара утисак да је интерполиран у дело. Осим што разлог за такав поступак може да се тражи у жељи да се максимално истакне напев, заједно са његовом јасном симболичном вредношћу, свакако да га треба видети и као резултат потребе да се изгради тензија у форми слободног, еволутивног тока, па се природно наметнуо контраст између хроматике и дијатонике. Тензија која је на тај начин изграђена у овим делима ипак није нарочито висока, а додатно је ослабљена у сасвим последњима, насталим деведесетих година, као што је констатовала Ана Стефановић.⁶⁸⁸ Исто тако, издвајање посебних простора за осмогласничке напеве може да утиче на фрагментаризацију форме ових дела⁶⁸⁹, али ако последња композиција Љубице Марић, *Торзо*, заиста има нешто умањену повезаност и континуитет излагања (између осталог, због уношења цитата из њеног ранијег дела *Стихови из „Горског вијенца“*), композиције које му претходе поседују довољан континуитет и кохерентност, а истовремено карактер спонтаности и усредсређености.

Потребно је још осврнути се на сагледавање напева из осмогласника у композиторским делима као цитата преузетих из другог контекста. У основи, треба проценити тип апропријације материјала преузетог из другог извора – у овом случају из зборника црквених напева. Мало светла на проблем – из угла композиторке – баца један њен запис на нотном листу који је испуњавала скицама за нова дела.⁶⁹⁰ Између редова нота написала је: „Усвојена мелодика на бази ’гласова’ (наслеђа, историје) (не цитати)”. Могло би се претпоставити да је овим записом Љубица Марић желела да одбаци могућност да се њен рад с напевима из осмогласника тумачи као рад са цитатима, јер јој је то вероватно звучало као да се ради о неком безличном, дистанцираном односу према страном извору, док је она осећала да је ту мелодику „усвојила”. Овако формулисан став композиторке није, наравно, обавезујући за истраживаче њеног дела, али доста говори о њеној перспективи посматрања. Став да је цитатност какву је Љубица Марић применила у последњим делима другачија по типу у односу на ону примењену у њеним делима из трећег периода стварања, односно да више није „илуминативна”, већ постаје „илустративна”, и да је то један од аргумената да се идентификује „постмодерна симптоматика” у тим делима,⁶⁹¹ заслужује да буде

⁶⁸⁸ Ана Стефановић, „Модерно, архаично и постмодерно. О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас*, 1–2, 1997, 16.

⁶⁸⁹ Исто, 19.

⁶⁹⁰ Лист се налази у Архиву САНУ, а потиче из последњих година њеног живота.

⁶⁹¹ Ауторка чланка (А. Стефановић, нав. дело) сматра да у релевантне моменте који указују на постмодернизам у позним делима Љубице Марић треба убржати, поред илустративне цитатности и фрагментарни карактер дела и с

размотрен с пажњом. Овде ће се, међутим, само изнети уверење да је композиторка остала (умерени) модерниста до краја свог стварања, настављајући да музички уобличава свој доживљај суштинског јединства света. Чини се да напеви из осмогласника нису могли од статуса „усвојености”, апропријације у стваралачком бићу композиторке, да се тако радикално промене да би она према њима изградила однос дистанцираности као према било ком другом извору. Као што је већ наведено, фрагменти напева постоје (дискретно уплетени) и изван издвојених, „осветљених” простора излагања напева – који су дати као примери за цитате – тако да они нису сасвим изоловани од околних збивања, а њихово истицање произлази из композиторкине жеље да их што више издигне и додели им посебан значај. Такође битно питање појачане консонантности, нарочито у каденцама последњих дела, можда се може објаснити осећањем изразитијег спокоја и позитивног филозофског става према егзистенцији, а у каквој би то могло бити вези с композиторкиним позним годинама и ратним збивањима у земљи, немогуће је и непотребно нагађати. У сваком случају има дубљег смисла у чињеницама да се на крају *Архаје 2* формира дурски трозвук, док се остала позна дела завршавају у унисону који производи из разних дисонанце у вертикали – прекомерне кварте, септима или мале секунде (*Асимптота*, *Архаја*, *Чудесни милиграм*, *Торзо*).

Узимајући у обзир све наведено, позни опус Љубице Марић могао би да се сагледава у оквиру модернизма „флуидних граница”, при чему се не одбацује сасвим могућност за посматрање тих граница као пропусних за продор постмодернистичких идеја. Колико је тешко имати искључив став у процени стилске припадности неких од последњих (не свих) дела Љубице Марић сведочи и мисао Едварда Саида (Edward Said) да „и модернизам и постмодернизам представљају кризе историјске свести: први као очајнички покушај да се реконструише целовитост од фрагмената, други као дубоко усађена жеља да се ослободи од историје и свих њених неуроza”.⁶⁹² Љубица Марић је у току своје каријере била довољно смела да заступа своје естетичке ставове и да их мења, тако да је мало вероватно да би, као Ђерђ Лигети (чија је дела иначе високо уважавала) дала изјаву сличну његовој по напуштању авангардне линије – да сада има храбрости да буде ’старомодан’ и да га више не интересују категорије као што су авангарда, модернизам или атоналност.⁶⁹³ Заправо, могло би се рећи

тим у вези слабљење целовитости форме, а нарочито појачани значај дијатонских /тоналних сфера.

⁶⁹² Edward Said, „Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991 by Eric Hobsbawm”, *The London Review of Books*, Vol. 17, No. 5, 9 March 1995, 23.

⁶⁹³ Tünde Szitha, „A Conversation with György Ligeti”, *Hungarian Music Quarterly* Vol. 3, pt 1, 1992, 14.

да је Марићева још средином педесетих година XX века, у време компоновања *Песамa простора*, престала да размишља у тим категоријама и да је модернизам флуидних граница, онај који захвата простор од експресионизма до почетка серијализма постао за њу довољно широк оквир за стварање. Била је тада „храбра” да се надахне раним делима Стравинског у време када је он сам одавно био напустио тај стил и да истражује у себи задатим новим оквирима, тежећи пре свега остваривању личног израза уместо да се упушта у нове територије које јој нису биле довољно подстицајне.

Љубица Марић можда не би доживела успех који је остварила и послужила да није у својој средини, пре свега у Београду, имала изванредну подршку за свој рад. Сва њена дела су релативно брзо доживљавала премијере и поновљена извођења, и то не само у Србији, налазила су се на репрезентативним програмима с којима су српски ансамбли одлазили на турнеје по иностранству, снимци њених композиција су били редовно емитовани на радију, скоро све критике дела и разни написи и студије били су у високом степену афирмативни, добила је сва најзначајнија друштвена и професионална признања, тако да је, као и Стеван Мокрањац, за живота стекла статус канонског композитора у Србији.⁶⁹⁴ Дела Љубице Марић су остављала велики утисак, али је и њена личност очаравала савременике: њен уметнички сензибилитет је био изострен, а реаговања на остварења стваралаца у различитим уметничким областима била су увек продубљена, проницљива и индивидуално профилисана. Њен тихи говор и проницљива запажања интригирали су уметничке и интелектуалне кругове у којима се кретала. Успех њених дела проистицао је не само из њихових специфично музичких вредности, већ и из наратива који им је био у основи – о потрази за праначелима, ванвременим у времену, присној повезаности прошлости и садашњости. Начин на који је говорила и писала о својим делима, сажето, мисаоно и поетски, допринео је њиховом одличном пријему код публике. Љубица Марић ипак није била једина међу српским композиторима која се интересовала за прошлост и узбудљива сведочанства о животу и судбини предака, па не треба заборавити значајна дела њених млађих српских савременика из приближно истих година – Душана Радића (*Теле-кула*, 1957; *Усправна земља*, 1962-63) и Енрика Јосифа (*Смрт Стефана Дечанског*, 1956). Могуће је детектовати утицај њених дела на изванредан број других, још млађих српских композитора, с тим да је за већину њих била пре свега атрактивна тематика архаике и српске прошлости у

⁶⁹⁴ О Мокрањцу као композитору који је још за живота сматран канонским, пише Биљана Милановић у књизи *Музичке праксе у Србији и формирање националног канона*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2018.

ширем смислу, док су за музички израз налазили сопствена решења.⁶⁹⁵ Известан број остварења из ове „поетско-архаизацијске” струје српске музике, припада њеним највишим дометима, и то не само у другој половини XX века него у целини гледано.

Музика Љубице Марић, она почев од *Песамa простора*, појавила се у нашој земљи „реалног социјализма” у право време да демонстрира припадност домаће музике (и културе) модерним европским токовима, а да истовремено искаже своју специфичност, ослањајући се на културно наслеђе са свог тла. Управо то је било потребно Југославији у време њеног „отварања” према Западу. Интересантно је и поучно видети како се тај аспект њеног опуса сагледава споља, нарочито ако се тога прихвати британски музиколог Џим Самсон (Jim Samson), одлично упућен у српску музику и њен југословенски и балкански контекст. Он је у музици земаља комунистичког Балкана и Грчке после Другог светског рата уочио два супротстављена наратива који су се на крају ујединили: еманципацију (односно тежњу ка придруживању савременим међународним тенденцијама) и „повратак кући” (испитивање балканских идентитета, заједничких корена).⁶⁹⁶ Љубица Марић је, према Самсону, остала у међупростору између две сфере које није прихватила: ни лажну свест прошлости и народа, ни државно подржано историјско одрицање и елитизам нове музике.⁶⁹⁷ Средином педесетих година, када је почела да ослушкује одјеке замишљених гласова колектива који су допирали из далеке прошлости усмеравајући их ка активној садашњици, постала је кључна фигура у промени која је водила од фолклорног ка светом, од Бартока ка Стравинском. Успех и убедљива моћ овог правца касније се испољила и у делима неких композитора у Бугарској (Константин Илијев /Константин Илиев, Иван Спасов / Иван Спасов), Румунији (Стефан Никулеску / Ștefan Niculescu, Тибериу Олах / Tiberiu Olah), а и у Грчкој је било слично (Димитрис Драгатакис / Dimitris Dragatakis). За све њих спајање поетизоване архаизације и модернизма нудило је идентитет који није био само уско националан. Самсон још додаје да шири контекст ових дешавања у великом делу музике у свету у последњим деценијама XX века може да пружи појава „духовне ренесансе” и да архаизми *Песамa простора* поготово они из њена последња два става, стил-

⁶⁹⁵ Од већег броја композитора нека овде буду споменути само Рајко Максимовић, Мирјана Живковић, Слободан Атанацковић, Вук Куленовић, Ивана Стефановић, Светлана Максимовић.

⁶⁹⁶ Jim Samson, „Back to the Future with Ljubica Marić”, in: D. Despić, M. Milin (eds), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Institute of Musicology SASA and Department of Fine Arts and Music of SASA, Belgrade, 2010, 30–31.

⁶⁹⁷ Isto, 31.

ски шифровано најављују будућност, односно појаву пољског експресионизма.⁶⁹⁸

Љубица Марић није оставила обиман опус за собом. На то су утицале различите животне околности, а у великој мери и њена самокритичност, као и дужи пут ка налажењу свог личног израза. Иако су *Песме простора* без сумње остварење снажне имагинације и изузетне снаге деловања, јединствено у целокупној српској и југословенској музици, композиторка је тек у каснијим делима заснованим на напевима из српског осмогласника у пуној мери досегла самосвојан и самосталан уметнички израз. Задивљујућа је у њеним делима моћ евокације тајанствености архаике и њеног живог присуства у садашњици. Неуморно је у дубинама прошлости – у народном певању и појању – трагала за пореклом ствари, очекујући да у њему нађе потврду „јединства времена и у времену јединства свега”.⁶⁹⁹ Оно што је потребно нарочито нагласити је њена способност да се у тим стремљењима не понавља, већ да увек гради на нов, а препознатљиво свој, лични начин. Због тога би требало очекивати да ће вредност њеног стваралаштва бити и даље потврђивана у Србији, али и отворити путеве да се нађе на одговарајућем месту на мапи значајних остварења у ширем међународном оквиру.

⁶⁹⁸ Isto, 32.

⁶⁹⁹ Из емисије Трећег програма Радио Београда *Координате* (1990).

НОТНИ ПРИМЕРИ

ПРИМЕР 1. Дувачки квинтет, III став, т. 13–18

15

Fl. *f* 3 3 *ifz*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *mf*

Fg.

Fl. *espressivo* 3 3 3

Ob.

Cl. *espressivo* 3

Cor. *p*

Fg. *f* 3 3 3

ПРИМЕР 2. Музика за оркестар, т. 21–23

21

Fl. *mf cresc.*

Ob. *mf cresc.*

Cl. in B *mf cresc.*

Fg. *f* *cresc.*

Tr. in C *con sord.* *mf cresc.*

Vn. I *cresc.* 3

Vn. II *arco* 3

V-le *arco* *mf* 3

ПРИМЕР 3. Музика за оркестар, т. 64–67.

64

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fg.

Vn. I *dim.*

Vn. II *dim.*

V-le *dim.*

Vc. *mf poco espress.*

Cb. *mf poco espress.*

ПРИМЕР 4. Соната за виолину и клавир, I став, прва тема

12 $\text{♩} = 104$ sul G

Vn. *f*

(pp) poco cresc. *p*

14 *mf* *poco*

Vn. *cresc.*

16 *cresc.*

ff * *ff* * * *ff* *

ПРИМЕР 5. Прелудијум из Песам простора, почетак

♩ = 60

Fl. 1, 2: *pp*, *poco cresc.*, *pp*, *poco espress.*

Ob. 1, 2: *pp poco cresc.*, *pp*, *ppp*

Cl. in Sib 1, 2: *pp*, *poco cresc.*, *pp*, *pp*

Fg. 1, 2: *pp*, *poco cresc.*, *pp*

Cfg.: *pp*, *poco cresc.*, *pp*

Cor. in Fa 1, 2, 3, 4: *pp*

Tr. in Sib 1, 2: *pp con sord.*, *poco cresc.*, *pp*

Arpa: *pp*, *poco cresc.*, *pp*

V-ni I, II: *p*, *poco cresc.*, *pp*

V-le: *p*, *poco cresc.*, *pp*

Vc. div.: *p*, *poco cresc.*, *pp*

Cb.: *pp*

ПРИМЕР 6. Песме простора, III став, почетак увода и крај међустава

(т. 1)

Vn. II *p* pizz. arco *cresc.*

Vle *p* pizz. arco *cresc.*

Vc. *p* pizz. *cresc.*

Cb. *p* pizz.

(т. 36)

Vn. II *p*

Vle *p* pizz.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

ПРИМЕР 7. Песме простора, IV став, т. 17–19

♩ = 52

17

Fl. picc. *pp*

Fl. 1 *pp*

Ob. 1 *pp*

C. ing. *pp*

Cl. in Sib. 1 *pp*

Cl. b. in Sib. 2 *pp*

Fg. 1 *pp*

Cfg. *pp*

Arpa *pp*

Piano *pp*

S. *p*

A. *p*

♩ = 52
senza sord.

V-ni I div. *p* senza sord.

V-ni II div. a 3 *p* senza sord.

V-le div. *p*

Vc. div. *p*

Cb. *p*

ПРИМЕР 8. Народна мелодија из збирке Владимира Р. Ђорђевића
Српске народне мелодије (предратна Србија), Београд 1931, 140,
и тема Пасакаље Љ. Марић

559. М.М. ♩:96

За - да - ла се мо - рав - ка де -
вој - ка, мо - рав - ка де - вој - ка,
Задала се моравка девојка, Кад су пошли цркви на венчање,
Да посади по Мораве дозу, Заплака се чедо у колевке,
Задала се па је посадила; Забавља га танана невеста:
Задала се моравка девојка Бог убио ко те оженио,
Да ожени чедо у колевке, Оженио и девојку дао.
Задала се па га оженила.

Vle, Cb.

ПРИМЕР 9. Пасакаља, 19. варијација

19 ♩ = cca 100

Fl. 1 & 2 pp

Fl. picc. pp

Ob. 2. pp

C. ing. pp

Cl. in Sib 1 & 2 pp

Fg. 1 & 2 pp

Cor. in Fa pp

Piano pp

V-ni I div. a 4 pp

V-ni II div. a 4 pp

V-la pp

Ve. arco pp

Cb. pp

ПРИМЕР 10. Октоуха 1

Из - бе - ди изв тьм - ни - цы дѣ - - - шѣ мо - ю

Напев 1 гласа осмогласника и на њему засноване теме Октоухе 1 у ставовима „Импровизација” и „Ричеркар”

Clar.

„Импровизација”

Clar. dolce
p

„Ричеркар”

ПРИМЕР 11. Октоуха 1: „Импровизација”

(т. 51)

Cor.
Cb.

ПРИМЕР 12. Октоуха 1: „Импровизација”

(т. 67)

Cor. I
Cb.

ПРИМЕР 13. Октоиха 1: „Ричеркар”

(т. 17) Fl.
p
Vla

ПРИМЕР 14. Византијски концерт, I став: хексакорд са транспозицијама

ПРИМЕР 15. Византијски концерт, изградња теме I става

Tr.
(т. 6)

а

б

в

г

6
largamente

Византијски концерт, I став: тема с напевима II гласа осмогласника на којима је заснована

а

1) Го - - спо - дн воз-звѣхъ кхъ те - - - вѣ

2) оѣ - елы́ - ши мѣ. Оѣ - елы́ - ши мѣ

II глас, прва стихира (почетак)

Г

3) прїи - - дн - - те, бн - - дн - - те

4) н - дѣ - же лѣ - - жа - - ше

Б

Го - - - - - сподѣ бо - екре - се бо

II глас, шеста стихира (средина):

ПРИМЕР 16. Византијски концерт, II став

а

Piano

mp una corda

б в

(в)

Византијски концерт, тема II става

а

Да и - пра - вна - са мо - ли - - - тва мо - љ,
 ѿ - ко ка - ди - - - ло предх - тво - - - бо - - - ю,
 воз - дѣ - љ - - ни - е рѣ - къ мо - е - ю,
 жер - тва ве - чер - - - на - - љ,
 оѿ - љы - ши мѡ Го - - спо - - ди.

б

в

Напев друге стихире III гласа осмогласника употребљен као основа за тему другог става Византијског концерта

ПРИМЕР 17. Византијски концерт, III став, т. 36–45

Cor. in Fa
 Timp.
 Arpa
 Piano

pochissimo con sord. ♩ = 80
mp
p

ПРИМЕР 18. Византијски концерт

Trbn.
(T. 83)

а

б

Тема III става

а

Не - не жа́дѣтѣ пра - вѣд - ни - цы, до - де - же -

коз - да - си ми́ѣ.

дре - ва пре - сла - ша - ни - ѧ за - пре - ще - ни - е

раз - рѣ - шихъ е - си спа - се, на дре - вѣ крест - нѣмъ

(...)

ра - до - стѣ - ю во - пі - ю - ще:

б

всѣ - сна - не Го - спо - ди, сла - ва те - бѣ.

Четврта стихира (почетак и крај) IV гласа на којој је заснована

ПРИМЕР 19. Праг сна



Праг сна: Мелодијска схема теме на почетку деонице алта

Three staves of music in treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), and 3/4 time signature. The melody is accompanied by lyrics in Cyrillic. The first staff is enclosed in a box.

НЗ - БЕ - ДИ НЗХ ТЕМ - НИ - ЦЫ ДЪ - - ШЪ МО - Ю,
 НЕ - ПО - ВЪ - ДА - ТИ - СЪ Н - - МЕ - НИ ТВО - - - -
 Е - - - МЪ. ЧЕСТ-НЫМЪ ТВО-НЫМЪ КРЕ-СЧЕМЪ ХРІ-СТЕ, ДІА - ВО-ЛА

Почетак треће стихире V гласа осмогласника на којој је заснован Праг сна

ПРИМЕР 20. Праг сна, т. 19–24

Più mosso (♩ = cca 80)

19

Fl.

Tr.

Cl.

Cor.

Fg.

Sopr.

poco agitato

mf

Др-во, др-во ве-тра без ко-ре-ња и без ли-шћа кроз чи-је

Атра

Più mosso (♩ = cca 80)

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc.

Cb.

22

Fl.

Cl.

Cor.

Sopr.

гра - не те - че мо - ја крв, је - сам ли то ја сам.

Vn. I

Vn. II

V-le

Vc.

Cb.

ПРИМЕР 21. *Ostinato super thema octoicha*, тема и почетак прве стихуре V гласа на којој је тема заснована

Piano

Г о - - сп о - д н к о з - - - з в а љ у х к х т е - - - б ђ

о њ - с л њ - - - - ш н м љ. О њ - с л њ - ш н м љ

Г о - сп о - д н. Г о - сп о - д н к о з з в а љ у х к х т е - - - б ђ

ПРИМЕР 22. Вокална мелодија у Чаробници

82

Та - ко љ у ја са Даф - ни - сом кад га се не ти - чу ни бо - го - ви ни бас - ме. До -

84

Мено mosso

6

- ве - ди - те мо - је бас - ме Даф - ни - са из ва - ро - ши до - ве - ди - те га ку - ћи.

ПРИМЕР 23. Пасторала из Тужбалице, пасторале и химне из Слова светлости

(т. 20)



Ле - то и ве - сну Го - - - - - спод са - зда.

(т. 32)



Ле - то и ве - сну Го - спод са - зда, ле - то и



ве - сну Го - спод са - зда, ле - то и ве - сну



Го - - - - - спод са - зда!

Пасторала, почетак и каснији ток деонице сопрана у мешовитом хору
(одсеци а и а')

(т. 66)



Друг дру - гу бли - зу ил' те - лом ил' ду-хом, ил' те - лом ил'

(т. 73)



ду - - - хом, ил' те - лом ил' ду-хом. Друг дру - гу



бли - зу ил' те - лом ил' ду-хом, ил' те - лом ил' ду-хом.

Пасторала, одсек бе

ПРИМЕР 24. Инвокација

Cb. (т. 14) *molto sosten.* **A tempo**

ПРИМЕР 25. Инвокација, део са четвртстепенима

♩ = 160

40

pp misterioso

pp (senza accenti)

una corda

8^{va}
5^{ta}

ПРИМЕР 26. Монодија октоиха

Cantabile

Two staves of music in bass clef. The first staff has a *tr* marking and three phrases labeled 'а', 'б', and 'в'. The second staff has a triplet '3', a *rit.* marking, and a *mf* marking. A *rit.* marking is also present at the end of the second staff.

Монодија октоиха, почетак

Умерено лагано

Single staff of music in treble clef with a key signature of one flat. It features two phrases labeled 'а' and 'г'. Below the staff is the text: Го - спо-ди воз - звахъ къ чте - - - вѣ

III глас, почетак прве стихуре

Two staves of music in treble clef with a key signature of one flat. The first staff has the text: Да и - спра - вилъ - еѣ мо - ли - - - тѣ мо - ѡ,
The second staff has the text: ѡ - ко ка-ди - - - ло предъ что - - - бо - - - ю,

III глас, почетак друге стихуре

Single staff of music in treble clef with a key signature of one flat. It features a phrase labeled 'в' with the text: А - ѡи - - - - оѡ о те - - - - - оѡ

„Агиос о Теос” Исаије Србина, почетак

ПРИМЕР 27. Из тмине појање: певање птица

(т. 115)

Single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp. It starts with a *tr* marking and a *staccato* marking. A phrase labeled 'а' is indicated at the bottom.

ПРИМЕР 28. Асимптота, четвртстепени интервали

(т. 99) *Vn. solo*

ПРИМЕР 29. Асимптота, веза са II гласом осмогласника:

Solo
con sord.

(т. 158)

ПРИМЕР 30. Чудесни милиграм: веза с напевима из осмогласника

(т. 31)

Flauto

Canto

tranquillo a tempo

ПРИМЕР 31. Архаја: мелодија коралног карактера

Vn. (т. 31)

pesante

mp

ПРИМЕР 32. Торзо: веза са осмогласником

(т. 33)

а б

Глас IV, 3. стихира

а

НА НЕ - БЕ - СА

Глас IV, 1. стихира

б

ГО - СПО - ДИ БОЗ - - - ЗВАХУ

(т. 14)

p

Je-ли јав-је од сна сму-ће - ни-је? _____

pp

ppp

Стихови из „Горског вијенца”, соло песма, т. 14–17.

ПРИМЕР 33. Торзо: уписан стих из „Горског вијенца” на месту на коме се у клавирској деоници излаже мотив који реферише на одговарајући мотив из композиторкине соло песме Стихови из „Горског вијенца” (1947/48).

76

Meno mosso

A tempo

Vn.

Vc.

Je li javje od sna smutenije?

Meno mosso
recitativo

mp

p

pp

A tempo

(*sc*)

subito *f* (*sc*)

ПРИЛОГ I

1: ПРЕПИСКА

*Писмо бр. 1*⁷⁰⁰

9. март 1909. [по данас важећем календару: 23. март] Писмо из Ваљева.

Прима: Тиче [Љубица Ђорђевић]

Шаље: Тица [Даница Ђорђевић?]

„Мило моје Тиче,⁷⁰¹ Честитамо Павлу и Кати Младенце и ћерку а теби, Тиче, сестричину. / Па како је мала ћера? Сигурно вам задаје доста посла. / Сад вам можда и неће долазити толико гостију као што би да није дошла ћера, али можда баш зато и хоће. Ми шаљемо ову торту и слатко у овоме пакету а трговац вам је сигурно већ послао ћилим. Ми смо се обратили Сеши и казали смо јој нарочито да буде стара мустра јер је много лепша и сви то кажу и да буде величине као и наши што су а цена такође као и наши од 125 дин. само што су сад скупљи [...] / Сliku Павлову сам такође за Младенце израдила као мали поклон од мене а пошто овде нема рамова то је шаљемо овако а ви је урамите како ви хоћете. Слика се свима допада и Селимир каже да сам га тако потрефила да више не може бити. Главна је да је слика верна. / Ми би и бољи поклон учинили али ово време и трзавице па није човек ни зашта расположен. Код нас је велико узбуђење а сигурно и тамо, ко зна можда ће већ кад ти будеш читала ово писмо да се зна или је рат или свршетак целе ове кризе. / Ове ајнлаге шаљемо Кати и теби а намештајте их овако: прво подели косу [...] / Пишите нам свакога дана макар картом док Ката не буде сасвим добро и нека се чува

⁷⁰⁰ Архив САНУ. Објављено први пут у: Мелита Милин, „Фрагменти биографије на пожутелој хартији: преписка у заоставштини Љубице Марић”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, 2013, 230–231.

⁷⁰¹ Косе црте указују на нов ред у тексту.

у свему да се не бринемо. / Ми смо као што сам ти писала прележали инфлуенцу а грдна је редња само још ја нисам, али ја јој нисам наклоњена, нисам је ни у Пожаревцу лежала, само ја и Ката тада нисмо. Милица још није сасвим прележала попустило је сасвим али још чува собу и стога сам ја у већем послу па и немам толико времена ни да ти пишем. / За торту нам је баш жао што нисмо нашли нигде бутера, торта је руска, нова. [...] Лаку ноћ Тицо! (сутрадан:) [...] Данас доби смо ваше карте, дакле Радмила је на знамење име, како ли ће бити право? Кад ћете је крстити? Ваљда о Ускрсу па све о једном трошку. [...] Од свију нас срдачан поздрав Павлу, Кати, Радмили и теби. Највише те поздравља и љуби твоја Тица. Доцније ћу и Кати израдити слику само не знам са које фотографије.”

Писмо бр. 2⁷⁰²

3/XI 1929.

Праг

Цењени драги Учитељу,

Ево ме у Прагу – у страшно великом Прагу. Јер кад се од јутра до мрака тражи стан с краја на крај, онда се запази да је ужасно велики. Али Праг је и диван. Од првог дана видела сам шта значи овде живети: слушала сам Хиндемита! Свирао је синоћ, у немачком позоришту на концерту нем. филхармоније, свој концерт за виолу уз пратњу оркестра. То је сјајна ствар, па још у оваквом извођењу самог аутора и оркестра. [2]Свирали су и Mozartov Divertisman i VII Beethoven-ову. Све је ово за мене било читаво откровење.

На моју жалост и на моју срећу мистер Сук није сад овде. Јуче је отпутовао у Холандску са Чешким квинтетом, где ће остати до 13. Он је знао да сам ја допутовала, па, како ја њега нисам могла наћи (Конзерваториум није радио у петак због неког празника) послао је јуче у подне Предрага Милошевића код мене да ме води к њему али ме није нашао, јер сам целог дана са мамом тражила [3] стан. Сук је отпутовао у 2 сата, а по Милошевићу ми је поручио кад да дођем на час. Добро да је то после 13. јер сад бих тешко могла радити пошто немамо стан; нико неће да нам да, чим чује да сам ја на конзерваториуму.

⁷⁰² Легат Јосипа Славенског у Београду, инв. бр. П. 367. Писмо је први пут репродуковано у: Мелита Милин, „Прашки културни амбијент као подстицај за профилисање раног стваралаштва Љубице Марић”, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин, *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајићића и Војислава Вучковића*, Музиколошко друштво Србије, Београд 2010, 27-28.

Много смо се бринуле мама и ја за Вас што сте толико журили и толико се заморили кад сте изашли да нас испратите.

5/XI

У недељу сам слушала Češku Filharmoniju. Нисам могла веровати да ћу заиста чути тако савршено сједињене звукове, како сам чула те вечери у дивној [4]Сметаниној сали. Вече је било посвећено Веетховену. Дириговао је неки проф. Fr. Sturka, а виолиниста Besserman свирао је Веетх. Концерт за виолину.

Нећу више да Вас замарам својим рукописом. Само још то: били смо код Ваше газдарице. Она се љути на Вас – уза смех; много се интересује и поздравља Вас, и казала је ако стигне написаће обећани роман. Нјена соба је заузета.

Мама много поздравља Госпођу и Вас. И ја много поздрављам Госпођу и Вама најтоплије захваљујем на свему.

*Ваша одана
Љубица П. Марић*

Писмо бр. 3⁷⁰³

15/XI 1929

Praha

Cenjani dragi Učitelju

Danas sam imala prvi čas kod Mistra Suka. On je kod kuće pregledao moje kompozicije, a danas mi u školi vratio i za sve mi je redom izjavio svoje mišljenje. Po tom mi je kazao da sam vrlo talentovana, da vidi da sam bila marljiva, i da mu se mnogo dopada moja energija. Onda mi je pružio ruku i kazao da me uzima za svoju učenicu.

On je mnogo fini i ljubazan. Na času smo analizirali Beeth. Quartette i on tako divno i oduševljeno govori da ja njegov češki sve razumem.

Govorili smo o Vama. [2] Ovdje drukše cene muzičare kao što ste Vi, a kako sam se uverila pružaju se kompozitorima i najbolje mogućnosti za rad.

Izgleda da je jedan od najboljih Sukovih učenika Predrag Milošević, o njemu se Suk vrlo lepo izražava. Milošević je sad postao dirigent Hlahola.

⁷⁰³ Легат Јосипа Славенског у Београду, инв. бр. П. 367. Први пут објављено у: М. Милин, „Прашки културни амбијент ...”, 28–29.

Ondričkov quartett sviraće njegov quartet koji je dobio nagradu, a Češka filharmonija će mu za njegov apsolutorium izvesti sinfonietu.

Česi su vrlo ljubazni prema nama Jugoslovenima, samo je češka kruna za nas opasna. Mi smo već ostali bez novaca, pa sad ne mogu još da uzmem klavir pod kiriju.

[3] Kako je Gospodja? Mami i meni je ostalo žao da nismo još jedanput bili zajedno kod vas. Vaši časovi u gimnaziji? Grozno su nepravedni prema Vama.

Mama i ja mnogo pozdravljamo Gospodju i Vas.

Vaša

Ljubica P. Marić

P.S. Molim Vas ako idete u Ministarstvo prosv., da budete tako dobri i razgovarate sa G. M. Miloševićem. On mi je obećao pred polazak neku pomoć na osnovu moje molbe za stipendiju.

Lj. P. M.

16/XI 29.

[Наставак писма започетог дан раније]

Mister Suk me je danas pozvao za utorak kod sebe na ručak, a posle ručka da im sviram moju sonatu. Izgleda da je [4] pozvao sve svoje učenike.

Lj. P. M.

20/XI 29.

[Наставак]

Nisam mislila da baš ovo pismo Vama neću tako dugo poslati. Ali u ovom Pragu čovek se nadje u najrazličitijim i svakojakim prilikama, pa se desi da ne ispuni ono što bi toliko želeo.

Tamo ovamo. Znete već o čemu ću Vam opet pisati:

Divno je bilo juče kod Suka. Pozvati smo bili samo Milošević i ja pa je bilo tako intimno i prijatno: sviralo se i pričalo o svemu i svačemu iz umetničkog života u Pragu. Sad je proslava sedamdesetogodišnjice života našeg rektora Foerstera. Ja ne poznajem njegove kompozicije. [Precrtana rečenica]

Suk nalazi da dobro [5] sviram na violini i da bi šteta bila da se ovde ne učim pa da zajedno završim sa kompozicijom. Daće me profesoru Feldu da kod njega učim. On se interesovao i za moje materijalne prilike, i ponudio mi je preporuku za stipendiju i od svoje strane i od rektorata.

24/XI 29.

Na koncertu sam danas saznala da je „Obilić” pevao moj hor na slavi „Obilića”, a pokazali su mi i izveštaj u novinama. Vidim da su metnuli učenicu pored starog majstora.⁷⁰⁴ Ja sam izvodjenje moga hora očekivala sa toliko radosti – uvek sam se nadala na to da ću čuti, ali sad kad je izvodjenje već bilo, meni se stavlja [6] pitanje kako li zvuči taj hor i da li zaslužujem toliku čast. Ali ja se „Obilićevcima” osećam mnogo zahvalna i odmah ću im zahvaliti.

Želim Vam da imate mnogo vremena da stvorite još mnogo mnogo, sve što želite.

Mnogo pozdrava

Ljubica P.Marić

Писмо бр. 4⁷⁰⁵

8. септембар 1931. Писмо.

Прима: Katarina Marić, Zagreb, Klinika profesora Šercera

Шаље: Десанка Вучковић

Драга госпођо Марић, / пре 2 дана дошли смо с пута – из Скопља – а тада добих и Ваше писмо. – Хвала Богу, ето, збринули сте и то! Сад је већ много лакше, јелте? – Што је најтеже било, прошло је. / Знам, потпуно саосећам. Вама је, наравно, теже јер сте сами. – Али ја мислим да је величина мајчине бриге и бола таква да ма како, и ма са киме се делило, увек је мајкин део несразмерно већи од осталих. / [...]. Мени је било тешко можда колико и Вама и ако нисам била сама. Наравно лакше је утолико што бар оне друге бриге, материјалне природе, отпадају. / Но сад, хвала Богу, све је свршено. Сад ће Ваша мала тичица да пропева. Она је то чинила целим својим бићем и раније без обзира на какве сметње, али сада у толико више. / Бане [Војислављев надимак] пише како му је празно у Прагу без Вас. Иначе ради те му време пролази брзо. Концерти почињу. – Пише нам о једном којим је дириговао Малко и који смо ми чули на радију. – Али о томе нећу. Ви ћете већ зимус довољно уживати у тим дивотама. Знам да мала једва чека да оде, али свакако најпрече је да лепо оздрави. Све ће се надокнадити. Она ће све надокнадити, ако би за друге и било тешкоћа. Само да лепо

⁷⁰⁴ Писмо се односи на прво извођење хора *Туга за њевојком*, који је изведен на слави хора „Обилић”, 21. новембра 1929.

⁷⁰⁵ Архив САНУ

мирно сачека оздрављење. – Она неће замерити што се пријатељи и поштоваоци њеног талента и непотребно брину и саветују. Зна се да велики људи не припадају само себи! – Жели што скорије оздрављење и свако добро – Дес. Вучковић. // Молим Вас поздравите драгог и поштованог Др-а Šercera.”

Писмо бр. 5⁷⁰⁶

Војислав Вучковић (потписан са „Пријашко“) пише Љубици Марић из Прага у Берлин, 31. октобра 1932:

[...] Nema veće radosti Miki, od osećanja da stvaraš zbilja novu muziku, koja je isto tako velika kao Mozartova.”, на наставља: „Meni sad sasvim drukčije izgledaju mnoge stvari kojima sam se nekad oduševљavao. Ja sad punim grudima verujem da je Hindemith jedan reakcionaran muzičar i da poslednjeg Schönberga treba shvatiti kao traganje za novim zvukom koji bi bio adekvatan novoj sadržini muzike – traganje za ¼ tonovima.

Haba o tome misli drugačije, ali to je zato jer on i „Bläserquintett” gleda kao muziku, a ne kao jedan karakterističan fenomen za promenu muzičke sadržine. Formu smo do sad menjali Miki – sad ćemo promeniti sadržinu (prelaz iz kvantiteta u kvalitet).

„Poslednji Schönberg” – to je heroјstvo. Taj čovek je bio isto onako nekompromisan kao što je sad Haba (i kao što ćemo biti mi Miki?). Blagodareći tome postalo je jasno da muzika koja neće da bude reakcionarna t.j. da pođe natrag od onoga što je stvorio Schönberg, ili da ostane na tome može biti јedino четвртонска. [...]

Писмо бр. 6⁷⁰⁷

8. јули 1933. Дописница.

Прима: Katarina Marić, Berlin, Charlottenburg 2, Postlagerung

Шаље: Љ. Марић из Спразбура, Konservatoir de musique

„Draga moja mamice, / јуче sam dobila pismo a već sam malo brinula, jer nisam znala da pošta tek 3. dan stiže, ali sam već i sama pomišљala pa nisam mnogo brinula, prosto niti vremena nemam, jer radim (upravo ne radimo stalno= ali se zadržavamo u školi od 9-11 i od 2-5 i od 8-11 uveče. Ali to je tako prijatno i veselo a osim toga on [Scherchen?] meni obično

⁷⁰⁶ Архив Музиколошког института САНУ.

⁷⁰⁷ Архив САНУ

kaže da ujutru spavam i da ne moram na jutarnje časove, prema tome se ni malo ne naprežem. On mi savetuje stalno da se negujem, da mnogo jedem i stalno me zove kod njih. Kazao mi je (ali da zadržim za sebe) da sam ja mnogo talentovanija od Vučk. ne samo za dirig. nego i za kompoziciju jer sam uopšte jedan sasvim izvanredan muz. talenat (izgleda da on o meni malo drukše misli nego prof. Seling)! Mamice pišite mi o svemu i kad putujete. Landre-u ću ovih dana pisati zajedno sa von Lierom (dogovorili smo se). On kaže da su me Landreovi mnogo pozdravili i kazali da će pisati, ali je on imao tamo na konz. neke neprijatnosti i bio užasno zauzet i neraspoložen. Nemojte brinuti kad ne pišem. Užasno prolazi vreme onako stalno sa njima svima i u radu. Inače zbog Vučk. ne treba da pomislite (?) jer ovde i kad bi hteo ne bi imao. Kao da me zavilava pošto sam ja najmanje sa njim. / mamice, čuvajte se i pišite i za sad mi pošaljite samo kolko možete. Ja bih volela njemu (Scherchenu) da (...?) 1000 (...?) da dam, a za mene malo treba (...?). / Voli vas vaša Tica.”

Писмо бр. 7⁷⁰⁸

14. јуни 1933. Дописница.

Прима: Katarina Marić, Berlin, Grolmanstr. 59a/II Postlagerung.

Шаље: Љ. Марић из Амстердама

„Draga moja mamice, / sad samo da vam se javim. Vidim da opet vazdan brinete a ja se tako divno osećam i sad baš žurim na probu. Danas je bila skupština i svi me jako cene kao delegata i radoznali su za kvintet. Biće fino jer ih je Scherchen meni za ljubav spremao. Čak u Hag smo zajedno išli. Mnogo vas voli vaša Tica. Javiću u koje vreme u petak dolazim.”

Писмо бр. 8

18. јули 1933. Дописница.

Прима: Katarina Marić, Berlin-Charlottenburg 2, Postlagerung

Шаље: Љубица Марић из Стразбура

„Draga moja mamice, / mislim da ćete ovu kartu primiti još u Berlinu jer znam da to nikad ne da baš da se podje kad se namerava, pa verujem da nećete možda još ni u sredu poći. Sad samo da vam se javim da sam dobro i da ću sad kroz jedan sat prvi put ovde dirigovati orkestrom, jednu stvar od nekog dobrog mađarskog kompozitora. Svi ostali diriguju tako grozno, da

⁷⁰⁸ Архив САНУ

apsolutno nemam tremu; a osim toga mi je i sad Scherchen kazao da od svih ja najbolje dirigujem i da sam najmuzikalnija, a juče kad je prvi put bila orkestarska proba (neki drugi su dirigovali, ne možemo svi odjedanput) on je sve nas orkestru predstavio a onda je samo o meni dugo govorio i nekoliko puta najozbiljnije kazao da sam mali genije. Ja se onda ni oko čega ne nerviram a neću ni pred orkestrom jer sam već videla kako to ide pa i on sam tolko (sic!) pomaže, naročito ko je prvi put a i (...?) sam se na vreme (...?) odvikla od nerviranja, jer zlo rodi jedan poso (sic!) za drugim pa čovek nema vremena da ih nerviranjem zadržava (? nečitko). Samo mamice kad stignete da javite da znam da ste zdravi. Voli vas mnogo vaša Tica.(...)”

Писмо бр. 9 (разгледница)⁷⁰⁹

Praha, 9.VII.38

Milá slečno Maričová,

příprava 1/4 tón[ového] jug[oslávského] koncertu a festivalu londýnského zabrala mi všechen volný čas. Ale vše se dobře vydařilo. Jen mne velmi mrzí, že jsem nemohl nastudovati a provést též Vaše 1/4 tón. trio, protože klarinetista a kontrabasista neměli dost času, třebas Váš materiál byl zde včas. Oba hráči byli jinou prací přetíženi.

Doufám však, že se mi podaří Vaše trio nastudovati a provést v příští sesoně. Ta Vaše skladba je velmi dobrá a moc se těším ji slyšeti. Napište mi co děláte a jak se máte. Příští festival bude v dubnu 1939 ve Varšavě. Vučkoviče jsme zvolili do jury. Uvidíme, co vybojuje. Já jsem s ním v dobrém kontaktu. Předsedou Mezinár[odní] Společ[nosti] je hud. spisovatel E. Evens [!]. Dent je čest[ným] předsedou. Je to lepší nyní.

Srdečně Vás i mat' zdraví Váš

Alois Hába

Napište mi co a kde bych mohl pro Vás udělat.

Превод разгледнице:⁷¹⁰

Праг, 9.VII.38.

Драга госпођице Марић,

припреме концерта четврттонске јужнословенске музике⁷¹¹ и лон-

⁷⁰⁹ Разгледница се налази у Архиву САНУ.

⁷¹⁰ Превод са чешког на немачки: Власта Рајтерерова, потом превод на српски: Мелита Милин

донског фестивала⁷¹² одузеле су ми доста времена. Али све је добро прошло. Само ми је врло жао да нисам могао навежбати и извести Ваши $\frac{1}{4}$ -тонски трио, јер кларинетиста и контрабасиста нису имали довољно времена, иако је материјал стигао на време. Обојица извођача били су преоптерећени другим пословима.

Ипак се надам да ће ми поћи за руком да Ваши Трио навежбам и изведем следеће сезоне. Ваша композиција је врло добра и веома се радујем што ћу је чути! Пишите ми шта радите и како сте. Следећи фестивал⁷¹³ одржаће се у априлу 1939. године у Варшави. Изабрали смо Вучковића да буде члан жирија. Видећемо за шта ће моћи да се избори. У добром сам контакту с њим. Председник Међународног друштва сада је Е. Евенс.⁷¹⁴ Дент је почасни председник. Сада је то боље.

Вас и Вашу мајку срдачно поздравља Ваши

Алоис Хаба

Пишите ми шта могу да учиним за Вас.

Писмо бр. 10⁷¹⁵

Драга Власто, драги Клемент,

Човек и не сања да ће у овом позном животном добу срести пријатељска мила лица, као да су му она давно позната и блиска – одувек драги пријатељи.

Утисци из Прага још колају мојим духовним крвотоком, и кад год се сетим овог или оног прашког тренутка моја душа вама каже хвала – Вашем Милану. Он ме је још обрадовао и својим сећањима од пре 20 год. На извођење „Песамa простора” у Прагу, о чему никакве појединости до сада нисам знала.⁷¹⁶

⁷¹¹ Концерт је одржан 20. маја 1938. у Прагу.

⁷¹² Хаба мисли на фестивала МДСМ-а који је одржан претходног месеца, јуна 1938. године.

⁷¹³ Хаба алудира на фестивал МДСМ-а који ће се одржати у априлу 1939. године у Варшави, само мало више од четири месеца пре напада Хитлерове Немачке на Пољску, 1. септембра 1939, чиме је означен почетак Другог светског рата.

⁷¹⁴ Мала словна грешка: уместо Евенс (E(dward) Evens) треба да стоји: Еванс („Evans”).

⁷¹⁵ Концепт писма сачуван је на једној позивници с датумом 24. октобар 1989. Концепт се чува у Архиву САНУ.

⁷¹⁶ У Музиколошком институту САНУ сачуван је програм сезоне 1967–68. Прашког Музичког позоришта (Divadlo hudby). За 8. септембар 1967. био је

Све ми се из овог боравка тамо дубоко утиснуло у осећање али најдубље посета Суковом гробу. Тада је у нама Сук васкрснуо. А сила његовог стваралаштва и његове доброте која је љубав, и иначе га чини увек живим. Са пуно наде да ћемо се опет видети у Београду,

Са захвалношћу, љубим Вас,

Ваша Љ. М.

2. ДОКУМЕНТА

Документ бр. 1⁷¹⁷

Дактило-копија

Госпођица Љубица МАРИЋ из Београда је први апсолвент композиционе класе МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ у Београду, у исто време прва жена композитор у Србији.

Још пре неколико година открио сам у њој један врло леп композиторски таленат, те њу довео у Музичку Школу где је у мојој класи за слободну композицију, ове године дипломирала.

Веома талентована, интелигентна и вредна Госпођица Љубица Марић је показала велики развој њених способности те би било неопходно потребно за њен дљи развитак да настави студије у каквом већем музичком центру, где би имала прилике да чује више музике, да дође у додир са живом музиком.

Госпођица Љубица Марић заслужује сваку моралну и материјалну потпору да би могла да настави своје студије на страни и развије свој леп таленат у корист наше младе музичке културе.

25. октобра 1929.г.

Јосип Ш. Словенски [sic!], с.р.

У Београду

предвиђен концерт југословенске музике, на којем се изводе и *Песме протора*. Извођачи су били Чешки хор и филхармонија, а диригент Карел Анчерл.

⁷¹⁷ Куцано на писаћој машини ћирилицом. Архив МИ САНУ. Оригинал препоруке налази се у Архиву Југославије, у Фонду 66 Каталога Министарства Просвете 1918–1941, под бројем 482/759.

Документ бр. 2⁷¹⁸

Господине

Потписани имају част замолити Вас да изволите доћи на пријатељски састанак у недељу 18. септембра у 10 часова пре подне.

На састанку ће се саопштити резултати до којих су потписани са гг. Остерцом и Бравничаром, композиторима из Љубљане, дошли у Бечу, на годишњој скупштини „Међународног друштва за савремену музику”. У исти мах организоваће се удружење југословенских композитора модерно ориентисаних, које постаје „Југословенска секција М.Д.С.М.” Пошто је организовање оваквог удружења неопходно потребно ради престижа наше југословенске музичке културе у свету, и пошто је исто тако потребно да све реалне композиторске снаге нашег рода, а модерно ориентисане, удруженим снагама приђу значајном културном послу и раду на тлу наше отаџбине, ради успеха идеја за које се појединачно боре, потписани тврдо верују да ћете се позиву одазвати и на састанак доћи.

Састанак ће се одржати у слушаоници Музичко-Научног семинара (у новој згради Университета крајња соба на I спрату деснога крила зграде).

14. септембра 1932. год.

у Београду

[потписи]

др Милоје Милојевић

Josip Slavenski

Гђици Љубици Марић

композитору

⁷¹⁸ Текст је куцан на писаћој машини ћирилицом, док су потписи аутографски, као и Милојевићева напомена „Гђици Љубици Марић, композитору”. Документ се налази у Архиву САНУ.

Документ бр. 3⁷¹⁹

REKTORÁT STÁTNÍ KONSERVATOŘE HUDBY V PRAZE

Čís. 1954/37 .

Praha, dne 6. listopadu 1937

P o t v r z e n í .

Slečna Ljubica M a r i č o v á navštěvovala ve školním roce 1936/1937 kurs čtvrttónové a šestinótónové hudby při státní konservatoři hudby v Praze .Její návštěva byla velmi pilná a jelikož se již v letech, kdy navštěvovala mistrovskou školu u mistra Josefa Suka věnovala studiu hudby 1/4 tonové, napsala v roce 1936/37 samostatně 1/4 tonovou skladbu pro pozoun, klarinet a kontrabas. Prokázala, že 1/4 tónový systém teoreticky i skladebně dokonale ovládá.

Za rektorát :



ПОТВРДА од Државног конзерваторијума у Прагу да је Љубица Марић у школској години 1936/37. похађала курс четвртстепене и шестиностепене музике и да је у том периоду написала једну самосталну композицију.

Документ бр. 4⁷²⁰

Б И О Г Р А Ф И Ј А

ЉУБИЦЕ МАРИЋ, доцента

Музичке академије

Рођена 18-III – 1909 Крагујевцу, НРС. Порекла ситнобуржоаског. Неудата. Живим од плате. Завршила сам Музичку школу „Мокрањац” у Београду и Мајсторску школу у Прагу. Служим се чешким и немачким језиком. Студирала у Београду композицију и виолину до 1929, затим у Прагу композицију и дириговање до 1932, у Берлину и Штрасбургу до 1933; године 1936/37 била поново у Прагу на курсу за ¼ тонску музику. Од 1938–1945. била сам професор музичке школе „Станковић” у Београду, од 1945. доцент Музичке академије у Београду. За време окупације у Београду нисам учествовала нигде. Од 1945. до априла 1951. секретар Удружења композитора Србије, од 1950. члан управе Савеза композитора Југославије. Поред наведених боравака у иностранству за време студија била сам 1934.⁷²¹ у Амстердаму где је на фестивалу Међународног друштва за савремену музику извођен мој дувачки квинтет, затим (исто пре рата) [боравила сам] на фестивалима поменутог друштва у Бечу⁷²² и Паризу,⁷²³ а 1947. у Прагу као делегат на Међународном конгресу композитора и музичких писаца. Од почетка бављења композицијом писала сам хорску, камерну, оркестарску и солистичку музику која је извођена у земљи и иностранству.

⁷²⁰ Куцано на писахој машини ћирилицом. Досије на Факултету музичке уметности у Београду.

⁷²¹ Погрешно датирање, јер је фестивал у Амстердаму одржан 1933. године.

⁷²² 16–23. јуни 1932.

⁷²³ 20–27. јуни 1937.

Документ бр. 5⁷²⁴

РЕФЕРАТ О ЉУБИЦИ МАРИЋ, КАНДИДАТУ ЗА ИЗБОР У
ЗВАЊЕ ДОПИСНОГ ЧЛАНА САНУ 1963. ГОДИНЕ (одломци)

СРПСКА АКАДЕМИЈА
НАУКА И УМЕТНОСТИ
БР. 01 1532/1
15. VI 1963. год.
Београд

ПРЕДСЕДНИШТВУ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

(...) Она се са страшћу посвећује остварењу свог света звучних маштања. У том погледу она иде независно, право и непомирљиво путем који је са великим самоодрицањем изабрала, држећи се чврсто највиших етичких и естетичких норми. За сваку њену композицију може се рећи да је производ дубоко доживљеног и проживљеног стваралачког процеса оствареног кроз страсну тежњу и непоштедну борбу за искреним и пречишћеним изразом. Строга и бескомпромисна линија њеног развоја није последица некаквог пуританског догматизма. Њена моноцентрична душевна конституција и изузетно сензибилни нервни систем штите је да не закорачи у разливеност и ширину, а с тим неминовно у плићаке и беспућа свакидашњег сваштарења. Зато сваки њен рад носи отисак самоникле творевине чија се унутрашња вредност мери дубином доживљене емоције и количином захвата маште.

Изворе инспирације за своје музичке саставе Љубица Марић никад не тражи у апстрактно формалним замислима или, с друге стране, у техничким особеностима инструмента, справе (?) или људског грла (мада обавезно и пажљиво води рачуна и о тој условљености). Њена музичка мисао рађа се у дивљим понорима душевних борби и у орканима емоција. (...)

Са „Византијским концертом” за клавир и оркестар Марићева је успела да се приближи висинама на којима се налазе „Песме простора”. Тађена у три става ова композиција приказује нам се као звучни триптих у размерама монументалних фресака у којима темељи архитектонских контура, постављени на мелодијским фрагментима из Мокрањчевог „Осмогласника” (II, III и IV глас), не служе, како би се мислило, као

⁷²⁴ Реферат (недатирани) налази се у умноженој и укориченој документацији под називом *Ванредна скупштина за избор нових чланова*, Одељење за ликовну и музичку уметност САНУ, 5. децембар 1963, 17–22. Ова документација се чува у архиву академика у САНУ.

ослонац у трагању за религиозним изразом (од тога нема овде ни трага), већ као средство да се проникне у она вечна питања човековог постанка и битисања (постављена на други начин у „Песмама простора”). То није ни евокација прошлости, ни стилизација архаичних мелодијских ископина, ни тражење егзотике по сваку цену. То је, једноставно, откривање сопствених звучних простора кроз један непознати систем мелодијских номоса из којег система извиру разноврсни и сложени тонови хармонских блокова. (...)”

Референт:

Дописник Миленко Живковић

3. ТЕКСТОВИ У КОМПОЗИЦИЈАМА ЉУБИЦЕ МАРИЋ

ТУГА ЗА ЂЕВОЈКОМ (1929)

четвогласни мушки хор

Ој! Ђевојко вит јаблане,
мој најљепши љетњи дане,
ој вита јело, мој најљепши летњи дане,
вита јело из планине, ружо моја из умине,
ој ружо моја, за тобом ми срце вене
да л' ће тобом да ме жене, ој!

ТРИ НАРОДНЕ

за мешовити хор (1946)

I

Звезда се нишну
Вај, бело карађузде
Звезда се нишну
То неје звезда вај
Нело ми братак
По Мару трчи
Мара вели
Врни се брале
Ја сам се одала
Вај, бело карађузде
Ја сам се одала
Вај, бело

II

Цавти божур на планина, лепеполе
Откини га, мириши га, лепеполе, драголе

III

Лиле, Лиле, 'вати пиле
Он га стисну, оно писну

СТИХОВИ ИЗ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА

за глас и клавир (1947/48)

(Одломци)

[...]

Што је човјек, а мора бит човјек!
Тварца једна те је земља вара,
а за њега, види, није земља.
Је ли јавје од сна смућеније

[...]

Име чесно служи ли на њој
Он је има рашта полазити,
А без њега у што тада спада?

[...]

Поколење за пјесну створено!
Виле ће се грабит у вјекове,
Да вам вјенце достојне сплету;
Ваш ће примјер учити пјевача
Како треба с бесмртношћу зборит!

[...]

Вам предстоји преужасна борба:
Крст носити вама је суђено
Страшне борбе с својим и туђином!
Тежак вјенац, ал' је воће слатко!
Славно мрите,
Кад мријет' морате!

ПЕСМЕ ПРОСТОРА

кантата (1956)

I

давно ти сам легао
и дуго ти ми је лежати

II

бих јунаком мил
и браћи и господину
како дите своје
али смрт
умори ме
да жаљу ме дружино

III

с мојом друговах дружином
и загибох
код ногу мога господина
и донесоше ме дружина
на своју
на племениту баштину

IV

а ту легох
да је знати свакоме човеку
како стекох блага
с њега погибох

V

стах
бога молах
зла не мишлах
уби гром ме

VI

за сложубу мога господина
бодоше ме
сикоше ме
одераше ме
и господи ме воевода укопа и
побилижи
да ниеси проклет не тикаи ме

VII

на земли тужи Дабижив
молу вас не наступајте на ме
ја сам бил како ви јесте
а ви ћете бити како јесам ја
не дотикаи ме
ја сам бил како ви јесте

а ви ћете бити како јесам ја
молу вас још господо
немојте ми кости потресати

ПРАГ СНА
камерна кантата (1961)

Алт:

(трећа песма, „Праг сна”, прве две строфе)

За љубав онога чему си обећан
Одагнај сећање, одагнај разумни вид
Пређи преко те реке лицем окренутим небу
Са прошлости на данас

Ни за тај једини час ниси видео светлост дана
Ако те и сада мишљу опхрва савест, ако те опхрва свест
Ако те освести савест, ако те свест заведе
Ако те све не сведе на сан сневани светом
Несвешћу

Сопран:

(Ове две строфе су прве две у првој песми „Пренуће”)

Дрво, дрво ветра, без корења и без лишћа
Кроз чије гране тече моја крв, јесам ли то ја сам?
(код Ристића: зар сам то ...)

На пољу неразумљивог сна, у доњем делу мисли
И међу тамном травом вишом од његовога врха

На путу своје смрти ја чујем глас тишине
Нечујан вапај себе, у отицању реке, у боји свога неба
Свог неба кога нема, јер надамном су воде
И одблесак без сјаја и вечност протицања

Алт:

(први стих 3. строфе треће песме „Праг сна”)

Ту где је твоја моћ остави оружје

Сопран:

(3. строфа из прве песме „Пренуће”)

Прошао сам том реком, муљ своје сопствене жеђи
И остао (сам) на дну: скамењен крвоток трајни
Разгранат матицом, изједначен са водама,
Прошао или ћу проћи, прошли и будући, сада већ био и сутра

Алт:

(други стих 3. строфе из треће песме „Праг сна”)
Ту остави своје оштрице избора, (своје ножеве)

Рецитатор:

(друга песма, „Живи дан”, цела)

На пољу страсти као ван себе
Без непотребних погледа таштине
У самој судбини створен, затворен
И увек обезбеђен од самилости
Уверен у ветар, одан преварама
И никад неукроћен у патњи
Један ће дан бити без мере
Прошавши кроз широм отворена врата
У правој боји

Познаћу га у подне, насмејан је као смрт
У правом часу
У правој боји

Сопран:

(Прва два стиха 4. строфе из прве песме „Пренуће”):
Узалуд везује дан своју ужад од магле
За беле обале ноћи,
Вече је у мом јутру

Алт:

(последњи стих 3. строфе треће песме „Праг сна”)
Своје ножеве
На прагу остави и ако те буде страх

Сопран:

(друга половина 4. строфе из прве песме – „Пренуће”)
Свео је тринаестозвездани цвет Касиопеје
Разлистан млечним путем, дугом без престанка

Алт:

(4. строфа треће песме „Праг сна”)

Јер неће се никада више такав разлистати дан
Као то ткање без часова, као те сенке без разлога
Као та светлост без извора, као то памучно пражје
Пражје: и праг и дан, и пут
Предео чекања које не траје, доба трајања које не чека

Сопран:

(5. строфа из прве песме „Пренуће”)

И не буди се више та гора на дну вода
Ни маховина таласа не пламса зеленом надом
У свакој хладној сенци лежи недирнут усуд
Којим се небо распрсло, којим се ветар скрхао

Алт:

(5. строфа из треће песме „Праг сна”)

Ако се и ниси томе на земљи дао, свеједно
То те у сваком случају чека, будеш ли путник сна
Путник без предаха, путник без жаљења
И путник без пута

Сопран:

(последња, 6. строфа из прве песме „Пренуће”)

Тад кришом прену се крила у невидљивом гнезду
Тад тајном вину се крила преко крвавог неба
Тад плане још један крилати дан са речног дна
Тежак, мирисан, птичји, и видљив другоме свету

Рецитатор:

(Из „Театралног субјекта”)

Незаменљиви дан, дан који ће трајати изван
времена, дан сна, дан када ће сва земља бити само
меки праг надземљског, само памучно пражје.

Алт:

(последња, 6. строфа треће песме „Праг сна”)

Обезоружан и непобедан
Усни
На јави губиш већ јаву

ЧАРОБНИЦА
мелодијска рецитација (1964)⁷²⁵
(Вергилије, VIII еклога из *Буколика*)

...Дај овамо воду, и обави олтар меканом врпцом,
Па онда запали сочне траве и мушки тамјан,
Да враџбинама памет свога драгана,
Покушам да окренем. Сада треба да кажем басме.
[Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.]⁷²⁶

Басме могу и сам месец да свуку с неба,
Басмама је Кирка претворила Одисејеве другове у животиње.
И хладну змију са ливаде⁷²⁷ могу басме на двоје да прекину.
Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.

Ево те [пре свега] са три конца од три боје
Везујем, и три пута око овога олтара
Обносим твоју слику, јер бог воли непаран број.
[Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.]

Завежи, Амарилито⁷²⁸ три конца од три боје,
Хајде брзо завежи и кажи: везујем Венерин чвор.
Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.

Како се овај пепео⁷²⁹ суши и како се овај восак топи
На⁷³⁰ једној и истој ватри, тако нека буде и са Дафнисом за мнош.
Поспи сада брашно, па запали смолом праскаве ловорове гранчице.
Ја горим за неваљалим Дафнисом⁷³¹ па нека и Дафнис гори на овој
ловорици.

⁷²⁵ Текст објављен у: Веселин Чајкановић, *Вергилије и његови савременици*, Београд: Српска књижевна задруга, 1930, стр. 24–26. Колега др Александар Васић љубазно ми је указао на чињеницу да Чајкановић није превео целу VIII еклогу, већ само њен други, краћи део, који је Марићева преузела за своју композицију. Др Васић ми је дао на увид целокупну VIII еклогу у преводу Младена С. Атанасијевића који се у извесној мери разликује од Чајкановићевог. Вид. Публије Вергилије Марон, *Пастирске игре*, и Марко Валерије Марцијал, *Епиграми*, преводилац Младен С. Атанасијевић, аутор поговора Ноел Путник, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић”, 2008.

⁷²⁶ Делови текста у угластој загради, овде и касније, нису ушли у текст композиције.

⁷²⁷ Код Чајкановића: на ливади

⁷²⁸ Код Марићеве: Америлито

⁷²⁹ Код Чајкановића: блато

⁷³⁰ Код Чајкановића: У

⁷³¹ Код Чајкановића: због неваљалог Дафниса

Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.⁷³²

Овај огртач остави ми⁷³³ неверник, некада,
Као успомену; њега ја ево сада на самоме прагу,
Теби, Земљо, поверавам – та успомена нека ми врати Дафниса.
Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.

Ове траве и ове отрове, сакупљене на Понту, дао ми је сам Мерис –
а на Понту их највише има.

Често сам гледала како се Мерис [са] њиховом помоћу
Претвара у вука и бежи у шуму,
И како из гробних дубина дозива душе
И преноси жетву с једне њиве на другу.
[Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.]

Узми, Амарилидо, пепео и однеси га⁷³⁴ на текућу воду
Па га баци преко главе али да се ниси окретала!
Тако ћу ја са Дафнисом, кад га се не тичу ни богови ни басме.
Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.

Пази само! Гле, како се пепео на олтару [када сам хтела да га
покупим] сам од себе разбуктао!

Нека је у добри час! Ово није без разлога⁷³⁵. Ено и Хилакс на прагу
лаје!

О, да ли је ово јава? Или заљубљени људи сањају [само] оно што им
је мило?

О, доста, басме, доста, ево из вароши враћа се Дафнис.

ТУЖБАЛИЦА, ПАСТОРАЛА И ХИМНА из Слова светлости (1967)

I Тужбалица

Авај!

II Пасторала (Слово љубве, одломци)

Лето и весну Господ сазда
Друг другу близу

⁷³² Изостављена је следећа строфа: „Нека Дафниса обузме чежња као оно краву / Која је јурила за биком по шумама и врлетима / Па је уморна пала и у очајању не води рачуна што се спустила мркла ноћ / – Толика чежња да га обузме, а ја после да га не лечим! / Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући.”

⁷³³ Код Чајкановића: оставио ми је

⁷³⁴ Код Чајкановића: па га однеси

⁷³⁵ Код Чајкановића: без нечега

Ил' телом ил' духом
 Као скровиште царско пребогато
 И није чудо јер љубав је Бог.
 И снова да саставимо се
 И снова да видимо се
 И снова љубављу да сјединимо се

III *Химна*

Радуј се, васељено!

ИЗ ТМИНЕ ПОЈАЊЕ
 речитативна кантата (1984)

I

Плови пловче,
 Пиши грешни попе Петре.
 О колика туга беше по земљи
 За кнеза Лазара доба.
 Ао, ао, беде у то време роду хришћанскоме
 Да се живи крише у земљи тих дана.
 Господе Владико,
 Творче неба и земље који сазда човека,
 Помилуј ме грешнога.
 Земљо зинувша,
 Прими тело као своје.

II

Почин'те руке од дела,
 А очи, од суза,
 Име, од мисли.
 И прости и знај за љубав,
 Грубо писах,
 Јер бејаш много старостан.
 Док ово писах, певаху вуге и славуји
 И свакакве птице с кукавицама.

III

Пише Јован ове речи –
 Који уме, да их чита,
 Ко не уме, да се чуди.
 Прогневи се Господ,
 Лета тисушта триста седамдесет и једног.
 Неба бејаше, а земље не бејаше,
 Села бејаше и пута не бејаше.

...И где да се сакријемо
или одбегнемо?
Земља и небо,
сунце и месец,звезде и мора,
реке и бездни
вапију на ме...
Што ће бити на небесима знамење
и на земљи туга народима!
Ох, уздаха срца мојега
Заклопите се очи.

ПРИЛОГ II

1. РУКОПИСИ КОМПОЗИЦИЈА

- 5 -

The image shows two systems of handwritten musical notation on aged paper. Each system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and two bass lines (bass clef). The lyrics are written in Cyrillic script below the notes. The first system includes the lyrics: "nit ja-ba-me naj naj - lyp - si", "- ka", "i - - ta je", "ma", "iz", "iz n - mi me". The second system includes the lyrics: "let - - nji da-me", "ka", "mi -", "oj", "oj". There is a small circular stamp in the bottom left corner of the page.

1. Ој, ђевојко, мушки хор, најранија сачувана композиција
Љубице Марић. МИ САНУ.

- 45 -

БИРОВАЦКА
ИНСТИТУЦИЈА ЗА НАУКУ
ЈМ Бр. 55

Adagio

The image shows a handwritten musical score for a woodwind quintet, starting the third movement. The score is on aged paper and features five staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The tempo is marked 'Adagio'. A stamp in the top right corner reads 'БИРОВАЦКА ИНСТИТУЦИЈА ЗА НАУКУ ЈМ Бр. 55'. The page number '- 45 -' is at the top center. The score includes some corrections and annotations, such as 'arco marc.' and 'con sord.'.

2. Дувачки квинтет, почетак III става. МИ САНУ.

Musika za orkestar

БИЛГОТЕНА
МУЗИКОЛОГИЈСКИ ИНСТИТУТ
ЈМ Број 56

Allegro
♩ = 160

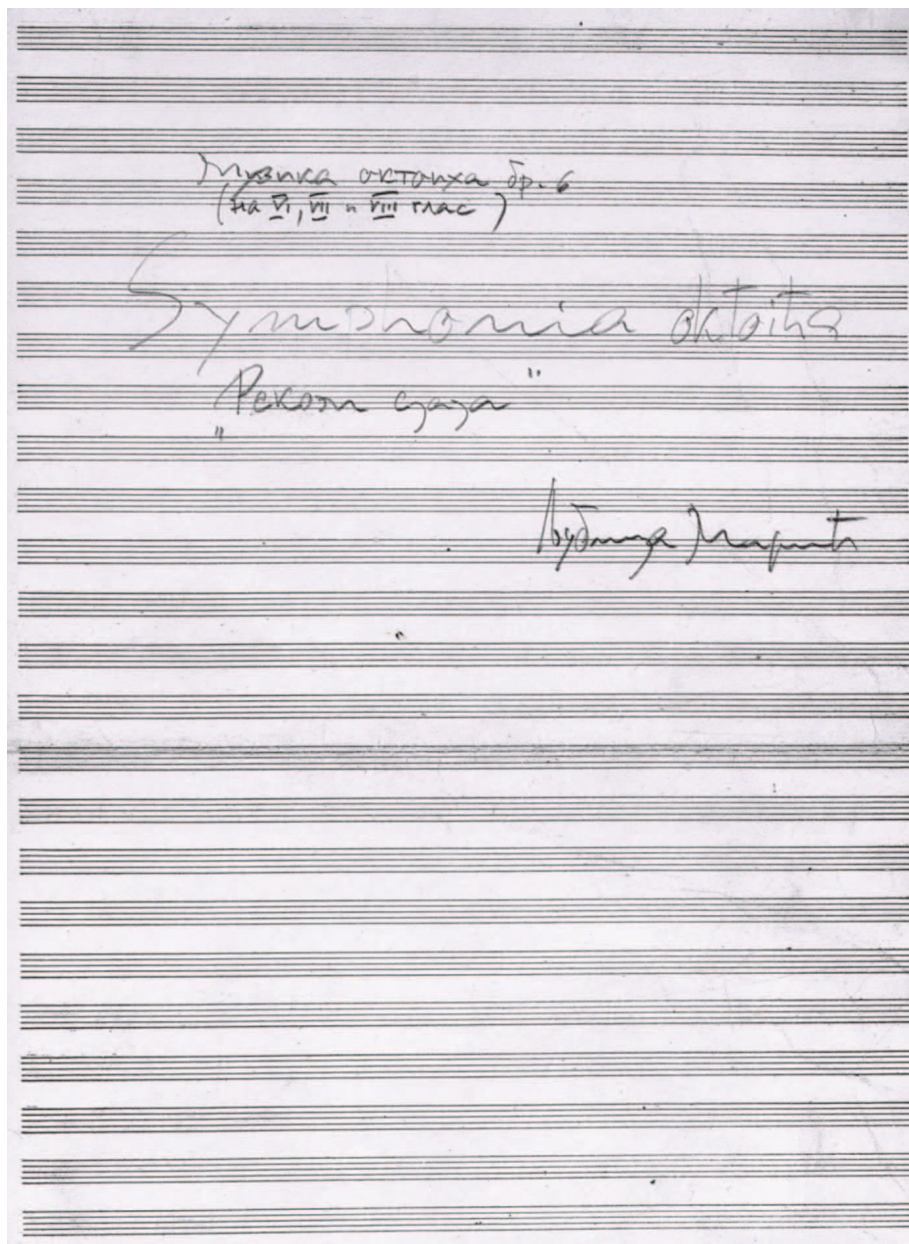
Wladimir
Spalovic Maric
(Prague 1915)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "Musika za orkestar" in cursive. Below the title, there is a library stamp from the "Bilgotena Musicology Institute" with the number "56". The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 160 beats per minute. The composer's name "Wladimir Spalovic Maric" is written in the top right, with "(Prague 1915)" below it. The score consists of ten staves for different instruments: Flute, Clarinet in B, Bassoon, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in a mix of time signatures, including 2/4, 5/4, and 3/4. There are various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "mp" (mezzo-piano). The paper shows signs of age, including some staining and a large tear on the left side.

3. Музика за оркестар, МИ САНУ.



4. Почетак првог комада Скица за клавир. Архив САНУ.

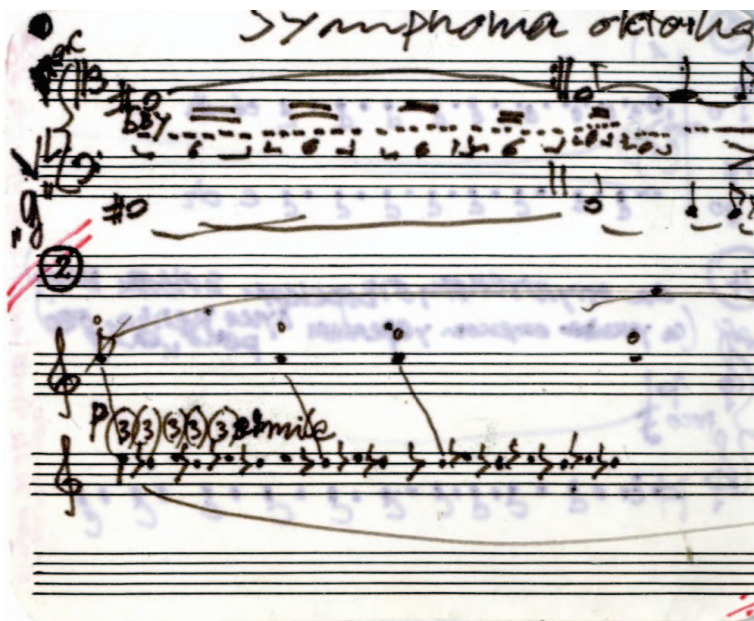


5. Симфонија октоиха, насловна страна несачуваног дела. Архив САНУ.

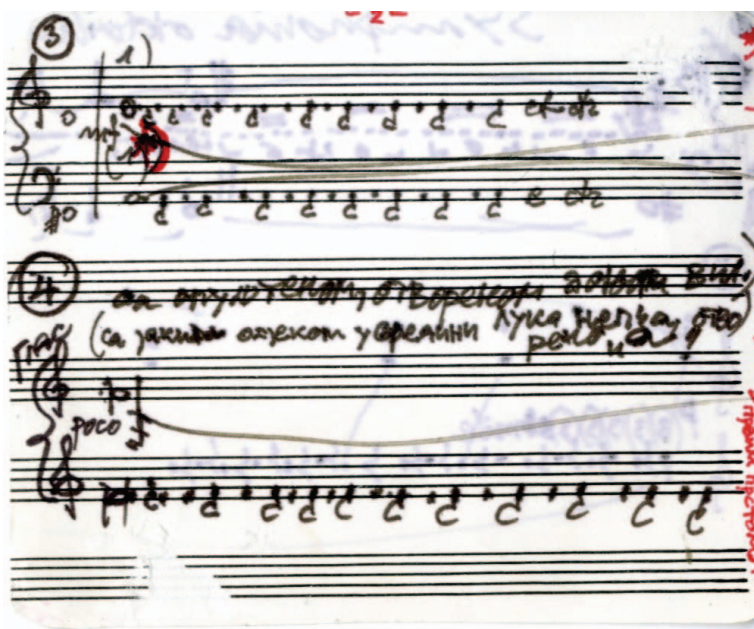
Реком суја
(четри стиха)

О, сварга злато што као некада лице предано
Тама одвоји далеко привремено. Реком суја
Стаяће кодн безано бине — светлости поштраје
Само за комна велико најућ — Тајно Тајин

6. Симфонија октоиха, стихови исписани на полеђини насловне стране несачуваног дела. Архив САНУ.



7. Симфонија октоуха, скице. Recto. МИ САНУ.



8. Симфонија октоуха, скице. Verso. МИ САНУ.

Ostinato super thema octoicha
(Octoicha 17-30)

Ljubica Marić
1963

2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

2 3 4 5

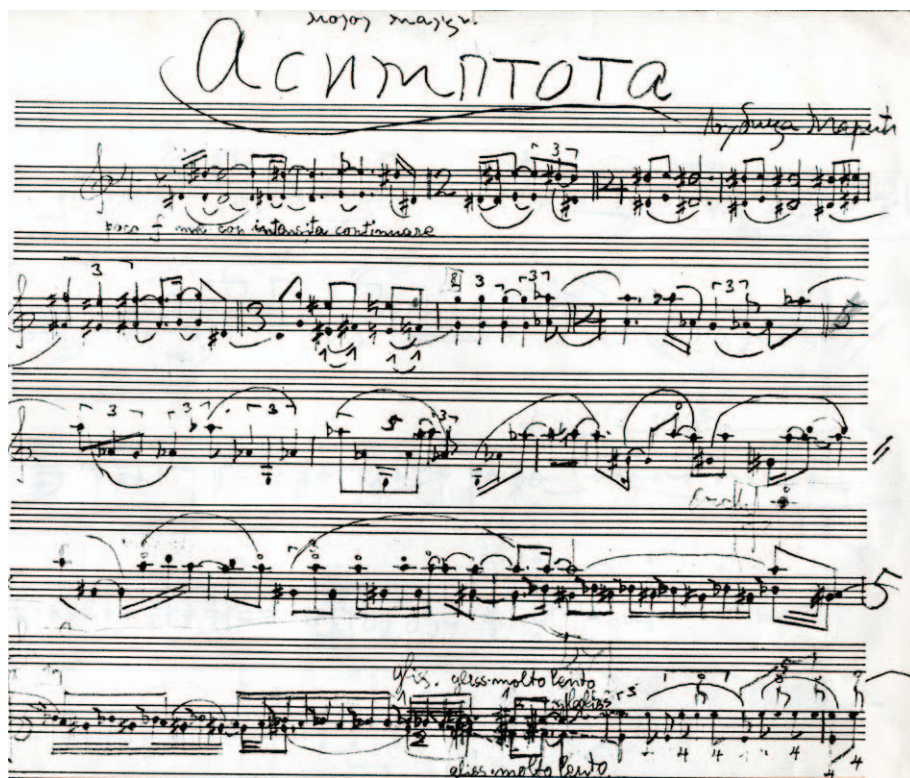
2 3 4 5

2 3 4 5

amp

vibrato

9. Ostinato super thema octoicha, почетак. МИ САНУ.



10. Асимптота, деонца виолине, фотокопија рукописа. МИ САНУ.



11. Неке од последњих скица. Архив САНУ.

2. ПИСМА (РУКОПИСИ)

Београд, Крунама 75.
25. XI. 1828.

Грота Будаје,

Анђелије баш нестанима
 на редоме устезу који све има
 све кога је "Одирит" о свој слави
 свео башу "Шују га је брјком" ја сам
 се идуку и скрето посто.

Дане ансно је дико бро
 проио, до ансно не је по своје
 сингеситске гоче у брјом. Увеш
 ту се проваити са дико бро
 ка мене о свему. Ја сам се да
 робота у ишом? Нејата се да
 сине са брјком ансно, одри бри
 јати ефи. Ја сам

Ја сам се обидео брашно
 и зајед, имама сам брјом
 био ифери ме је Балкано броје
 сингесе заједилке фрјкумом је
 а ифр јуријом и брјом ансно.

Успех је био први пут. Мамин
час, према томе. Њу је је тек
и Прага и друштво њено. Силно
и су би већ заједно на Београдској
и Балканској, «са је и Прага
и мамин био је успех.

15. Легенда рупице је туга
мама своју Балканској
на Концертну Београдској државној
Марије која је дала и престо-
весу тугом Раја и Прага. То
теме мати ту у Прагу и једини
ако је ту.

Мама и мама
успехе узроче био је
Мама и мама

Љубица Славенски

18. XII. Ево још једна писма отишло је
према једној мами и њеној
писма која ту још једна
у престоју Прага
Ј. Д. С.

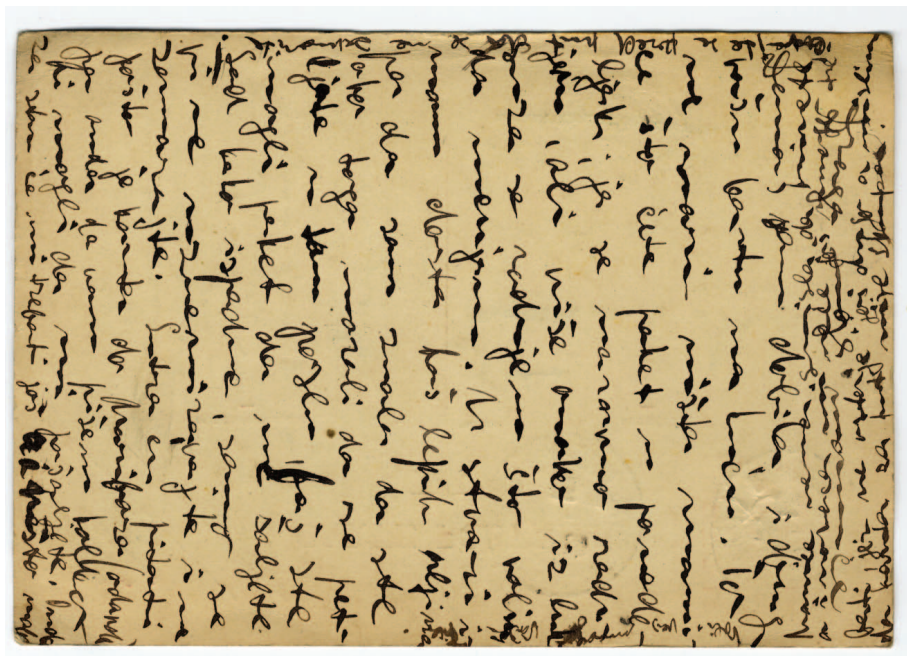
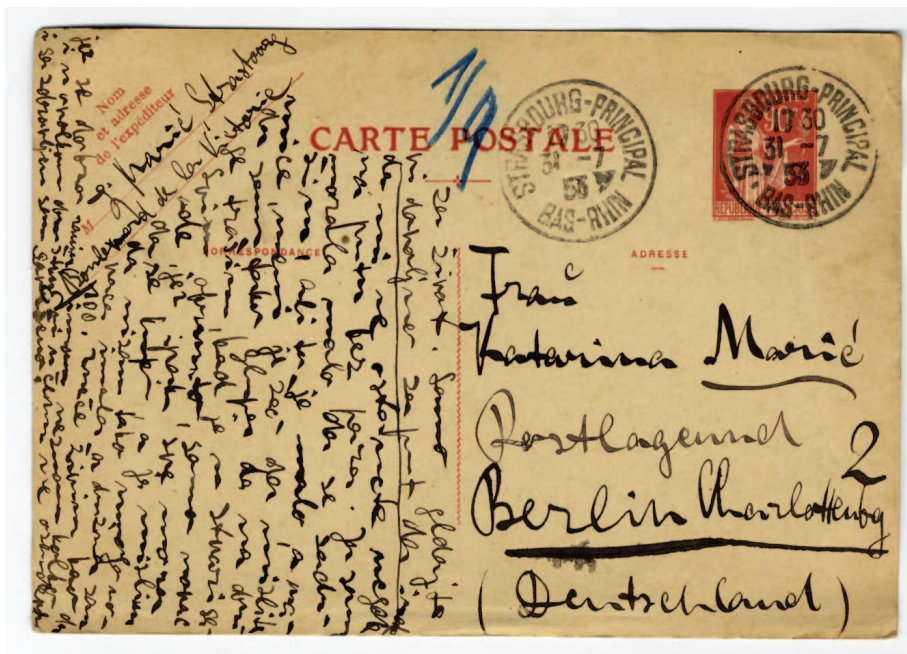
1. Писмо Славенског Марићевој (која је тек стигла у Праг), recto и verso, после првог извођења њеног хора Туга за ђевојком у Београду. Писмо је писано 25. новембра 1929, али послато тек после три недеље. Архив МИИ САНУ.



2. Разгледница мајци из Вижловке (околина Прага), јуна 1931. Љубица Марић се потписала са „Тица”, као и обично. Поздраве су послали и Николај Малко, Војислав Вучковић и Предраг Милошевић. Архив САНУ.



3. Разгледница мајци Љубице Марић из Париза са фестивала МДСМ, од 28. јуна 1937. Потписани су, пред Марићеве, и Јосип Славенски, и троје чији потписи нису идентификовани. Архив МИ САНУ.



4. Дописница коју је Љубице Марић послала мајци из Стразбура 31. јула 1933. године. Архив САНУ.



Mila slečna Maričová, Praha, 9. VII. 38
 Vzpomínám si na koncertu a festivalu lon-
 dřím u Kelso zabrala mi všechnu volnu čas.
 Ale vše se dobře vydařilo. Jsem nyní vel-
 mi nucen si je ještě nemohle nastudovat
 a provést, též Váš 14. ton. dvo, protože Klá-
 vinistka a Kontrabasista neměli dost
 času. Stebas Váš material byl gde včas.
 Oba hráči byli jinou práci předloženi.
 Doufám však, že se mi podaří Váš trio
 nastudovat a provést v určitý čas.
 Ta Váš skladba je velmi dobrá a mož-
 že se s ní již slyšeti! Napíši se mi co
 řeknete a jak se máte. Váš festival ve
 Bukarově (Ljubica) 1939 ve Váři ově. Vůčko-
 vice jímá. Prošli do jury. Vydáme co
 vyhojíte. Ještě jsem s vámi v dobrém
 kontaktu. Předsedou možná. Srdce!

5. Карта од Алуиса Хабе, 9. август 1938. Архив САНУ.

3. ИЗБОР ТАБЛИЦА ИЗ КЊИЖИЦЕ УМНОЖЕНИХ
РУКОПИСА ПОД НАЗИВОМ:
ЉКМ, ТАБЛИЦЕ (1957–1975),
ЕОНИ, 1978.

Т
то
тао
тамо
тајна
тишина
творење
тонуће
тмина
туга
тма
ти
↓

тајна

искрама

недогледа

посипа

она има
ра буде
што
два

ТИ
 чулно моје ја

ТИ
 исто што и ја

ТИ
 непознато моје ја

ТИ
 књиге о мени

ТИ
 сине и оге мој
 реци ми ко сам

сећање сам своје
 и своје порекло
 ја сам честица седе

и отпор Закону сам
 и реж и хаос његов

ја сам и десна страна
 и лева страна кугле
 и трен сам који не схвата
 што памти
 и трунка на ветру
 непознатом

и глас
 и г л а с
 и г л а с
 и г л а с и г л а с

°

има ли ојаека ...
има ли ојаека тамо негде...

у јавини
у празнини
у хаосу
у тишини

има ли ојаека...

°

°

досегни гласом
досегни гласом далеке
просторе
досегни гласом далеке
просторе свемирске
у себи

°

°
 без облика
 без очију
 без обима
 без времена
 без мисли
 између
 горњег
 и
 доњег
 без знања
 припазање наше
 °

крeћући се стојећи
 стојећи крeће се и

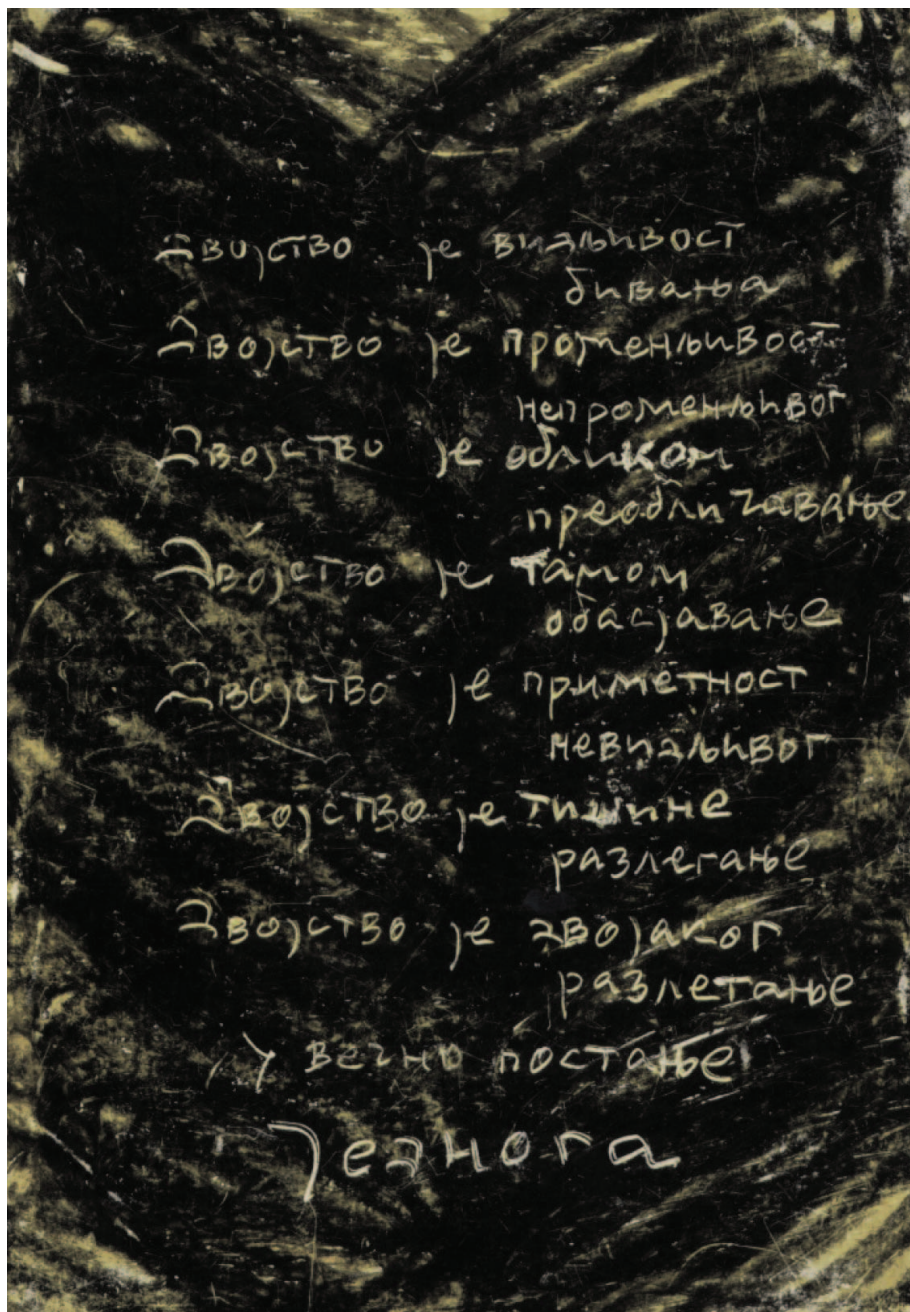
ОРИГИНАЛНЕ ТАБЛИЦЕ (ИЗБОР)



Архив МИ САНУ



Архив МИ САНУ



Архив САНУ



Архив САНУ

ИЗБОР ИЗ ПОЕТСКИХ ТЕКСТОВА ЉУБИЦЕ МАРИЋ
КОЈИ СЕ НЕ НАЛАЗЕ У ЗБИРЦИ ТАБЛИЦЕ⁷³⁶

1.

Прошлости Једина / Прошлости која једина Јеси / за нас људе / и
кроз будућност тебе / ишчекујемо / Прошлости вечита / јер оно што је
једном било/ никада неће бити да није било/ ти си нит вечности / Слат-
ка прошлости наша/ живот наш једини бићеш / када на крај Света стиг-
немо / Дело нашега живота / Прошлости / Вечна и Непоновљива / Гу-
биш се пред нашим погледом / а сама ћеш трајати / Сва Времена

2.⁷³⁷

на белом зиду / од сна одроњеном / бела слова / исписујем / на бе-
лом зиду / бела слова / од сна одроњена / исписујем / бела слова

3.⁷³⁸

орао / сунце / шљунак / дубина / кораци / сенка / празнина / срца

4.

хујање / вековје / дамари / струјање / бруј / брујање / врисак / освит
/ смехови / лепет / озлаћеност / румен / тишина / сузе / појање / појање

5.

Вечно Сада / – вечно огледало – извор – Ока / вечне / Прошлости

6.⁷³⁹

Трен / цар је / Свог тренутног царства / непоновљив / непроменљив
/ непоништив

7.

Ходаш натрашке / прекрасна и страшна / БУДУЋНОСТИ / Тренутак
дотакнеш / САДАШЊИ / Тонеш у Лёту / ПРОШЛОСТИ

⁷³⁶ Сви изабрани текстови налазе се у Архиву САНУ.

⁷³⁷ Постоји и таблица с овим текстом.

⁷³⁸ Овај и следећи запис, као и низ других, исписан је под насловом *Именице*.

⁷³⁹ Постоји и таблица с овим текстом.

8.

Уметност – специфичним средствима исказивање неизрецивог.
Смисао јој је „разговор” са другима и самим собом.

9.

И најзбудљивија музика тутњи из унутарње тишине.

10.

Под каменом / Под звездама / На домаку руке / А вечно далеко

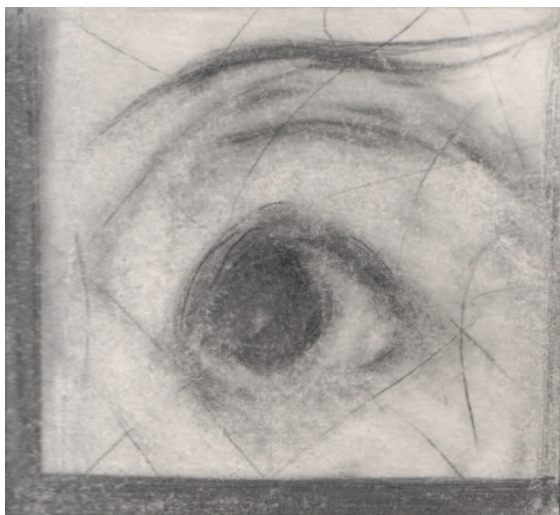
11.

У је слово тУге / и тонУћа / УтрнУло / УмУкло је / УвенУло / Уга-
шено / У је Уздах / У је УсУд / У је хУмка / УснУлога

4. ЛИКОВНИ РАДОВИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ (ИЗБОР)



1. Бела врата, цртеж. Архив САНУ.



2. Око, цртеж. Архив САНУ.



3. Отац Данило, игуман манастира Велика Ремета. Архив САНУ.



4. Манастир Велика Ремета, цртеж. Архив САНУ.



5. Кула у Уранополису. Архив САНУ.



6. Серија цртежа. Архив САНУ.



7. Селимит Торшевић. Комбинована техника, колаж, стакло. Архив САНУ.



8. „Богородица са црним Христом” или „Света Мајка”. Назив је уписала сама Љубица Марић на црно-белој фотографији која се налази у Музиколошком институту САНУ. Постоји и верзија: „Богородица са црним дететом”, Музички талас, 1-2 1997. Темпера на гипсу. Архив САНУ.



9. Глава мајке, рад у гипсу. Фотографија у Музиколошком институту САНУ.

СТРАНИЦЕ ИЗ КОМПОЗИТОРКИНОГ ПРИМЕРКА МОКРАЊЧЕВОГ ОСМОГЛАСНИКА

(II издање, Београд, издање књижаре Геце Кона, 1922)⁷⁴⁰

34

II Гласъ в̃.
На Велицѣи Вечѣрни.
На Господи воззѣхъ стѣхирь.

1) Гó - - спо - ди воз - зѣхъ къ те - - - бѣ, —
оу - слы - ши мѧ. 2) Оу - слы - ши мѧ
3) Гó - спо - ди. Гó - спо - ди воз - зѣхъ къ те - - - бѣ, —
4) оу - слы - ши мѧ: кон - ми гла - сѣ
5) мо - ле - - - ни - - ѧ мо - е - гѡ, —
6) мо - ле - - - ни - - ѧ мо - е - гѡ, —

⁷⁴⁰ Примерак се налази у Архиву Музиколошког института САНУ.



1. Белешке Љубице Марић на странама Осмогласника: процес формирања теме I става Византијског концерта (фрагменти из прве и шесте стихуре)



147

5.

Нѣхъ глѣ-енъ ны зозъ-зѣхъ кѣте-ѣ Гб-спо-ди,
Гб-спо-ди оу-слы-ши глѣхъ мой.
Кѣ-лї-е чѣ-до, не-вї-ди-мыхъ со-дѣ-тель,
зѣ-че-до-ѣ-ко-лю-бї-е плѣ-тї-ю
по-стрѣ-дѣхъ, кос-крѣ-се
без-смѣрт-ный, прїи-ди-те ѿ-те-че-стїѣ-а п-зѣхъ,
то-мѣ-по-кло-нїа-са:
бл-го-с-тро-бї-еахъ ко-гнѣ-пре-ле-сти
ѡ-ка-ка-ше-са, вѣтрѣ-хъ в-по-стѣ-сѣхъ
ѣ-дї-н-го Бѣ-гѣ-ти нѣ-вы-кѣ-хоахъ.

6.

Дѣ-вѣ-дѣтѣ оу-ши тво-ѣ, вѣнѣ-лю-ще

1) 2)

зѣхъ вѣнѣ-лю-ще глѣ-сѣ

Крѣпѣти се стоїи - стоїати крѣпѣ се

2. Наневу V гласа: припрема теме *Ostinata super thema octoicha*

105

Мето и Весту...

тко - - - - - е - - - - - мѢ.

Жи - во - тко - рѡ - - - - - ще - мѢ тко - е - мѢ кре - стѢ

не - пре - стѡи - нивъ кѡлѡ - ю - ще - - - - - слѡ, Хрї - стѢ

Бо - же, три - днѣк - но - е кос - кре - се - нї - е

тко - е - - - - - слѡ - - - - - кѡлѡ:

3) тѢмъ бо ѡбѡ - е - нѡ - е - си и - с - тѡ - гѡ - ше - е

че - ло - вѣ - че - ско - е ѡ - стѡ - стѡ - ко - се - нѡ - не,

4) и - и - же на не - бе - сѡ - кос - ходѡ ѡбѡ - е - нѡ

ѡ - - - - - си - - - - - нѡмъ,

1) тко - е - мѢ кре - стѢ 2) Хрї - стѢ Бо - же,

3) тѢмъ бо ѡбѡ - е - нѡ - е - си или: тѢмъ бо ѡбѡ - е - нѡ - е - си

4) на не - бе - сѡ - кос - ходѡ

3. Заснивање теме Пасторале на трећој стихири IV гласа

113

го - ро - хици - но - є ѿ - брѣтѣ ѡк - чѣ,
 на рѣ - ло кос - прѣ - илѣ, ко - ѡт - цѣ
 при - не - сѣтѣ, и сво - є - мѣ
 хо - тѣ - нѣ ю, сѣ не - вѣс - ны - ми со - во - вѣ - стѣ
 сѣ - ла - ми, и спа - сѣтѣ
 Бо - го - ро - ди - це мѣрѣ, Хрѣ - стѡсѣ и - ѡб - ѡ - ѡ - бѣ - ли
 ю и бо - гѣ - стѣ ю ми - лѡстѣ.

4. Уписани почетни стихови Слова љубве у деветој стихирѣ V гласа

117

14. Тропарь. Умерено.

Скѣт - лѣ - ю кос - кре - се - нѣ - ѡ

про - по - - вѣдѣ ѿ ѡг - ге - лх ѡу - вѣ - дѣк - ше

го - спѡд - ни ѡу - че - ни - цы, и прѣ - дѣд - не - е

ѡ - сѣ - ждѣ - нѣ - е ѡ - вѣрг - ше, ѡ - по - сто - яшиа

хкѣ - лѡ - це - сѡ гл - го - ли - хѡ: ис - про - вѣр - же - сѡ

смѣртѣ, кос - кре - се Хрѣ - стѡсѡх Бѡгѡх, дѣ - рѣ - ѡи

мѣ - ро - еи кѣ - лѣ - ю мѣ - лѡстѣ.

5. Тропар IV гласа. Одсек бе из Пасторале заснован је на неким формулама из овог тропара: видети од краја трећег реда.

38.

Блж - же - ни ми - ро - твор - - цы, ѡ - кв тѣи

сѣ - но - еѣ бо - жѣи ил - ре - вѣст - - сѡ.

6. Напев II гласа: симетрија

ФОТОГРАФИЈЕ



Катарина Марић, композиторкина мајка, као наставница женског рада у Гимназији у Пожаревцу. Архив САНУ.



*Павле Марић, композиторкин отац.
Архив САНУ.*



3. Љ. Марић с мајком и теткама. Архив САНУ.



4. После дипломског испита: Славенски са својим ђацима Љубицом Марић и Ладиславом Гринским 29. јуна 1929. године. Фотографија добијена електронском поштом од Ферда Иванека, сестрића Л. Гринског.



Фотографија снимљена у Београду, око 1930. Архив МИ САНУ.



Фотографија коју је сама
Љ. Марић поцепала.
На полеђини пише:
„Праг 1931”. Музиколошки
институт САНУ.



Соба у Прагу у којој су становале Љубица Марић и њена мајка. Адреса је (вероватно) Зборовска 594. Досије у Библиографском одељењу САНУ.



Из берлинског периода, 1933. Архив САНУ.



Катарина Марић окружена сестрама Милицом и Љубицом, док је иза ње вероватно четврта сестра Данка. Око 1938. Архив САНУ.



Љубица Марић у друштву Игора Стравинског, Стане Ђурић-Клајн и Милана Ристића. Београд, 1961. Досије Љубице Марић у Библиографском одељењу САНУ.



*Љ. Марић око 1980. године.
Аутор: Миодраг Ђорђевић. МИ САНУ.*



*Љ. Марић у свом стану, око 1983. године.
Аутор: Александар Милин.*



*Портрет из средине осамдесетих година XX века.
Аутор: Драгољуб Кажичић. Досије у САНУ.*

ХРОНОЛОГИЈА БИТНИХ ДОГАЂАЈА У ЖИВОТУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

1909.

18. марта: Љубица Марић је рођена у Крагујевцу. Родитељи: Павле Марић, војни зубар, и Катарина, рођ. Ђорђевић. У документима се понекад среће 5. март као дан рођења, што се доводи у везу са рачунањем по старом календару. Крштена је 22. марта у цркви св. Тројице у Крагујевцу.

1911.

Селидба породице Марић у Београд.

1913.

25. јуна: у II балканском рату гине Павле Марић, отац Љубице Марић. Удовица остаје с малом кћерком у Београду у стану у Његошевој 4 још око годину дана.

1914.

Селидба мајке и кћерке у кућу Љубициног деде по оцу Милана Марића која се налазила у Улици војводе Миленка 20. Ту је, изгледа, поред бабе и деде, становала и њихова кћерка Лепосава, удата Леко. Љубица Марић је причала да су ту она и мама остале кратко јер је у Београду под окупацијом владала глад. Претпостављамо да су се код фамилије задржале само неколико месеци, а затим се преселиле у Београдску 38 (априла 1916. још су тамо), па у Улицу Проте Матеје 62 (сигурно су становале на тој адреси фебруара 1917).

6. октобра: у борби на Гучеву погинуо је ујак Љубице Марић Драгутин Ц. Ђорђевић-Цета, пешадијски мајор.

1915.

5. фебруара: у Београду је од тифуса умро теча Љубице Марић др Димитрије Марић (муж мајчине сестре Милице).

6. фебруара: у Ваљеву је од тифуса умро др Селимир Ђорђевић, ујак Љубице Марић.

1916.

Можда се ове године Љубица и њена мајка селе у Јагодину где је већ била друга баба (мајчина мама, Софија) са кћеркама Милицом и Љубицом.

1919.

4. априла: у Ваљеву умире баба Љубице Марић, Софија Ђорђевић.

Вероватно се током ове године преселила с мамом из Јагодине у Ваљево, у стан покојног ујака Селимира Ђорђевића (Улица Карађорђева 105). Љубица Марић је причала да је у Ваљеву провела две године. Претпостављамо да је ту завршила IV, последњи разред основне школе (У документима из ваљевске Гимназије у коју се уписала 1920. године пише да је претходно завршила основну школу у Ваљеву).

1920.

Љ. Марић почиње да учи виолину у Ваљеву у музичкој школи г. Бузина, капелника.

Септембра: уписује се у I разред (IV одељење) ваљевске Гимназије. У дневнику је на крају године записано: „одлична, марљива ученица”, „учтива и врло лепо васпитана”, као и: „много обећава, врло способна за рад”.

1921.

Уписује се у II разред ваљевске Гимназије. У дневнику су на крају школске године уписани коментари: „учење: лако схвата и труди се”, „понашање: уљудно, осетљива”.

1922.

Завршава II разред гимназије и прекида похађање школе због болести (дуготрајна ниска температура, последица прележане упале поребрице). Ако је и уписала III разред, није га завршила.

1923. (1922?)

27. јануара: први јавни наступ Љ. Марић на Светосавској прослави у сали ваљевске Гимназије (пре подне) и у хотелу „Секулић”, данас „Гранд” (навече). На сачуваном програму нису наведена имена ђака извођача – већ само то да су „из музичке школе г. Бузина, капелника” – али Љ. Марић је сама уписала имена. Тако сазнајемо да је са наставником Карлом Нуцом одсвирала на виолини Романсу (дует) из Глинкине опере *Живот за Цара* (пре подне), а на вечерњој забави извела, са још троје ђака, *Бајку* од Камзака. На програму је одштампана година 1922, а Љ. Марић је својеручно додала: 1923, што је вероватно тачно.

1923 (1924?)

Претпостављамо да су се Љ. Марић и њена мајка преселиле из Ваљева у Београд током ове године. Становале су у Улици Војводе Миленка 20, у кући покојног деде Милана Марића. Те године је проглашена за једину наследницу свог деде, с тим да до њеног пунолетства тим правом располаже њена мајка.

1925.

Љ. Марић уписује Музичку школу у Београду (сада „Мокрањац”). Професори: Милоје Милојевић, Јосип Славенски и други.

1929.

16. јуна: Љ. Марић је дипломирала на Музичкој школи. На испиту (у дворани „Корзо“) извела је своју *Сонату фантазију* за виолину соло. На програму концерта наведено је да је она апсовент композиције у класи Ј. Славенског и Ђак В. Слатина. У Дипломи је констатовано да има одличну уметничку способност, као и одличне оцене из свих предмета осим из клавира из којег је добила врло добру оцену.

Октобра: Љ. Марић одлази на студије у Праг, у класу Јозефа Сука на Мајсторској школи Конзерваторијума. Мајка ће све време студија бити с њом.

21. новембра: у Београду је премијерно изведен њен мушки хор *Туга за љевојком* (Хор Друштва „Обилић“). Славенски јој је је написао како је прошло извођење.

1930/31.

Љубица Марић је на II години студија. Учила је компоновање код Сука (Suk), II годину; виолину код Маржака (Mařák), I годину; дириговање код Долежила (Doležil), II годину.

Похађала је и часове четвртстепене музике у класи А. Хабе (Hába).

1931.

23. јуна: на апсолвентској вечери класе Јозефа Сука у прашком „Моцартеуму“ изведен је *Гудачки квинтет* Љубице Марић (иако она још није била апсолвент). Извео га је Гудачки квинтет прашког Конзерваторијума.

Током јуна пратила је диригентски курс Николаја Малка у малом месту Вижловка у близини Прага. На крају је, почетком јула, у прашком Рудолфинуму приређен наступ учесника који су дириговали Чешком филхармонијом. То је био први диригентски наступ Марићеве с оркестром.

15. децембра: присуствује премијерном извођењу свог *Дувачког квинтета* у сали „Станковић“ у Београду. Извођачи су били чланови Прашког дувачког квинтета: Хертл, флаута; Ржиха, кларинет; Сметачек, обоа; Бидло, фагот; Прохаска, хорна.

1931/32.

Љ. Марић студира и даље у класама композиције, дириговања и виолине, али према документима са Конзерваторијума, током већег дела ове студентске године била је болесна.

1932.

11. маја: прашка премијера *Дувачког квинтета* на IV редовном концерту Друштва за модерну музику у Прагу у дворани „Умјелецке беседе“. Свирао је, као и раније у Београду, Прашки дувачки квинтет.

23. јуна: дипломирала је на Мајсторској школи у Прагу. У дипломи пише да је испитна комисија оценила њену уметничку зрелост као истакнуту, а затим је наведено: „Обдареност која одговара модерним правцима, које је млада слушатељка врло марљиво студирала, али не на уштрб студија класичних дела.

Гудачки квартет (свиран на завршном испиту на државном конзерваторијуму 1931) побудио је пажњу одважношћу израза. Овде сваки час долази до изражаја продирућа одареност. Формални преглед појачава се нарочито у квинтету за дувачке инструменте (свирало Кудлачково удружење у Београду и Прагу). Сада инструментира симфонијски став.”

16–23. јуна: присуствовала је 10. фестивалу Међународног друштва за савремену музику (ISCM) у Бечу.

19. августа: полази с мамом у Берлин (вероватно из Београда, а можда из Прага).

Боравак у Берлину (1932–33). Љ. Марић жели да студира дириговање у Берлину, али не успева да положи пријемни испит због ранијег несистематичног учења свирања на клавиру. Узима зато приватне часове код старог професора Емила Зелинга (Seling).

1933.

Фебруара: Хаба у писму Остерцу спомиње да му је Љ. Марић послала већ другу $\frac{1}{4}$ -тонску малу композицију из Берлина. Можда је то била четвртстепена *Свита* за клавир.

14. јуна: изводи се *Дувачки квинтет* Љ. Марић на концерту у оквиру фестивала Међународног друштва за савремену музику (ISCM) у Амстердаму (9–15. јуни 1933). Дело је изабрано од стране жирија фестивала у чијем су саставу били: Макс Батинг (Butting), Ђан Франческо Малипјеро (Malipiero), Вилем Пејпер (Piiper), Роџер Сешенс (Sessions) и Вацлав Талих (Talich). Свирали су: Јан Полман (Poolman), флаута; Јап Стотајн (Stotijn), обоа; Антон Вит (Wit), кларинет; Жак Понс (Poons), фагот; Пит Фенстра (Veenstra), рог. Квинтет је добио многе похвале критичара. Марићева се после фестивала враћа у Берлин.

4. јула: Љ. Марић путује у Стразбур (из Берлина), на позив Хермана Шерхена (Scherchen) који у Стразбуру организује 6-недељни курс дириговања савремене музике (Session d'études musicales et dramatiques). На крају се приређује 9-дневни низ концерата, предавања и дискусија (7–16. август).

15. августа: у оквиру Шерхеновог курса у Стразбуру, Љ. Марић диригује своју *Музику за оркестар* (премијера) и *Нонет* оп. 41 А. Хабе на концерту чехословачке и југословенске музике, у сали „Хектор Берлиоз” на Конзерваторијуму.

11. октобра: Љ. Марић се враћа из Берлина у Београд.

1934.

14. фебруара: путује у Загреб. У том граду живи с мањим прекидима до поновног одласка у Праг 1936. Хтела је да се тамо запосли, пошто то није могла у Београду. Дружила се људима из левичарских кругова.

9. априла: Љ. Марић диригује на концерту симфонијског оркестра „Станковић” у Коларчевој задужбини (матине). Изводи своју *Музику за оркестар*, Беговенову увертуру *Егмонт* и Моцартову *Симфонију* у Де-дуру. У другом делу концерта наступио је Војислав Вучковић.

1935.

18. јануара: Љ. Марић диригује оркестром Београдске филхармоније на концерту у оквиру „Музичких часова” у дворани Коларчеве задужбине. На програму су били: Моцарт, *Симфонија ге-мол* (дир. Предраг Милошевић); Хајдн, *Симфонија G-Dur* (дир. Љубица Марић) и Бетовен, *Симфонија бр. 1* (дир. Војислав Вучковић).

У марту је била ухапшена после претреса њеног стана у Загребу, док су у Београду ухапшени Војислав Вучковић и Драгутин Чолић. Реаговао је Алоис Хаба и утицао да Међународно друштво за савремену музику (ISCM) напише апел да се они ослободе (крајем септембра).

1936.

У јануару је Марићева још у Загребу и тамо је вероватно остала све до пола-ска у Праг крајем августа те године. У Прагу слуша курс Алоиса Хабе на одељењу за четвртступену и шестиностепену музику прашког Конзерваторијума.

1937.

29. јануара: диригује на Радио-Прагу Симфонијским оркестром Чехосло-вачког радија. Концерт се преносио уживо и могао се пратити и у Југославији. На програму су били: Остерц, *Класична увертира*; Сук, *Медитације на старо-словенски корал*; Новак, *Серенада у Де-дуру* и Ј. Кр. Бах, *Симфонија*. Наставља да komponује свој четвртступени *Трио* за кларинет, тромбон и контрабас, започет 3-4 године раније.

20–27. јуни: присуствује 15. фестивалу МДСМ у Паризу. Тамо је у друштву Славенског, Хабе и других домаћих и страних композитора. Из Париза је крајем јуна, заједно са Деметријем Жебреом и „неким старим диригентом из Љубљане” (вероватно Ником Штритофом), отпутовала у Ђенову, затим у Венецију. Крајња дестинација била је Добра, словеначка бања у којој су она и њена мама више пута летовале.

После студентске године у Прагу, поново је у Загребу, и даље с мамом. Интензивно се ангажује око набавке четвртступеног клавира за Музичку академију у Загребу на којој би желела да оснује катедру за четвртступену музику, међутим без успеха.

1938.

Мај: Љ. Марић се среће с књижевником Марком Ристићем за време његовог 17-дневног боравка у Загребу. Креће се у друштву Крсте Хегедушића, Васе Богданова, Вилима Свечњака, Мирослава Крлеже.

Како није могла да нађе запослење у Загребу, враћа се у Београд јер су јој старије колеге, међу којима највише Миленко Живковић, помогле да се запосли. Првог септембра почиње да ради као наставник теоријских предмета у Музичкој школи *Станковић*. Предаје Солфеђо и Историју музике.

Љ. Марић и њена мајка усељавају се у стан на V, последњем спрату тек изграђене зграде у Улици Џорџа Вашингтона 36, у којем ће живети до смрти.

1940.

Љ. Марић је изабрана за секретара југословенске секције МДСМ (председник је био Стеван Христић).

1941.

24. фебруара: умире ујак Љубице Марић, Димитрије Ц. Ђорђевић, инспектор телеграфа у пензији, писац и новинар.

1942.

26. маја: умире тетка Љубице Марић, Љубица Ђорђевић.

1944.

Компонује *Две скице* за клавир за дипломски испит свог ђака Јована Шајновића. Касније их је преименовала у *Скице* за клавир.

1945.

2. фебруара: Љ. Марић диригује великим Радио оркестром (пренос уживо). На програму: Јозеф Сук, *Медитације на корал св. Вацлава* и Антоњин Дворжак, *Симфонија „Из новог света“*.

12. марта: прелази из Музичке школе *Станковић* на Музичку академију где постаје доцент на предметима Хармонија и Контрапункт.

5. маја: диригује великим Радио оркестром на концерту у Коларчевој задужбини. На програму су били: Ј. Кр. Бах (*Симфонија у Ес дуру*), А. Хонегер (*Летња пасторала*) и Ј. Хајдн (*Симфонија у Ге дуру*)

10. јуна: на концерту Радио хора којим је дириговао Милан Бајшански (пренос уживо) изведене су композиције Љубице Марић *Маглица* и *Романијо*.

30. јула: хорове *Маглица* и *Романијо* опет изводи Радио хор у директном преносу.

Изабрана за секретара Удружења композитора Србије.

Компонује *Прелудијуме* и *Етиду* за клавир. На премијери 18. новембра свира Јелена Ненадовић.

1. децембра: Радио хор пева партизанске песме, између осталих: *Романијо* и *Маглица* Љубице Марић (пренос уживо)

1946.

26. маја: Јелена Ненадовић поново свира *Прелудијуме* и *Етиду* на концерту у музичкој школи „Мокрањац“

10. јуна Зденко Марасовић изводи *Етиду* на свом клавирском реситалу у фоајеу Народног казалишта у Сплиту.

Компонује *Три народне* за мешовити хор. Исте године их изводи Хор Радио Београда.

Диригује на јавном студио-концерту у Београду (немамо детаљније податке).

Компонује *Песму* и *Игру* за клавир.

1947.

22. априла: на програму концерта Радио хора, под дириговањем Светолика Пашћана, изведене су и *Две народне песме* Љубице Марић (пренос уживо). Можда се ради о *Три народне* у непотпуном виду.

28. септембра: премијера *Бранковог кола* (Даница Станисављевић на Вуковој прослави у Народном позоришту).

1948.

23. марта: премијера *Стихова из „Горског вијенца“* за баритон и клавир. Певао је Никола Цвејић на концерту којим је обележио 25-годишњицу своје концертне каријере.

11. априла: Љ. Марић је поново изабрана за секретара Удружења композитора Србије, на седници у згради Музичке академије. За председника је изабран Миленко Живковић, а за потпредседника Оскар Данон.

Маја: Љ. Марић је одређена да буде делегат Удружења композитора Србије, заједно са Даноном, Вукдраговићем, Милошевићем и Чолићем, на Међународном конгресу композитора и музичких критичара у Прагу.

27. децембра: Марија и Олга Михајловић премијерно изводе *Сонату за виолину и клавир* Љ. Марић.

1949.

Љ. Марић добија II награду Владе ФНРЈ за *Сонату за виолину и клавир*.

1950.

1–29. фебруар: Љ. Марић одсуствује са наставе (боловање?).

Мај: Љ. Марић учествује на петодневном пленуму Савеза композитора Југославије у Загребу.

Постаје члан Управе Савеза композитора Југославије.

1951.

15. априла: на годишњој седници УКС-а Љ. Марић је изабрана за члана управе, али на том месту остаје мање од годину дана.

16. новембра: премијера *Стихова из „Горског вијенца“*, оркестрираног ра нијег дела на концерту у дворани Коларчеве задужбине. Интерпретатори: Никола Цвејић и Симфонијски оркестар Н.Р.Србије.

1954.

Летује у Мошћеничкој Драги код Ријеке, као и неколико других уметника из Београда (Данон, Логар, Рајичић, О. Михајловић).

1955.

Фебруара: Љ. Марић борави месец дана у Паризу захваљујући стипендији Комисије за културне везе са иностранством.

1956.

Септембра: боравак у Венецији, заједно са Павлом Стефановићем, Душаном Радићем и Константином Бабићем, током XIX фестивала нове музике. Присуствовали су премијери *Canticum sacrum*-а И. Стравинског (13. септембра у цркви св. Марка, дириговао је сам композитор).

8. децембра: премијера кантате *Песме простора*. Извођачи су били оркестар Београдске филхармоније и Хор Радио Београда, дир. Живојин Здравковић.

1957.

4. октобра: изабрана је за ванредног професора на Музичкој академији. Добила је Октобарску награду за *Песме простора*.

1958.

21. априла: премијера *Пасакаље* за оркестар. Београдском филхармонијом дириговао је Оскар Данон.

Компонује *Октоуху I*.

Песме простора се изводе у Бриселу, где заједно са *Симфонијом оријента J*. Славенског репрезентују југословенску музику на Светској изложби. Оркестром Београдске филхармоније и Хором ЈНА дириговао је Живојин Здравковић.

1959.

28. фебруар: премијера *Октоухе I* за оркестар. Симфонијским оркестром РТБ-а дириговао је Андре Клитенс (André Cluytens).

Компонује *Византијски концерт* за клавир и оркестар.

1960.

10. фебруара: прво извођење *Пасакаље* у Загребу на концерту Загребачке филхармоније с диригентом Фридрихом Цауном (Friedrich Zaun) у концертној дворани „Истра”. Љ. Марић је присуствовала пробама и концерту.

1961.

Компонује камерну кантату *Праг сна*.

Почиње вишегодишњи рад са Зораном Мишићем и Владом Петрићем на „средњовековном приказу у шест слова” – *Слову светлости*.

22. маја: извођење *Песама простора* на првом Музичком бијеналу у Загребу. Учествовали су Симфонијски оркестар и Хор Радио-телевизије Београд, диригент је био Боривоје Симић.

30. септембар – 7. октобар: Љ. Марић се сретала са Игором Стравинским који је провео недељу дана у Београду. Стравински је присуствовао извођењу својих дела *Краљ Едип* и *Персефона* у Народном позоришту. Дела су извели чланови Оперe из Новог Мексика који су били на гостовању.

1963.

16. маја: извођење *Октоихе 1* на загребачком Бијеналу; Милан Хорват је дириговао Загребачком филхармонијом.

4. јуна: премијера *Византијског концерта* у дворани Коларчеве задужбине. Наступила је Београдска филхармонија, солиста на клавиру је био Јурица Мураи, а диригент је био Оскар Данон.

27. септембра, *Ostinato super thema octoicha* изведен је премијерно на фестивалу „Варшавска јесен”; Ансамблом „Славко Остерц” дириговао је Иво Петрић.

5. децембра: Љ. Марић је изабрана за дописног члана САНУ.

1964.

Јануар 1964: током посете Београду Дмитриј Шостакович се сreo с групом српских композитора међу којима је била и Љ. Марић. Пошто је чуо неколико снимака дела српских аутора дао је изјаву: „Један од најлепших утисака из Југославије, уопште, оставиле су на мене *Песме простора* Љубице Марић. Цео арсенал модерне музике употребила је за велики циљ. Говори јасним, убедљивим језиком из дубине душе.”

Компонује *Чаробницу* за глас и клавир.

3. новембра: умрла је Катарина Марић, мајка Љубице Марић.

Новембра: на I југословенској музичкој трибини у Опатији *Византијски концерт* је емитован са магнетофонске траке.

1965.

10. март: премијера *Чаробнице* у Београду. (Драгослава Николић, сопран, и Зоран Јовановић, клавир.) 30. октобра: премијера *Прага сна* у Опатији.

Љ. Марић добија Седмојулску награду за животно дело.

1967.

20. фебруара: премијера *Слова светлости* у Српском народном позоришту у Новом Саду. Учествовали су глумци Ђорђе Јелисић, Раша Плаовић, Ксенија Јовановић и други, хор и оркестар тог позоришта, диригент је био Младен Јагушт.

Крајем маја: док је прелазила улицу код Железничке болнице куда је кренула у посету пријатељици сликарки Мајди Курник, на њу је налетео мотоциклиста. Због сломљене ноге морала је да буде оперисана на ортопедској клиници у Вишеградској улици.

8. септембра: *Песме простора* се изводе на концерту југословенске музике у Прагу. Извођачи су били Чехословачки хор и филхармонија са диригентом Карелом Анчерлом.

1968.

1. јануара: Љ. Марић је пензионисана.

Марта: *Песме простора* су изведене у Бечу. Извођачи су били: Симфонијски оркестар „Tonkünstler” и Хор бечке Радио-станице (на српском), којима је дириговао Боривоје Пашћан.

У кућним условима прави снимке за радиофонско дело *Музика звука*.

1972.

1. марта: Београдска филхармонија којом диригује Алберт Розен (Albert Rosen) изводи *Пасакаљу* у дворани Коларчеве задужбине.

6. октобра: *Византијски концерт* се изводи у Даблину, диригује Алберт Розен, главни диригент Оркестра Радио Телевизије Даблин.

15. новембра: *Песме простора* су на програму концерта у дворани Коларчеве задужбине. Хором и Оркестром Радио-Телевизије Београд дириговао је Младен Јагушт.

1974.

20. марта: *Византијски концерт* је на програму концерта у дворани Коларчеве задужбине. Наступио је Симфонијски оркестар РТБ са диригентом Младеном Јагуштом, солиста је био Џон Клег (John Clegg).

Крај новембра–почетак децембра: путовала је с музикологом Димитријем Стефановићем у Грчку. Док је он провео неколико дана у Хиландару током храмовне славе Ваведење, она је боравила у Уранополису.

1976.

Компонује *Song for Flute* (за Ану Поуп).

2–6. октобра: боравила је у Дрездену као гост Берлинске академије уметности и присуствовала пробама своје *Пасакаље* која ће неколико дана касније бити изведена на Бемусу.

10. октобра: *Пасакаља* је изведена у Дрездену на концерту Дрезденског државног оркестра којим је дириговао Херберт Бломштет.

16. новембра: на фестивалу „Музика у Србији” Урош Пешић и Зорица Димитријевић-Стошић изводе *Сонату за виолину и клавир*. (Студентски културни центар)

1978.

21. марта: *Византијски концерт* је био на програму концерта Београдске филхармоније у Каунасу, диригент је био Ангел Шурев, солиста Олга Јовановић. Љ. Марић је била на овој турнеји Београдске филхармоније у Совјетском савезу.

24. марта: исти концерт је изведен у Тартуу.

26. марта: исти концерт је изведен у у Великој сали Лењинградске филхармоније.

18. маја: *Остинато* је био на програму концерта у Дворани Београдске филхармоније. Свирао је Београдски камерни оркестар, диригент је била Даринка Матић-Маровић.

22. јула: Љ. Марић је присуствовала извођењу *Песамa простора* на концерту Хора РТБ и Београдске филхармоније у оквиру Дубровачких летњих игара, у Доминиканској цркви. Дириговао је Живојин Здравковић.

25. септембра: концерт Ане Поуп (Анна Роге), флаута, и Марије Солимини (Maria Solimini) клавир, у цркви Сент-Мартин-ин-д-Филдс у Лондону. Први пут је изведена *Песма за флауту*, написана за Ану Поуп.

12. октобра: *Песме простора* су изведене на Бемусу у Великој дворани Дома синдиката. Београдском филхармонијом и Хором РТБ дириговао је Ангел Шурев.

Децембар: Љубица Марић присуствује извођењу *Византијског концерта* у Сарајеву. Сарајевском филхармонијом је дириговао Јован Шајновић, а солиста на клавиру је била Меира Смаиловић.

1979.

7. фебруара: *Песме простора* су на програму концерта Загребачких симфоничара и Збора РТЗ. Дириговао је Оскар Данон. (Концертна дворана „Лисински“)

21. фебруара: *Октоиха I* је била на програму концерта Симфонијског оркестра РТБ, дириговао је Илмар Лапињш, СССР. (Дворана Коларчеве задбине)

1980.

Друга половина марта: студијски боравак Љ. Марић у Паризу, финансиран од САНУ. Присуствовала је концертима, пробама, настави композиције на париском Конзерваторијуму, демонстрацијама у електронским студијима, слушала плоче.

28. октобра: *Пасакаља* је била на програму концерта Симфонијског оркестра РТВ Сарајево, дириговао је Јован Шајновић (Дом ЈНА у Сарајеву)

1981.

21. јануара: *Пасакаља* је на програму концерта Симфонијског оркестра РТБ са диригентом Владимиром Федосејевим; циклус „Јавни концерти Трећег програма“ (Дворана Коларчеве задужбине)

7. маја: Љ. Марић је изабрана за редовног члана САНУ.

15. маја: *Пасакаља* је на програму концерта Словеначке филхармоније са диригентом Антоном Коларом (Дворана Словеначке филхармоније / Academia philharmonicorum)

7. октобра: свечано отварање XIII Бемуса са ауторским концертном Љ. Марић (Дворана Коларчеве задужбине). Програм: *Пасакаља* за симфонијски оркестар. – *Византијски концерт* за клавир и оркестар, *Музика октоиха бр. 2.* – *Песме простора*, кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар. Извођачи: Београдска филхармонија, Хор Радио-телевизије Београд, диригент Антон Колар, солиста: Дубравка Ковачевић, клавир.

1982.

16. фебруара: *Ostinato super thema octoicha* био је на програму концерта београдског гудачког оркестра „Душан Сковран”, дириговао је Александар Павловић (Дворана Коларчеве задужбине)

25. марта: уместо приступне беседе Љубице Марић као новоизабраног редовног члана Академије, на свечаности у САНУ пуштена је трака са снимком *Прага сна* и *Ostinata super thema octoicha*.

1983.

Добила је изузетно признање – Плакету и Диплому Београдске филхармоније, поводом обележавања 60-годишњице ове установе.

16. фебруара: *Ostinato super thema octoicha* на програму је концерта Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран”, дириговао је Александар Павловић. (Дворана Коларчеве задужбине)

27. октобра: на концерту „Композитори – академици” изведена су два дела Љ. Марић: *Чаробница* (Драгослава Николић и Зорица Димитријевић–Стошић) и премијерно *Инвокација* (Војин Драшкоци и Игор Ласко). (Галерија САНУ)

15. новембра: *Октоиха I* је изведена на концерту Београдске филхармоније са диригентом Хорстом Ферстером. (Дворана Коларчеве задужбине)

1985.

6. марта: Олга Милошевић и Александар Коларевић извели су премијерно речитативну кантату *Из тмине појање* за глас и клавир. (Студентски културни центар)

23. маја: Ксенија Јанковић премијерно изводи *Монодију октоиха* за виолончело соло. (Галерија САНУ)

15. новембра: *Октоиха I* је изведена на концерту Београдске филхармоније, дириговао је Хорст Ферстер. (Дворана Коларчеве задужбине)

1986.

29. јануара: *Инвокација* је на програму концерта Војина Драшкоција, контрабас, и Милоша Петровића, клавир. (Студио М, Нови Сад)

17. априла: На вечери композиција Љубице Марић изведени су: *Дувачки квинтет*, *Три прелудијума* и *Етида* за клавир и речитативна кантата *Из тмине појање*. Извођачи су били : Маја Јокановић (виолина), Зорица Димитријевић–Стошић (клавир), Драгослава Николић (сопран), Нада Колунција (клавир), Олга Милошевић (мецосопран), Александар Коларевић (клавир) и Београдски дувачки квинтет. Том приликом представљен је и албум плоча *Музика октоиха. Пасакаља. Песме простора*, са које је емитована камерна кантата *Праг сна*. (Галерија САНУ)

1987.

12. фебруара: претпремијера *Асимптоте*. Извођачи: Срђан Грујић, виолина, и Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран”, диригент Александар Павловић. (Дворана музичке школе „Станковић”)

17. марта: премијера *Асимптоте*. Извођачи: Срђан Грујић и Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран”, диригент Александар Павловић. (Дворана Коларчеве задужбине)

7. маја 1987. године Љ. Марић је на свечаности одржаној у Српској академији наука и уметности добила Плакету САНУ поводом прославе 100-годишњице ове институције.

1988.

8. јануара: *Пасакаља* је на програму концерта Београдске филхармоније, диригент Младен Јагушт. (Дворана Коларчеве задужбине)

7. јуна: на вечери београдских композитора Драгана Петровић и Зорица Димитријевић–Стошић изводе *Сонату за виолину и клавир* у транскрипцији за флауту и клавир. (Атријум Народног музеја)

9. јуна: *Песме простора* биле су на програму концерта у дворани Коларчеве задужбине. Младен Јагушт је дириговао Хором и Симфонијском оркестром РТБ. Концерт је био поруџбина берлинске радио станице RIAS поводом 750 година од оснивања Берлина. Снимак концерта је касније емитован у више земаља.

10. октобра: На гостовању Београдске филхармоније у Лајпцигу на програму је био и *Византијски концерт*; дириговао је Антон Колар, солиста је била Невена Поповић. (Велика сала Гевандхауса)

19. октобра: исти програм изведен је на Бемусу.

31. октобра: Невена Поповић свира *Бранково коло* на концерту „Композитори и пијанисти Факултета музичке уметности у Београду” – завршног концерта циклуса поводом 50-годишњице оснивања Музичке академије у Београду. (Галерија САНУ)

1991.

27. јуна: Љ. Марић је основала Фонд „Др Селимир Ђорђевић” при медицинској школи „Др Миша Пантић” у Ваљеву. Циљ је био да се очува и негује успомена на др С. Ђорђевића, ујака Љубице Марић, пожртвованог лекара, управника све четири ваљевске болнице за време Првог светског рата. Фонд се угаasio 2006. године јер су се променили прописи. Средства су коришћена, по жељи оснивача, за набавку наставних средстава за сиромашне ђаке и за разне школске активности ученика.

1992.

11–21. јануара: боравак Љ. Марић у Паризу, финансиран преко САНУ.

23. марта: *Византијски концерт* је био на програму концерта Београдске филхармоније са диригентом Алкисом Балтасом, солиста је био Александар Шандоров. Концерт је приређен у оквиру Концертне сезоне Еурорадија 92:

„Стара српска музика и њен одјек у делима савремених српских композитора”.
(Дворана Коларчеве задужбине)

17. априла: Мешовити хор и симфонијски оркестар Уметничког ансамбла ЈНА са диригентом Младеном Јагуштом извели су *Песме простора*. (Дворана Коларчеве задужбине)

На новооснованој Међународној трибини композитора премијерно су изведени *Чудесни милиграм* (Ивана Радивојевић, сопран, и Љубиша Јовановић, флаута), Нови Сад – 22. маја, и *Архаја* за гудачки трио (Гордана Матијевић, виолина, Дејан Млађеновић, виола, и Сандра Белић, виолончело), Сремски Карловци – 23. маја.

26. октобра: *Соната фантазија* за виолину соло била је на програму концерта Срђана Грујића. (Галерија САНУ)

1993.

3. фебруара: ауторски концерт Љубице Марић у Атељеу 212 (камерна дела). Програм: *Монодија октоиха* (Сандра Белић, виолончело). – *Три прелудијума* (Александар Коларевић, клавир). – *Из тмине појање* (Александра Ивановић, сопран, и Оливера Ђурђевић, клавир). – *Инвокација* (Војин Драшкоци, контрабас и Александар Коларевић, клавир). – *Соната за виолину и клавир* (Маја Јокановић, виолина и Свјетлана Кнезовић, клавир). – *Архаја* (Гордана Матијевић, виолина, Дејан Млађеновић, виола и Сандра Белић, виолончело). – *Чудесни милиграм* (Ивана Радивојевић, сопран и Љубиша Јовановић, флаута). – *Архаја 2* (Трио „Ле баханал”: Дејан Куленовић, обоа, Драган Петровић, кларинет и Предраг Стојковић, фагот). – *Чаробница* (Ивана Радивојевић, сопран и Александар Коларевић, клавир). На овом концерту је премијерно изведена *Архаја 2*. Концерт је директно преношен на Трећем програму Радио-Београда.

15. новембра: *Соната за виолину и клавир* и *Ostinato super thema octoicha* изведени су на програму музике из Хрватске, Словеније, Босне и Србије у Амстердаму. Извођачи су били: Маја Јокановић, виолина, Гордана Марјановић, клавир, и Camerata academica из Новог Сада (Музички центар „De Ijsbreker”). Било је планирано да Љ. Марић отпутује у Амстердам да би присуствовала овом концерту, али због пада и повреде ноге није то могла да оствари.

1994.

20. маја: Јулија Хартиг (виолина), Ханс Рејкманс (Rijkmans) (виола) и Ивана Попарић (виолончело) извели су *Архају* на концерту који је фондација „Барка” приредила у музичком центру „De Ijsbreker” у Амстердаму.

17. октобра: Ксенија Јанковић изводи *Монодију октоиха* на Бемусу (Дворана Коларчеве задужбине).

1995.

13. јануара: изведене су камерне композиције Љ. Марић: *Три прелудијума* и *Етида* (Гордана Марјановић, клавир), *Монодија октоиха* (Ксенија Јанковић, виолончело), речитативна кантата *Из тмине појање* (Александра Ивановић, мецосопран, и Гордана Марјановић, клавир). (Дворана De Ijsbreker у Амстердаму)

18. јул – 20. август: Љ. Марић излаже два цртежа и већи број оригиналних *таблица* на изложби „Цртеж: да или не” (пратећа манифестација Другог београдског бијенала цртежа и мале пластике) у Галерији Факултета ликовних уметности.

6. новембра: Гудачки трио „Гаштајг” изводи *Архају* на Бемусу. (Дворана Коларчеве задужбине)

15. децембра: Концерт поводом 50-годишњице оснивања Удружења композитора Србије. *Ostinato super thema octoicha* изводе: Невена Поповић, клавир, Љиљана Несторовска, харфа, гудачки ансамбл Београдске филхармоније, диригент Биљана Радовановић.

1996.

21. марта: Јулија Хартиг је извела *Сонату фантазију*. (Дворана Студентског културног центра)

12. априла: Љ. Марић је у Амстердаму присуствовала концерту својих дела у музичком центру „Де Ејсбрекер” (De Ijsbreker), поводом промоције ауторског компакт-диска „Archaia”. Програм: *Ostinato super thema octoicha* (Паулина Пост /Post, клавир, Инге Фримаут-Хеј / Frimout-Hei, харфа, Борислав Чичовачки, обоа, Роберт Цеков / Секов, виолина, Пеђа Милосављевић, виола, Ивана Попарић, виолончело и Барбара Горецка / Gorecka, контрабас). – *Соната* за виолину соло (Јулија Хартиг, виолина). – *Архаја* за гудачки трио (Јулија Хартиг, виолина, Пеђа Милосављевић, виола и Ивана Попарић, виолончело). – *Чудесни милиграм* (Марјана Линебанк / Linnebank, сопран и Петер Фердојн Лунел / Lunel, флаута).

14. априла: премијера *Клавирског трија* (касније названог *Торзо*). Извођачи су били: Арвид Енгегард (Enggard), виолина, Ксенија Јанковић, виолончело, Александар Маџар, клавир (Келн, Дворана Келнске филхармоније)

11. маја: Рајмонда Шјинфелд (Scheinfeld) изводи *Три прелудијума* и *Етиду* на свом клавирском реситалу у оквиру Међународне трибине композитора. (Хол Центра Сава)

13. маја: београдска премијера клавирског трија *Торзо* у оквиру Међународне трибине композитора. Извођачи: Јулија Хартиг, виолина, Иштван Варга, виолончело, Гордана Марјановић, клавир. (Амфитеатар Центра Сава)

Мај: Клавирски трио *Торзо* проглашен је за најбољу композицију изведену на Међународној трибини композитора одржаној од 10–16. маја 1996.

8. октобра: Гудачки трио „Голдберг” изводи *Торзо* на Бемусу. Чланови ансамбла: Маја Јокановић, Дејан Млађеновић, Иштван Варга (Дворана Коларчеве задужбине).

20. октобра: Добила је Октобарску награду Београда за целокупно стваралаштво.

1997.

Априла: Љубице Марић је за њен клавирски трио *Торзо* додељена награда „Стеван Мокрањац” Удружења композитора Србије за 1996. годину.

1997–99: Рад на радиофонском делу *Хармонија у камену* са екипом на челу са геологом академиком Николом Пантићем и културологом Димитријем Вујадиновићем.

1998.

23. марта: *Асимптота* је на програму концерта у оквиру представљања броја часописа *Музички талас* посвећеног Љубици Марић. Извођачи су били: Марија Шпенглер и Гудачи св. Ђорђа, дир. Петар Ивановић. (Галерија САНУ)

1999.

25. априла: концерт у Амстердаму поводом 90. рођендана Љ. Марић. Изведена су следећа дела: *Дувачки квинтет*, *Соната* за виолину и клавир, *Инвокација*, *Архаја 2* и *Торзо*. (Бахова сала конзерваторијума) Извођачи су били: Петер Фердојн Лунел (Lunel), флаута, Борислав Чичовачки, обоа, Франк ван дер Бринк (Brink), кларинет, Стефани Литке (Liedtke), фагот, Ралф Петерс (Peters), хорна, Јулија Хартиг, виолина, Ницан Ластер (Laster), виолончело, Ник де Хрот (Groot), контрабас, Кајоко Хашимото (Hashimoto), клавир, Лиеве Фишер (Visser), текст.

17. октобра: *Пасакаљу* и *Песме простора* изводе Хор и Симфонијски оркестар РТС, диригент је Младен Јагушт. (Бемус, Дворана Коларчеве задужбине)

16. новембра: Ансамбл за нову музику изводи *Торзо* у Скопљу и убрзо потом, 2. децембра, у Новом Саду.

19. децембра: *Сонату* за виолину и клавир и *Архају 2* изводе Ј. Хартиг, П. Милосављевић, Н. Ластер, Б. Чичовачки (Амстердам)

2001.

Љ. Марић се све теже креће, тако да крајем године више не може самостално да устаје из кревета.

2002.

25. фебруара: *Ostinato super thema octoicha* изводе Љиљана Несторовска, харфа, и Јасна Туцовић, клавир, заједно са члановима Гудача св. Ђорђа. Диригент: Биљана Радовановић. (Дворана Коларчеве задужбине)

2003.

17. септембра: Љубица Марић умире у болници „Свети Сава” у Београду у коју је пренета два дана раније.

СПИСАК ДЕЛА ЉУБИЦЕ МАРИЋ⁷⁴¹

- Туга за њевојком* за мушки хор. 1928. (I изв: 21. 11. 1929, Београд; Хор друштва „Обилић) – Furore Verlag fue 7830
- Соната фантазија* за виолину соло. 1928/29. (I изв: 16. 6. 1929, Београд; аутор) – Furore Verlag 1998, fue 3350
- Дувачки квинтет*, 1931. I Allegro, II Scherzo. Molto vivo, III Adagio, IV Molto Allegro (I изв: 15. 12. 1931, Праг; Прашки дувачки квинтет: Р. Хертл (R. Hertl), флаута; В. Ржиха (V. Říha), кларинет; В. Сметачек (V. Smetáček), обоа; К. Бидло (K. Bidlo), фагот; О. Прохаска (Procházka), хорна – Furore Verlag 1998, fue 3340
- Музика за оркестар*. 1932. (I изв: 15. 8. 1933, Стразбур; Оркестар састављен од музичара из Стразбура и учесника диригентског курса Хермана Шерхена, диригент: аутор) – Furore Verlag 2001, fue 2527
- Скице* за клавир. I Cantabile, II Allegro (У Годишњаку САНУ за 1977. годину стоји напомена да је првобитан назив био *Две скице*). 1944. У рукопису. (I изв: 1944, Београд; Ј. Шајновић).
- Три прелудијума и етида* за клавир. 1945. (До објављивања у едицији *Фурореа* то су биле засебне композиције: *Три прелудијума* и *Етида*; I изв: 18.11.1945, Београд, Руски дом; Јелена Ненадовић). Прво издање: *Прелудијуми. Етида. Бранково коло*. Београд, Просвета, 1949. У издању Furore Verlag 1997, fue 3240, композиција се налази у свесци *Klaviermusik I (Клавирска музика I)*.
- Три народне* за мешовити хор. 1. Звезда се нишну, 2. Цавти божур, 3. Лиле, лиле. – Београд, Просвета (Едиција словенских хорова 2), Београд, 1946; стр. 16. (I изв: Београд, 22. 4. 1947; Хор Радио-Београда, дир. С. Пашћан) – Furore Verlag fue 6110

⁷⁴¹ Издавач дела Љубице Марић је *Фуроре* из Касела (Немачка), специјализован за дела жена композитора, који је објавио скоро сва њена дела, уз посредништво и сарадњу Борислава Чичовачког. Стога су наслови дела и остали подаци који се овде наводе усклађени са онима који стоје у документацији *Фуроре-а*, као и са онима у чланку Б. Чичовачког „Музички опус Љубице Марић – проблематика номенклатуре и хронологије композиција”, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд 2010, 353–378. У наш списак смо унели и податке о ранијим издањима дела, ако их је било.

- Хорови за децу*. 1946/1955. „Бриге кокине”, „Славуј и ловци”, „Загонетке: Лед, Осица, Ветар, Срце”, „Мана љубичице”, „Ој, птичице”. Прве две песме су првобитно објављене у збирци *Пионирски збор*, Просвета, Београд 1946; трећа – „Загонетке” у збирци *100 децјих хорова*, Народна књига, Београд 1955, а прве две загонетке у *Антологији хорских песама за децу*, Младо покољење, Београд 1965; последње две песме – „Мана љубичице” и „Ој, птичице” у првој свесци збирке *Хорске песме за децу*, Нолит, Београд 1957. – Furore Verlag fue 7820
- Два комада за виолину и клавир*. 1946. „Стара мачка плаче, жали своје маче” и „Облак и веверица”. Обј. у збирци *Златне степенице. 30 малих композиција југословенских аутора за децу и почетнике*, Просвета, Београд, 1946.
- Песма и игра за клавир*. 1947. Обј. у: *Дечја збирка*. Просвета, Београд 1947; стр. 24–26. (Музичка издања, 18). Furore Verlag је објавио ову композицију у свесци *Klaviermusik II* (Клавирска музика II) – fue 3460
- Бранково коло за клавир*. 1947. – Први пут обј. у: *Прелудијуми. Етида. Бранково коло*. Београд, Просвета 1949. (I изв: 28.9.1947, Београд; Даница Станисављевић). Furore Verlag је објавио ову композицију у свесци *Klaviermusik II* (Клавирска музика II) – fue 3460
- Стихови из „Горског вијенца” за баритон и клавир*. 1947/48. Обј. у: *Jugoslovenska solo-pesma*, III. Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1957; str. 54–60. (I изв. 23. 3. 1948. у Београду, Никола Цвејић и Богдан Бабић) – Furore Verlag fue 6100
- Соната за виолину и клавир*. I Allegro moderato, II Largo, III Allegro con brio. 1948. – Београд, Просвета, 1949. (I изв: Београд, 27. 12. 1948; Марија и Олга Михајловић) – Furore Verlag fue 333
- Песме простора*. Кантата за мешовити хор и оркестар. 1956. Оркестарска партитура. – Београд, САНУ, 1982 (Музичка издања 50). Први пут објавио: Савез композитора Југославије, 1962: Едиције композитора Југославије. (I изв: Београд, 8. 12. 1956; Београдска филхармонија и Хор Радио Београда, диригент Ж. Здравковић.) – Furore Verlag 2008, fue 6120
- Пасакаља за оркестар*. 1957.– Удружење композитора Србије, Београд, 1976; друго издање: Београд: САНУ, 1987. (Музичка издања 57) . (I изв: 21. 4. 1958, Београдска филхармонија, диригент: О. Данон.) – Furore Verlag 2009, fue 2528
- Октоиха I*. I Improvisazione, II Ricercare, III Coda (раније: *Музика октоиха бр. I*) за симфонијски оркестар. 1958/59. – Београд, САНУ, 1978 (Музичка издања 41). (I изв: Београд, 28.2.1959, Оркестар РТБ, диригент А. Клитенс / André Cluytens) – Furore Verlag 2009, fue 2529
- Византијски концерт за клавир и оркестар*. 1959. Партитура: Београд, 1975 (Музичка издања САНУ, 34). Извод за два клавира: Београд, 1976 (Музичка издања САНУ, 34). (I изв: 4. 6. 1963; Ј. Мурај, Оркестар РТБ, диригент: О. Данон) – Furore Verlag 2009, fue 2532
- Праг сна*. Камерна кантата за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар. Текст: Марко Ристић. 1961. Објављено у истој свесци са *Ostinatom super thema octoicha*, под заједничким називом „*Октоиха 3* за вокалне солисте и камерни оркестар”. Партитура: Београд, САНУ, 1981 (Музичка издања 47);

- извод за солисте и клавир: Београд, САНУ, 1981 (Музичка издања 47). (I изв: 30. 10. 1965, у оквиру Југословенске музичке трибине у Опатији; солисти: Камерни ансамбл Београдске филхармоније са вокалним солистима Драгославом Николић и Јулијаном Анастасијевић, диригент Живојин Здравковић)⁷⁴² – Furore Verlag 1998, fue 6150
- Ostinato super thema octoicha* за клавир, харфу и гудачки оркестар (или гудачки квинтет). Партитура.1963. – Београд, САНУ, 1981 (Музичка издања 47). Објављено у истој свесци са *Прагом сна*, под заједничким називом „*Октоиха 3* за вокалне солисте и камерни оркестар” (I изв: 27. 9. 1963, на фестивалу „Варшавска јесен”; Ансамбл „Славко Остерц”, диригент И. Петрић.) – Furore Verlag 2009, fue 2533
- Чаробница*, мелодијска рецитација за сопран соло са клавиром на текст Вергилија. 1964 (I изв: Београд, 10. 3 1965, Драгослава Николић и Зоран Јовановић).⁷⁴³ Прво издање је било композиторкино сопствено, на чијим корицама је стајало, поред њеног имена и наслова дела, још само: Београд 1983. – Furore Verlag 2005, fue 3160
- Тужбалица, пасторала и химна* за мешовити хор и камерни ансамбл, из говорног ораторијума *Слово светлости*.1962/66 (редакција Мирјане Живковић). Музика за драмски приказ на текстове средњовековних српских писаца. (Умножено). (I изв: 20. 2. 1967, Српско народно позориште, Нови Сад; диригент: Младен Јагушт; прво концертно извођење три наведена одломка из представе: Београд, 6.10.2009, Хор и камерни ансамбл РТС и диригент Премил Петровић) – Furore Verlag fue 7810
- Музика звука* за магнетофонску траку. 1968–1975. Сопствени снимци. Избор снимака обј. у це-де албуму *Љубица Марић, Музика звука за магнетофонску траку, фрагменти*, приређивач М. Милин, Музиколошки институт САНУ, Београд 2011.
- Песма за флауту* (за Ану Поуп). 1976. (I изв: 25. 9. 1978, црква St. Martin in the Fields (Сент Мартин ин д филдс), Лондон, Ана Поуп / Anna Pope) – Furore Verlag 2010, fue 10047
- Две минијатуре* за виолину и клавир, 1980. „Лоптица скочица” и „Лепо сањај”. Сачуване су фотокопије рукописа.
- Инвокација* за контрабас и клавир. 1983, рев. 1998. (I изв.: 27. 10. 1983, Војин Драшкоци и Игор Ласко, у Галерији САНУ, Београд) – Furore Verlag fue 3320
- Из тмине појање*, речитативна кантата за глас и клавир. 1984. (I изв.: Београд, 6. 3. 1985, Олга Милошевић, мецосопран, и Александар Коларевић, клавир) – Furore Verlag 2003, fue 6140
- Монодија октоиха* за виолончело соло. 1984. (I изв.: Београд, 23. 5.1985, Ксенија Јанковић) – Furore Verlag 1999, fue 3310

⁷⁴² У Годишњаку САНУ за 1977. пише да је прво извођење било 1961, да је певала Д. Николић, а да је оркестром РТБ-а дириговао О. Данон.

⁷⁴³ У Годишњаку САНУ за 1977. годину пише да је *Чаробница* настала 1960. и да су је исте године извели Д(рагослава) Николић и З(орица) Димитријевић, за шта нема потврде.

- Композиција за флауту и клавир, без наслова, недатирана, из периода око 1985. У рукопису (Музиколошки институт САНУ). Љ. Марић је нигде не спомиње. Изведена је у Свечаној сали САНУ на отварању међународног научног скупа о Љ. Марић 5.11.2009. (Стана Крстајић)
- Асимптота* за виолину соло и гудачки оркестар. 1986. (I изв.: Београд, 17. 3. 1987, КНУ. Солиста Срђан Грујић, Београдски гудачки оркестар „Душан Скворан”, диригент Александар Павловић) – Furore Verlag 2004, fue 2534
- Чудесни милиграм* за флауту и сопран. 1992. (I изв: Београд, 22. 5. 1992; Ивана Радивојевић, сопран, и Љубиша Јовановић, флаута.) – Furore Verlag 1998, fue 6320
- Архаја* за гудачки трио.1992. (I изв: Сремски Карловци, 23. 5. 1992; Гордана Матијевић, виолина, Дејан Млађеновић, виола, и Сандра Белић, виолончело) – Furore Verlag 2001, fue 3280
- Архаја 2* за дувачки трио.1993, рев. 1998. (I изв: Београд, 3. 2. 1993; Трио "Ле баханал": Дејан Куленовић, обоа, Драган Петровић, кларинет, и Предраг Стојковић, фагот) – Furore Verlag 1998, fue 3290
- Торзо* за клавирски трио.1996. (I изв: Келн. 14. 4. 1996; Арвид Енгегор, виолина, Ксенија Јанковић, виолончело, и Александар Маџар, клавир) – Furore Verlag 1998, fue 327
- Хармонија у камену*, радиофонско дело с одломцима различитих дела Љубице Марић. 1999. Рађено у сарадњи са Николом Пантићем и Димитријем Вујадиновићем. Компакт диск са таквим називом објављен је 2007. године у издању фондације „Балканкулт” у Београду.

ИЗГУБЉЕНЕ ИЛИ УНИШТЕНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

- Гудачки квартет*. 1930/31. [Премијерно га је извео Гудачки квартет прашког Конзерваторијума на апсолвентској вечери студената класе Мајсторске школе Јозефа Сука у Прагу, 23. 6. 1931.]
- Свита за четвртстепени клавир*.1936/37. [Наведено у Годишњаку САНУ за 1977. Вероватно је омашком дата година 1932.]
- Трио* за кларинет, тромбон и контрабас. 1937/38. [У Годишњаку САНУ за 1977. стоји да је дело, под називом *Четвртстепени трио*, настало 1934, да је било умножено и изведено у Прагу 1937. Међутим, на основу сачуване преписке може се закључити да дело није никада било изведено.]
- Канон* за четвртстепени клавир. 1936–37. [Податак добијен од Љ. Марић.]
- Музика за оркестар бр. 2*, 1937. [Дело је настало у Загребу. Податак добијен од Љ. Марић.]
- Четири импровизације и фуге на теме из Осмогласника* за клавир. Око 1944.⁷⁴⁴

⁷⁴⁴ Податак из публикације: *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije* (ur. Dragutin Čolić), UKS, Beograd, 1953, 25. годину настанка сугерише Борислав Чичовачки у чланку „Музички опус Љубице Марић...”, 360.

Две песме за мешовити хор. 1945. „Романијо”⁷⁴⁵ и „Маглица се пољем повијала”⁷⁴⁶ (I изв. 10.6.1945. Београд. Хор Радио Београда, дир. М. Бајшански).

Свечани марш за симфонијски оркестар. 1945 (?)⁷⁴⁷

Балада о ложачевим очима, хор. 1947 (?)⁷⁴⁸

Соната за клавир⁷⁴⁹

Наводимо и један недатирани списак руком Љубице Марић (из заоставштине) на којем пише: *Радови: Девет фуга, Корал, Гудачки квартет у 4 става, Фантазија за камерни оркестар*

ТЕКСТОВИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

„*Musikalisch-dramatische Arbeitstagung u Strassburgu*”, *Zvuk*, br. 12, oktobar 1933, 420–422.

„*Strassburški eksperiment u svetlosti materijalističke kritike*”, *Zvuk* br, 1, novembar 1933, II godina, 30–33. (потписани Љубица Марић и Војислав Вучковић)

„О утицају апсолутне музике на развој уметничке форме. Поводом V концерта оркестра *Станковић*”, *Политика*, 7–10. 04. 1934, стр. 23–24. (потписани Љубица Марић и Војислав Вучковић). Текст прештампан у: Др Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, Нолит, Београд 1968, 661–63.

„*Jedan dokumenat o kulturnoj politici u nas na umjetničkom planu*”, *Književnik – Hrvatski književni mjesečnik*, 7, 1934. (потписани Љубица Марић и Војислав Вучковић) Прештампано у: Др Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, Нолит, Београд 1968, 664–67.

„*Наука о хармонији* Миленка Живковића”, *Музика* 1, 1948, 144–147.

„*Između zvuka i logosa (Музичари о музичари)*”, (одговор на анкету П. Стефановића), *Delo*, mart 1957, god. III broj 3. Одговори Љубице Марић (стр. 517), Б. Бјелинског, Д. Радића, М. Келемена, М. Раденковића, Н. Туркаља, Е. Јосифа, Д. Гостушког и В. Радовановића.

„Београдска група”. (Каталог изложбе. Текст за каталог–). – Београд, Музеј примењене уметности, 1958/59; стр. (11).

Марио Маскарели. „Месечево коначиште”. Слике. (Каталог изложбе. Текст – Београд, Музеј примењене уметности, 1961.)

„Монотематичност и монолитност облика фуге. Скица за студију”. – *Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*. Београд, 1964;

⁷⁴⁵ Вид: *Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije* (ur. Dragutin Čolić), UKS, Београд, 1953, 74.

⁷⁴⁶ Исто.

⁷⁴⁷ Исто, 25.

⁷⁴⁸ Наведено у брошури о Љ. Марић, издање Савеза композитора Југославије, 1965.

⁷⁴⁹ У чланку „Из Удружења композитора Н.Р. Србије”, *Музика* 5, 1951, 177, стоји да је „у раду соната за клавир Љ. Марић”.

стр. 147-151. (Посебна издања САНУ, CCCLXXVII, Споменица, 2). Објављено и у часопису *Zvuk*, 70, 1966, 644-648.

Таблице, избор (1957-1975), Еони, 1978. (поетски текстови, умножени фотокопирани рукописи)

Истина, бајка. Еони, 1969. (умножени фотокопирани рукопис)

„Сугестивност младе умјетнице. Концерт виолинисткиње Виолете Смаиловић у Галерији САНУ у Београду”, *Ослобођење*, 21. 6.1985.

„Матија”, *Матија Vuković 1925-1985. retrospektivna izložba 1950-1985. Muzej savremene umetnosti Beograd, novembar 1986-januar 1987, str. 37.* (кратки запис о вајару у каталогу изложбе)

„Разговор са Азром”, *Глас CCCLXVII*, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, књига 5, Београд 1992, стр. 49.

Љубица Марић, „Из тмине појање”, *Музички талас*, 1, 1994, 29.

„Свечаност Слова светлости”, *Књижевне новине* 946/947, 15. јануар и 1. фебруар 1997.

„Ходам за својом слободом. Ексклузивно: из записа (1996-2000)”. Приредио Борислав Чичовачки, *Политика* (културни додатак), 14. март 2009, 1.

Љубица Марић, *Записи*. Приредио Борислав Чичовачки, Архипелаг и Југоконцерт, Београд 2009.

ЗВУЧНА ИЗДАЊА

Љубица Марић: *Pesme prostora*. Edicija „Savremeni domaći kompozitori”, RTB, LP 2503. Извођачи: Хор и оркестар РТБ, диригент Младен Јагушт. На насловној страни корица репродукован детаљ слике Пеђе Милосављевића „Дубровник”. На полеђини: Текст Петра Бингулца, дат и у преводу на енглески.

Антологија српске музике. Камерна музика. Љубица Марић: *Дувачки квинтет*. (страна Б) Извођачи: Београдски дувачки квинтет (Миодраг Азањац, флаута; Егон Готвалд, обоа; Ернест Ачкун, кларинет; Стјепан Рабузин, рог; Марјан Волфан, фагот). Остала дела на плочи: Предраг Милошевић, *Гудачки квинтет* (страна А) и Станојло Рајичић: *Соната за виолину и клавир* (страна Б). РТБ, LP 2602. На насловној страни: цртеж Александра Јеремића-Цибета. На полеђини: Текст на српском и енглеском (непотписан).

Љубица Марић: *Музика октоиха, Пасакаља, Песме простора*. Двоструки LP албум. 3130118. Страна 1: *Музика октоиха 1 (Октоиха 1)*, Симфонијски оркестар РТБ и Зденко Марасовић, клавир; *Праг сна (Октоиха 3)*, Драгослава Николић, алт/сопран, Јован Милићевић, рецитатор и Камерни оркестар РТБ, диригент Оскар Данон; Страна Б: *Ostinato super thema octoicha (Октоиха 3а)*, соло клавир Љубица Марић, Јосип Пикел, харфа, Камерни оркестар РТБ; *Пасакаља*, Београдска филхармонија, дир. Оскар Данон; Страна 3: *Византијски концерт (Октоиха 2)*, Олга Јовановић, клавир, Београдска филхармонија, дир. Оскар Данон; Страна 4: *Песме простора*, Хор и Симфонијски оркестар Радио телевизије Београд, дир. Младен Јагушт. На насловној страни: „Око” исечак цртежа –

аутопортрета Љубице Марић. Текстови на српском и енглеском: Слободан Хабић и Вук Куленовић.

Kamerna muzika = Chamber Music / Ljubica Marić. –Beograd: izdavač/distribucija: Terpsihora, [1995]. – 1 компакт диск .

1. *Из тмине појање* (Александра Ивановић, мецосопран, Гордана Марјановић, клавир); 2. *Три прелудијума* (Зденко Марасовић, клавир); 3. *Чудесни милиграм* (Ивана Радивојевић, сопран, Љубиша Јовановић, флаута); 4. *Монодија октоиха*, (Ксенија Јанковић, виолончело); 5. *Чаробница* (Драгослава Николић, сопран, Зорица Димитријевић, клавир); 6. *Инвокација* (Небојша Игњатовић, контрабас, Гордана Марјановић, клавир); *Соната за виолину и клавир*, Маја Јокановић, виолина, Велислава Палачорова, клавир. У приложеној свешцици објављени су коментари Љ. Марић о делима на диску, као и текст Зорице Премате (на српском и енглеском). На насловној страни је репродукована ауторкина таблица „Сазвежђе”.

Љубица Марић, Праг сна. – Београд: издавачи: Терпсихора, Сокој, Комуна, [1996]. – 2 компакт диска. I. 1. *Октоиха 1* (Симфонијски оркестар РТБ, Зденко Марасовић, клавир, диригент Оскар Данон); 2. *Византијски концерт*, Београдска филхармонија, Олга Јовановић, клавир, диригент Оскар Данон); 3. *Праг сна* (Драгослава Николић, сопран и алт, Јосип Пикел, харфа, Јован Милићевић, наратор, диригент Оскар Данон); 4. *Ostinato super thema octoicha* (камерни оркестар РТБ, Љубица Марић, клавир, Јосип Пикел, харфа, диригент Оскар Данон); 5. *Торзо* (Арвид Енгегард, виолина, Ксенија Јанковић, виолончело, Александар Маџар, клавир); II. 1. *Песме простора* (Хор и Оркестар РТБ, диригент Младен Јагушт); 2. *Пасакаља* (Београдска филхармонија, диригент Оскар Данон); 3. *Асимптота* (Београдски гудачки оркестар „Душан Скворан”, солиста Срђан Грујић, виолина, диригент Александар Павловић); *Соната-фантазија* (Јулија Хартиг, виолина). У приложеној свешцици објављени су коментари Љ. Марић о делима на дисковима, као и текст Зорице Премате, на српском и енглеском. На насловној страни је репродукован детаљ скулптуре у дрвету *Тужни монах* Богосава Живковића.

Торзо за клавирски трио, на компакт диску уз часопис *Нови Звук* (енглеска верзија: *New Sound*), 8, 1996 (Удружење композитора Србије). Извођачи: Арвид Енгегард, виолина, Ксенија Јанковић, виолончело, и Александар Маџар, клавир. На диску је још четири дела српске музике за различите саставе.

Archaia, the Serbian composer Ljubica Marić, Emergo Concert EC 3951-2 (1996). *Ostinato super thema octoicha* (Gordana Marjanović, Inge Frimout-Hei, Camerata Academica, Novi Sad), *Archaia* (Julija Hartig, Hans Rijkmans, Ivana Poparić), *Monodia octoicha* (Ksenija Janković), *From the darkness chanting* (Aleksandra Ivanović, Gordana Marjanović), *Three Preludes* (Gordana Marjanović), *Sonata for violin and piano* (Maја Jokanović, Gordana Marjanović)

Архаја и *Архаја 2* на компакт диску уз часопис *Нови Звук* 14, 1999. СОКОЈ-МИЦ. *Архају 1* изводе: Јулија Хартиг, виолина, Предраг Милосављевић, виола и Ивана Попарић, виолончело (живо извођење на концерту у Амстердаму 4. априла 1996). *Архају 2* изводи Трио *Les Bachanales* (Дејан Куленовић, обоа, Драган Петровић, кларинет и Предраг Стојковић, фагот)

Ljubica Marić. *Songs of Space; Byzantine Concerto; Threshold of Dream; Ostinato super thema octoicha*. Chandos Historical CHAN10267H.(2005). Коришћени су исти снимци као за ранији двоструки LP РТБ (3130118). Аутор коментара у пропратној књижици је Борислав Чичовачки.

Хармонија у камену. Љубица Марић (музика), Никола Пантић (текст) и Димитрије Вукадиновић (синопсис). Рецитатор: Љубивоје Тадић. Издавач: фондација „Балканкулт”, Београд, 2007. Постоји и верзија диска на енглеском језику, са рецитатором Стивом Егнуом (Steve Agnew). ВКФ 101. (Радиофонско дело са одломцима раније снимљених дела Љ. Марић, 1997–99)

Музика Љубице Марић. 4 компакт-диска. Аутор коментара у пропратној књижици: Борислав Чичовачки. ПГП РТС – 4CD 431470 (2010).

CD 1 - Песма и игра: *Туга за њевојком* за мушки хор (Хор РТС, дир. Младен Јагушт); *Соната фантазија* за соло виолину (Јулија Хартиг); *Дувачки квинтет*: 1. Allegro, 2. Scherzo–Molto vivo, 3. Adagio, 4. Molto allegro (Дувачки квинтет *Сарабанда* : Жоау Марта, флаута; Борислав Чичовачки, обоа; Ане Параинен, кларинет; Антон Мишел, хорна; Ела Грандел, фагот); *Музика за оркестар* (Симфонијски оркестар РТС, дир. Давид Порселајн); *Три прелудијума* за клавир: 1. Largo, 2. ♩=96, 3. Appassionato (Зденко Марасовић); *Етида* за клавир (Наталија Младеновић); *Песма и игра* за клавир (Наталија Младеновић); *Дечки хорови*: 1. Загонетке, 2. Славуј и ловци, 3. Бриге кокине, 4. Мана љубичице (Дејчи хор РТС, дир. Снежана Деспотовић); *Бранково коло* за клавир (Наталија Младеновић); *Стихови из „Горског вијенца”* за баритон и клавир (Бојан Кнежевић, Исидора Жебељан); *Три народне* за мушки хор: 1. Звезда се нишну, 2. Цавти божур, 3. Лиле, лиле (Хор РТС, дир. Младен Јагушт).

CD 2 - Песме простора: *Соната за виолину и клавир*: 1. Allegro moderato, 2. Largo, 3. Allegro con brio (Јулија Хартиг, Наталија Младеновић); *Чаробница*, мелодијска рецитација за сопран и клавир (Анета Илић, Лидија Станковић); *Пасакаља* за симфонијски оркестар (Симфонијски оркестар РТС, дир. Младен Јагушт); *Песме простора*, кантата за мешовити хор и оркестар (Хор и Симфонијски оркестар РТС, дир. Младен Јагушт)

CD 3 - Музика октоиха: *Октоиха 1* за симфонијски оркестар (Симфонијски оркестар РТС, дир. Премил Петровић); *Византијски концерт* за клавир и оркестар: 1. Preludium quasi un Tossata (Звук и звоњава), 2. Aria (У таме и одсејају), 3. Finale (Тутњава и бљесак), (Симфонијски оркестар РТС, дир. Премил Петровић, Лидија Бизјак – клавир); *Праг сна*, камерна кантата за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар (Камерни оркестар РТС, дир. Оскар Данон, Драгослава Николић – сопран и алт, Јован Милићевић – рецитатор) *Ostinato super them octoicha* за клавир, харфу и гудачки оркестар (Камерни оркестар РТС, дир. Оскар Данон, Љубица Марић – клавир, Јосип Пикел – харфа); *Тужбалица, пасторала и химна* за хор и инструменталбни ансамбл (Хор и Камерни оркестар РТС, дир. Премил Петровић)

CD 4 – Архаја: *Песма* за флауту (Неда Арсенијевић); *Инвокација* за контрабас и клавир (Небоја Игњатовић, Гордана Марјановић); *Монодија октоиха* за виолончело соло (Ксенија Јанковић); *Из тмине појање*, речитативна кантата за мецосопран и клавир (Александра Ивановић, Гордана Марјановић); *Асимптота* за виолину и гудаче (Жебељан оркестар, дир. Исидора Жебе-

љан, Јулија Хартиг – виолина); *Чудесни милиграм* за флауту и сопран (Љубиша Јовановић, Ивана Радивојевић); *Архаја* за гудачки трио (Јулија Хартиг – виолина, Јожеф Бисак – виола, Александар Латковић – виолончело); *Архаја 2* за дувачки трио (Борислав Чичовачки – обоа, Мина Цаму – кларинет, Ела Грандел – фагот); *Торзо* за клавирски трио (Александар Маџар – клавир, Арвид Енгегард – виолина, Ксенија Јанковић – виолончело)

Идентитети српске музике, XX-XXI век. Соло песме и дела за клавир (приређивач Мелита Милин). На диску је песма Љубице Марић *Чаробница* у извођењу Анете Илић, сопрана, и Лидије Станковић, пијанисте. Београд: САНУ и Музиколошки институт САНУ, 2010.

Музика композитора – академика САНУ. Поводом 170 година од оснивања САНУ. Албум са 3 компакт диска. Уредник издања: Дејан Деспић. Аутор коментара у пропратној књижици: Борислав Чичовачки. Београд, САНУ, 2011. Композиције Љубице Марић – CD 1: *Чудесни милиграм* за флауту и сопран (Љубиша Јовановић, Ивана Радивојевић); CD 3: *Асимптота* за виолину и гудачки оркестар (Јулија Хартиг, Жебељан оркестар, дир. Исидора Жебељан)

Љубица Марић: Музика звука за магнетофонску траку – фрагменти (приређивач Мелита Милин), Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011. (албум са 2 компакт-диска и књижицом)

БИБЛИОГРАФИЈА НАПИСА О ЉУБИЦИ МАРИЋ

МОНОГРАФСКЕ СТУДИЈЕ

- Мелита Милин, *Љубица Марић, 100 година од рођења: ...тајна / тишина / творење...*, Српска академија наука и уметности (Галерија САНУ бр. 116), Београд, 2009.
- Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010. [енглески наслов: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*] ⁷⁵⁰
- Sanda Topić Dodik, *Dijalog arhaičnog i savremenog u ciklusu „Muzika oktoiha” Ljubice Marić*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Banja Luka, 2016. ⁷⁵¹

ТЕКСТОВИ У КЊИГАМА И ЧАСОПИСИМА

- Vojislav Vučković, „XI festival moderne muzike u Amsterdamu”, *Zvuk*, 12, 1933, 415–20.
- Павле Стефановић, „Његош у нашој музичкој свести”, *Књижевност*, 1–2, 1952, 176–81 [о *Стиховима из „Горског вијенца”* на стр. 178–79]
- Marko Ristić, „Dnevnik – Intimna kronika naših dana”, *Literatura*, 7–8, 1957, 554. [odlomak о *Pesmata prostora*]
- Pavle Stefanović, „Tri suštinske novine u našoj umetnosti”, *Izraz*, 9, 1958, 231–39. [о *Пасакаљи*]
- Павле Стефановић, „О једном великом делу савремене музике”, *Дело*, IV, 7, 1958, 971–73. [о *Пасакаљи*]
- Everett Helm, „Music in Yugoslavia”, *The Musical Quarterly*, January 1965, Vol. LI, No 1, 219.
- Марија Корен [Бергамо], „Национално у делима Љубице Марић и Милана Ристића”, *Мокрањчеви дани 1968* (зборник радова), Неготин, 1969, 14–24.

⁷⁵⁰ Сви радови из овог зборника наведени су према именима аутора у оквиру одељка „Текстови у књигама и часописима” у овој библиографији.

⁷⁵¹ Књига је проистекла из ауторкине докторске дисертације *Veza arhaičnog i savremenog zvuka u ciklusu „Muzika oktoiha” Ljubice Marić*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2013.

- Vlastimir Peričić, „Ljubica Marić”, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, s.a. (1969), 251–62.
- Truda Reich, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Školska knjiga, Zagreb, 1972, [deo o Ljubici Marić, 169–71.]
- Roksanda Pejović, „Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić”, *Zvuk*, 2, 1975, 21–24.
- Miloš Jevtić, *Muzika između nas. Odgovori 2*, Nota, Knjaževac i RTV Beograd, 1979 (intervju „Ljubica Marić: kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije”, str. 99–104)
- Melita Blagojević [Milin], „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić”, *Zvuk*, 1979, 1, 5–21.
- Jelena Milojković-Djurić, „Das Byzantische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić”, *Muzikološki zbornik*, XV, 1979, 102–07.
- Мелита Благојевић [Милин], „Мокрањчев Осмогласник у делима Љубице Марић”, *Развитак*, 4–5, 1979, 74–9.
- Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1980. [о Дувачком квинтету на стр. 96–108.]
- Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983. [о Ljubici Marić на стр. 290–91, 341–48]
- Melita Blagojević [Milin], „Najnovije delo Ljubice Marić - rečitativna kantata *Iz tmine pojanje*”, *Zvuk* 3, 1984, 30–33.
- Louis-Marc Suter, „Réflexions suggérées par l'étude d'œuvres de compositeurs serbes dans le domaine de la musique concertante”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2, 1987, 107–20.
- Петар Бингулац: „Љубица Марић, *Песме простора*”, емитовано на Трећем програму Радио Београда у циклусу 'Остварења' (6. марта 1979) и репродуковано у књизи: Петар Бингулац, *Нписи о музици*, Београд, 1988, 281–83.
- Петар Бингулац, „Љубица Марић, *Пасакаља* за оркестар”, емитовано на Трећем програму Радио Београда у циклусу 'Остварења' (23. октобра 1979) и репродуковано у књизи: Петар Бингулац, *Нписи о музици*, Београд, 1988, 284–85.
- Петар Бингулац, „Љубица Марић, Византијски концерт”, емитовано на Трећем програму Радио Београда у циклусу 'Остварења' (20. марта 1979) и репродуковано у књизи : Петар Бингулац, *Нписи о музици*, Београд, 1988, 286–91.
- Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1988. [Једно поглавље је посвећено Љубици Марић]
- Louis-Mark Suter, *Quatre œuvres concertantes de compositeurs serbes. Aspects de la musique yougoslave*, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, посебна издања књ. ДХСII, књ. 6, Београд, 1989. [поглавље: Љубица Марић и њен *Византијски концерт*, 8–65]
- Мелита Милин, „Транспозиција напева из Осмогласника у *Византијском концерту* Љубице Марић”, *Фолклор и његова уметничка транспозиција* (збор-

- ник Факултета музичке уметности), Београд, 1991, 187–212. [Цео текст је дат и у преводу на енглески.]
- Svetozar Brkić, „Ljubice Marić *Tablice*”, *Delo* 4–5 (april–maj), 1991, 303–07.
- Зорица Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић”, *Нови Звук*, 1, 1993, 9–16.
- Мелита Милин, „Димензије времена и простора у музици Љубице Марић”, *Источник*, 5, пролеће 1993, 140–44.
- Христина Медић, „Српска музика девете деценије из визуре византијске естетике”, *Источник*, 7/8, јесен/зима 1993, 146–55.
- Зорица Макевић, „Љубица Марић. Трагом невидљиве паралеле”, *Реч*, 1, 1994, 110–13.
- Зорица Премате, „У борхесовском времену”, *Музички талас*, 1, 1994, 30–32. [о речитативној кантати *Из тмине појање*]
- Мелита Милин, „Музика специфичног аскетизма. *Асимптома* Љубице Марић”, *Музички талас*, 1, 1994, 92–93.
- Ивана Стефановић, „О речима Љубице Марић”, *Музички талас*, 1, 1994, 97–98. [поводом ауторског концерта у Атељеу 212]
- Светозар Бркић, „Љубице Марић – ’Таблице’ ”, у: *Осветљени спрудови: есеји*, Матица српска, Нови Сад, 1994, 188–192. [Прештампано из: *Delo* 4–5 (april–maj), 1991, 303–307].
- Зорица Макевић, „Сценски аспекти у музици Љубице Марић”, *Српска музичка сцена* (зборник радова Музиколошког института САНУ), Београд, 1995, 457–62.
- Зорица Макевић, „*Торзо*, клавирски трио Љубице Марић”, *Нови Звук*, 8, 1996, 31–2.
- Мелита Милин, „О архаичном изразу у српској музици после 1945. године”, Фолклор–музика–дело (зборник ФМУ), Београд, 1997, 226–37.
- Ана Стефановић, „Модерно, архаично, постмодерно. О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, *Музички талас*, 1–2, 1997, 10–20.
- Neda Miletić, „Musica femina – muzičko stvaralaštvo žena u nas”, *ProFemina*, 9/10, zima/proleće 1997, 205–06.
- Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998. [о *Песмама простора* и *Византијском концерту* на стр. 130–42]
- Borislav Čičovački, „Ljubica Marić – In der Stille singt die Dunkelheit über Gold” in: Renate Matthei (ed.), *Annäherung an sieben Komponistinnen* (IX), Furore Verlag, 1998.
- Зорица Макевић, „Љубица Марић – истом реком времена”, *Нови Звук*, 14, 1999, 31–41.
- Миодраг Павловић, *Други долазак* (роман), Нолит, Београд, 2000. [одломак о Љубици Марић на стр. 45–6]
- Бранка Радовић, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, и Удружење композитора Црне Горе, Београд, 2001. [о *Стиховима из „Горског вијенца”* на стр. 146 и др.]

- Melita Milin, „Being a Modern Serbian Composer in the 1930's: The Creative Position of Ljubica Marić”, *Musicology*, Journal of the Institute of Musicology, Belgrade, 1, 2001, 93–103.
- Milena Vitas, „Arhetipska imaginacija Ljubice Marić”, *Treći program*, 117/118, 2003, 193–212.
- Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора. Скица за студију утицаја у делима Љубице Марић”, *Музикологија*, 4, 2004, 61–82.
- Зорица Макевић, „...Појање, појање...”, *Нови Звук*, 23, 2004, 7–9.
- Јелена Ј. Ђорђевић, „Освајање целог у делима Љубице Марић”, *Свеске*, 74 (децембар 2004), 219–27.
- Мелита Милин, „Поетски текстови у делима Љубице Марић”, *Историја и мистерија музике* (зборник радова у част Роксанде Пејовић), Факултет музичке уметности, Београд, 2006, 447–54.
- Мелита Милин, „Музика Љубице Марић – Истинит и личан прилог свом времену”, *Aspects of Greek and Serbian Music*, ed. by Katy Romanou, Edition Orpheus, Athens, 2007, 321–335. (рад је у истој књизи објављен и у интегралном преводу на енглески: „The Music of Ljubica Marić – An Authentic and Individual Contribution to her Time”, 107–23).
- Мелита Милин, „Слово светлости. О обредности у позоришту”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, 35–60.
- Ira Prodanov, *Muzika između ideologije i religije*, Stylos, Novi Sad 2007. [делови књиге посвећени су Љубици Марић]
- Мирјана Веселиновић-Хофман (редактор), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007 [одговарајућа поглавља]
- Melita Milin, „'Ancestral Memory' in the Works of Ljubica Marić”, in: Tatjana Marković and Vesna Mikić (eds.), *Musical Culture and Memory* (conference proceedings), Faculty of Music, Belgrade, 2008, 255–62.
- Vesna Mikić, „Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s”, in: Dejan Despić, Melita Milin (eds), *Rethinking Musical Modernism*, Institute of Musicology SASA and SASA, Belgrade, 2008, 187–93.
- Mirjana Živković, „Ekstenzija tonaliteta u ciklusu *Iz mine pojanje* Ljubice Marić”, *Zbornik Katedre za muzičku teoriju*, 5, 2008, Beograd, 2008, 176–87.
- Владета Јеротић, *Сећања*, Драслар партнер, Београд, 2008. [о Љубици Марић на стр. 9–44]
- Борислав Чичовачки, „Специфичности и значај музичког стваралаштва Љубице Марић”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 9–20.
- Мелита Милин, „Време у музици Љубице Марић”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 21–7.
- Бранка Радовић, „Његошевске инспирације Љубице Марић”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 29–38.

- Милорад Маринковић, „Љубица Марић – музика и мистика”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 39–51.
- Невена Вујошевић, „Период креативне ћутње или нова стварност: Хармонски језик Љубице Марић у *Сонати за виолину и клавир* (1948) – принуда или избор?”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 53–81.
- Романа Рибих, „Третман цитата из српског Осмогласника у делима Љубице Марић: ’циклус’ *Музика октоиха*, *Монодија октоиха* и *Асимптота*”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 69–81.
- Снежана Николајевић, „Опус Љубице Марић у телевизијском запису”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 83–7.
- Александра Паладин, „Љубица Марић и Радио Београд”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 89–94.
- Гордана Крајачић, „Један бескрајни тон у бескрајном времену и простору”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 179–83.
- Марија Masnikosa, „The life and work of Ljubica Marić – ’multifariousness of One’ ”, *New Sound*, 33, 2009, 11–35.
- Борислав Чичовачки (приређивач), *Љубица Марић: Записи*, Југоконцерт и Архипелаг, Београд, 2009.
- Зорица Макевић, „Светлост Слова у ’музикословљу’ Љубице Марић”, *Музикологија*, 9, 2009, 65–82.
- Христина Медић, „Рецепција стваралаштва Љубице Марић на Трећем програму Радио Београда”, *Музички талас* 38, 2009, 2–26.
- Катарина Томашевић, *На раскришћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1841)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд – Нови Сад, 2009. [делови]
- Jim Samson, „Back to the Future with Ljubica Marić”, in: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена [Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context]*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 25–34.
- Катарина Томашевић, „Лавиринти постојања: по-етика Љубице Марић између филозофије, поезије и музике”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 35–50. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Labyrinths of Existence: Ljubica Marić’s ’Po-Etics’ Between Philosophy, Poetry and Music”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 27–41]

- Max Paddison, „Time, Tradition and Modernity in the Music of Ljubica Marić: A Bergsonian Interpretation”, in: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* [*Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*], ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 51–63.
- Елена Гордина, „’Реч’ у стваралаштву Љубице Марић”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 65–73. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „The ’Word’ in the Works of Ljubica Marić”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 55–62]
- Ivan Moody, „Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić”, in: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* [*Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*], ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 63–69.
- Мелита Милин, „Ритуални аспекти дела Љубице Марић”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд 2010, 83–92. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Ritual aspects of Ljubica Marić’s works”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 71–8]
- Јитка Бајгарова и Јозеф Шебеста, „Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд 2010, 97–133. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Serbian Students at the Prague Conservatory 1918-1938”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 81–126]
- Lubomír Spurný, „Hába school – Reality or Myth?”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 135–42.
- Helmut Loos, „Ljubica Marić in Berlin 1932/33”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 143–51.
- Helen Metzelaar, „A Woman’s Avant-garde Sound in 1933: Ljubica Marić in Amsterdam”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 153–67.
- Jernej Weiss, „The Correspondence between Ljubica Marić and Slavko Osterc”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 169–78.

- Ивана Стефановић, „Љубица Марић и Павле Стефановић”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 179–188. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Ljubica Marić and Pavle Stefanović”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 159–68]
- Ана Стефановић, „The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 217–239.
- Марија Масникоса, „Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 241–60. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Specific Organization of Musical Space in the Work of Ljubica Marić as one of the Key-Concepts of the Composer’s Musical Modernism”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 221–40]
- Аница Сабо, „Пасакаља Љубице Марић – поступци у процесу реализације јединства музичког тока”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 261–72. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Ljubica Marić – Passacaglia. Procedures in the Process of Realizing the Unity of the Music Flow”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 241–52]
- Светлана Максимовић, „Октоиха 1 – препознатљиво у одјеку Стравинског, „модерно” у одјецима непознатог материјала”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 273–85.
- Мирјана Живковић, „Музика из Слова светлости – заборављени хорови Љубице Марић (аналитичка размишљања једне редакторке)”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 287–300. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Music from the *Word of Light* – the Forgotten Choirs of Ljubica Marić (Analytical Observations of an Editor)”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 253–67]
- Мирјана Веселиновић-Хофман, „Асимптота: асимптота тишине – тишина асимптоте”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспих и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 301–314. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Asymptote: Asymptote of Silence – Silence of the Asymptote”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 269–81]

- Бранка Радовић, „Литерарност и антилитерарност музике Љубице Марић”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 315–324. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Literary and Anti-Literary Aspects of Ljubica Marić’s Music”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 283–91]
- Зорица Макевић, „Клавир и харфа у музици Љубице Марић – боје временских дубина”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 325–330. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „The Piano and the Harp in Ljubica Marić’s Poetics – Colours of the Depths of Time”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 293–98]
- Ивана Перковић, „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 331–344. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Ljubica Marić: Drawing Inspiration from Serbian Chant”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 299–311]
- Снежана Николајевић, „Хомологи елементи и метафорички скупови у визуелној презентацији дела Љубице Марић”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 345–51. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „Homologue Elements and Metaphoric Sets in the Visual Presentation of Ljubica Marić’s Works”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 313–18]
- Борислав Чичовачки, „Музички опус Љубице Марић – проблематика номенклатуре и хронологије композиција”, у: *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, ур. Д. Деспић и М. Милин, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Београд, 2010, 353–78. [Превод овог рада налази се на компакт-диску приложеном уз овај зборник: „The Opus of Ljubica Marić – Problems of Nomenclature and Chronology of Compositions”, in: *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, 319–44]
- Melita Milin, „’Life and work’ studies: organic unity or fragmented mini narratives”, in : Tatjana Marković and Vesna Mikić (eds), *(Auto) Biography as a Musicological Discourse*, Faculty of Music, Belgrade, 2010, 329–36.
- Мелита Милин, „Прашки културни амбијент као подстицај за профилисање раног стваралаштва Љубице Марић”, у: *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, ур. М. Веселиновић-Хофман и М. Милин, Музиколошко друштво Србије, Београд, 2010, 17–37.

- Melita Milin, „Byzantium as a spiritual homeland for a 20th century Serbian woman composer. Ljubica Marić's bridging centuries”, *Musicology Today* 6, 2011, 93-106.
- Санда Додик, „Реинтерпретација осмогласничког цитата у трећем ставу Византијског концерта Љубице Марић”, *Традиција као инспирација* (зборник радова са научног скупа, 15-16. април 2011), Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2011, стр. 148–58.
- Jelena Novak, „Mapping the Cultural History of Women as Composers in Serbia: Scream beyond Asymptote”, in: *Women and Music in Serbia*, Roma, Fondazione Adkins Chiti, 2011.
- Ivan Moody, „Re-inverting the Icon: Approaches to the Sacred in the Music of Sofia Gubaidulina, Ljubica Marić and Ivan Spassov”, in: Валерија Канаки и Сања Пајић (ур.), *Језик музике. Музика и религија & Реч и слика* (зборник радова), Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2012, 51–58.
- Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill, Leiden – Boston, 2013 [поједина поглавља]
- Мелита Милин, „Фрагменти биографије на пожутелој хартији: преписка у заоставштини Љубице Марић”, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 48, 2013, 227–44.
- Санда Додик, „Љубица Марић: *Ostinato super thema octoicha*. Медитације о кретању и мировању”, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација (Дани Владе С. Милошевића)*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2013, 306–13.
- Branka Radović, *Njegoš i muzika (delovi knjige)*, Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2013.
- Мелита Милин, „Стваралачки светови Јосипа Славенског и Љубице Марић: тачке спајања и разилажења”, у: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.), *Традиција као инспирација*, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 47–55.
- Санда Додик, „Архаично у модерној тонској вертикали циклуса *Музика октоиха* Љубице Марић”, у: С. Маринковић, С. Додик, А. Петров (ур.), *Традиција као инспирација*, Академија умјетности у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 2014, 737–51.
- Ivan Moody, „Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music”, in: Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, 2014, 109–25.
- Ivan Moody, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, International Society for Orthodox Church Music and Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Joensuu and Belgrade, 2014. (стр. 85–91 о Љубици Марић)
- Санда Р. Додик, „Присвојење осмогласничких модела у композицији *Октоиха I* Љубице Марић”, *Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији*, Зборник радова са IX међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, књига III, Крагујевац 2015, 485–93.

- Санда Додик, „Реинтерпретација осмогласничког искуства у композицији *Праг сна Љубице Марић*”, *Балкан Арт Форум, Уметност и култура данас: дуг времена и проблеми интерпретације*, Ниш, 2015, 183–95.
- Јелена Јеленковић, „Архетип *Архаје*: значај тоналне пролонгације у наративном току гудачког трија *Архаја Љубице Марић*”, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација*, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Бања Лука 2015, 476–490.
- Валентина Радоман, поглавље „’Чиста музика’: допуштени дискурс југословенске социјалистичке културе”, у: *Функције идеологије и политике у музичком модернизму*, необјављена докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад, 2016.
- Melita Milin, „In Search of Narrative Programmes in Ljubica Marić’s Works”, in: Ana Stefanović, Anica Sabo, Ivana Vuksanović (eds.), *Musical Semiotics and Music Theory*, Department of Music Theory, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade, 2017, 147–56.
- Мелита Милин, „Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље новије историје српске музике”, у: Соња Маринковић, Јелена Јанковић–Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, Музиколошко друштво Србије, Удружење композитора Србије – Секција музичких писаца, Факултет музичке уметности у Београду – Катедра за музикологију, Београд, 2017, 222–33.
- Мелита Милин, „’Зар речи не нарастају у простор, а простор поново у звук?’ О литерарном и ликовном дару Љубице Марић”, *Кораџи 7–9*, 2018, у штампи (темаат посвећен Љубици Марић)
- Дина Војводић, „Стилске карактеристике зреле (послератне) стваралачке етапе Љубице Марић”, *Кораџи 7–9*, 2018, у штампи (темаат посвећен Љубици Марић)
- Марија Симоновић, „Естетичка/поетичка/стилистичка ’слика’ музичког стваралаштва Љубице Марић”, *Кораџи 7–9*, 2018, у штампи (темаат посвећен Љубици Марић)
- Милош Маринковић, „Онлајн присуство Љубице Марић - Тренутно стање и перспективе интернета као медија”, *Кораџи 7–9*, 2018, у штампи (темаат посвећен Љубици Марић)
- Ања Лазаревић, „Почетак ’пута у слободу’ Љубице Марић”, *Кораџи 7–9*, 2018, у штампи (темаат посвећен Љубици Марић)

ДИПЛОМСКИ И ПОСТДИПЛОМСКИ РАДОВИ О ОПУСУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

- Melita Blagojević [Milin], *Posleratno stvaralaštvo Ljubice Marić*, mentor Vlastimir Peričić, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1978. (neobjavljen diplomski rad)
- Zorica Makević, *Musica humana: osvešćenje vremena*, mentor Vlastimir Peričić, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1992. (neobjavljen diplomski rad)

- Мина Божанић, *Организација музичког простора у камерним делима Јосипа Славенског и Љубице Марић*, ментор Марија Масникоса, Факултет музичке уметности, Београд, 2012 (необјављен мастер рад)
- Sanda Dodik, *Veza arhaičnog i savremenog zvuka u ciklusu „Muzika oktoiha” Ljubice Marić*, mentor Sonja Marinković, komentor Mirjana Živković, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2013. (doktorski rad objavljen 2016. – vid. odeljak o monografijama)
- Селена Јаковљевић, *Идејом „универзалног протагонисте” – специфичности интерпретације соло и камерних композиција за виолину Љубице Марић*, ментор Марија Јокановић, Факултет музичке уметности, Београд, 2013. (необјављен докторски рад)
- Borislav Čičovački, *Transformations of West Balkan Folk Music and Serbian Octoëchos (Byzantine Church Music) in the Oeuvre of Ljubica Marić*, mentor Rokus de Groot, Amsterdam School for Cultural Analysis, University of Amsterdam, 2017. (neobjavljen doktorski rad)

ПРИКАЗИ И ДРУГИ ЧЛАНЦИ У НОВИНАМА

- Јован Димитријевић, „Музичка школа у Београду”, *Живот и рад*, 2, 1929, IV/19, 555. [о *Сонати фантазији*]
- Непотписано, „И Обилић је славио јуче”, *Политика*, 22.11.1929, 7.
- České slovo*, 25.5.1931. [о *Гудачком квартету*; сачуван је само део чланка]
- Československa Republika*, 25.5.1931. [о *Гудачком квартету*; сачуван је само део чланка]
- Karel Hába, „Hudba. Z pražské koncertní síně. Výstupní koncerty absolventů konservatoře”, *Československá republika*, 25.6.1931. [о *Гудачком квартету*]
- Kh. „Kniha a umění”, *Pravo Lidu*, 26.6.1931. [о *Гудачком квартету*]
- К. М., *A.Z.*, 26.6.1931. [о *Гудачком квартету*; сачуван је само део чланка]
- F. В., „Art. Výstupní zkoušky pražské konservatoře”, *Lidové listy*, 1.7.1931.
- Ајр., „Výstupní večery Státní konservatoře hudby v Praze”, *Narodni osvobození*, 3.7.1931, 3 [о *Гудачком квартету*]
- Ап., „Art. Výstupní koncerty absolventů pražské konservatoře Státní konservatoře”, *Národní politika*, 4.7.1931. [о *Гудачком квартету*]
- Ап., „Art. Konec školního roku na Státní konservatoři”, *Národní listy*, 11.7.1931. [о *Гудачком квартету*]
- јр., „Art. Konec školního roku na konservatoři”, *Lidové listy*, 11.7.1931. [о *Гудачком квартету*]
- непотписано, „Концерт ђака прашког Консерваторија. Успех г-це Љубице Марић”, *Правда*, 25.7.1931.
- непотписано, „Један леп успех. Прва наша жена – композитор”, *Политика*, 26.7.1931, 12.
- др. В., „Г-ца Љубица Марићева”, *Radio Beograd*, *Илустровани недељни часопис*, бр. 34, год. III, 23.8.1931.

- F. B., „Výstupní zkoušky pražské konservatoře”, *Tempo. Listy Hudebni Matice*, 1931/1 (septembar), 21. [о Гудачком квартету]
- F. Bartoš, *Koncerty, Klíč*, ročník II, no. 1, 1931. [о Гудачком квартету]
- Михаило Вукдраговић, „Концерт Прашког дувачког квинтета. Дворана 'Станковић'”, 15. децембар 1931, *Политика*, 17.12.1931, 8. [о Дувачком квинтету]
- F. Chytráček, „Ve Stf. Skalici”, *Pruboj*, V Kostelci nad Černým Lesi, ?. 2.1932. [сачуван је само део чланка]
- Std., „Konzerte”, *Prager Tagblatt*, 12.5.1932 (штампано готицом) [о Дувачком квинтету]
- Karel Hába, „Z pražske koncertni síně. Koncert 'Spolku pro moderní hudbu' (IV)”, *Československa republika*, 13.5.1932.
- bv., „Spolek pro moderní hudbu”, *Lidove noviny*, 15.5.1932.
- Lidove noviny*, Praha, 15.5.1932. [сачуван је само део чланка]
- F. B., „Z hudebního života. Praha. Výstupní zkoušky pražské konservatoře”, *Tempo*, ročník XI, Praha 1932, 20–21.
- Karl Holl, *Danziger Allgemeine Zeitung*, 2.6.1933. [сачуван је само део чланка]
- непотписано, „Успех наше уметнице”, *Правда*, 13.6.1932.
- „Das internationale Musikfest in Amsterdam”, *De Telegraph* (Amsterdam), 15.6.1933. [о Дувачком квинтету; сачуван је само прекуцани извод]
- G. van Ravenzwaaij, „Het Internationaal Muziekfeest te Amsterdam. Kamermuziekconcert”, *De Nederlander*, 15.6.1933.
- непотписано, „Intern. Muziekfeest te Amsterdam. Pijper's 'Halewijn' door de Wagner-Vereeniging”, *Opr. Haarl. Courant* (Haarlem), 15.6.1933.
- непотписано, „Een Kamermuziek-Concert. Op den voorlaatsten avond der 'Society'”, *De Courant* (Amsterdam), 15.6.1933.
- Leenmdert Swaneveld, „Einde vaan muziekfeest. De laatste, officieele avond”, *Dagblad van Noord*, 15.6.1933.
- „De Int. Muziekfessten te Amsterdam, De kamermuziek aan de beurt”, *Vaderland* (den Haag), 15.6.1933. [Није сачуван крај чланка, па се не види име аутора.]
- Непотписано, „Kamermuziek op het I.S.C.B.M.-Feest. Werken van Aaron Copland, Juan C. Paz, Isa Krejci, Ernst Krenek, Ruth Crawford en Ljubica Maric”, *De Telegraaf* (Amsterdam), 15.6.1933.
- „Kammermusikabend”, *Den Haag, Residentiebode*, 16.6.1933. [о Дувачком квинтету; сачуван је само прекуцани извод у преводу]
- H. F., *Manchester Guardian*, 16.6.1933. [сачуван ни наслов ни први део чланка]
- Bertus van Lier, „Elfde Muziekfeest der I.S.C.M. Zesde dag: Kamermuziek.”, *Utrechtsche Prov.&Sted. Dagbl.*, 16.6.1933.
- Henri Vink., *De Amsterdamsche Zesdaagsche. Geen. Enkele Schoonheidsopenbaring. Het einde is er*” [сачуван је само део чланка], са. 16.6.1933.
- непотписано, „The Amsterdam Festival. The Error of the Jury”, *The Times*, са. 16.6.1933.

- Karl Holl, „Neue Musik 1933. I. Amsterdam: 9 bis 15 Juni”, *Frankf. Ztg. u. Handelsbl.*, ca. 16.6.1933.
- Karl Maria Fischer, „Ausklang in Amsterdam”, *Berliner Börsen Kurier*, 19.6.1933. [сачуван је само превод одломка чланка]
- Karl Holl, „Das internationale Musikfest in Amsterdam”, *Basler Nachrichten*, 27.6.1933.
- From a special correspondent, „Contemporary music. Ernst Krenek’s ‘Songs of Later Years’”. [Поднаслов који се односи на дело Љ. Марић: „Fine Work by Young Bulgarian Woman”], *Glasgow Herald*, 28.6.1933.
- W. J., „Internationales Musikfest in Amsterdam”, *Neue Pariser Zeitung*, Nr. 26, 1.7.1933.
- Henry Boys, „The Testing-Time of Modernism. Disillusion at Amsterdam”, *The Daily Telegraph*, 1.7.1933.
- „Internationale Musikfeste in Amsterdam”, *Berliner Nachrichten*, 2.7.1933. [сачуван је само превод одломка чланка]
- Др М(илоје) М(илојевић), „Млада Београђанка доживела велики успех у Амстердаму на фестивалу модерне музике”, *Политика*, 17.7.1933, 6.
- S.D., „Les Concerts Scherchen au Conservatoire”, *Journal d’Alsace et de Lorraine*, 18.8.1933. [Љубица Марић диригује, између осталог, и своју *Музику за оркестар*]
- „Musikalisch - dramatische Arbeitstagung in Konservatorium”, *Elsasser Bote*, 18.8.1933. [сачуван је само превод дела чланка]
- Leon Kochnitzky, *L’ Intransigeant* (Paris), 19.8.1933. [о *Музици за оркестар*; сачуван је само део чланка]
- Albert van Doorn, „Musikalische Tagung te Straatsburg”, *Avonblad - Algemeen Handelsblad van Woensday*, 23.8.33. [о *Музици за оркестар*; сачуван је само прекуцан део чланка]
- Vossischer Zeitung*, 24.8.1933. [о *Музици за оркестар*; сачуван је само део чланка]
- Journal d’Alsace et de Lorraine* [о *Музици за оркестар*; сачуван је само превод дела чланка]
- Zed., „Dernière journée de la session d’études musicales et dramatiques”, *Les Dernières Nouvelles de Strasbourg*, no. 228, 1933. [о *Музици за оркестар*]
- Рикард Шварц, „Два млада диригента. Љубица Марић и Војислав Вучковић”, Радио-Београд, год. VI, 8. април 1934. Прештампао у : *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Београд, 1968, 243–44.
- Милоје Милојевић, „Два млада диригента пред оркестром ‘Станковић’”, *Политика*, 11.4.1934, 8.
- Д(рагутин) Чолић, „Пети симфониски концерт оркестра ‘Станковић’. Дириговали Љубица Марић и др. Војислав Вучковић”, *Правда*, 12.4.1934, 9.
- непотписано, „Г-ца Љубица Марић – прва југословенска жена диригент”, *Време*, 13.4.1934.
- Branko Dragutinović, „Muzika u zemlji. Beograd. Koncert orkestra ‘Stanković’, dir. Ljubica Marić i Vojislav Vučković”, *Zvuk*, 7.5.1934, 265–66.

- František Bartoš, „Mezinárodní hudební festival u Amsterdamě”, *Tempo – Listy Hudební matice*, гоџник XIII, Praha 1934, 19–22 i 41–45.
- непотписано, „Г-ђица Љубица Марић дириговаће на чехословачком радиу”, *Правда*, 29.1.1937, 8.
- непотписано, „Београђанка диригује у прашкој радио-станици”, *Политика*, 29.1.1937, 7.
- Бранко Драгутиновић. „Ново дело. Почетак концертне сезоне”, *Политика*, 16.10.1949 [Није наведено коју је клавирску композицију извео Зденко Марасовић]
- непотписано, „Портрети наших композитора”, *Радио-Београд*, октобар 1951. [најава радио емисије за 3. октобар]
- R. N. „Beogradski umjetnici u Mošćeničkoj Dragi”, *Novi list*, 5.8.1954.
- Михаило Вукдраговић, „Прво извођење кантате *Песма* (sic) *простора* Љубице Марић”, *Борба*, 13.12.1956.
- Д(рагомир) Пападополос, „*Песме простора* Љубице Марић”, *Вечерње новости*, 14.12.1956, 4.
- Мирјана Џивковић, „Muzika dvadesetog veka na koncertu Beogradske filharmonije. Prvo izvođenje *Pesama prostora* Ljubice Marić”, *Student* br. 19, 17.12.1956, 4. (Чланак је репродукован у: Мирјана Живковић, *Интеракције музике и времена*, Београд, ФМУ, 2014, 260-61)
- P(avle) St(efanović), „Stvaralački podvig Ljubice Marić”, *Književne novine*, VII, 31, 23.12.1956. [о *Pesama prostora*]
- Б(ранко) Драгутиновић, „Стари текстови у савременој музици. 'Песме простора' Љубице Марић”, *Политика*, 11.12.1956, 7.
- Бранко Драгутиновић, „Звуци са стећака. Развојни пут Љубице Марић”, *Политика*, 20.10.1957, 15.
- Howard Taubman, „Yugoslavs heard at the Brussels Fair. Nation's Variety of Musical Expression Underscores its Spirit of Independence”, *The New York Times*, 28.6.1958.
- Б(ранко) М. Д(рагутиновић), „Андре Клитенс у Београду”, *Политика*, 2.3.1959, 8 [премијера *Музике октоихе бр. 1*]
- Д(рагутин) Гостушки, „Вече великог мајстора”, *Борба*, 6.3.1959. [премијера *Музике октоихе бр. 1*]
- Everett Helm, „Yugoslavia, new musical world”, *Musical America*, February 1960, pp. 32, 172.
- From our Special Correspondent, „Yugoslavia's Contribution to the Festival Scene”, *The Times*, 29.5.1961. [о *Песмама простора*]
- Everett Helm, „Jugoslavia meets the Moderns”, *Daily Telegraph*, 3.6.1961.
- Wolfgang Steinecke, „Die Stimme Jugoslawiens im europäischen Konzert. Erste internationale Biennale für zeitgenössische Musik”, *Süddeutsche Zeitung*, 8.6.1961.
- Б(ранко) М. Д(рагутиновић), „Велелепна звучна фреска. Византијски концерт Љубице Марић”, *Политика*, 6.6.1963.

- Павле Стефановић, „Византијски концерт Љубице Марић”, *Књижевне новине*, 14.6.1963.
- Д. А.[Драгослав Адамовић], „Љубица Марић: Покушавам да откријем оно што већ давно постоји у неким скривеним просторима”, *Политика*, 16.6.1963.
- Михаило Вукдраговић, „Љубица Марић: Византијски концерт”, *Борба*, 8.7.1963.
- Ivanka Vešević, „Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom”, *Zvuk*, 61, 1963, 38.
- Б. И., „Разговор Дмитрија Шостаковича с нашим уметницима. Срдачни сусрети с нашим уметницима”, *Политика*, 14.1.1964.
- непотписано, „Додељене Седмојулске награде”, *Политика*, 1.7.1965.
- Д(рагослав) А(дамовић), „Занимљив покушај Српског народног позоришта у Новом Саду. Да старе књиге на сцени проговоре”, *Политика*, 22.2.1967. [о *Слову светлости*]
- Мухарем Первић, „Стари ритуал и нови театар. 'Слово светлости', драмска обрада Зоран Мишић, сценска обрада Владимир Петрић, музика Љубица Марић”, *Политика*, 23.2.1967.
- Слободан Селенић, „Тотални или ритуални театар. 'Слово светлости'. Премијера у Српском народном позоришту у Новом Саду”, *Борба*, 23.2.1967.
- Петар Волк, „Љубав све превасходи'. Уз прво извођење 'Слова светлости' Зорана Мишића на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду, *Књижевне новине*, Београд, 4.3.1967.
- Б. Ст., „Како је Беч упознао два значајна дела савремене музике и диригента Б. Пашћана”, *Политика*, 30.3.1968. [о *Песмама простора* и Бручијевој *Sinfoniji lesti*]
- Александар Обрадовић, „Музичке вечери Радио-Београда”, *Политика*, 25.11.1972. [о *Песмама простора*]
- Мирјана Веселиновић, „Осме Београдске музичке свечаности повод за супротне судове. Концерт Дрезденске филхармоније под управом Херберта Бломштета”, *Политика*, 15.10.1976. [о *Пасакаљи*]
- Димитрије Стефановић, „Изузетно дело Љубице Марић”, *Политика*, 27.8.1977.
- V-ć., „Dubrovačke ljetne igre. Koncert Beogradske filharmonije”, *Dubrovački vjesnik*, 26.7.1978.
- Ана Котевска, „Музика на летњим играма. Песме отворених простора”, *Политика*, 28.7.1978. [о *Песмама простора*]
- N. T. (Nenad Turkalj), „Večeras u 'Lisinskom': 'Pesme prostora' Ljubice Marić”, *Večernji list*, 7.2.1979, 11.
- Др. К(решимир) Ковачевић, „Антологијске странице. Концерт Загребачких симфоничара РТЗ, диригент Оскар Данон, солист Валтер Дешпаљ, виолончело”, *Борба*, 9.2.1979, 10. [о *Песмама простора*]
- Маријан Вогринец, „Значајан јубилеј. Љубица Марић присуствовала загребачкој изведби својих 'Песмама простора' ”, *Јединство* (Приштина), 20.2.1979.
- А.А.Р., „Композиције – жива бића” (intervju), *Svijet* (Zagreb), 23.2.1979.

- nerotpisano, „Koncert Beogradske filharmonije”, *Dubrovački vjesnik*, 26.7.1979. [*Pesme prostora*]
- Енрико Јосиф, „Београдска музичка хроника. Музичка модерна”, *Политика*, 12.3.1985. [приказ премијерног извођења *Из тмине појања*]
- Енрико Јосиф, „Три снажна доживљаја. Концерт Београдске филхармоније, диригент Хорст Ферстер”, *Политика*, 22.11.1985. [о *Октоихи I*]
- Мирјана Огњановић, „Сусрети са савременицима. Оно што никада нећемо знати” (интервју), *Политика*, 22.3.1986.
- Гордана Крајачић, „Вече Љубице Марић”, *Борба*, 22.4.1986. [концерт у Галерији САНУ, 17. 4. 1986],
- Милена Пешић, „Мајстори инструмента. Ксенија Јанковић, виолончело – Нада Кецман, клавир”, *Политика*, 22.5.1986. [о *Монодији октоихи*]
- Христина Медић, Милена Пешић и Снежана Николајевић, "Професионално и креативно. Музика у Србији", *Политика*, 21.03.1987.[о *Три прелудијума и Етиди – свирала Нада Колунџија*]
- Ивана Стефановић, „Музика стремљења”, *Политика*, 18.4.1987. [о *Асимптоти*]
- Милена Пешић, „Из истог врела. Нова дела Љубице Марић и Станојла Рајичића”, *Политика*, 29.5.1987. [о *Асимптоти*]
- Александар Васић, „Родолубље као инспирација. Концерти Уметничког ансамбла ЈНА и камерног дуа Маја Јокановић–Мариан Мика”, *Политика*, 14.10.1987. [о *Сонати за виолину и клавир*]
- Александар Васић, „Наша музика и ми. Концерт Београдске филхармоније; диригент Младен Јагушт; солиста Невена Поповић”, *Политика*, 12.1.1988. [о *Пасакаљи*]
- Lf, „Temperament und Klangsinn. Die Belgrader Philharmonie unter Anton Kolar zu Gast”, *Leipziger Volkszeitung*, 12.10.1988. [о *Византијском концерту*]
- Zorica Premate, „Ljubica Marić: 'Muzika Oktoiha' – 'Pasakalja' – 'Pesme prostora' ”, *Zvuk*, 2, 1989, 49. [рецензија плоче]
- Милена Пешић, „Музика за Европу. Музичка хроника”, *Политика*, 29.3.1992, 17. [о *Византијском концерту*]
- Милена Милорадовић, „Неки трећи. Концерт у продукцији РТБ, избор за песму Евровизије” *НИН*, 3.4.1992, 41–42. [*Византијски концерт*]
- Branka Radović, „Stvarnost i snovi. Beogradska koncertna panorama”, *Borba*, 27.4.1992, 23. [о *Pesma prostora*]
- Катарина Томашевић, „Знамења музичког простора. Музика домаћих аутора у извођењу Београдске филхармоније”, *Политика*, 29.4.1992, 15. [о *Песмама простора*]
- nerotpisano, „Autorsko veče Ljubice Marić u Ateljeu 212. Iz tame pojanje” *Borba*, 1.2.1993. [најава за концерт 3. фебруара]
- Зорица Макевић, „Љубица Марић – ауторско вече (3. 2. 1993)”, *Pro musica*, 151, 1993, 28.
- Милена Пешић, „Мудрост без наметљивости. Ауторско вече камерних дела Љубице Марић у Атељеу 212”, *Политика*, 8.3.1993.

- Ивана Стефановић, „Љубица Марић”, *Књижевне новине*, 860 (5.3.1993), 15. [о ауторском концерту Љубице Марић],
- Олга Васиљевић, Даница Ђурђевић, „Нису све жене Дафине. Док светом владају мушкарци, питали смо: жена коју издвајате”, *Политика*, 31.12.1993 – 4.1.1994.
- Зорица Којић, „Подземне капије двојства вечности духа: Вук Куленовић и Љубица Марић као изгнаници света ћутања”, *Српски књижевни гласник*, год. 2, бр. 1, 1993, 119–22.
- „Амстердамски букет за Љубицу Марић”, *Музички талас*, 1, 1995, 14–15. [информације о концерту одржаном 13. 1. 1995. у Амстердаму; троје композитора, међу којима Љ. Марић; репродуковани поздравни извођача]
- Зорица Премате „У знаку музике XX века” [приказ БЕМУС-а 1994, 13–19. октобар: о извођењу *Монодије октоиха*], *Музички талас* 2, 1995, 140–41.
- „Лед је пробијен. Концерти музике Љубице Марић у Амстердаму и Келну”, *Музички талас*, 4–5, 1995, 110–14.
- Н. Т., „Дивљење Љубици Марић. Аплаузи делима наше велике композиторке и извођачима на концерту у Центру за савремену музику”, *Новости*, 28.1.1995.
- В(ладимир) С(тефановић), „Дела Љубице Марић у Амстердаму”, *Политика*, 30.1.1995.
- Ана Котевска, „Топло-хладне вибрације. Гудачки трио *Гаштајз*”, *Политика*, 9.11.1995. [о *Архаји*]
- Зорица Премате, „Београдска концерта сезона 1995 – 15. децембар”, *Музички талас*, додатак, 4–6, 1995, 53–4. [о *Остинату*]
- Jacqueline Oskamp, „Ljubica Marić beleeft na 63 jaar haar rentree” [Љубица Марић доживљава свој повратак после 63 године], *de Volkskrant* (Amsterdam), 15.4.1996, 11.
- Volker Fries, „Wettlauf der Solistenpaare. Philharmonische Kammermusik mit Künstler vom Balkan – Slawische Akzente”, *Kölner Rundschau*, 21.4.1996.
- (Rü), „Neue Musik aus Belgrad”, *Kölner Stadtanzeiger*, 29.4.1996.
- В(ладимир) Стефановић, „Лед је пробијен”, *Политика*, 18.5.1996. [о концерту дела Љубице Марић у Амстердаму]
- Ана Котевска, „Изврнути музикални човек. Међународна трибина композитора”, *Политика*, 21.5.1996. [о *Торзу*]
- Д. К., „Академику Љубици Марић – награда за животно дело”, *Политика*, 18.10.1996.
- Л. К., „Љубица Марић: музичке таблице”, *Нин*, 1.11.1996. [кратак осврт поводом Октобарске награде]
- TD: Marić, *Archais*, Emergo Classics EC 3951-2, кратак приказ компакт диска, *Entr'arte*, No. 4.5.1996, 48–9.
- Владимир Стефановић, „’Стеван Мокрањац’ Љубици Марић. Снажно, дубоко, мудро”, *Политика*, 25.4.1997, 22.
- Владимир Стефановић, „Гласови ишчезлих”, *Политика*, 10.5.1997, 25.

- Ап., „Završena Terapija muzikom”, *Gradanin*, 12.5.1997. [Ljubica Marić je prisustvovala izvođenju svoje *Arhaje* u Valjevu]
- Бранка Радовић, „Фантастична симфонија. Концерт оркестра Београдске филхармоније у Дворани Илије М. Коларца са диригентом Емилом Табаковим – у знак јубилеја”, *Политика*, 16.6.1997.
- Христина Медић, „Међународна трибина композитора (11. мај, Центар Сава)”, *Музички талас плус*, 1, 1998, 112 [изведени *Етуда* и *Прелиди* за клавир]
- Христина Медић, „Међународна трибина композитора 1996. Концерти 13. маја”, *Музички талас плус*, 1, 1998, 112, 115–116. [о извођењу *Етуде* и *Торза*]
- Borislav Ciovacski, „Ljubica Maric - 90. Geburtstag am 18.3.1999”, *Resonanz*, 1, 1999, 13.
- Снежана Чикарић, „Преминула Љубица Марић”, *Политика*, 18.9.2003.
- Borislav Čičovački, „Da bi nešto bilo, treba da jeste. Odlazak najznačajnijeg srpskog kompozitora XX veka”, *Blic News*, 1.10.2003, 48–9.
- Бранка Радовић, „Зарођена у праисконско”, *Политика*, 11.10.2003, стр. Б2.
- Мелита Милин, „Љубица Марић (1909–2003). In memoriam”, *Музикологија*, 4, 2004, 282–86.
- Дејан Деспић, „Љубица Марић (18.3.1909 – 17.9. 2003) (некролог)”, *Годишњак Српске академије наука и уметности за 2003*, књ. СХ, Београд, 2004, 699–70.
- М.Ј., „Predstavljanje dela 'Harmonija u kamenu' ”, *Danas*, 5.3.2008, 26.
- Марина Мирковић, „Говор душе. Јубилеј Унеско: век од рођења Љубице Марић”, *Новости*, 9.3.2008.
- Мелита Милин, „Хармонија у камену. Укрштај природног и духовног” (реч са представљања истоименог комакт-диска), *Политика*, додатак „Култура, уметност, наука”, 29.3.2008.
- В. Raketić, „Сенјена у свету, zaboravljena u Srbiji”, *Blic*, 4.4.2008.
- Мелита Милин, „Љубица Марић: *Асимптота*”, у: *Антолојска дела српске музике*, програмска књижица за концерт у Свечаној сали Скупштине града одржаног 6. јуна 2008. године, у организацији Музиколошког друштва Србије.
- М.С., „Јубиларна година Љубице Марић”, *Политика*, 12.3.2009.
- Исидора Жебељан, „Мистични витражи звука”, *Политика* (културни додатак), 14.3.2009, 4–5.
- Борислав Чичовачки, „Прва дама европске музичке авангарде”, *Политика* (културни додатак), 14.3.2009, 4–5.
- Мелита Милин, „Немирујући дух стварања” (поводом стогодишњице рођења Љ. Марић), *НИН* бр. 3038, 19.3.2009.
- Мирјана Огњановић, „Чаробница. Љубица Марић (1909–2003)”, *Политикин Забавник* бр. 2983, 10.4.2009, 4–6. [У. истом броју, на стр. 44–45. објављена је, по први пут у штампаној форми, *Истина*, бајка Љубице Марић]
- Рашко В. Јовановић, „Заклела се Моравка девојка. Век и простори Љубице Марић: век од рођења велике српске композиторке”, *Печат*, 91, 27.11.2009, 56–7.
- Мелита Милин, „Надахнути спој древног и модерног. Пре једног века рођена је композиторка Љубица Марић”, *Задужбина*, лист Вукове задужбине, бр. 87–8, септембар 2009, 7.

- Аноним, „Велика изложба о Љубици Марић у САНУ”, *Политика* 2.11.2009.
- Борислав Чичовачки, „Љубица Марић ове године међу нама”, *Политика*, 19.12.2009.
- Мелита Милин, „Изложба о Љубици Марић: како представити композитора”, *Књижевни лист* 88/89, јануар–фебруар 2010, 6.
- Мелита Милин, текст „Асимптота Љубице Марић”, у књижици уз први ЦД из серије *Антологијска дела српске музике*, изд. Музиколошког друштва Србије [Београд, 2010]

ПРИЛОЗИ О ЉУБИЦИ МАРИЋ (БИОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА) У ГОДИШЊАЦИМА СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

- Годишњак САНУ, књига LXXXIV за 1977. годину, Београд 1978, 495–97.
- Годишњак САНУ, књига ХСП за 1985, Београд 1986, 242.
- Годишњак САНУ, књига ХСIV за 1987, Београд 1988, 419–21.
- Годишњак САНУ, књига СИ за 1995 („Приступне беседе редовних чланова САНУ 1947–1995), Београд 1996, 663.
- Годишњак САНУ, књига СИИ за 1996, Београд 1997, 475–78.

ЧЛАНЦИ У ЕНЦИКЛОПЕДИЈАМА И СЛИЧНИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА

- V. Blažek, A. Habá, E. Hájek, *Pazdírkův hudební. Slovník naučný*. Redaktoři: Gr. Černušak, Vlad. Helfert, Praha, 1937.
- Branko Dragutinović, *Muzička enciklopedija*, II tom, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1963, 156.
- Nicolas Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, G. Schirmer, New York, 1965, 84.
- V. Blažek, A. Habá, E. Hájek, *Pazdírkův hudební. Slovník naučný*. Redaktoři: Gr. Černušak, Vlad. Helfert, Praha, 1937.
- Horst Seeger, *Musiklexikon*, Zweiter Band, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966, 70.
- Branko Dragutinović i Stana Đurić-Klajn, *Muzička enciklopedija*, II tom, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974, 530.
- И.М.Ямпольский, *Музыкальная энциклопедия*, Советская энциклопедия, Москва, 1976, книга 3, 443.
- Биографија и библиографија Љубице Марић, *Годишњак САНУ*, књ. LXXXIV за 1977. годину, Београд 1978, 495–97.
- Stana Djurić-Klajn, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Volume 11, Macmillan Publishers, London, 1980, 680.

- Властимир Перичић, „Љубица Марић”, у: *Уметници академици 1968-1978*, Галерија САНУ, Београд, 1981, 236–42.
- Nepotpisano, *Leksikon jugoslavenske muzike* (autor nepotpisan), I tom, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1984, 569–70.
- Биографија и библиографија Љубице Марић, *Годишњак САНУ*, књ. ХСIV за 1987, Београд 1988, стр. 419–21.
- Мелита Милин, *Стваралаштво Љубице Марић*, са списком дела и дискографијом, проспект Удружења композитора Србије, Београд, 1992.
- Stana Đurić-Klajn, Melita Milin, *The New Grove Dictionary of Women Composers*, ed. by J. A. Sadie and R. Samuel, London 1994, 315.
- Биографија и библиографија Љубице Марић, *Годишњак САНУ*, књ. СIII за 1996. годину, Београд 1997, 475–78.
- V. [Пија Vrsajkov], Kaspar Heveler: *Muzički leksikon*, III izdanje, Matica srpska, Novi Sad 1998, 499–502.
- Ljubica Marić, Werkverzeichnis / Work List, Kassel: Furore 1999 (брошура на немачком и енглеском)
- Melita Milin, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie and John Tyrell, Volume 15, Macmillan Publishers, London, 2001, 854–55.
- Мелита Милин, *Биографски лексикон „Срби који су обележили XX век. Пет стотина личности*, Јефимија ЈК, Београд, 2006, 280–81.
- Мелита Милин, „Љубица Марић”, *Српски биографски речник*, том 6, Матица српска, Нови Сад 2014, 96–98.
- Melita Milin, „Ljubica Marić”, *Grove Dictionary Online*, Oxford University Press 2001.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050047>.

ТВ ФИЛМОВИ НА МУЗИКУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Ostinato super thema octoicha, кратки филм за ТВ Београд. Уредница: Гордана Ђурђевић, редитељ Славољуб Стефановић-Раваси. Снимано у ентеријеру манастира Старо Нагоричано, средином шездесетих година XX века.⁷⁵²

⁷⁵² У годишњацима САНУ, састављаним на основу података добијених од саме Љубице Марић, овај филм се не спомиње. Наведени податак добијен је 29. децембра 2017. од дугогодишње музичке уреднице на Телевизији Београд Гордане Ђурђевић, којој се ауторка монографије срдачно захваљује на помоћи. Вид. детаљно о овом и другим ТВ филмовима за музику Љубице Марић у раду Снежане Николајевић „Хомологи елементи и метафорички скупови у визуелној презентацији дела Љубице Марић”, у: Дејан Деспич и Мелита Милин, *Простори модернизма: Опус Љубице Марић...*, 345–5. Неки подаци су у овој монографији кориговани после разговора с ауторима филмова, као и увида у архиву РТС-а.

- Праг сна*, ТВ Београд. Уредница Гордана Ђурђевић, редитељ Славољуб Стефановић–Раваси, 1964. Сниман је на Авали код Мештровићевог Споменика незнаном јунаку. Учествовала је балерина Вишња Ђорђевић.⁷⁵³
- Чаробница*, ТВ Београд. Недостају подаци о уреднику и редитељу, а филм је вероватно снимљен око 1965.⁷⁵⁴
- Византијски концерт*, ТВ Београд. Уредница Гордана Ђурђевић, редитељ Славољуб Стефановић–Раваси. На снимању је сарађивала Љубица Марић. Снимање је обављено у Пећкој патријаршији и у Руговској клисури 1974. године.
- Песме простора*, ТВ Београд. Уредница Гордана Ђурђевић, редитељ Петар Теслић. Визуелна подлога су предели са стећцима у Радимљи код Стоца у Херцеговини. Филм је произведен 1977. године. Музички сарадник је била Вјера Исаковић.
- Емисија *Нове композиције Љубице Марић* коју је 1985. године снимила Телевизија Београд, садржи композиторкина дела из 1983. и 1984. године, као и разговор Арсенија Јовановића са композиторком. Уредник емисије је био Слободан Хабић. (Редитељ: Арсеније Јовановић)
- Емисија . Радио Телевизија Србије, 2009. Музички уредник Марија Ковач, реализатор Љиљана Мијатовић. <https://www.youtube.com/watch?v=roVgajVq9qw>
- Ти, чудно моје ја*, филм о Љубици Марић, Студио Б, 2009 (емитован почетком јануара 2010.); аутор Нада Петронијевић-Човић, ко-сценариста и музички уредник Зорица Макевић.

ДЕЛА ЉУБИЦЕ МАРИЋ НА РАДИЈУ

Дела Љубице Марић су била увек добро заступљена на програмима домаћих радио станица, а скоро искључиво су то били програми (сва три) Радио Београда, касније Радио Телевизије Србије. Њени ауторски концерти, као и други концерти на којима је било њених композиција, снимани су често, некад и преношени уживо. Припремани су и циклуси емисија о њеном опусу, па је тако 1979. године Трећи програм Радио Београда емитовао циклус „Остварења” од четири емисије за

⁷⁵³ Према исказу Гордане Ђурђевић (датом ауторки ове монографије 29. децембра 2017), кратки филмови на музику *Остината* и *Прага сна* повезани су с филмом који је такође режирао Раваси, на музику „Велике битке”, става из *Три песме Анрија Мишоа* од Витолда Лутославског, чему је додат прилог с једном новијом црногорском нарицаљком у интерпретацији Неде Спасојевић. Тако добијена целина под називом *Мисао и крик* која је трајала око 25 минута, приказана је и награђена на телевизијском фестивалу на Бледу, вероватно 1966. године.

⁷⁵⁴ Гордана Ђурђевић се сећа да је гледала тај филм у којем је учествовала Драгослава Николић, која је композицију певала и на премијери. Филм је снимљен у студију, вокална уметница је имала на себи огртач, лице јој је било заклоњено капуљачом, ватре су гореле околу, тако да се створио шти-мунг мистичног карактера. Филм је приказан на фестивалу на Бледу (вероватно исте године).

које је уводне текстове написао Петар Бингулац. Године 1984. целокупно стваралаштво Љубице Марић приказано је у оквиру циклуса „Интеграле” Другог програма Радио Београда, са уводним текстом Мелите Милин.

Неколико година касније, 1990, на Трећем програму је емитован циклус „Координате” посвећен савременим српским композиторима у оквиру којег је једна емисија била посвећена Љубици Марић.⁷⁵⁵

На истим програмима емитовани су и разговори с Љубицом Марић, од којих је један од првих и посебно значајан онај који је с њом водио Милош Јевтић 22. 12. 1976. године у оквиру циклуса „Гост Другог програма.”⁷⁵⁶ Рашко В. Јовановић је 1976. године, поводом двадесетогодишњице премијере *Песамa простора* направио интервју с композиторком који је емитован на II програму Радио Загреба у емисији „Ријеч је о музици”.⁷⁵⁷ Александра Паладин је проучила грађу о Љубици Марић у Звучном архиву, Нототеци и Документацији Радио Београда.⁷⁵⁸ Присуство њеног дела на Трећем програму Радио Београда детаљно је проучила и приказала Христина Медић.⁷⁵⁹ Треба споменути и да је на Радио Студију Бе Нада Петронијевић-Човић водила уживо дуг разговор с Љубицом Марић 11. 6. 1995. године у емисији *Ја сам ти је он*.⁷⁶⁰

⁷⁵⁵ Одломци говора Љубице Марић објављени су у књизи: Мелита Милин, *Љубица Марић, 100 година од рођења, ...Тајна–Тишина–Творење...* (Каталог изложбе), Галерија САНУ бр. 116, Београд 2009, 92–93.

⁷⁵⁶ Текст интервјуа објавио је касније у књизи *Muzika između nas. Odgovori 2*, Nota Кнјажевац и RTV Београд, 1979, 97–104.

⁷⁵⁷ Цео интервју је објављен у штампаном облику у *Печату* 91, 2009, 56–57.

⁷⁵⁸ Александра Паладин, „Љубица Марић и Радио Београд”, у: *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, ур. Бранка Радовић, зборник радова, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2009, 89–94.

⁷⁵⁹ Христина Медић, „Рецепција стваралаштва Љубице Марић на Трећем програму Радио Београда (1965–2009)”, *Музички талас* 15, 2009, 2–26.

⁷⁶⁰ Дужи одломци разговора објављени су у: Мелита Милин, *Љубица Марић, 100 година од рођења...*, 93–95.

ИНДЕКС ИМЕНА⁷⁶¹

- Ајслер, Ханс (Eisler, Hanns) 61
 Анастасијевић, Јулијана 182
 Андрејевић-Кун, Ђорђе 203
 Анри, Пјер (Henry, Pierre) 215, 308
 Ансерме, Ернест (Ansermet, Ernest) 60
 Анчерл, Карел (Ančeri, Karel) 48, 73, 76, 94, 95, 199, 200
 Ареола, Хуан Хозе (Aregola, Juan José) 243
 Арсенијевић, Неда 224
 Бабић, Константин 132, 207
 Бајгарова, Јитка (Bažgarová, Jitka) 42, 55, 99
 Балугџић, Живојин 65
 Бандур, Јован 39, 103, 111, 263
 Барток, Бела (Bartók, Béla) 15, 67, 72, 73, 79, 80, 120, 134, 203, 288, 302, 306, 308, 309, 312, 322
 Бах, Јохан Кристијан (Bach, Johann Christian) 94
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 32, 34, 134, 160, 162, 203, 211, 220, 232, 268, 291, 301, 303, 313
 Беблер, Неда 234, 246
 Белић, Александар 34
 Белић, Сандра 245
 Берг, Албан (Berg, Alban) 37, 60, 67, 72, 79
 Бергамо (Корен), Марија 48, 99, 139
 Бергсон, Анри (Bergson, Henri) 238, 287, 299, 300, 313
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 86, 88, 136, 208, 211
 Бешевић, Никола 219
 Бијелић, Јован 203
 Бингулац, Петар 140, 277, 292
 Биненфелд, Херма (Bienenfeldová, Herma) 90, 91
 Бјелински, Бруно 200
 Благојевић, 35, 50
 Блажек, Јарослав (Blažek, Jaroslav) 54
 Бломштет, Хербертом (Blomstedt, Herbert) 223
 Богино, Константин 225
 Бојс, Хенри (Boys, Henry) 51
 Богданов, Васо 96, 102
 Борхес, Хорхе Луис (Borges, Jorge Luis) 218
 Брадић, Небојша 256
 Бранд, Макс (Brand, Max) 74
 Брашован, Драгиша 203
 Бреле, Жизел (Gisèle Brelet) 313
 Брехт, Бертолд (Brecht, Berthold) 73, 80
 Бркић, Света 206
 Бузин, Милан 28, 29
 Бузони, Герда (Busoni, Gerda) 72
 Бузони, Феручо (Busoni Ferruccio) 60, 68, 303
 Букстехуде, Дитрих (Buxtehude, Dietrich) 160
 Букурешлијев, Андре (Boucoucheliev, André) 289
 Буланже, Нађа (Boulanger, Nadia) 60
 Буријан, Емил Франтишек (Burian, Emil František) 37, 95
 Бурјанин, Игор (Бурјанин, Игоръ) 73

⁷⁶¹ Нису узети у обзир текстови у фуснотама и прилозима.

- Бутинг, Макс (Butting, Max) 67
Брезовшек, Иван 32
Вејвода, Иво 48
Вајл, Курт (Weill, Kurt) 61, 80
Валтер, Бруно (Walter, Bruno) 61
Васиљевић, Миодраг 112, 197
Васић, Александар 8
Веберн, Антон (Webern, Anton) 60
Ведрал, Вацлав 103
Велес, Егон (Wellesz, Egon) 60, 263, 270
Венстра, Пит (Veenstra, Piet) 69
Вергилије (Публије Вергилије Марон)
(Publius Vergilius Maro) 186, 187,
188, 268, 295
Веселиновић–Хофман, Мирјана 238
Видин, 45
Вицпалек, Ладислав (Vycpálek,
Ladislav) 37
Вислоужил, Јиржи (Vysloužil, Jiří) 43
Вит, Антон (Wit, Anton) 69
Витас, Миомира 206, 225
Владика Николај Велимировић 253
Влахов, Димитрије 61
Возаревић, Лазар 177
Волк, Петар 198
Волкер, Јиржи (Wolker, Jiří) 111
Вујадиновић, Димитрије 251
Вукдраговић, Михаило 39, 58, 99,
108, 112, 177, 203
Вуковић, Матија 211
Вучковић, Војислав 13, 14, 39, 41, 43,
45, 46, 47–50, 61, 63, 64, 67, 70, 71,
73, 74, 75, 78, 80–84, 86–89, 91, 93,
94, 95, 98, 99, 104, 114, 115
Вучковић, Десанка 46, 51
Вучковић, Петар 49
Галилеи, Галилео (Galilei, Galileo) 204
Гвозденовић, Недељко 203, 210
Горкић, Милан 61
Гостушки, Драгутин 159
Готовац, Јаков 200
Грујић, Срђан 206, 237
Давичо, Лујо 103
Далеоре, Мира 225
Данон, Оскар 44, 48, 109, 110, 153,
177, 194, 201, 223
Дебиси, Ема (Debussy, Emma) 72
Дебиси, Клод (Debussy, Claude) 293
Дент, Едвард (Dent, Edward) 67, 68,
72, 91
Деодар, (Deodhar) 73
Деспић, Дејан 8, 256
Деспот Стефан Лазаревић 190, 196,
197, 220, 274
Детони, Дубравко 268
Дивјак, Ксенија 210
Димитријевић Александар-Аца 34
Димитријевић, Брана 25
Димитријевић, Даница 20, 28, 85
Димитријевић, Добривоје 24
Димитријевић, Јован 34
Дипенброк, Алфонс (Diepenbrock,
Alphons) 68
Добровић, Никола 203
Долежил, Метод (Doležil, Metod) 45,
49, 52, 68
Доментијан 190, 191,
Драгој, Сабин (Drăgoi, Sabin) 262
Драгутиновић, Бранко 84, 86, 88, 111
Драшкоци, Војин–Малиша 206, 225,
228
Дробац, Мира 112
Дурн, Алберт ван (Doorn, Albert van)
82
Дучић, Јован 267
Ђаковић, Богдан 262
Ђерђа, Јосип 90
Ђорђевић, Владан 213
Ђорђевић, Владимир 125, 149, 220,
285, 295
Ђорђевић, Димитрије–Мита 19, 22,
24, 50, 102, 105
Ђорђевић, Ђурица–Ђока 19, 21, 23, 50
Ђорђевић–Цета, Драгутин 19, 22, 23, 28

- Ђорђевић, Љубица 20, 24, 27, 28, 50, 64, 85, 86, 94, 105
 Ђорђевић, Софија 19, 21, 23, 28
 Ђорђевић, Селимир 19, 22, 23, 24, 28, 212, 242
 Ђорђевић, Цветко 19, 20, 21, 22, 23
 Ђурђевић, Оливера 231
 Ђурић-Клајн, Стана 21, 84, 110, 126
 Егну, Стивен (Agnew, Stephen) 252
 Енгегард, Арвид Енгегард (Arvid Engegard) 250
 Жебре, Деметриј 95, 99
 Живковић, Богосав 211
 Живковић, Миленко 47, 82, 83, 84, 102, 103, 107, 109, 203, 262, 263
 Живковић, Мирјана 190, 197, 199, 318
 Жоливе, Андре (Jolivet, André) 215
 Жујовић, Гордана 218
 Замечник, Јозеф (Zámečník Josef) 54
 Здравковић, Живојин 128, 147, 182
 Зелинг, Емил (Seling, Emil) 62
 Земан, Ернестина 29
 Земан, Милица 29
 Зискинд, Валтер (Süsskind, Walter) 48
 Зорко, Јован 22, 32
 Ивановић, Александра 231
 Исаија Србин 233, 237, 264, 274, 277, 284
 Јагушт, Младен 195, 198, 199, 223
 Јанић, Милан 256
 Јанковић, Ксенија 155, 234, 248, 250
 Јанковић, Никола-Кока 211, 212, 242
 Јарустовски, Бориса (Јарустовский, Борис) 108
 Жежек, Јарослав (Ježek, Jaroslav) 37, 38
 Јејтс, Вилијем Батлер (Yeats, William Butler) 259
 Јеротић, Владета 213, 217
 Јефимија 190, 263
 Јирак, Карел Болеслав (Jirák, Karel Boleslav) 58, 59
 Јовановић, Арсеније 256
 Јовановић, Зоран 189
 Јовановић, Јелена 8, 220
 Јовановић, Ксенија 198
 Јовановић, Љубиша 244
 Јовановић, Олга 198, 223
 Јовановић, Милорад 22, 23
 Јокановић, Маја 206
 Јокић, Зоран 242
 Јосиф, Енрико 21, 107, 148, 205, 213, 263, 321
 Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 280
 Казела, Алфредо (Casella, Alfredo) 72
 Канети, Елиас (Canetti, Elias) 82
 Капарис, Димитрије 19, 21
 Карацић, Вук 122, 123, 204
 Кашанин, Милан 213
 Кејд, Џон (Cage, John) 215, 308
 Келемен, Милко 200, 215
 Киш, Људевит 103
 Клајбер, Ерих (Kleiber, Erich) 61
 Клајн, Иван 110
 Клајн, Хуго 110
 Клемперер, Ото (Klemperer, Otto) 61
 Клитенс, Андре (Clytens, André) 159
 Клосон, Херман (Closson, Herman) 92
 Кнез Лазар 190, 191, 196, 197
 Козина, Марјан 47
 Коларевић, Александар 231
 Константин Филозоф 190
 Константинеску, Паул (Constantinescu, Paul) 262
 Коњовић, Петар 39, 200, 203, 263, 271, 303
 Копланд, Арона (Copland, Aaron) 68, 81
 Кошницки, Леон (Kochnitzky, Léon) 71
 Краус, Карл (Kraus, Karl) 60
 Крејчи, Иша (Krejčí, Iša) 37, 68, 81
 Кржичка, Јарослав (Křička, Jaroslav) 37
 Крлежа, Мирослав 49, 96, 101, 102
 Крос, Џонатан (Cross, Jonathan) 293

- Крофорд, Рут (Crawford, Ruth) 68
Крстајић, Стана 118
Крстић, Петар 32, 59, 83
Ксенакис, Јанис (Xenakis, Iannis) 308
Куленовић, Вук 259, 286
Кундера, Милан (Kundera, Milan) 113
Курник, Мајда 210, 211
Кухач, Фрањо 122
Кучукалић, Зија 207
Кшенек, Ернст (Krenek, Ernst) 51, 60, 63, 68
Лалић, Иван Б. 266, 267
Ландре, Гијом (Landré, Guillaume) 64, 73
Леко, Димитрије Т. 26
Леко, Лепосава 20, 27
Лигети, Ђерђ (Ligeti, György) 215, 308, 320
Лир, Бертус ван (Lier, Bertus van) 58
Личеноски, Лазар 203
Логар, Миховил 39, 107, 110, 123
Логар, Светлана 123
Лотка, Фран 85, 97
Лубарда, Петар 203, 204
Лукеси, Јоахим (Lucchesi, Joachim) 73
Лучић, Фрањо 107
Мадерна, Бруно (Maderna, Bruno) 200
Макевић, Зорица 159, 244, 246, 251
Максијан, Франтишек (Махијан, František) 200
Максимовић, Десанка 204
Максимовић, Рајко 263
Максимовић, Светлана 160, 286, 313
Малер, Алма Марија (Mahler, Alma Maria) 72
Малипјеро, Франческо (Malipiero, Francesco) 67
Малко, Николај (Николај, Малько) 47, 48, 49, 52, 68, 94
Мамула, Душан 90
Мандић, Јосип (Јозеф) 60
Манојловић, Коста 32, 85, 88, 103
Маржак, Јан (Мађак, Jan) 45, 52
Маржинец, Љубица 48, 101
Маринковић, Јосиф 21, 39
Марић, Димитрије 24, 28
Марић, Ернестина 26, 29
Марић, Катарина 10, 19–22, 24, 26–28, 34, 36, 46, 50, 92, 93, 94, 99, 100, 201, 214, 216
Марић, Милан 20, 26, 29
Марић, Милица 20, 21, 24, 27, 28, 35, 50, 85, 92, 93
Марић, Настасија 20, 26, 29
Марић, Павле 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 36
Маркевич, Игор (Маркевич, Игорь) 72, 73
Марковић, Лела 205
Марковић, Ненад 256
Мартин, Франк (Martin, Frank) 74
Мартину, Бохуслав (Martinů, Bohuslav) 41, 239
Маскарели, Марио 210, 211
Матачић, Ловро 100
Матијевић, Гордана 245
Маџар, Александар 250
Мејер, Леонард (Meyer, Leonard) 79
Меренс, М. (Mehrgens, M.) 65
Месијан, Оливје (Messiaen, Olivier) 289
Микић, Весна 308
Миланковић, Богдан 203
Милановић, Биљана 8
Милојевић, Милоје 30, 32, 41, 63, 64, 65, 68, 83, 86, 87, 95, 107, 263, 302, 303
Милошевић, Олга 231
Милошевић, Предраг 39, 41, 47, 49, 88, 108
Милуновић, Мило 203
Миљковић, Бранко 177
Митрић, Небојша 198
Михајловић, Марија 110, 131
Михајловић, Олга 131

- Михаћ, Мирјана 219
 Мишић, Војвода Живојин 23
 Мишић, Зоран 189, 190–193, 198, 208, 213, 214, 254, 273
 Мишковић, Милорад 224, 225
 Млађеновић, Дејан 245
 Мокрањац, Василије 202
 Мокрањац, Стеван 15, 104, 166, 184, 202, 270, 272, 278, 281–283, 321
 Море, Серж (Moreux, Serge) 268
 Мосусова, Надежда 8
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 59, 61, 86, 88, 209
 Муди, Иван (Moody, Ivan) 291
 Мураи, Јурица 177, 201
 Мусоргски, Модест (Мусоргский Модест) 127
 Набоков, Николај (Набоков, Николай) 73
 Нацовска, Јана (Nácovská, Jana) 239
 Незвал, Вићеслав (Nezval, Vítězslav) 102
 Неједли, Вит (Nejedlý, Vít) 45
 Неједли, Здењек (Nejedlý, Zdeněk) 38
 Ненадовић, Јелена (Ела) 45, 48, 119
 Никола Србин 274
 Николајевић, Снежана 8
 Николић, Драгослава 182, 188, 189, 205
 Новак, Вићеслав (Novák, Vítězslav) 34, 37, 41, 94
 Нуц, Карло 29
 Огњановић, Мирјана 264
 Омчикус, Петар 240, 242
 Орик, Жорж (Augic, George) 74
 Остерц, Славко 52, 63, 65–67, 71, 92, 94, 95, 99, 200
 Острчил, Отакар (Ostrčil, Otakar) 37, 67
 Очадлик, Мирко (Očadlík, Mírko) 37
 Павловић, Александар 237
 Павловић, Боро 140, 141
 Павловић, Лепосава–Бела 209
 Павловић, Миодраг–Мија 208, 218, 220, 248, 266, 287, 295
 Падисон, Макс (Paddison, Max) 286, 300, 313, 316
 Паладин, Александра 112
 Палестрина, Ђовани Пјерлуиђи да (Palestrina, Giovanni Pierluigi da) 268, 291
 Палигорић, Ђорђе 27
 Пандуровић, Сима 24
 „Пантић, др Миша“ 40, 242
 Пантић, Никола 222, 251, 252
 Пас, Хуан Карлос (Paz, Juan Carlos) 68, 81
 Пачу, Јован 120
 Пашћан, Светолик 111, 126
 Пејпер, Вилем (Pijper, Willem) 67, 68, 81
 Пендерецки, Кшиштоф (Penderecki, Krzystof) 308
 Перић, Ђорђе 8
 Перичић, Властимир 7, 40, 155, 195, 277, 301
 Петар II Петровић Његош 126, 127, 248, 249, 253, 306
 Петраси, Гофредо (Petrassi, Goffredo) 81
 Петридис, Петрос (Petrides, Petros) 262
 Петрић, Владимир–Влада 186, 189, 190–195, 205, 213, 214, 254, 273
 Петрић, Иво 200
 Петров, Александар 179, 266
 Петровић, Александар 105, 205
 Петровић, Вељко 102
 Петровић, Даница 8
 Петровић, Зора 209, 219
 Петровић, Никола 48
 Пешка, Јозеф (Peška, Josef) 54
 Пискатор, Ервин (Piscator, Erwin) 91, 95
 Полман, Јан (Poolman, Jan) 69
 Политео, Фани 49
 Понс, Жак (Roons, Jacques) 69

- Понц Мирослав (Ponc, Miroslav) 60, 73, 74
- Попа, Васко 177, 208, 213, 215, 218, 220, 226, 254, 255, 263, 264, 266, 287, 295
- Поуп, Ана (Pore, Anna) 16, 223, 224
- Премате, Зорица 232
- Прокофјев, Душица 206
- Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергеевич) 40, 73
- Пруст, Марсел (Proust, Marcel) 260
- Пуленк, Франсис (Poulenc, Francis) 74
- Равел, Морис (Ravel, Maurice) 67, 72
- Радић, Душан 132, 255, 263, 264, 321
- Радивојевић, Ивана 244
- Радовановић, Владан 8
- Радовић, Бранка 249
- Радичевић, Бранко 120, 121
- Радовић, Даринка 20, 26
- Радовић, Чеда 26
- Радојчић, Милорад 23, 24, 25
- Радојчић, Светозар 287
- Рајичић, Станојло 30, 39, 41, 48, 109, 110, 114, 125, 203, 239
- Рајнер, Карел (Reiner, Karel) 74
- Рајтерерова, Власта (Reittererová, Vlasta) 85, 89, 97
- Рајх, Вили (Reich, Willi) 72, 73
- Ракић, Милан 267
- Рендла, Нина 32
- Риглова, Марија (Rieglová, Marie) 36, 48
- Ристић, Душан 198
- Ристић, Марко 102, 177, 178, 179, 207, 208, 276, 278, 282
- Ристић, Милан 39, 41, 43, 99, 114, 203
- Рихтман, Звонко 102
- Розен, Алберт (Rosen, Albert) 223
- Русел, Албер (Roussel, Albert) 67, 72, 74
- Сабо, Аница 150
- Саболек, Мирослав 89
- Сакач, Бранимир 202
- Самсон, Џим (Samson, Jim) 322
- Сванефелд, Лендерт (Swaneveld, Leendert) 69
- Сешенс, Роџер (Sessions, Roger) 68
- Свечњак, Вилим 102
- Свети Сава 190
- Свобода, Јарослав (Svoboda, Jaroslav) 54
- Селенић, Слободан 198
- Сибелиус, Јан (Sibelius, Jan) 67
- Симеон Немања 190
- Симеуновић, Чолак-Анта 20, 21
- Симић, Чарлс (Simić, Charles) 256
- Ситер, Луј-Марк (Suter, Louis-Marc) 161, 174
- Сковран, Душан 214
- Славенски, Јосип 10–12, 15, 30–32, 34, 35, 41, 45, 53, 54, 63–68, 78, 95, 132, 134, 136–139, 147, 261, 268, 291, 302, 304
- Славицки, Власта (Slavický, Vlasta) 199
- Славицки, Клемент (Slavický, Klement) 239175
- Слатин, Владимир 32
- Сокић, Љубица-Џуца 25, 109, 209, 242
- Спурни, Лубомир (Spurný, Lubomír) 43
- Среботњак, Алојз 200
- Средојевић, Милица 206
- Станић, Миле 8
- Стефан Првовенчани 190
- Стефан Србин 263, 264, 268, 274, 277
- Стефановић, Ана 228, 234, 319
- Стефановић, Димитрије 8, 222, 263
- Стефановић, Ивана 203, 212, 244, 248, 286
- Стефановић, Павле 25, 128, 132, 192, 202–205, 212, 244, 248, 268, 276, 286
- Стијовић, Ристо 203
- Стојановић, Јосип 200–202
- Стотејн, Јап (Stotijn, Jaap) 69
- Стравински, Игор (Стравиинский, Игорь; Stravinsky, Igor) 15, 25, 67,

- 79, 80, 81, 132–139, 160, 164, 204, 206, 207, 210, 216, 268, 270, 271, 291, 293, 298, 299, 302, 306, 308, 309, 314, 321, 322
- Сувчински, Пјер (Souvtchinsky, Pierre) 298
- Сук, Јозеф (Suk, Josef) 12, 34, 35, 37, 41–43, 45, 46, 49, 51, 53–55, 58, 63, 68, 74, 94, 110, 115, 239, 303
- Табакковић, Иван 209, 219, 240, 296
- Тадић, Љубивоје 252
- Тајчевић, Марко 107, 304
- Талих, Вацлав (Talich, Václav) 68
- Теодосије 190
- Тисен, Хајнц (Tiessen, Heinz) 60
- Томашевић, Катарина 8, 217
- Трифо, Франсоа (Truffaut, François) 174, 210
- Турински, Живојин 198
- Туфегџић, Лепосава-Лела 205
- Фаља, Мануел де (Falla, Manuel de) 67, 74
- Флотхаус, Маријус (Flothuis, Marius) 241
- Фогел, Владимир (Vogel, Vladimir) 72
- Фриз, Волкер (Fries, Volker) 250
- Форе, Габријел (Fauré, Gabriel) 74
- Фрај, Валтер (Fray, Walter) 78
- Франичевић, Андра 122
- Франк, Сезар (Franck, César) 160
- Фуксова, Лиза (Fuchsová, Lisa) 95
- Фуртвенглер, Вилхелм (Furtwängler, Wilhelm) 61
- Хаба, Алоис (Hába, Alois) 12, 13, 37, 39, 42–44, 47, 51, 52, 56, 57, 60, 62, 63, 66–68, 70, 71, 73–77, 79–81, 84, 85, 90–101, 207, 250, 273, 303–305
- Хаба, Карел (Hába, Karel) 59
- Хајдн, Јозеф (Haydn, Josef) 48, 49, 88
- Хаџић, Милош 198, 266
- Хераклит 21, 318
- Херцог 450
- Хиндемит, Паул (Hindemith, Paul) 49, 51, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 80, 304
- Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf) 74
- Хонегер, Артур (Honegger, Arthur) 55
- Хрењиков, Тихон (Хренников, Тихон) 108, 218
- Христић, Зоран 224
- Христић, Стеван 83, 104, 107, 224, 304
- Хроватин, Радослав 99
- Цар Душан 22, 156, 277
- Цвејић, Никола 127, 128
- Чаленић, Дара 205, 214, 256
- Чаплин, Чарли (Chaplin, Charlie) 49
- Челебоновић, Марко 203
- Черепнин, Александар (Черепнин, Александр) 73
- Чичовачки, Борислав 18, 206, 240, 241, 254, 257
- Чолак-Антић, Ана 7
- Чолак-Антић, Антоније 21
- Чолак-Антић, Бошко 97
- Чолак-Антић, Павле 21
- Чолић, Драгутин 39, 43, 49, 83, 86, 88–92, 96, 99, 103, 108, 207
- Ћелић, Стојан 212
- Шајновић, Јован 105–107
- Шапорин, Јуриј (Шапорин, Юрий) 108, 218
- Шебеста, Јозеф (Šebesta, Jozef) 42, 55, 99
- Шевчик, Владимир (Ševčík, Vladimír) 239
- Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 204
- Шенберг, Арнолд (Schoenberg, Arnold) 12, 13, 40, 51, 52, 56, 60–63, 67, 70, 71, 73, 79, 80, 82, 113, 303–305, 316
- Шерхен, Херман (Scherchen, Hermann) 48, 62, 66, 67, 71–74, 76–82, 84
- Шимановски, Карол (Szymanowski, Karol) 74
- Шорм, Спитихнев (Šorm, Spytihněv) 200

Шостакович, Дмитриј (Шостакович,
Дмитрий) 206, 207
Шрекер, Франц (Schrecker, Franz) 60,
61

Штраус, Иван (Štraus, Ivan) 239
Штраус, Рихард (Strauss, Richard) 67
Штритоф, Нико 95
Штурм, Франце 99

БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Мелита Милин (Београд, 1953), научни саветник у Музиколошком институту САНУ. Била је члан међународних пројеката за проучавање преписки музичара (2001–2003) и „*Musica migrans I*” (2007–2008), чији је руководилац био проф. др Хелмут Лос са Универзитета у Лајпцигу. Била је и руководилац српског тима на билатералном пројекту „Српска и грчка уметничка музика. Основна истраживања за упоредну студију” (2005–2007), док је руководилац целог пројекта била проф. др Кети Роману са Универзитета у Атини. Била је један од оснивача и главни уредник првих пет бројева часописа *Музикологија* који издаје Музиколошки институт САНУ (2001–2005). Учествовала је у организацији неколико међународних скупова које је Музиколошки институт приредио самостално или у сарадњи са САНУ и другим институцијама. У одређеним периодима бавила се педагошким радом. Од 2006. до 2012. била је потпредседник Музиколошког друштва Србије, после чега је изабрана за члана његовог главног одбора. Била је директор Музиколошког института САНУ (2013–2017) и руководилац његовог главног пројекта (2010–2017).

У средишту истраживачког рада Мелите Милин налази се српска музика XX века сагледана у њеној умрежености са музичким развојним токовима у Европи истог времена. Посебну пажњу посвећује стваралаштву Љубице Марић, српској музици између два светска рата, као и савременим композиционим струјањима. Своја проучавања контекстуализује у односу на владајуће идеологије (националне и политичке), као и повезујући их са естетичким програмима и праксама у свету.

BIOGRAPHY OF THE AUTHOR

Melita Milin (Belgrade, 1953) is senior fellow of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade. She graduated musicology at the Faculty of Music in Belgrade and obtained her PhD degree from the Philosophical faculty in Ljubljana. She was member of international projects on musicians' correspondences (*Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa*, 2001–2003) and migrating musicians (*Musica migrans I*, 2007–2008), both organ-

ized by Prof. Helmut Loos, University of Leipzig. She was also leader of the Serbian team on the bilateral project *Serbian and Greek art music. Basic research for a comparative study*, 2005–2007 (the leader of the whole project was Prof. Romanou, University of Athens). From 2010 to 2017 she was leader of the main project of the Institute of Musicology. She was one of the founders and editor-in-chief of the first five issues of the international journal *Muzikologija* (2001–2005) and was member of its editorial staff until 2017. She was vice-president of the Serbian Musicological Society (2006–2012) and Director of the Institute of Musicology (2013–2017).

Melita Milin's research is focused on 20th-century Serbian music in the context of contemporary musical developments in Europe. Special attention is devoted to the oeuvre of Ljubica Marić, then to Serbian music between the two world wars, and also to the most recent art music production. Her investigations include the study of influences of dominant ideologies (national and political) on composers' works and their relations to aesthetical programs and practices elsewhere in the world.

Melita Milin

LJUBICA MARIĆ
COMPOSING AS AN ACT OF CREATION

S U M M A R Y

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

The main features of her work include: a marked inclination for archaic atmosphere, suggested by imaginative crossing of ancient musical material (melodies permeated with elements of church or folk singing) and modernist means; the monistic principle of building a whole work from a basic motif; mostly linear development; the form is usually free, which originates in the composer's inclination towards athematicism in her youthful period; harmonic language with modal features deriving from church chant, but often sharply dissonant which results either from heterophonic motion in the parts or the need to heighten dramatic accents and achieve robust sound; a metrical-rhythmic dimension with two main aspects: either the flow is even (although built of metrically changeable units), *ostinato*-like, sometimes *quasi metronomo*, (suggesting a feeling of timelessness), or free-improvisational and fluid development, with "leveled" metrical accents, associated with singing (*rubato* character); instrumentation with exposed sounds of piano and brass instruments, especially of the trumpet, and with imaginative evocation of the ringing of bells, creating a solemn atmosphere.

Ljubica Marić acquired her individual, clearly recognisable style in her mature creative years, although her early compositions, too, are highly indicative of extraordinary talent. When her works from her years of study in Josef Suk's and Alois Hába's classes at Prague Conservatory (1929–32)

were performed at the ISCM festival in Amsterdam (June 1933) and then during Hermann Scherchen's course in Strasbourg (July-August 1933), they met very positive, sometimes even enthusiastic reception. *The Wind Quintet* (1931), a work of expressionistically unrestrained development and daring atonal harmony, was particularly well received. Her athenatic and atonal *Music for Orchestra* (1932–33) was experienced as a “work of dazzling talent”, whose author is an “ingeniously talented woman”.

Ljubica Marić gradually moved from her modernist, anti-Romantic expression, towards exploring musical traditions in the post-1945 period, showing special affinity with the music of the Baroque period, as well as for the creations of some modernist composers, such as Stravinsky and Bartók. She incorporated native folk intonations and rhythms into a number of works conceived in a more “accessible” style, for instance in the *Sonata for Violin and Piano* (1948).

Her most fruitful phase began with the cantata *Songs of Space* (1956). Explaining the title and the concept of the work, she said: “Space means space, time, and existence, all in one. Death is beyond space, beyond time, it is nothingness. However, in one's experience, it acts as a counter balance to life, so that it is always lifelike, even if it is only the most abstract negative image of life.” This unique work, based on the epitaphs written on the tombstones of the medieval Christians in Herzegovina and surrounding areas, expresses man's attitude towards the mystery of death in an exciting and at the same time sublimated way. The powerful impression made by this cantata is best illustrated by Dmitry Shostakovich's words: “Ljubica Marić [...] has used the whole stock of modern musical means towards achieving a grand goal. She speaks from the depth of her soul in a clear and convincing language”.

In the *Passacaglia* for orchestra (1957), the archaic tones are derived from its theme – an ancient folk tune from the Pomoravlje region in Serbia. With the idea of the baroque passacaglia on her mind, the composer builds thirty-four variations of the theme that expose its different metamorphoses, until all the transformations, the whole hitherto rich and diversified developments, are assembled in the final variation, as in a prism.

The plainsong melodies from the Serbian *Osmoglasnik* (Octoëchos), of ancient Byzantine origins, were a powerful source of inspiration for Ljubica Marić. On hearing these melodies that are still sung in the church, she felt the urge to incorporate them in her own works. Hence the emergence in 1958 of the first composition of the planned cycle of works *Music of the Octoëchos : Octoïcha I* (1958/59) for orchestra, based on the first “echos” or “voice” (mode). Then followed the *Byzantine Concerto* for piano and orchestra (1959), whose three movements were based on the second, third and fourth “voice”; the chamber cantata *The Threshold of Dream* and *Ostinato*

super thema octoicha for chamber ensemble were both based on the fifth “voice”. The cycle has however been left unfinished, as the composer never finished the last piece on the three “voices” that were left.

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

This monograph contains an introduction, a main chapter with a chronologically organised presentation of the life and output of Ljubica Marić, four shorter chapters on some essential issues raised by her creative work (Byzantium as her spiritual homeland; the importance of the Octoëchos for her work; her philosophy of time; modernist features of her compositions) and a supplement with a selection from the composer’s correspondence, texts used in her works, her own poems and drawings, and a chronology of the important events in her life. A list of Marić’s works and a bibliography of writings on her are given at the end.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Марић Љ.

МИЛИН, Мелита, 1953-

Љубица Марић : компоновање као градитељски чин / Мелита
Милин ; [нотографија Слободан Варсаковић]. – Београд : Музиколошки
институт САНУ : Institute of Musicology SASA, 2018 (Београд : Skripta internacional). – 479 стр. : илустр. ; 21 cm

„Монографија је резултат рада на пројекту Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004) ...” – колофон. – Тираж 300. – Хронологија битних догађаја у животу Љубице Марић: стр. 419-434. – Биографија ауторке = Biography of the author: стр. 475-476. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Списак дела Љубице Марић: стр. 435-443. – Библиографија написа о Љубици Марић: стр. 445-463. – Регистар. – Summary: Ljubica Marić

ISBN 978-86-80639-38-3

а) Марић, Љубица (1909-2003)

COBISS.SR-ID 267662604