

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

MONOGRAPHS

Vol. DCLXVI

DEPARTMENT OF FINE ARTS AND MUSIC

Book 11

Enriko Josif

MILENKO ŽIVKOVIĆ

Accepted at the fifth session of the Department of Fine Arts and Music of
December 5, 2008, at the recommendation of Academicians Dejan Despić
and Dimitrije Stefanović

Editor

**Academician
DEJAN DESPIĆ**

BELGRADE 2009

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књига DCLXVI

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Књ.11

Енрико Јосиф

МИЛЕНКО ЖИВКОВИЋ

Примљено на V скупку Одељења ликовне и музичке уметности,
5. децембра 2008, на основу реферата академикá Дејана Деспића
и Димитрија Стефановића

Уредник

академик

ДЕЈАН ДЕСПИЋ

БЕОГРАД 2009.

Издаје
Српска академија наука и уметности

Рецензенти
Дејан Деспић, академик
Димитрије Стефановић, академик

Технички уредник
Жељко Хрчек

Коректор
Исак Асиел

Лектор
Тодоровић Татјана

Штампа
ЛИОН, Београд

Тираж
500 примерака

ISBN

© Српска академија наука и уметности 2009

САДРЖАЈ

РЕЧ УРЕДНИКА.....	7
РЕЧ ЗАХВАЛНОСТИ.....	9
УВОД.....	11
СТВАРАЛАЦ.....	19
АНАЛИТИЧАР.....	79
ТЕОРЕТИЧАР.....	92
ОРГАНИЗАТОР И ПЕДАГОГ.....	131
ПИСАЦ.....	159
ЗАКЉУЧАК.....	178
IN MEMORIAM.....	184
РЕЗИМЕ.....	187
RÉSUMÉ.....	189
О АУТОРУ.....	190

РЕЧ УРЕДНИКА

Наша још увек скромна литература монографија посвећених појединим српским уметницима и њиховом стваралаштву овом књигом добија један нови прилог. Дobar разлог што се она објављује као издање Српске академије наука и уметности лежи већ у чињеници да су и њен аутор, Енрико Јосиф (1924–2003), и личност којој је посвећена – Миленко Живковић (1901–1964) били чланови Академије. Осим тога, Јосиф је на студијама композиције био ученик Живковићев, а потом и асистент у његовој класи на Музичкој академији, да би стицајем околности – после преране Живковићеве смрти – ту класу преузео, те постао у том смислу и његов наследник и настављач. Било је зато и природно што је неколико година касније Одељење ликовне и музичке уметности САНУ замолило Енрика Јосифа, као најквалификованијег, да личност свога професора монографски обради и осветли његово стваралаштво, као и разна поља остале његове делатности. Он је то и прихватио и учинио, али – из ко зна којих разлога – за живота није дао у штампу. Сада, пошто се и његов животни пут завршио, његова сапутница, госпођа Вера Јосиф иницирала је, и финансирала објављивање, а овдашња јеврејска заједница и њен рабин, господин Исак Асиел, предузели су да рукопис у потпуности припреме за штампу. Мени је, као секретару Одељења, припала улога уредника.

Полазећи од тога да свака књига ове врсте говори не само о личности којој је посвећена него, у другом смислу, и о своме писцу, нисам желео да на било који начин, осим чисто техничког, интервенишем у Јосифов рукопис. “Стил је човек” – речено је, а та максима више од било којег примера вреди за човека Енрика Јосифа; с тим ће се, верујем, сложити сви који су га познавали и који га још добро памте, јер је сасвим доскора живео међу нама. Сви памте његов упечатљив лик и бујну, ватрену природу која се једнако исказивала музиком као и говорном речју, често необичне лексике, али никад равнодушном, већ увек свесрдно ангажованом за своје идеје и ставове. Све се то одсликава на много места и на страницама ове књиге, па нисам себи дозволио да таква места и мало “ретуширам”.

Па ипак, тај и такав аутор (толико различит од смирене акрибије једнога, на пример, Властимира Перичића) успео је не само да лик свога професора Живковића осветли с пуним поштовањем и љубављу (уз један топли *In memoriam* у закључку), него и да његову веома разноврсну и врло разнострану делатност прикаже довољно систематично и прегледно да се могу сагледати сви њени правци и домети, као и мера њиховог значаја за нашу средину његовога времена.

Дејан Деспић

РЕЧ ЗАХВАЛНОСТИ

Мој покојни супруг, Енрико Јосиф, нека је благословена успомена на њега, је 70-тих година прошлог века почео да пише књигу о свом професору Миленку Живковићу. Књигу је наручила САНУ и Енрико ју је написао готово у једном даху. Остало му је само да унесе нотне примере и напомене, али то није урадио и тако је књига остала недовршена. Умро је 13. марта 2003. године. Приликом прегледавања његових дела наишла сам на рукопис књиге и показала га Енриковом драгом пријатељу, рабину јеврејске заједнице у Србији, господину Исаку Асиелу. Он је одмах предложио да се књига одштампа, међутим требало је превалити пут од рукописа до књиге. Стога желим да се захвалим свима који су допринели да се ова књига објави: госпођи Александри Паладин која је прекуцала рукопис и унела нотне примере, госпођи Татјани Тодоровић која је извршила језичку редакцију рукописа, академику господину Дејану Деспићу који је прегледао рукопис и имао разумевања за овај пројекат, господину Жељку Хрчку на припреми књиге за штампу, господину Ивици Ашкеназију за штампање књиге, академицима господину Димитрију Стефановићу и господину Душану Радићу, композитору и дугогодишњем Енриковом пријатељу, на њиховој подршци, и на крају рабину Исаку Асиелу који је био координатор читавог пројекта. Посебну захвалност дугујем САНУ, чији је дописни члан Енрико био од 1991, а редован од 2000. године. Још једном велико хвала у моје и у Енриково име.

Вера Крстић-Јосиф

УВОД

Усталасан великим покретачким идејама које су се зачеле средином XIX столећа, XX век огласио се у својој раној и касној првој половини – разуларено, избезумљено, али нужно и неминовно – са два узастопна судбоносна удара, најтежа, најразорнија, најкрвавија од када је људске историје и сукоба међу људима, народима, световима.

Србију, тек ослобођену, младу, устаничку, династички тек једва смирену, захватило је то раздобље Жестоко – 1912, 1914, 1941.

У једном простору, историјском, балканског полуострва, улегнутом на двомеђи интересантних супротности и духовног антагонизма водећих царстава, од Римске вучице и Византинског орла преко Хабзбуршког јастреба, Отоманског полумесеца до немачког кукастог крста, места и времена за трајни културни расцвет као да и није било у тој борби за голо самоодржање.

Та духовно ничија земља, на границама идејног разлаза старог паганског света, средњовековно располућеног хришћанства и идеологијама рашчереченог новог доба, имала је све богатство неуслова за своје уздизање.

Традиција, тај прапочетак, тај праузор, сваке духовне културе, утиснуо се, опевао се, препевао се, пренео се трајном неискидивом нити код Срба у оно сабрано, сабирно усмено приповедање, проповедање, певање и појање уз гусле и кроз гусле народног певача. И то је можда и једини нераскидиви, духовно уобличени (усмено уписани) поетско-епски календарски ток историјског живљења овог храброг народа и његове усправне земље, кроз целу његову преткосовску и покосовску трагедију, преко Првог и Другог устанка до почетка двадесетог века.

Тле изгладано, изгладнело, жељно великих мировних развојних подухвата после бројних бојних попршта натопљених крвљу и преораних гробовима чекало је своје плодно време, када ће се огласити и у садницама светске заједнице принети своја духовна добра.

Посланик једне такве духовне поруке, Вук Караџић, скинуо је копрену мрака са историјске мрене којом је била обавијена сва животна прича овог, до јуче незнаног, народа и његова епска (усмена) лепота исткана у гуслене жице и напонску реч задивила је свет.

Од тада поступно и у прекидима наставља се, не више незнано него знано, културна историја и културни развој овог тла, упоредо са осталим културама Старога континента.

У погледу уметничког музичког стваралачког развоја, почетак ХХ века затиче ово подручје на чврсто утемељеним идејним основама националног смера, најоствареније израженим у Мокрањчевим руковетима.

Сва остала стваралачка остварења, иако не без значаја, у то време не представљају ону особену и историјски закониту и нужну мисаону водиљу на коју ће се упутити будуће, готово три генерације српских композитора.

У тако започетом и утемељеном тонском стваралачком поднебљу и патриотској идејној оријентацији српског грађанског друштва – када унутрашње политичке размирице и страначка разрачунавања (у време Петра I Карађорђевића) добијају све заостренији вид, када целокупно становништво Србије, усталасано неслућеним весницима нових борби за ослобођење јужних крајева, у непрестаној напетости нестрпљиво ишчекује разрешавајуће догађаје и када родољубиво песништво и родољубиво испевана тонска реч узимају свој пуни, нужни, пригодни замах – родио се у Београду 1901. године, 12. маја по старом, односно 25. маја по новом календару, Миленко Живковић, од мајке Јелене и оца Војислава.

Доба у којем се родио, време у којем је живео, захтеви које је то време наметало сваком пробуђеном појединцу као јединки, и подигнутој свести једног народа као целини, сав онај надошли и историјским подјармљивањем закаснили романтични жар првог и насушног ослобађања једног народа у условима новог доба, све ватрене жиге и узаврели отисци тога времена, дубоко и трајно утиснули су се у њему још у раном детињству, да би се касније, растом и сазревањем, испољили све очитије и одређеније.

Основни идејно-друштвени динамички ток тог времена изразио је и обликовао у младом човеку мисаону оријентацију јасних погледа и чврстих уверења да је на једином правом путу истине своје средине, свога времена и свога народа, ако све своје снаге посвети духовним потребама народа и културним захтевима, тражењима, па

макар и по цену самоодрицања – уколико то нужда средине и времена изискује – од свега онога индивидуалистичког у стваралачким хтењима што тако мами уметнички нагон, уметничку слободу, уметничку себичност и уметничку несебичну необузданост. Отуда, касније, и они језгровити, изоштрени, бритки засеци и пуни захвати у саму суштину проблема с којима се сусретао и сукобљавао излажући, ексклузивно, своје мисли, ставове и рефлексije у богатој есејистичкој, публицистичко-полемичкој и критичарској делатности у периоду од 1931. до 1941. године.

У времену од 1901. године, када се Живковић родио, до 1931, која се може узети као година којом отпочиње његова вишеструка, плодна, културно-друштвена и просветитељско-педагошка активност, везана за Београд и београдску средину, а која неће престати све до његовог ненаданог и наглог одласка – овај град доживљава, како у политичко-економском, тако и у културно-друштвеном развоју, нагле, може се рећи, радикалне промене.

Од старог, до јуче готово средњовековног града тврђаве, који је у току XIX века био нештедимице разаран од надолазећих освајача, града попришта сталних политичких судара, борби и разрачунавања, града апсолутистичких господара и господарења, престоница мале Србије од 1903. постаје значајни трговачки центар на средокраћи путева које везују Исток и Запад. И као што, редовно, економски процват и поступна демократизација живота стварају услове за културно напредовање и уздизање једне средине, тако и условљеним поступним преображавањем сеоског становништва Београда у градско, ствара се све више она подесна клима за један виши степен културних и уметничких догађања.

Збројимо у једном кратком предаху нека значајнија културна збивања у музичком животу Београда, за време тог тридесетогодишњег успона будуће престонице уједињене Југославије.

Као прво, не изоставимо овде да подвучемо да за одлучне кораке на уздизању музичког нивоа наше средине и за постављање темеља модерном музичком стваралаштву код нас највећа заслуга припада класицима наше музике Јосифу Маринковићу и Стевану Мокрањцу. Од почетка XX века по речима Миленка Живковића, музички живот Београда је у непрестаном развоју. Најстарији носиоци музичке традиције, певачка друштва (нарочито три најстарија грађанска хора: Прво београдско певачко друштво, Друштво Станковић и Српско-јеврејско певачко друштво; затим омладинско друштво

Обилић и радничко друштво *Абрашевић*) успешно шире интерес за вокалну музику.

Савез певачких друштава, чији је иницијатор и оснивач Ст. Мокрањац, оснива се 1903. године. Те исте године прослављена је и педесетогодишњица Београдског певачког друштва, поводом које су у Београду концертирала и 22 певачка друштва из Србије и југословенских крајева Аустроугарске монархије.

Удружење српских музичара оснива се 1907.

Још приликом отварања Српске музичке школе, 1899, чији су оснивачи били Стеван Мокрањац, Станислав Бинички и Цветко Манојловић, формира се Београдски војни оркестар, с којим Станислав Бинички изводи прве редовне симфонијске концерте.

Ово је утолико од значаја што заједно с Јенковом активношћу у Народном позоришту – где се такорећи једино, иако скромно, развијала вокално-инструментална музика – представља оне прве почетне тежње да се публици у престоници изведу и извесни облици чисте, симфонијске и оркестарске музике, а самим тим и прво инструментално музицирање у већем колективном саставу.

Почетком XX века ова се делатност и даље наставља у све ширим размерама. Нарочито је значајан рад, поред већ поменутог Станислава Биничког (1872–1942), и Петра Крстића (1877–1957) у том правцу.

У репертоару Народног позоришта (у комадима с певањем, које је публика, у недостатку опере, жељно тражила) повремено се дају и неке опере (поред осталих, и прва српска опера *На уранку*, 1903).

У најзначајније догађаје тога времена спадају извођења под управом Станислава Биничког: Хајдновог ораторијума *Седам речи Христових с крста*, 1907, као и ораторијума *Стварање*, истог аутора 1908, IX симфоније Бетовена, 1910. године, и др.

Музичка школа *Станковић* отвара се 1911.

Оперске представе дају се (1909–1911) у приватној опери чувеног певача Жарка Савића.

Камерно удружење наставника Српске музичке школе почиње 1911. приређивати редовне стилске камерне концерте.

Пред Први светски рат изводе се у Народном позоришту опере *Трубадур*, *Чаробни стрелац*, *Мињон* и др.

Стална опера Народног позоришта оснива се 1920.

Београдска филхармонија оснива се 1923.

Године 1924. оснива се Јужнословенски певачки савез као и Удружење пријатеља уметности *Цвијета Зузорић*, у чијем се оквиру подстиче музичко стварање додељивањем награда, а ширење музичке културе редовним концертима под називом *Народни Конзерваториум*.

Collegium musicum оснивају 1926. универзитетски људи заинтересовани за организовање једног општег универзитетског удружења које би неговало и развијало култ камерне музике. Значајна делатност ове организације на неговању камерне музике класичног и новокласичног смера првенствено обухвата време од 1926. до 1941. године. За ових 20 година, *Collegium musicum* дао је око 70 јавних концерата у виду јавних часова на којима је изведено преко 300 најпробранијих дела од класичне и новокласичне музике све до савремене модерне.

У ово раздобље спадају и неке значајне манифестације југословенског карактера. Први концерт југословенске хорске музике одржан је 1926. године. Исте године отворена је и прва југословенска изложба, а одржан је и први слет певачких друштава из свих крајева Југославије.

У том раздобљу од тридесет година, струјања и правци који су се јавили у српској музици веома су разноврсни и преплетени, као уосталом и у друга два музичка центра, у Загребу и Љубљани, у Уједињеној Југославији после 1918. године.

Можда ни у једном од ових градова нема већих опречности и укрштања као у Београду тога времена. У те три деценије стичу се и једновремено живе четири генерације српске музике.

Прва генерација са једним од утемељитеља наше музике Јосифом Маринковићем, који, иако у дубокој старости, активно ствара до пред саму смрт (1931).

Друга генерација, са Станиславом Биничким (1872–1942), Петром Крстићем (1877–1957) и другима, наставља се у духу Мокрањчевих идеја.

Трећа генерација, са Петром Коњовићем (1883–1970), Милојем Милојевићем (1884–1946), Стеваном Христићем (1885–1958), Миленком Пауновићем (1889–1924), Костом Манојловићем (1890–1949), својим талентом, техничком спремом, уноси снажне импулсе у наше музичко стваралаштво и на бази Мокрањчевог и Маринковићевог национализма, с једне, и значајних страних узора (Вагнера,

Дебисија, Рихарда Штрауса, руске и чешке школе), с друге стране, високо уздиже нашу музику.

И, најзад, четврта генерација, која ће поћи у корак с најсавременијим збивањима тадашњих музичких струјања у Европи и којој припада и Миленко Живковић.

Може се готово слободно, без претеривања, рећи да се цела жива активна историја српске музике сјатила једновремено у ових првих тридесет година XX века, у своје средишње језгро Београд, прожимајући се, раздвајајући се, сударајући се, одбијајући се.

Своју друштвену активност развио је Миленко Живковић одмах по повратку из Париза, где посећује предавања из композиције на чувеној *Schola Cantorum* у класи В. д'Ендија, 1929–1930, и интензивно прати уметнички живот тадашње уметничке метрополе света. Пре тога је од априла 1926. до августа 1929. године боравио у Лајпцигу и ту завршио своје музичке студије из композиције и музичке теорије на земаљском Конзерваторијуму у класи Х. Грабнера, посвећујући особиту пажњу контрапунктском проблему, чије су се изворне традиције очувале у најчистијем облику у овом Баховом граду. *Правни факултет* завршио је 1924. године у Београду, а своје прво образовање и упознавање с музиком отпочео је упоредо са гимназијом још 1917. године, када је за време аустроугарске окупације узимао прве часове из виолине. Музику је озбиљно започео да студира управо 1919. године, када је постао члан хора Певачког друштва *Станковић*, у коме је често замењивао хороваћу, а редовно је дириговао хором у *Вознесенској цркви*. Ускоро се у музичкој школи *Станковић*, где је наставио студије из виолине и музичке теорије, упознаје са својим првим учитељем композиције Миленком Пауновићем, од кога узима часове из науке о хармонији и контрапункта и који на њега утиче да се коначно определи за музику. Управо у то време започиње да компонује.

Пун знања и сазнања, с јасним и обликованим идејама водиљама (назовимо их тако), он наступа динамично и виловито на овом вировиту тлу разнородних, хетерогених струјања, са самосвешћу, која ни у једном тренутку није посумњала у то да припада оној генерацији младих, која се тада поносно називала са извесном посвећеном супериорношћу "*Geschichtlich gebildete Generation*" (историјски образована генерација). И још више од тога, он је образовање црпао на извору самог покрета у Немачкој. Дакле, имао је прилике да пусти на себе све непосредне утицаје покрета, који су у Аустрију,

Чехословачку, Мађарску и у друге земље (у слабој мери чак и код нас) дошли као одјек главног жаришта.

Да бисмо осветлили лик Миленка Живковића из тих дана и проосетили праву ујарену ватру која је из њега тада избијала – и није га за дуго напуштала – и којом је ражарио свој распламсани друштвени наступ тридесетих година у Београду, ево једног извода из његових бројних рукописа, о модерном музичару: “Први постулат за модерног музичара је да његове идеје и акције почивају на револуционарним основама: сав свој живот он мора да неуморно проведе на вулканском ждрелу. Модерни музичар мора и нотама и словима и речју да удари сигнал за експанзију револта, за рушење уметничко-политички моћних, а идејно голих властодржаца културног живота. Он је дужан да своју творачку фантазију стави у службу моћних разлога животне потребе: да у сваком друштву путем штампе, на улици, у кафани, у концертним салама, међу омладином, међу старима, на сеоским саборима, међу паланачким занатлијама говори и развија смисао за једну уметност животне потребе.

„Његов први борбени потхват мора бити уперен на грехе и грешке претходне генерације, којих има у изобиљу, да уништи смрдљиве трагове малограђанских навика, да без оклевања натакне њихове сентименталне љубави на дрндало свог здравог духа, да салоне добро набије динамитом, да надувену машину академизма без милости пробурази ножем, да из ње покуља безоблично жуто, црно-сива текућина...

„Све је зрелија потреба да се велови романтизма којима покушавају да се обавију неки малени кукавци и да тиме сакрију своју шупљину, своју бесадржајност, здеру са њихових лица, а да им се за казну здере с велом и кожа с лица и да се тако пунте у свет наказа унакажени.“

Ове горке речи нису излив необузданих, младалачких, анархоидних рушилачких нагона; такви нагони једној крајње друштвеној конструктивној организационој природи, као што је био Миленко Живковић, били су одувек страни. Оне су, пак, једна опора, дисонантна потцртана вика револта на оно што је била реална негативна страна слике и стања наших музичких и социјалних неприлика у то време. И ако морамо навести, не без горчине, да ће таквих слика и прилика бити још задуго и код нас, ништа мање него у осталим уметничким срединама много развијенијим од наше, додајмо још и следеће: докле год буде оних који ће смело дићи свој глас против таквог

стања, знак је здравља једне средине: болест наступа тек тада када сви – из ситних интереса узајамне зависности – занеме. Један од малобројних којем ово стање, наших прилика тада, није могло измаћи из вида и ћутке промаћи кроз свест и савест, био је и он, повратник с лајпцишких и париских студија; оран да свим снагама заоре своју чисту бразду, загази у започето орање наше, тек поникле младе културе новог доба, тридесетих година двадесетог века, после уједињења и тек минулог првог светског крвопролића.

Своју делатност је и започео тада упоредо се браздајући у више праваца: стваралачком, просветитељском, списатељском. Ми ћемо се у даљем излагању најпре задржати на његовој стваралачкој делатности, која и јесте најизразитија у том времену одмах после студија, као и за време њих, до нацистичке најезде 1941. године.

СТВАРАЛАЦ

Те године, у распону од 1932. до оквирно 1941, јесу и најплодније, када је његова стваралачка делатност била најактивнија, и када у композиторском раду настају његова најзначајнија дела.

Пред нама лежи још увек недовољно сакупљен и сређен материјал његовог тонског опуса, разасут на разне стране, и то тако да се неким делима замео сваки траг, иако је извесно да су доживела своја јавна извођења. Из тога опуса нека дела већег опсега остала су, махом, недовршена што умногоме отежава нашу намеру да о њима дамо једну свеобухватну слику и суд, а још мање одређенији финални закључак.

За почетак нека овде буде изложен списак оних дела која је сам аутор сврстао по опусима. Ми ћемо из њега издвојити поступно, најпре, поједина и аналитички их обухватити, да бисмо потом придодали још нека, мимо овог списка, у који нису унета; било што још нису настала док је он сачињен, било да их аутор није сматрао значајнијим те их није ставио под редне бројеве свога опуса. Напомене ради, за овај списак може се са сигурношћу тврдити да је настао пре 1945. године. У њему је изостао *Епикон 1945*, који би аутор свакако уврстио у свој опус да је списак састављен после 1945. године.

Ево тог списка:

- оп. 1 СИМФОНИЈСКИ ПРОЛОГ, за велики оркестар (први пут изведен на прашком радију 1933. г., затим у преради награђен на великом конкурс *Цвијете Зузорић* у Београду 1935. г.);
- оп. 2 ЧЕТИРИ СВИТЕ, за мешовити хор *a cappella*;
- оп. 3 ЈУЖНОСЛОВЕНСКЕ НАРОДНЕ ИГРЕ, свита за соло клавир I и II (штампано);
- оп. 4 СВИТА У КЛАСИЧНОМ СТИЛУ, за соло флауту и гудачки оркестар (или клавир);
- оп. 5 МЕДИТАЦИЈЕ БЕЗ КОМЕНТАРА, за соло баритон и камерни оркестар (или клавир), на стихове Р. Драинца;

- оп. 6 ВИЗАНТИЈСКА СЛУЖБА БОЖЈА, за тенор и бас соло и мушки хор *a cappella*;
- оп. 7 ЖИВИ ОГАЊ, ритуални балет у 1 чину, на текст М. Настасијевића, недовршено;
- оп. 8 ОМЛАДИНСКА МУЗИКА, 28 дечјих, женских, мушких и мешовитих хорова на народне мелодије или текстове (већина ових хорова штампана је у ревији *Грлица у Загребу*);
- оп. 8а ДВЕ ХУМОРЕСКЕ, за женски хор а капела (штампано у издању *Цвијете Зузорић*);
- оп. 9 ЗЕЛЕНА ГОДИНА, 10 балетских сцена (дивертисман) по јужнословенским народним мотивима; штампала САНУ;
- оп. 10 РОЂЕЊЕ ВЕСНЕ, балет кантата за соло, хор, велики оркестар и балет, по тексту Гргура Костића;
- оп. 11 ПОЖАР НА БАЛКАНУ, симфонијска свита за велики оркестар из истоимене музике за домаћи тон-филм (*Епонеја Србије 1914–1918*)
- оп. 12 МАЛА ФИЛМСКА МУЗИКА, за камерни оркестар;
- оп. 13 РАЗБИЈЕНИ КРЧАГ, сценска музика за комедију Хајнриха Клајста;
- оп. 14 ДЕЧЈА СОБА, музичке сцене за децу од Десанке Максимовић (штампано у издању Ј. Фрајта);
- оп. 15 ДЕСЕТ СРПСКИХ НАРОДНИХ ПЕСАМА, за глас и камерни оркестар;
- оп. 16 ЗОНА ЗАМФИРОВА, драмска музика за народни комад од Стевана Сремца;
- оп. 17а) МАЛИ КОМАДИ, за виолину и клавир (за почетнике);
б) ЂАЧКИ КОНЦЕРТ, за 3 соло виолине и гудачки оркестар (или клавир);
- ОЧЕ НАШ, за мешовити хор;
ЈЕФИМИЈА, од М. Ракића, за мешовити хор и баритон соло;
БЕКСТВО од Хамзе Хума, за мушки хор;
МОТИВИ СА ЈУГА, Живковић–Логар, за клавир соло (издање Ј. Фрајта);
- Соло песме с клавиром:
МОЈ ОТАЦ и ЗБОГ ЉУБАВИ (издање *Collegium musicum*);
ТИКВЕШКЕ ПЕСМЕ;
ДЕСЕТ СРПСКИХ НАРОДНИХ ПЕСАМА за глас и оркестар;

Обраде црквених народних песама:

ТРОПАР СВ. МАРКА (III глас);

ТРОПАР БОГОРОДИЦЕ (IV глас);

ИРМОС ЗА ВЕЛИКИ ПОСТ (VIII глас);

МНОГАЈА ЉЕТА (по К. Станковићу);

СПАСИ ХРИСТЕ (по Д. Котуру);

ВЕЛИКО СВЈАТИ БОЖЕ (по Д. Котуру);

Оркестрација НА ВЕЛИКИ ПЕТАК од Ј. Маринковића (за сола, хор и оркестар).

У свом композиторском делању, оном најбитнијем, оном једином које уметника може у пуном замаху да осмисли, имао је Миленко Живковић свој прави тренутак само у том уском временском теснацу. Нажалост, све већа заузетост на другим пољима рада, важним за музичко-културни развој наше средине – организационим, друштвеним, педагошким, критичарским; делатностима које су га касније потпуно и целог заокупиле – поступно му је одузимала оно неопходно време, слободно и у себи смирено, за велике немире стварања.

У нашим околностима, готово по правилу, нико од оних просветних радника – уметника, који су уронили у сву проблематику друштвено-културну и који су – у томе рвању са индивидуалним стваралачким нагоном у себи и друштвено-радним потребама своје средине – ометани да се изразе подједнаком снагом у оба вида свога уметничког постојања; унутарњем, уметнички творачком, и спољњем, организационо-просветитељском (што је био и случај Миленка Живковића), није успео да из те мирнодопске тешке битке изиђе неокрвљен и без последица за своје стваралачко дело. Велики део започетих хтења, или боље рећи, недовршених, али отпочетих дела, морао се оставити једној, привидно само, догледној будућности, на завршно уобличавање, да би се та будућност опет померила у увек даљи недоглед уситњених делова будућних надања и да би се у случају Миленка Живковића, и не само њега, завршила нагло, одсечном каденцом смрти.

Смрт, како то само она уме, пресекла је ненадано сва та његова жива хтења, која је дубоко усађено и скривено носио у себи и која су била, у ствари, и једино језгро његовог постојања.

Желели бисмо да се овде, на том дивергираном случају наших уметника у односу на њихово стварање, опширније задржимо; да се усредсредимо и сузимо га само на музичку област, да га осветлимо чињенично, јер је то, по нашем уверењу, једна ноторна, акутна чињеница из које, ако имамо само мало смелости да истини погледамо у очи, излаза нема. Па ако га већ нема, онда разобличимо тај безизлаз.

Појава готово редовита у нас, у круговима музичким, још разгранатија у нашем композиторском кругу београдске средине као црвена (да кажемо кобна) нит провлачи се већ неколико генерација па прети и најмлађој: да нико од оних из наших редова, који су свој уметнички живот морали да располове на два бића, једно своје, стваралачко, у себи, и друго, за друге, пионирско-културно-педагошко-организационо-друштвено, ван себе, није успео да одржи равнотежу и неопходни унутарњи и спољни континуитет непосредног стваралачког трења и плођења кроз своја дела; већ су, ако су остали верни обавезама средине, у организационо-педагошким и другим потребама и смисловима, дубоко трпели у недостатку учесталог и нужно непрестаног стваралачког прерођавања. Ма колико из друштвеног угла сагледано, ове двојне активности и јесу целине које се допуњују (из нужде, а не по себи, да се изразимо хегелијански); кроз онај најужи, индивидуални чисти стваралачки рад посматране, оне су распућене, разједајуће, опречне једна према другој.

Појава је то која нас прати још од Ст. Ст. Мокрањца. Далеко смо од схватања које се готово беспоговорно уплело у тумачење Мокрањчевог дела; да су његове оригиналне стваралачке снаге биле недостатне за један осебујнији, изразитији опус, и да су му способности таман сретно досезале до онога у чему се осетио позван да се оствари и остави поколењима у залог. Руковетима!

Иако чињенице говоре томе у прилог, те нам се, заиста може учинити да је тако, нека нам буде дозвољено да ово питање осветлимо с једне друге тачке. Оно ће се сложено рачвати у више праваца.

Најпре, подсетимо се да су се сви наши прави, честити претходници осећали дужницима своје родне средине (која их је оспособила на страни, покатакд уз немале жртве), која је, природно, након њиховог повратка, изискивала да јој се те приложене жртве узврате њиховим прегорним просветитељским радом на пољу уздицања музичке културе и образовања новог музичког нараштаја.

Ако се узме у обзир чињеница да је Мокрањац, понесен социјалистичким идејама Светозара Марковића, припадао струји која је – како сâм на једном месту каже – тада обухватала скоро сву омладину и која је одбацивала уметност, па чак и литературу, као некорисну, ако се надаље сетимо речи које упућује своме пријатељу и у којима се, буквално, правда што се определио за свој животни позив, за музику, у времену када је то у узаврелим потребама социјалним могло, или чак морало изгледати хировито и себично (одлучити се

у датом тренутку за нешто тако несврнисходно као што је музика), онда ћемо, можда, умети много боље да разумемо и генерације које су дошле после њега и које су и у овом правцу наставиле Мокрањчев животни пут, посвећујући добар део свога рада потребама средине.

Ево, у оригиналу, његовим речима, аутентично исказан, за нас, тако драгоцен податак, за који сазнајемо први пут из књиге *Хисторијски развој музичке културе у Југославији*, у трећем делу "Развој музичке уметности у Србији", Стане Ђурић-Клајн. Доносимо га овде у целини, јер је за нашу тврдњу он веома карактеристичан.

„Јамачно си чуо да сам ја овде дошао о трошку певачког друштва, да се усавршим у музици, те да том струком припомогнем колико толико напретку нашега народа, развијајући му укус за лепо и узвишено, за склад и хармонију. Ја сам уверен да си ти један из оног, на жалост, маленог кола, које мисли на будућност нашега народа и верује у њу, уверен сам да ћеш ти све своје силе уложити за напредак и бољитак, и уверен сам да напредак не схваташ олако, једнострано, те по томе, да ћеш ми одобрити, што сам се и ја, занесен мишљу да својој домовини користим, одао баш на ту струку. Многи од мојих школских, а и иначе другова пребациваће ми што сам изабрао вештину за своју студију и што нисам узео какву, по њиховоме, 'реалнију' струку. Јадници, реалност им се тако лепа за уста, а не схватају је! Не знају како је појам реалност веома растегљив, како се не да лако укалупити, не знају да су потребе човекове веома растегљиве, веома разноструке, а реалности је мерило човек; не знају да се она мери не само намиривањем наших тако званих првих потреба, већ и по нечем другом, по нечем, што је још узвишеније; по намиривању духовних потреба наших. Што се мене тиче, ја сам тврдо убеђен да је свакоме народу, ако хоће да је народ, нужно да се развија не само у једном правцу (као што је наша литература у последње доба била забасала), већ и разноструко у свима гранама науке и у свим гранама уметности.“

Један ванредан пример, колико дирљив у својој непатвореној жедној наивности, слутњи и страху, самопрегорне, праве романтичне загрејане љубави за родно тле, људе тог тла; толико и у самопожртвованом изгарању за све оне потребе које ће ово тле изискивати од својих правих синова.

Нека на овом месту збројане чињенице говоре, чега се све могао и хтео и желео неминовно латити у својој неуморној радиности Ст. Ст. Мокрањац и колико је испунио своја дата обећања у оном како сам каже „намиривању духовних потреба наших“.

Уз ове дужности додајмо још једну. Руковетну!

Најзад, ма колико то смело или немогућно изгледало, и *Руковети* треба да сагледавамо у пореклу њиховог настајања, као нужду искрслу из неопходних потреба *Београдског певачког друштва*, којем је Мокрањац био хоровођа; са том сретном околношћу и разликом што је ту не само организационо-просветитељски императив наме-тао своје захтеве него и уметничко-стваралачки.

Тврдимо, уверени смо, да *Руковети* не би настале, барем не у толиком броју, да није било праве потребе за њима, као што смо уверени да би у другим условима, да су просветитељски захтеви, они примарни, били задовољени у нашој средини тога времена, природа Мокрањчевог опуса имала другачији вид; тиме не мислимо да кажемо и вредноснији. Али, тада би дошла до изражаја она "недовољно" изражена индивидуална стваралачка нота код њега, не зато што је није имао, већ, назовимо то правим именом, напосто зато јер није било оног неопходног сувишка слободног времена за испољавање себе кроз своју индивидуалност. Време је тражило од њега, поставило пред њим, друге захтеве, и он, који се с правом осетио позваним да се одазове захтевима времена, томе се у целости и посветио.

Да је Мокрањац од свега онога што је самопрегалачки радио на постављању чврстих темеља наше музике оставио само онај исковани рад на *Осмогласнику* и *Страном пјенију*, задужио би нас, а да и није ништа друго створио. Та стваралачка сакупљања могу се упоредити (иако не по обиму, али свакако по значају) са Вуковим сакупљањем наше епске и лирске поезије; с том разликом што је овде рад изискивао специфичну, крајње осетљиву, назовимо то, достваралачку уметност кристализације мелизматичне распојасаности напева, којима, оваквим ишчишћавањем неће бити одузета суштина и дух њихове структуре и садржине, већ ће они на тај начин добити свој прави и прочишћени вид, ослобођен свих недостатних и неприличних примеса и сувислости. (О том питању мишљења се данас разилазе.)

Па чак и у том историјском подухвату, Мокрањцу време није омогућило да у потпуности доврши рад на *Осмогласнику*. Од непроцењивог би значаја било да је успео дати наговештену „*Студију* за себе о томе какве су биле те шаре и заигравања гласом на појединим тоновима“.

Мокрањац под овим мисли на богату мелизматику којом су се китили духовни напеви. Данас је, међутим, познато, или се барем мисли, да су врло често ти мелизми веома изразити показатељи за низ других опсервација и да неретко имају суштински значај за један напев, а не периферан.

Да овим завршимо, ово је само наизглед скретање с главног пута мисли, да бисмо још одлучније пошли њиме.

Задржали смо се опширније него што изгледа да је потребно, на овом, по нашем схватању, кључном раскршћу с којег се усмерио цео рад Мокрањчев у једном једином делотворном правцу: служењу култури и задовољавању потреба своје средине – да би из тога примера, постулата, извукли оне одлике које су постале заједничке за наредне генерације и њихове појединце све до генерације Миленка Живковића и самог Миленка Живковића. Уз то, кроз овај друштвени императив који је и Миленко Живковић узео, као и други, свесно пожртвовано и добровољно на себе, треба посматрати и његов тонски опус.

Стога и ово задржавање на осветљавању те карактеристичне појаве и опште заједничке црте у појединцима или читавим генерацијама, прошлим и садашњим српске музике: да највећи део свога рада посвете заједници и њеним друштвеним, организационим, просветним, педагошким проблемима, а на уштрб свог стваралачког рада.

А сада се вратимо у време тридесетих година XX века и погледајмо како се 1931, када Миленко Живковић започиње рад (дакле, 44 године после почетака Мокрањчеве делатности) – то предавање себе културним потребама средине одразило и исказало кроз његову реч и његово дело.

У једном необјављеном фрагменту у рукопису, исписано је следеће:

„Међутим, последње наше генерације музичара отргнуте од своје културне средине (али без икаквог корена и у другим културним срединама) све јаче нас утврђују у уверењу да су и сувише развиле своју активност у тежњи за луксузом, да су занете само својим еснафским послом, не обазирјући се у коликој мери ти послови имају виталну снагу и утилитарни смисао за наше друштво, колика је целисходност продуката њихове еснафске вештине оном друштвеном колективу где живе и раде. Ако се истакне још јаче да смо сви дужни (најмање из сентименталних разлога), да радимо у првом реду за ону друштвену средину из које смо поникли и која нам је, уз велике сопствене жртве моралне и материјалне, омогућила да се попнемо на виши ступањ образовања у својој струци, и да ће увек свако друштво захтевати да му се ревносном службом врати онај дуг, онда скретање са правог пута ове службе, свака обмана друштва, сваки покушај да му се натурају њему непотребне или неподобне ствари – значи у најмању руку рад који нема довољне етичке подлоге.“

Није ли ова напред поменута идеја о “некорисности уметности” – када је било речи о Мокрањцу и његовој припадности напредним идејама Светозара Марковића – сада у Миленку Живковићу преобликована, развојем културних догађања, у уметност као једино корисну и неопходну када служи искључиво широким масама.

На једном месту он чак говори о свесном кораку уназад сваког правога уметника у својим модерним хтењима музичког изражавања, ради приближавања уметности најмногбројнијем нашем живљу, сељаку за којег и у чије сврхе треба писати. (Ма како за нас ово мишљење изгледало утопистичко, оно има своју природну предпрему и историју у истини о којој смо говорили и која је овде добила свој други инверзивни екстремни вид.)

И најзад, није ли то преображавање уметности као некорисности у уметност као једину колективну корисност настављање утицаја учења Светозара Марковића – који се протеже и у генерације после Мокрањца – и настављање напредних социјалистичких идеја тога времена других нужди, других погледа, за разлику од данашњег времена нових услова и нових схватања?!

Иако ексклузивно у својој тврдњи, иако у рукопису прецртано, ово је место од значаја за продор у онај дубоко подсвесни амбитус унутарње скривене, назовимо је, психолошке индивидуалне етике, из које се може неоториво утврдити и утврдити прави лик човека о којем је реч. Дозволићемо себи тврдњу, да је овај необјављени фрагмент објављеног рукописа само зато изостао и прецртан, јер као и све дубоко истините и свете ствари у човеку (нек нам је дозвољено да овај израз “свете ствари” употребимо овде не злоупотребљавајући га), изговорене јавно добијају по некој злој ћуди и кобном усуду демагошки, паролашки, подметачко-инсинуаторски значај. Чудне ли, наказне, обртајне дијалектике између неизговорене чистоте порива унутрашњег духовног бића и јавно исказаних, у реч претопљених мисли које су она суштинска последња истина у човеку.

Усталом, у прилог тврдњи да није само у нашим композиторским генерацијама буктао тај осећај предавања целог себе неуморном раду и несусталој служби за добро свога народа и његовог духовног уздизања, ево из писма Беле Бартока мајци, 23. августа 1903, следећих речи:

„Сваки човек, када постане човек, мора се одлучити за који идеал жели да се бори и тада мора сав свој рад, сва своја делања у том правцу да усмери. Што се мене тиче, ја ћу целог живота, на сва-

ком пољу, у свако време и у свакој прилици служити једном циљу: Добробити мађарске нације и мађарске отаџбине.“

Ако збројимо сада све обавезе, нужне императиве друштвеног просветног, организационог делања Миленка Живковића видећемо да су оне, усудићемо се да кажемо још бременитије, још растрзаније, још напорније него у случају славног претходника.

Питамо се да ли је у овим прекомерним обавезама, киптећим у разнорођу, остало још и временског стваралачког простора за композициони рад.

Нека о томе говоре следећи редови.

Поновимо, несумњиво да најплоднији, најзначајнији временски исечак стваралачког делања Миленка Живковића, у његовој тридесетогодишњој посвећености и позиву уметника и просветитеља, обухвата кратак период од свега једне трећине, могло би се рећи, његове целокупне радне делатности и као композитора, и као педагога, и као критичара, и као музичког писца и теоретичара. Континуирани, захуктали рад на композиционом пољу тече од 1932. до 1941. године. У томе означеном распону настају сва она његова дела којима се млад и пун бодрога духа остварио у бујним облицима већих форми, односно кондензованих облика писаних за веће саставе.

Опусом 1 означио је композицију *Епикон (Симфонијски пролог)*, за који је 1935. године добио награду *Цвијета Зузорић*. У том делу, писаном за велики симфонијски оркестар, јасно, гласно, да кажемо већ наградно, исказане су и – младалачки већементно, распусно, залетно, полетно – остварене све оне његове идеје водиље којима је тако био привржен у својој младости, борбено и искључиво.

Тај опус 1, којим је с много поноса означио свој усковитлани тонски нанос, симболизовао је и завршетак раздобља његове обуке у композицији и почетак самосвојног и увереног хода ка даљим, још недосегнутим пољима свога тонског стварања, којима неумитно и непоколебљиво, свако младо, уметнички обдарено биће тежи свим својим моћима.

У тој младалачкој понесености он је остао до пред сам крај свог најједном прекраћеног живота – када му бремене немимоилазних обавеза више није омогућило концентрисани континуирани рад, што је један од првих нужних предуслова, преко потребних данас, за остваривање оних племенитих чежњи у жељи да се досегне недосегнуто – па чак и онда када му је у последњих десет, петнаест година било онемогућено готово било какво стварање у том смислу.

Још су нам и данас у сећању речи које је, изненада, изговорио тик пред свој неочекивани крај. Као да је нагонски хтео да се одупре, несвесно, слутећем.

„Нисам још увек раскрстио са компоновањем. Своју друштвену улогу мислим да сам испунио и свим својим снагама опет ћу прећи на оно што нам је свима најпрече...“

Све ово говорио је бодро, крепко, пун снаге. А данас то звучи као изговорен парсистички некролог његовим неоствареним жељама у оној области која му је, као и сваком од нас, највише прионула за срце. Па ипак било би погрешно сматрати да је континуирано, активно, акционо стваралачко трење – да то ужижење и усредсређеност на посредним пословима стварања тако назовемо – у њему потпуно пресахнуло. Он га је надахнуто пресађивао у своју наставу композиције пуним крвотоком свог спонтаног бића жара и воље, животног здравља и средовечне мужевне мудрости.

Вратимо се сада започетом излагању о његовом делу. Дело ово, опус 1, носи у себи сва она изукрштана струјања врења (не преврела) композиционо-техничких тековина, које су нам у музику тако одједном – иако еволутивно прикривено у унутарњем развојном распињању – донела дела из ране руске фазе Игора Стравинског и дела настала у истом идејно-стилском поднебљу, оријентисана на јасно изражене елементе народног идиома, донетог у уметнички израз у свој својој аутентичности и сировости.

Тај процес у којем је народном идиому убризган сав онај наслојени житки млечац избризган из дамара стваралачких сокова тадашње садашњице композиционог израза и његове технике, која се постепено и сама расцветала у нове датости, приливом народне напевне, уметнички необрађене примитиве, ишао је нагло новим и новим смисловима и разгранатим правцима.

Ова уметнички необрађена примитива, која сада под напоном битоналне, политоналне и пантоналне поларизације постојећег уметничког развојног хармонског језика метаморфозира у нов уметнички валер, и једна остинатна полиритмијска пулсација (карактеристична за идиоматску напевну примитиву) којом ова иритира уморни и постулатни дотадашњи облик; дакле, ово обострано усмерено дејство – с једне стране континуираног космополитског развоја језика хармоније у облик и садржину, с друге стране остинатног полиритмијског пулсирајућег прожимања дисконтинуираног напева, локализованог у изразу; преобликујући га кроз хармонијски простор, убризгавајући

му већу динамичност, покретљивост, гипкост, да би овај на тај начин постао мање засићен, мање крут, мање статичан, напустивши тонално устројство, оријентисано искључиво на модерну дур и мол лествицу, што је и отворило (преко неомодусних и атонализированих структура) путеве и смерове у догађањима, који су управо данас усковитланим пренапрегнутим током дошли до својих појмовних апстракција – сада се амалгамише у једну приновљену емулзију, да у најуспелијим случајевима под притиском индивидуалне стваралачке снаге појединца пређе у нов квалитет, и даје свој изразити диференцирани акценат различитим струјањима европске модерне у зависности од порекла духа и садржајног смисла одговарајућег напевног идиома.

Писац ових редова није имао прилике да дело о којем је реч чује у живом извођењу. Још мање да чује репродукцију снимка. Изведено је 1935. године. Снимак дела не постоји. Он може само да говори на основу једне од две у рукопису постојеће верзије. (Чини се да је верзија којом располаже прва ауторова верзија, до друге није могао доћи.) И пре него што о њему жели нешто поближе, опипљиво, аналитички конкретно да искаже, он мора да изнесе свој став о доношењу суда само на основу клавијског просвиравања и визуелног проматрања и наслућивања било каквог оркестралног савременијег и сложенијег дела, а не на основу саслушавања истог у живом звуку, и колико-толико аутентичној интерпретацији.

Ма како да је у сваком уметничком делу примаран дух његов, који се испољава у начину изказивања мисаоне садржине и природом ње саме ухваћене у одређене знаке – специфичне за сваку уметност посебно (слова, цртеже, овајане предметне облике, покрете, нотне знаке), којој се тиме обезбеђује материјално уоквирење и реално постојање – у музици, као можда ни у једној уметности (можда зато што је примарно тонски аудитивна), финални продукт није спроведен до краја ако изостане достваралачки аутентични интерпретациони чин. Дотле, све је у полузавршеном, получутом, полуслуатећем облику. Да би се донео иоле одређенији суд о једноме делу, а да није посредни задржавање само на голим спољним описима сачинилаца техничке и формалне природе, потребан је предуслов емпиријске датости дела.

Дело чути у истини његовог просторног и бојеног звука барем!

О проблему и питању шта је то верна, аутентична интерпретација, не мислимо овде да говоримо. Кажимо о томе само следеће: интерпретација, када је и највернија, најаутентичнија, налази у свакоме делу онај допустив простор којим прекорачује привидну

интерпретациону границу његову и омогућује интерпретатору да у делу стваралачки коегзистира; у неку руку, свака истинита, жива интерпретација једног дела непоновљива је, па и када је тумачење непосредно, једно за другим, више пута од истог интерпретатора. Уз то, она је увек у активном слушаоцу (а то је опет онај једини истинити слушалац) на неки начин индивидуална, достваралачка – какав неприродан феномен безбројног, бесловесног поновног и нановног слушања регистроване интерпретације, када је реч о снимљеном делу на плочама или тракама (иако веома практичне и данас на други начин заиста незамисливе праксе, признајемо то одмах), у односу на оно интерпретационо увек ново, иако наоко непроменљиво а истину развојно променљиво, померање праве интерпретације у оним неухватљивим минимама приликом сваке поновљене извођачке креације; и само таква, активна и непоновљива обострано: у извођачу интерпретатору и активном слушаоцу, она је у стању да звучно верном реализацијом догради, дствори и до слободне индивидуалне жељивости дочара истину композиторове замисли.

У немогућности да чујемо остаје нам, дакле, интуитивно наслућивање, ако већ желимо да описујемо свеукупне спољне састојке дела.

Зашто, пак, и поред свих наведених, у овом случају непостојећих предуслова (не треба ово да схватимо као ограду, већ као одређени став којим се ограђујемо, без обзира на његову исправност или неисправност), жеља нам је да говоримо о овом опусу 1? Зато што се у њему чињенично могу сагледати они ставови, транспоновани у тонску реч, идеје, поимања, којима је Миленко Живковић од својих младалачких остварења закорачио у област тонске креативности.

Иако у спољњој фактури *Симфонијски пролог* означаје два очљива дела, која се могу сматрати посебним ставовима, ако је судити по јасним контрастним назнакама темпа (*molto grave con rivolta – allegro infernale con furia*), ипак је то само наизглед, у привиду, јер једно продубљеније сагледавање у унутрашњу повезаност целине упућује на закључак да је *Епикон (Симфонијски пролог)* једноставна композиција, с карактеристичним уводним делом.

Први одсек (уводног дела) изграђује се – почев од шестог такта – скоковито, у широким интервалским распонима, суперпонирањем чистих квинти, као антиципирана претприпрема за наступ уводне теме, која отпочиње такође карактеристичним скоком навише, да би потом у свом даљем излагању успоставила просторну равнотежу испуњавањем празног, узастопним скоковима квинти преко-

раченог амбитуса пролазним низом наниже до полазног тона, а онда опет пролазним навише до октавираног полазишта, уз битоналну на махове и политоналну основу; где принцип статичног дешавања – доминантан за цео овај први одсек – делује као једно надимање, још замрзнуто, очврсле тонске материје која ће се раскравити, распојасати у следећем наступајућем одсеку.

Пример 1 а)

Molto grave, con rubato

The musical score is for a symphonic work, likely a symphony, in a slow tempo marked "Molto grave, con rubato". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. picc.** (Piccolo Flute): Features a melodic line with triplets and slurs.
- Fl.** (Flute): Mirrors the piccolo flute's melodic line.
- Ob.** (Oboe): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cor. ing.** (English Horn): Provides a melodic counterpoint.
- Cl.** (Clarinet): Plays a rhythmic accompaniment.
- Fg.** (Bassoon): Features a melodic line with slurs and dynamic markings.
- C. Fg.** (Contrabassoon): Provides a low-frequency accompaniment.
- Cor.** (Horn): Marked "ben marcato", playing a sustained harmonic.
- Trb.** (Trumpet): Marked "ben marcato", playing a sustained harmonic.
- Gr. C.** (Gong/Cymbal): Marked "Gr. C. tr", playing a sustained harmonic.
- Pfl.** (Percussion): Features a complex rhythmic pattern with slurs.
- Vn. I** (Violin I): Plays a rhythmic accompaniment.
- Vn. II** (Violin II): Plays a rhythmic accompaniment.
- Vlc.** (Viola): Provides a melodic counterpoint.
- Vc.** (Violoncello): Provides a low-frequency accompaniment.
- Cb.** (Contrabass): Provides a low-frequency accompaniment.

1 б) I тема

Largo **I тема**

т. 12

Fl

Ob

C. ing

Cl

1, 2, 3. Fg

C. Fg

Cor

Tr

1 в) II тема “Се залубив едно моме” – македонска народна песна

Andante rubato
т. 38

Fl
C. ing
Cl
Fg
C. Fg
Cor
Pft
Vn I
Vn II
Vle
Vc
Cb

II тема

1 г) II тема

Un poco più vivo

т. 49

The musical score consists of eight staves. The top staff is for Fl picc, followed by Fl, Ob, C ing, Cl, Fg, Cor, and Tr. The music is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Un poco più vivo'. The score shows measures 49, 50, and 51. A triplet of eighth notes is a recurring motif in the woodwinds and brass parts. The Cor part has a long note in measure 50. The Tr part has a long note in measure 51.

1 д) II тема + I тема

Tempo rubato

т. 62

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of *Tempo rubato* and a rehearsal mark 'т. 62'. The score is divided into systems, with each instrument's part on a separate staff. The instruments included are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in G (C. ing), Clarinet in Bb (Cl), Bassoon (Fg), Contrabassoon (C Fg), Cor Anglais (Cor), Piccolo (Pft), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vle), Violoncello (Ve), and Contrabass (Cb). The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the bassoon and cello parts, and sustained chords in the strings. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Други одсек изграђен је (на тада често примењиваном принципу степенастог, терасастог зидања облика) из једног ритмичког мотива у интервалском амбитусу од два тона (у размаку од велике секунде) да би се затим развијањем форме исти мотив раширио до кварте (с прекорачењем за по степен навише, односно наниже до њених крајњих рубова), а који ће се опет вратити свом секундном распону у коди, али овога пута у односу мале секунде за ралику од ранијег великосекундног размака.

Пример 2 а)

Allegro con furia I тема

т. 4

Vn I
Vn II
Vlc
Vc

2 6)

Allegro con furia
p. 17

Fl. picc
Fl.
Ob.
C. ing.
Cl.
Fg.
C. Fg.
Tr.
Tbn.

II, III, IV con sord

a²

2 в)

Allegro con furia
т. 25

Tr in C

The musical score for Tr in C, measures 25-27, is written in 2/4 time and B-flat major. The upper staff contains a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests.

2 г)

Allegro con furia
т. 38

Cor

The musical score for Cor, measure 38, is written in 2/4 time and D major. The upper staff contains a melodic line starting on D4, moving through E4, F#4, and G4. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests.

2 д)

Alla breve moderato

т.108

FL picc

Fl

Ob

Cl

Fg

C. Fg

Vn I

Vn II

Vle

Ve

Cb

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

f

2 њ)

Alla breve moderato т. 122

Fl
Ob
Cl
Fg
C. Fg
Cor
Tr

тема

Оно што је карактеристично за ову врсту композиционог поступка јесте елемент кохерентне ритмичке развојности на рачун мелодијског елемента. Оба су у овом поступку јасно диференцирана, зато их и извлачимо и потцртавамо.

Мелодија се најављује понављајући се у више махова у свом изворном облику неокрњена – не узимајући у обзир њене спољне варијабилне девијације – као у пасакаљи (иако није реч о пасакаљи, већ само о грађењу облика на начин пасакаље), увек на новим тонским висинским полазиштима, да би се најзад вратила у своје почетно модално подручје, ако не и истоветно висинско изходиште.

Са своје техничко-формалне стране, *Пролог* црпе из стравинскијанског поступка своје обликовање; како у композиционо-техничком смислу насупрот тонској материји коју обрађује тако и у идејном смислу у односу на само порекло тонске материје, изворног немодификованог народног световног тонског предања, на начин како је то у наступном блеску дала и служила многима као узор његова национална, такозвана руска фаза из *Жар птице* и *Петрушке*.

Још једна карактеристика за предметску и тематску грађу овог дела нека овде буде поменута. У почетку суперпонирани интервали нанизаних квинти нису само апстрактни неопојмовљени дисоцијативни међутонски простори већ напротив они су или торзичне реминисценције – антиципације, односно изводи – припеви народних идиома, или у тематској грађи у целини узети напеви са тла балканског подручја.

Додајмо још и следеће: није ли карактеристично за тадашњу панславистичку оријентацију Миленка Живковића, која је тако запаљиво у оно време заносила напредне млађе генерације задојене једним, могло би се рећи, метакосмополитизмом – да су за основне темеље тематске грађе ове композиције послужила два напева угравирана у само дело: један са бугарског, а други са нашег подручја.

Пример 3



Пример 4



Ево једног карактеристичног извода из његове поруке тада упућене братском студентству из доба лајпцишког борављења на студијама:

„Српско-хрватско-словеначком и бугарском Студентству.

Драга браћо!

Прошлост и садашњост културних народа показали су нам да је студентство једне нације онај друштвени слој, који својим осетљивим и истовремено жарко-идеалним срцем, прво схвата, с неопход-

но дубоком озбиљношћу велике и судбоносне моменте за будућност нације. Тако и ми – јужнословенско студентство с ове и оне стране реке Тимока – дубоко схваћамо сублимност садашњег момента: уједињење свих јужнословенских племена...

„Браћо Бугари, Србо-Хрвати и Словенци! Шта дели нас, јужнословенска племена? Нисмо ли ми само делови једног већег вишег целог? Нисмо ли ми пре свега Југословени па онда, Срби, Бугари, итд?“

„Нас не дели ништа природно! Бакцил разједињења је вештачки укалемљен пре неколико деценија. Слушајте наша племенска језична наречја и реците, ко би одрекао, да смо ми сви деца једне исте породице – југословенске нације? Размислите о нашим наравима и обичајима и открићете јединство њихове основне заједничке опште супстанце – карактерне само за југословенску нацију! Ослушните наше народне песме, приче и друге умотворине..., анализирајте назоре појединих племена, разчланите душу и карактер свога племена до последњих елемената и ви ћете открити духовну заједницу к једном вишем целом...“

Ако ови изводи из поруке писане у марту 1927. године нису директно програмско транспоновање његових уверења ванмузичке природе у његова музичка ванполитичка уверења, заједничка идеја прожима и тонско дело и исписани напис: у делу, уједињена оба напева, у напису, позив за уједињење оба народа. Чињеница оваквог одабирања чини нам се да није сасвим случајна. Ако је то можда споља, онда то свакако није у оној унутарњој оријентацији духовној, која тако често има предетерминантну улогу у узрочности и послединости неких духовних делатности.

Својим назначеним опусом 2, у који спадају четири хорске свите, Миленко Живковић као да је хтео да остане веран оном свом, себи прокламованом ставу “корака уназад” о којем је било раније речи. Дела су то настала за мешовити *a cappella* хор и настављају традицију Мокрањца. Писана су језиком чисте хорске модалне дијатонике, оријентисана претежно на хоризонтално негованим мелодијски наглашеним деоницама услед чега се вертикални судари поступно све више ослобађају традиционалног хармонског четворогласног става.

Посматрано у целини, у овим свитама могуће је уочити ону развојну линију која, полазећи од традиције (*Призренке*), постуно се ње ослобађа и креће слободнијим самосвојним путевима.

У *Призренкама* традиција је још снажно и коренито присутна, што нимало делу не одузима лични ауторски печат. У осталим свитама, међутим, све се јасније испољава она назначена одлика слободнијег опхођења хармонијском грађом, која настаје једновременим сударањима мелодијских хоризонталних линија вишегласја изразијег модалног карактера.

Било би, разуме се, и сувише једнострано тумачити упрошћавање композиционотехничких средстава и снижење хармонске температуре која је у овим свитама очигледна, колико и свесно намерно-наменска само у светлу, у оно време прогресивног социјалног става једног друштвено-уметнички напредно оријентисаног човека. Разлог лежи, разуме се, и у самим захтевима вођења чисто вокалног става, а и у самој природи ауторове инвенције која не произилази из хроматских мелодијских прегипа, већ из добро прооцењене модалне, дакле, дијатонске језгровитости.

Уђимо сада поближе у тонско-просторну фактуру ових свита и одмах ћемо уочити да се основе на којима су оне изграђене, како у хоризонталном тако и у вертикалном поступку, осетно одвајају од традиционалног устаљеног манира, иако у њима нема ни издалека оне приметне младалачке необузданости која тако обилато влада у његовим оркестарским партитурама из тога времена. У хорском ставу као да је дошло (по природи саме материје), у вокално-композиционој техници, до једног одмеренијег, уравнотеженијег мудрог измирења оба хтења. Хтења да се буде природан и природно савремен у временитости своје средине.

Покушајмо још једном да резимирамо особене одлике овог вокалног стила. У њему се, с једне стране, наставља обogaћена хорска традиција Ст. Ст. Мокрањца, а с друге стране, поступно, али на махове врло смело, ова традиција се ослобађа оне засталости у овешталој хармонској схематичности, која се покатакд уочљиво испољава код ранијих Мокрањчевих следбеника, и једним освеженијим поступком она као да отвара сама себи пут, али и нове путеве у нове развојне могућности.

Док се у *Призренкама* (најпознатијој његовој хорској свити која је и посвећена Мокрањцу) језик, као што је већ речено, надовезује на Мокрањчев стил уз богатију, разноврснију хармонику, уз прочишћеније односе у каденцама које се ослобађају западноевропског узора, неприкладног за нашу народну мелодику и њену завршну хармонску заокругљеност, у осталим свитама хорски став се већ

осамостаљује, постаје аутохтонији у изразу и неретко обилује врло смелим захватима, који проистичу из судара двају композиционих принципа: линеарног и хоризонталног, услед чега настају крајње смеле и опоре политоналне смене, које се разрешују у монотоналним модалним каденцама.

Пример 5

S
 Го - сѿо - де, Го - сѿо - де ѿо - ми - луј.
 Го - сѿо - де, Го - сѿо - де ѿо - ми - луј.

A
 Го - сѿо - де, Го - сѿо - де ѿо - ми - луј.

T
 Го - сѿо - де, Го - сѿо - де ѿо - ми - луј.

B
 Го - сѿо - де ѿо - луј. -
 Го - сѿо - де ѿо - ми - луј. -

Изразито модално опхођење имамо, на пример, у проосећано оствареној лаганој попевци друге свите (пр. 6), као што и у погледу архитектоничког обликовања имамо обилате примере брижно одмерених уравнотежених формалних односа са одлично извајаним финалним плохама, које, све у покрету и у бујању исткане, разрешују своју звучну вокалну носивост у градиране завршетке.

Пример 6

Largo e pesante

Soprano: *poco allargando*
 Alto: *A*
 Tenor: *O*
 Bass: *O*

(do) O O O O O

sempre teneramente ed innocente

cantabile tenuto

Здрава, здра-ва зо-дин - чи - ца, дојладо - ле

дој, дој, дој.

mf

O дој, дој, дој-ли, до - ле.

Più presto

S *f* Сви бе - ља - ју на до - ле, сви бе - ља - ју на до - ле, ба -

A *f* Сви бе - ља - ју на до - ле, сви бе - ља - ју на до - ле, ба -

T *f* Сви бе - ља - ју на до - ле, ба - ба

B *f* Ху! ху! ху, ху, ху,

molto rit. *largo ff*

S ба бе - ља на љо - ре.

A ба бе - ља на љо - ре.

T бе - ља на љо - ре.

B ху, на љо - ре.

Пример 7

Пошто се у хорским свитама изразио тонским језиком, што су условиле две компоненте: природа вокалног хорског *a cappella* става и идејна оријентација социјалног обележја “писати саобразно захтевима и потребама средине” – а ова врста музицирања, најраспрострањенија и најмасовнија код нас још из прошлости, најподесније је тле да се ова идеја достојно и доследно спроведе – и у своме опусу бр. 3, *Јужнословенске сељачке игре*, он народном идиому прилази радикалније, синтетишући овде народне напеве и савремену композициону технику у један култивисан робустан амалгам, какав у погледу своје смеле однеговане дивљине и опорости налазимо још само у делима те врсте код Јосипа Славенског.

Ипак, постоје осетне разлике у начину приступања савременим композиционотехничким средствима народном идиому код Јосипа Славенског и код Миленка Живковића.

Код Јосипа Славенског, та фина опорост произилази из једног укршеног поларитета односа који су у својој основи и једнослојности, у ствари, импресионистичког хармонског тонуса. Под укршеним поларитетом односа овде мислимо на онај однос који произилази из стапања пенетрираног сировог напева у својој аутентичној аутохтоности у политоналне области традиционалне хармоније као последњој фази којом се она исцрпла испунивши сав свој могућ спекулативни тонски простор; док под једнослојним импресионистичким хармонским тонусом мислимо на ону унутарњу хомофону заобљену односност хармонијских преливања из једног стања звучања у друго, које почев од Дебисија води порекло из асимилованог и индивидуалног утицаја “руске петорке”; код њега и код Равела тако очигледног утицаја, који је имао доминантан одјек и одсјај у њиховом тонском мишљењу.

Код Миленка Живковића ово рашчлањивање једнослојне бразде (из комплекса двосложности извучене) води, међутим, своје порекло од оне опорости једне хармонске очврсline која се не прелива и не прегрива не приметно – као што је то, чини нам се, оно најбитније у суштини импресионизма – из једног међухармонског стања у друго хармонско међустање, већ су ти прегриви у узроку своје опорости више импресионистичке природе: где се одређена очврсла затворена стања (мање подложна брзом везивању и неосетном спајању) настављају у друга, те је тако површина њихове токовитости – за разлику од глатке, слушне, такорећи равне површине импресионис-

тичког уливања, сливања, укрштања – изборанија, храпава и на графikonу слушне свести оцртава се као рељеф пун прегиба, узбрдица, низбрдица са кривудаваим путељцима, стазицама, богазицама.

Дакле, у једном фиктивном сврставању, у односу на главне галванизоване полове стваралачке садашњице, његов поступак је ближи Бартоковом поступку, као што је, рецимо, Марко Тајчевић у својим изврским *Балканским играма* ближи равелијанском поступку.

Додајмо још и то да је код Бартока тај однос (импресионистичког и експресионистичког) поливалентан и гiba се од импресионистичког, најчешће и у експресионизам (узети су овде у смислу горе назначеног). Да бисмо сликовитије издвојили те разлике, служићемо се трећим, већ поменутиим примером; *Балканским играма* Марка Тајчевића, где је у погледу стилистичко-композиционог поступка реч о префињеној једнослојној шихти равелијанског импресионистичког тонуца.

Када овде помињемо имена Бартока, Равела, Славенског, ниуколико не мислимо на уплив тих индивидуалности на Миленка Живковића или Марка Тајчевића. Ова тројица узети су само као симболи, односно њихове језичности као симболизације извесних опојмовљених појава општег суштинског и карактеристичнолокалног у исто време, у развоју општег музичког мисленог развојног духа.

Овде бисмо на крају желели да укажемо, у вези с напред изложеним, на још једну појаву, готово закониту, у погледу пријемчивости слушаоца, уопштено узев, за једну или другу стилистичку врсту писаних дела из области о којој је реч. (Мисли се на прилажење идиому народног напева из импресионистичке или експресионистичке струје).

Сетимо се случаја Беле Бартока у целини. Барток данас, тек данас има и у музичком конзументу оно своје право место, иако за живота, мада високо цењен у музичком свету, себе није нашао у оној правој мери коју заслужује у масовном слушаоцу. Разлог је, чини нам се, и сувише еклатантан. Он лежи у оној, на први мах, шокантној, несвиклој (на умилно ухо) опорости која произилази из поменуте експресионистичке отпорности, чак одбојности у слушаоцу, у односу на већ предухитрену пријемчивост импресионистичке сливене, глатке токовитости и њене готово течно монодијско-хомофоно-разнолике треперавости.

Као што и општи тонски мислени дух има своју општу линију развојности, тако и у једном секундарном смислу постоји раз-

војна линија (као нека врста стваралачког одблеска у нама) процеса поступног поимања и примања код слушаоца, конвергентних и дивергентних једновременских различитих струјања сваке садашњости и савремености, које он поступно, а не истовремено асимилиује. И док није дозрео једном струјању, друга одбацује, да би их – дозревши, ступњевито и поступно за остала струјања једне савремености у свој својој разноликости – најзад све у целини примио у времену, кроз једну, две или више генерација.

У томе смислу, мада у умањеним локалним размерама гледано, сматрамо да две свите за клавир Миленка Живковића на јужнословенске сељачке мотиве нису још ни изблиза заузеле у слушаоцу нашем оно место које заслужују, те самим тим нису ни добиле онај уметничко-колективно-социјални значај који им припада код нас. Овим, разуме се, не мислимо нимало да умањимо значај већ класичним *Балканским играма* за клавир Марка Тајчевића. Њихова вредност, као и место које заузимају у нашој музичкој литератури, недвосмислена је и значајна. Напротив, желимо само да изнесемо на светло дана и у светлу чињеница сагледамо ову појаву (о којој смо дали наша запажања), овај феномен непријемчивости за извесне врсте тонских изражавања, којима је дошао тренутак; већ потпуно сазрео да из своје пријемчивости пређе у развојну пријемчивост и за плодове оних смерова којима се нужно слушалац историјски морао опирати.

Ако је то био случај са Бартоком и Славенским, а на срећу то сада више није, онда сматрамо да овај опус 3 заслужује тај продор у слушаочев слух и дух.

Мислимо да су свите најоствареније дело ауторово; дате једном високом савременом клавирском композиционом техником, формално цизелиране до у најтананије детаље на начин који сусрећемо у клавирским композицијама и клавирском ставу те врсте код једног Беле Бартока.

Сада ћемо у наставку нашег разматрања узети следеће дело: *Зелена година* опус 9. То је, у ствари, дивертисман (како у поднаслову списка ауторових дела сврстаних по опусима пише) од 10 балетских сцена по јужнословенским народним мотивима. У неку руку то је оркестрално настављање започете и спроведене идеје у опусу 3, *Јужнословенске сељачке игре*, свита за клавир, о којој је у претходном излагању било речи; утолико пре што је у насталој четвороставачној свити овога дивертисмана 2. став узет управо из опуса 3 (први став

I свите) и сада пресађен у оркестралну верзију. Ми ћемо се овде по-
дуже задржати аналитичким освртом на њу у намери да заокружимо
нашу започету мисао о овом уметничком правцу, који је код Милен-
ка Живковића превагнуо над осталим гранањима његове тонске ми-
сли.

Упознајмо се најпре са основним материјалима на којима су
изграђени ови ставови:

Larghetto nostalgico

C. ing. 

Пример 8 а) I став

Cor. (I) 

8 б) I став

Lento epico, quasi una passacaglia



8 в) II став

Allegro con brio

vi. I 

8 г) III став

Andantino marcato

C. Ing. 

8 д) IV став

а сада ставимо неке од ових изворних материјала народног напева (или цитата) у савремену климу композиционотехничког поступка, како је то сам аутор у својој партитури дао.

Прву мисао увода најпре у разређеној густини поступка:

The musical score is for the first idea of the introduction, marked "Più mosso" and "Solo". It features the following parts:

- Fl picc.**: Flute piccolo, starting with a melodic line marked *mf*.
- Ob. 1, 2.**: Oboe parts, playing a rhythmic accompaniment marked *sfz*.
- C. i.**: Clarinet in C, playing a rhythmic accompaniment.
- Cl. (Sib) 1, 2.**: Clarinet in B-flat parts, playing a rhythmic accompaniment.
- Fig. 1, 2.**: Bassoon parts, playing a rhythmic accompaniment.
- Cor (Fa) 1, 2, 3, 4.**: Horns in F, playing a rhythmic accompaniment.
- Vi. I.**: Violin I, playing a melodic line marked *mf con sord.*
- Vie.**: Viola, playing a rhythmic accompaniment marked *mf piz.*

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first idea is marked "Più mosso" and "Solo".

Пример 9

затим у градационој згуснутости:

10

Fl. gr.

Ob. I, 2.

C. I.

1

Cl. (Sob)

2

1

Fg.

2

1, 2

Cor. (Fa)

senza sord.

3, 4

senza sord.

Trmp.

10

Vi. I div.

Vi. II div.

Vcl.

zai ponticello

Vc.

zai ponticello

Cb.

The musical score for Example 9 illustrates a crescendo in dynamics. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and progresses through various instruments, including woodwinds, brass, and strings, to reach a fortissimo (*ff*) dynamic. The strings are specifically marked with *zai ponticello* (sul ponticello), indicating a technique that contributes to the increased intensity. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 10 and the second system starting at measure 10. The instruments listed are Flute (Fl. gr.), Oboe (Ob. I, 2.), Clarinet (C. I.), Bassoon (Cl. (Sob)), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Fa)), Trumpet (Trmp.), Violin I (Vi. I div.), Violin II (Vi. II div.), Violoncello (Vcl.), Viola (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Пример 10 а)

14 Largo

C1

Cl (Sb)

2

1

2

Pe

Va I

Va II

Vla

Vcl

Cb

f

f

f

f

f *mol D. molto unano, conabile*

f *conabile*

pp

f *conabile*

f *oro*

pp

Пример 10 б)

Овде се јасно може учити она импресионистичка хармонска структура у коју је овај почетни архаични мотив расточен, као и онај суптилни начин на који се са материјалом опходи (поступак какав сусрећемо у партитури Игора Стравинског *Посвећење пролећа*).

За разлику од овога, погледајмо сада другу мисао, уједно и главну, овога увода и како се она развија.

Пример 11

The musical score for Example 11 is arranged in two systems. The top system includes parts for Flute piccolo (Fl. pic.), Flute (Fl. gr.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet in B-flat (Cl. (Sib) 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), and a vocal soloist (Cor. (Fa) Solo). The bottom system includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Allegretto mezzo' and the dynamics include 'mf' and 'fz'. Rehearsal marks 3 and 4 are present at the beginning and end of the section.

Већ сам њен наступ, посматран у оној унутарњој структури развијања, има свој простосложени вид. Напев дат у хорнама попраћен је једном споредном, али карактеристичном мелодијском линијом, која се у више наврата јавља заједно с наступом главне мисли, те у једном ширем смислу има карактер стално пратећег другог гласа.

Други начин на који се са њом поступа, нека покаже следећи пример:

Пример 12

The musical score for Example 12 is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Melodic line with accents and dynamic markings of *mf*.
- Ob. 1, 2** (Oboe): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- C. ing.** (Clarinet in G): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- Cl. (b)** (Bass Clarinet): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- Fg. I, II** (Bassoon): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- Gr. C** (Horn in C): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- Vn. I** (Violin I): Melodic line with accents and dynamic markings of *mf* and *sfz*.
- Vn. II** (Violin II): Melodic line with dynamic markings of *mf* and *pizz.* (pizzicato).
- Vi.** (Viola): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- Vc.** (Cello): Melodic line with dynamic markings of *mf*.
- Cb.** (Double Bass): Melodic line with dynamic markings of *mf*.

На прегнантној, чисто ритмичкој уздрхталости гудачке групе, главну мисао носе дувачки инструменти. Овде се одмах могу уочити и оне опоре сударне мале секунде, које сусрећемо у ударним акцентима, чак у контрабасима или апартно у средњим продорним регистрима обоа. Карактеристично је да и овде у енглескоме рогу постоји други мелодијски диференциран глас, који једновремено дијалогизира са основном мишљу и има хипофригијски (локријски) карактер. Да се изразимо помажући се модусима, иако мислимо да се природа ове лествице назначеног другог гласа разликује од старих модусних начина; ово би нас, међутим, одвело и сувише у страну и наше излагање скренуло са основног правца.

Сагледајмо је сад у њеноме свеукупном бујању;

Пример 13 а)

This musical score is for Example 13a, featuring a full orchestra and strings. The score is written in 2/4 time and includes a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Pic), Clarinet in G (Cl. G), Oboe I and II (Ob. I, II), Clarinet in Bb (Cl. (Bb)), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor. (Fa)), and Trumpet in D (Tr. (Do)). The brass section includes Trumpet I and II (Tr. I, II), Trombone I and II (Tr. I, II), and Trombone III (Tr. III). The percussion section includes Timpani (Timp), Snare Drum (Pium. Or C), and Tom-tom (T-no). The string section includes Violin I and II (Vn. I, II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a '20' in a box at the beginning of the first measure of the Piccolo part. The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern, while the brass and percussion provide a steady accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 20.

Пример 13 б)

110

Fl. picc.
Fl. gr.
Ob. 1, 2
Cl. 1
Cl. (Sob) 1, 2
Fg. 1, 2
Cor 1, 2
Tr (Do) 1, 2
Trb. 1, 2
Trb. 3
Timp.
Cym. and Triang.
Trio.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Пример 13 в)

Musical score for Example 13 v), starting at measure 21. The tempo is marked *Presto*. The score includes parts for:

- Fl. pic. (Piccolo Flute)
- Fl. gr. (Grand Flute)
- Ob. 1, 2 (Oboes)
- Cl. (Clarinets)
- Cl. (Bb) 1, 2 (Clarinets in Bb)
- Fg. 1, 2 (Bassoons)
- Cor (Fa) 1, 2, 3, 4 (Cor Anglais)
- Tr. (Do) 1, 2 (Trumpets in D)
- Trb. 1, 2, 3 (Trombones)
- Tr. (Tuba)
- Temp. (Timpani)
- Gr. C. con Pault. (Cymbals and Tom-toms)
- T. no. (Tamtam)
- Vn. I (Violins I)
- Vn. II (Violins II)
- Vcl. (Violoncello)
- Vc. (Viola)
- Cb. (Contrabasso)

Key markings include *sempre marcato* and *staccato*. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat.

Пример 14

22 Poco maestoso

The musical score consists of 22 measures in a 3/4 time signature, marked 'Poco maestoso'. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. picc.** and **Fl. gr.**: Flute parts with dynamic markings *ff* and *f*.
- Ob. 1, 2**: Oboe parts with dynamic markings *f* and *ff*.
- C. 1**: Clarinet in C part with dynamic markings *f* and *ff*.
- Cl. (Sib) 1, 2**: Clarinet in B-flat parts with dynamic markings *f* and *ff*.
- Fg. 1, 2**: Bassoon parts with dynamic markings *f* and *ff*.
- Cor (Fa) 1, 2**: Horn parts with dynamic markings *ff* and *f*. A note indicates 'Pavillon en la'. A dynamic marking *ff* = 2 is present.
- (Do) 1, 2**: Horn parts with dynamic markings *ff* and *f*. A note indicates 'Pavillon en la'. A dynamic marking *ff* = 2 is present.
- Trb. 1, 2, 3**: Trumpet parts with dynamic markings *ff* and *f*.
- Tb.**: Trombone part with dynamic markings *ff* and *f*.
- Tamp.**: Percussion part with dynamic marking *ff*.
- Gr. C.**: Grand Cymbal part with dynamic marking *ff*.
- T. T.**: Tom Tom part with dynamic marking *ff*.
- VI I, dr.**: Violin I part with dynamic marking *ff*.
- VI II**: Violin II part with dynamic marking *f*.
- Vie.**: Viola part with dynamic marking *f*.
- Vc.**: Violoncello part with dynamic marking *f*.
- Cb.**: Contrabasso part with dynamic marking *f*.

Fl. pic.
Fl. gr.
Ob. 1, 2
C. 1
Cl. 1
Cl. (Sb) 2
Fg. 1
Fg. 2
Cor (Pa) 1, 2
Cor (Pa) 3, 4
Tr. (Da) 1, 2
Tbn. 1, 2
Tbn. 3
Timp.
Or. C.
T.T.
Vl. I div.
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

Један композиционотехнички fino исткан рад на начин оних бриљантних страница *Петрушке*, где преко једновременог покрета фигура у шеснаестинама, тридесетдвојкама и триолама наступа аугментирана градација главног мотива, у високим регистрима хорни и труба, као тријумфално закључивање овог става.

Други став израђен је на начин пасакаље, на мотив наведен под примером 14. И овде је архаична материја стављена у формалне оквире такође архаичног облика, али је дата сва у једном савременом тону, како оркестрационом тако и језичко-стилском. Већ је почетак теме бизарно дат у најдубљим регистрима позауна и дубоким регистрима хорни.

Пример 15

Lento epico, quasi una passacaglia

The musical score for Example 15 is written for a full orchestra. It features the following parts: Fg (Flute), Cor (in f) (Cor Anglais), Trb (Trumpet), Vle (Violin), Vc (Viola), and Cb (Cello). The tempo is marked 'Lento epico, quasi una passacaglia'. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The music is characterized by a complex rhythmic structure with a mix of 16th, 30th, and 32nd notes, and a variety of rests and accents.

Форма, веома брижно и достојно однегована, на начин пасакаље опхођена, али што се њеног обима тиче, он је минијатурног карактера. Тема од 10 тактова најављује се у три наврата, да би једним акордским *FFF* с наглим преласком на *P* довела овај став своје крају. То је нека врста интерлудијума између првог и трећег става.

Трећи став има изразити пасторални карактер с непарним ритмичким прегибима 3/8+2/8. Па иако лирски по природи свога мелодијског материјала, начин на који је озвучен овај став одаје оне основне одлике тежње и нагињања једном једром, опоријем експресионистичком прилазу материји, него једној смиреној, овлаш коло-рисаној импресији.

Нека нас у то увери следећи, мало бојени биланс апартног смењујућег, мање уобичајеног инструменталног колорита, за ову врсту штимунга.

Почетни напев је дат енглескоме рогу, уз сординантну пратњу хорне, труба, позауна и тубе, а уз остинатну ритмичку пулсацију у пијану великог бубња и лења (legno).

Пример 16

Andantino marcato

The musical score for Example 16 is titled "Andantino marcato". It features six staves of instruments: C. Ing. (C. Ing.), Cor (in F) (2, 4), Tr. (c) (2, 3), Trb. (1, 2, 3), Tube, and Legno Gr. C. The C. Ing. staff begins with a "Sola" marking and a dynamic of "mf". The other instruments start with a dynamic of "p" and "con sord" (muted). The Legno Gr. C. part is marked "sempre staccato". The score is in 3/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Одмах затим, уз енглески рог, који је у експонираном, али високом регистру, надовезује се октавно *clarinetto piccolo (in Mi)* тако да звук постаје још апартнији.

Пример 17

The musical score for Example 17 is arranged in ten staves. From top to bottom, the staves are for: Clarinet in E-flat (Cl. picc. in E♭), Bassoon (Fg.), Horns (Cor. (f)), Trumpets (Trb.), Trombones (Tb.), Woodwinds (Legno Gr. C.), Violins (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score begins with a first ending bracket labeled '1' over the first measure. The Clarinet and Bassoon parts feature a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part includes a dynamic marking of *f*. The Horns part is marked *senza sord*. The Trumpets and Trombones parts are marked *f*. The Woodwinds part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins and Cellos/Double Basses parts are marked *f*. The score concludes with a final measure marked *f*.

У пратњи смењују сад лимену групу дубоки контрабаси и чела уз издржане педалне тонове хорни, док се пред каденцу опет не уплету дубоке лаге позауни и тубе.

Meno mosso је такође карактеристичан у том погледу. *Clarinetto* наставља мисао уз сординантну пратећу интервенцију труба у средњедубоким регистрима. Финој опорости доприноси овде и фугот са повременим *staccato* набодима у широким регистарским скоковитим интервалима.

Пример 18

The musical score for Example 18 is arranged in six staves. The top staff is for Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), marked 'Solo' and 'mf'. The second staff is for Clarinet in B-flat (Cl. (Sib)), marked 'p'. The third staff is for Bassoon 1 & 2 (Fg. 1.2), marked 'p' and 'tr'. The fourth staff is for Cor Anglais (Cor. (Fa)), marked 'mf'. The fifth and sixth staves are for Trumpets (Tr. (Do)), with parts 1 and 2 & 3, both marked 'p' and 'con sord.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

И најзад, завршетак сав у оним одликама, већ поменутих, једрог, опорог, бојеног третмана.

Пример 19

5

Fl. picc.

Ob. 1.2

Cl. picc.
in Bb

Fg. 1.2

1.2.3
Cor. (Fa)

4

1.
Tr. (Do)

2.3

1
Tbn.

2.3

Tb.

5

Va. I

Va. II

Vcl.

Vc.

Cb.

Четврти, последњи став, један је простосрдачан разуларени брио, веома племенито однегованог поступка, који има карактер оног типичног бриљантног финалног ронда у узорним партитурама. Узмимо само два примера ради илустрације навода.

Најпре сам почетак. Разиграно спонтан. Испршених ритмичких подрхтавања на једној једноставној миксолидијској мелодијској дијатоници.

Пример 20

The musical score for Example 20 is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 & 2 (Fl. 1,2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1,2), Bassoon 1 & 2 (Fg. 1,2), Timpani (Timp.), and Contrabass (Cb.). The second system includes parts for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Allegro con brio'. The woodwinds play a melodic line with trills and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment with a 'molto marcato' section. Dynamics include *f* and *ff*.

Погледајмо на следећем примеру како ефектно на тематском фонусу виола, чела и баса подрхтавају хорне са фаготима, који касније настављају, али сасвим кратко поведену мисао у гудачима, да би после бодрог прелаза опет громко наступио почетни напев сав у распојасаном простосрдачном кликтању (попраћен шеснаестинским покретима таласасте скале у септакордима флаута и кларинета у оба правца уз осминско политонално пулсирање басове деонице), којим се, преко кратке коде, овај став, и дело у целини, приводи крају.

Пример 21 а)

Un poco meno mosso
a 2

The musical score is arranged in two systems. The first system includes three vocal parts: Soprano (Sg. 1.2), Alto (1.2), and Tenor/Bass (3.4). The second system includes string parts: Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The string parts are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The tempo is indicated as 'Un poco meno mosso' and the time signature is 'a 2'. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat).

Sg. 1.2
p

1.2
p

3.4
p

VI.I

VI.II

Vla
ff

Vc.
ff

Cb.
ff

Пример 21 б)

The image shows a page of a musical score for Example 21b. The score is written for a large orchestra and includes the following parts from top to bottom: Flute (Fl. pic.), Flute (Fl. ar.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1,2), Clarinet in B-flat 1 & 2 (Cl (Sb) 1,2), Bassoon 1 & 2 (Fg. 1,2), Cor Anglais (Cor. (Fa) 1,2), Trumpet (Tr. (Do) 1,2, 3), Trombone (Tb. 1, 2, 3), Tuba (Tb.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc. Gr. C), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *mf*. There are also some performance instructions like *Drum* and *Drum* with wavy lines above the percussion parts.

У овим торзичним изводима из композиторског опуса Миленка Живковића узели смо са одређеном намером управо она дела која најочљивије одсликавају његову идеју водиљу, преображену у тонску реч, проткану кроз ова дела која сачињавају највећи део онога што је написао; идеју која их обједињује.

Одлика им је изговарање садржине тонске кроз идиоме народних напева и то применом неокрњених изворних облика њихових, који се сада сусрећу и сукобљавају с композиционотехничким осавремењеним хтењима.

Подсетимо да је готово целокупни тонски опус Јосипа Штолцера Славенског изграђен на овој основној идеји, која је несумњиво, у смислу законитости, развојно била нужно једна од најзначајнијих струја код нас до Другог светског рата.

У свим овим делима доминира природно једноставан развој форме. Назвали смо ту форму простосложеном, што се унутарње структуре дела тиче, а простопроширеним обликом песме, што се спољњег облика тиче. То је и крајње добра одлика ових дела и указује на то да је композитор пришао овој материји са оним правим смислом и потпуном садржајно-формално одговарајућом сраслошћу, а не на начин, какав се неретко сусреће, где се априорно-постулатном облику једним апстрактним поступком, а не стваралачким чином, врши тај процес стапања појма с неодговарајућом садржином, коју тај појам не обухвата – ако овде за појам, као помоћ само, узмемо форму, а за садржину напев.

Пре него што ову мисао изложимо даље, морамо се, у неку руку, оградити једном напоменом.

Припадамо онима који не признају изричити дуализам садржаја и форме. Сматрамо да су они само парцијални статични ухваћени преснимци који произилазе из нашег конвенционалног сагледавања једног стваралачког акта, оствареног делом као целином. Али не оспоравамо да је у случају о којем је реч – када се прилази једном већ постојећем предмету (замрзнутом), очуваном праоблику, какав је архаични народни напев (или слично њему само напев народни) у својој латентној могућности саображавања с једним новим проширенијим уметничким обликом (као продуктом већ насталим кроз развој појмовно сагледаних уметничких облика) – тај дуализам већ садржан у самом стваралачком процесу као чињеница. Стога, иако овде говоримо о садржају и форми као о два одвојена елемента дела у настајању, то чинимо само у нужди насталој из посебног услова: историјско-временско-развојног нејединства између напева кроз векове глачаног и углачаног (више неразвојног јер је у себи свеобухватно) кроз духовно биће народно и уметнички развојне мисли узете у најопштијем и најапстрактнијем смислу тога значења. Финални савршени резултат морао би бити, разуме се, идентичан с почетним

тренутком оне врсте стваралачког чињења, у којем тај историјско-временски разлаз, раскид не постоји, него су оба ова само привидна раздвајања на форму и садржај, једне неразлучиве стваралачке целине, у ствари једно саобразно цело, од свога почетка до свога краја.

Наставимо сада нашу започету мисао.

Применом, дакле, неке већ постојеће неадекватне форме у чију се несаобразну одређеност убризгава једна витална, али туђа јој, сада распојмљена садржина, долази до оног мртворођеног хибрида, где уливена садржајност напева у свој необлик одмах изгуби себе и своју самосвојност, да би се расточила, распала у млохаве растворе без укуса и без мириса, у беживотно тонско трајање и таворење. Није редак случај да баш та несаобразност облика и садржаја, која својом изражајношћу и својом предметношћу већ има у себи свој постојећи имплицитни облик, доводи до бесплођа двеју разнородности, двеју антиподности, у овом случају до распоућености форме и садржаја.

Пошто унутрашњи развој структуре поменутих дела почиња на основама остинатног потврђивања себе на начин степенастог ширења у своме интензитету динамичко-кинетичког гигања, те том врстом своје експанзије ови облици развијају своју суштину (простосложена унутарња структура), то им исто и спољња форма не може бити априорна нити може припадати неком већ опојмовљеном ранијем формалном постулату, већ мора извирати и исходити из унутарње потенцијалне структуре споља осиромашене – не на своју штету – у простопроширену слику свог површинског облика, саобразно обрнутој сразмери свог простосложеног унутарњег обриса. Што је унутарњи облик сложенији, у својој под напоном и притиском сабијеној и сажетој суштини, спољњи облик се само развија у ширину (дакле, осиромашен је), а не у дубину слојевитости и изукрштаности.

Романтична музичка фаза нашег националног смера пречесто је падала управо у ту грешну замку и стварала неодрживе хибриде који се нису могли оживотворити и морали су изумрети у самом почетку свог настајања.

Ово саобразно прожимање нове уметничке форме са сада одговарајућом садржином (не више несаобразном), које се ближи поистовећивању садржаја и форме, у једно цело, није безначајно и представља вредно напредовање овог кључног односа, како у начину прилажења тако и поступног решавања проблематике везане за ову врсту музичке оријентације.

И, најзад, сагледајмо ону другу страну његове композиторске делатности у делима у којима ће се тонска садржина изговарати независно од народног идиома, која за предмет своје језичне усмерености неће имати ни у целини дат цитат народног напева, нити било коју врсту његове трансформације као тематски материјал, већ ће ићи путевима космополитског изражавања, ако тај израз – који се најчешће примењује у музичким расправама када је посреди проблем језика композитора, појединаца или групе композитора, и када се жели издвојити све оно што нема “фолклорни”, “фолклористички” присен – у томе смислу примењен уопште нешто значи.

Дакле, упутимо своје разматрање сада ка оним делима којима изворно полазиште ауторове фантазије није више народни идиом. Једна од таквих његових композиција коју бисмо узели прву у разматрање, неовисно о хронолошком реду, односно времену када је настала, била би *Епикон 1945* за виолончело и клавир. Да поменем да је та композиција, настала у току 1945. године, као што се из самог наслова може видети, готово једино инструментално-солистичко дело писано одмах после ослобођења.

За нас је од посебне важности, нарочито када је реч о солистичкој музици, у композиционотехничком смислу узев, следеће: које су све врсте поступка техничке обраде материје примењене у делу, односно на одговарајућим инструментима? Наизглед сувисло питање и безначајно. Ми ћемо у међувремену покушати да овом питању, осветливши га, придамо ипак известан значај.

У романтичној, нарочито раноромантичној, солистичкој музици није редак случај да је у том погледу оскудност изразита. Не усвајамо да је у делима из назначене епохе ране романтике узрок за то емотивна природа једне садржине, којој би сложенији поступак одузео спонтаност израза и дејства. Ако би тако било, шта онда да кажемо за дела касне романтике, Малера, Штрауса и пре тога, Франка и Вагнера? Мислимо да је ту посреди оно опуштање које је несумњиво одлика једног дела романтичног заноса, али које зато, у временском одмицању, таквим делима све више одузима од њихове вредности. И сматрамо да она мора бити не само уочена него и тумачена на начин какав одговара правој истини, тј. који је ближи истини ове, у нашем времену врло уочљиве појаве, у односу на дела те врсте о којима је реч. Будимо одређенији о овом неодређеном исказивању. Та претежно акордски разложена лева рука клавира, најинтимнијег инструмента којим су се романтичари служили, у замену за лиру из времена античке Грчке, ако можемо овим упоређењем да се послу-

жимо, пре је представљала слабост и спутаност, а мање ослобађање у путу ка спонтаности.

У Епикону су све те разнолике компоненте поступка врло однеговано примењене, подразумевајући разрађену деоницу виолончела и, назначимо, богато – у начину примене композиционотехничких поступака – опхођење клавиром. Ова разноврсност почев од акордских блокова као ритмичке акцентуације, преко низа разложених сазвука чисто хомофоне фактуре, иде до потпуно контрапунктског третмана. У композиционо-формалном погледу поступак је хибридан; испреплетате сонатног поступка с поступком фуге, који се примењују на две главне мисли на којима је дело изграђено. Инсистирамо на изразу две главне мисли, јер сматрамо да друга мисао нема значај споредне мисли. И једна и друга имају свој независан, неподређен карактер у односу једне напрема другој, и док је прва више епско разгранато мелодијског карактера, друга је епско ритмичко надирућег пулса, подесна за имитациони поступак. То смењивање чисто хомофоних партија с контрапунктски полифоним веома је учестало у савременим сажетим сложенијим формама. Оно је овде и на задовољавајући начин решено.

Ипак, мислимо да у овој области тонске језичности, без оног насушног изворишта са којег је аутор црпао своју инспирацију, његова инвенција нема ону своју спонтаност и непосредност у начину мишљења и развијања материје, иако је све усклађено и узорно смишљено, те оставља више утисак једне академски – у добром смислу те речи – цизелиране и дотеране тонске творевине у свим димензијама и адекватне свим оним потребним хтењима које обавезује наслов, него животворно носеће снаге којом се одражава у нама. Не бисмо никако желели да овај наш утисак оставимо овде овако недоречен. Желимо на лицу места да конкретним указивањем и наведеним примерима потражимо разлог овоме. Главни узрок, по нашем мишљењу, јесте примена хроматског и дијатонског принципа у једном непомирљивом и неамалгамисаном облицију.

Хроматски принцип доминира несметано у уводном делу (а он, по нашем мишљењу, у оном примарном спонтаном виду не одговара начину ауторовог исказивања; његова инвенција дише пуним животом када је изражена модалном дијатоником). Касније се овај хроматски принцип испреплиће у фугираном контрапунктском делу са чисто дијатонским елементима и читавим дијатонским плохама, те на тај начин овакав неамалгамисан конгломерат два непомирљив-

ва принципа одузима грађи из које је сачињен ону неопходну животворност и дело у целокупном утиску сахне у нама.

Пример 22

Leno epico e appassionato

Un poco piu mosso ma sempre

Мислимо да је ово непомирљиво сударање двају основних музичких принципа започело још од Вагнеровог *Парсифала* и да ту лежи разлог зашто нас ова мистична митска музичка драма оставља у недоумици, јер нас испуњава једном неоствареном празнином. Није посредни наизглед митски неостварени прави мир, није чак посредни ни неистинитост Вагнерове инспирације у *Парсифалу*, већ је реч о непомирљивом неодносу чисте дијатонике и чисте хроматике. Ствар је утолико за нас уверљивија што су понаособ узев и дијатонски делови драме и хроматски делови инспирисани. У чему лежи онда та неоствареност, ако не у њиховом неодносу? Нису предоследност употребе лајтмотива и одговарајући конструктивизам учинили дело хладном конструкцијом, него неделотворност једне конструкције због инкохерентности у самој садржини датој кроз адхезију, а не кохезију двеју одбојних супротности.

Потребно је овде навести да *Епикон*, што се облика тиче, припада већ сложеној врсти (за разлику од простопроширених облика дела о којима је раније било речи и која су извирала из музике народ-

ног напева), датој у кондензованом временском трајању и простору. Нека кратка анализа то посведочи.

Дело је у једном ставу. Уводни део (*Largo eroico e appassionato*) епског карактера, који ће на крају заокружити став, антиципира један исечак главне прве мисли. Следује *Allegro energico*, где се излажу две мисли на начин типичног излагања сонатне експозиције. У развојном делу ради се с првом темом, да би реприза наступила с другом темом у крајње драматском и епском виду, после чега следи полетна кода са заокруженим епским делом.

Сматрамо да је део од наступа репризе до краја онај где се спонтаност инвенције, њен унутарњи живот, заокружено и чисто испољила у свом облику. Можемо, међутим, баш од тог места уочити, у једном ширем смислу узето, да ова успела плоха има свој чисти дијалектонски језик.

Пример 23

I тема

Задржимо се за тренутак и на делу Класична свита. То је љупка инспирисана музика из млађих дана више барокног призвука него класичарског. Каприциозна у својим духовитим, на махове, изгредима, како из барокне тако и класичарске језичности. Изграђена из пет минијатурних ставова (*I Preludio – capricioso; II Rondo – Couplet; III Gavotte – Musette; IV Sarabande; V Gigue*) на начин француске свите. Музика која се радо слуша као лепа разонода духа.

Пример 24

The image shows a musical score for Example 24, consisting of six staves. The music is written in 8/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The score is marked with *mf* (mezzo-forte) dynamics. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, indicating a complex and rhythmic piece.

Један одличан занатски рад који својом непосредношћу, претенциозном инвенцијом, свакако заслужује да овде буде уврштен и споменут.

Из свега изложеног можемо закључити следеће:

Миленко Живковић се огледао готово у свим врстама композиционог стваралаштва. Ако не у свим врстама, оно свакако у разноврсним облицима:

солистичка клавирска музика:

Јужнословенске народне игре

Свита за клавир I и II

Епикон 1945 за виолончело и клавир

соло песма с клавиром:

Мој отац

Због љубави

камерна и инструментална музика:

Медитације без коментара за соло баритон и камерни оркестар, на стихове Р. Драинца

Десет српских народних песама за глас и камерни оркестар

симфонијска и вокално-симфонијска музика:

Симфонијски пролог за велики оркестар

Пожар на Балкану, симфонијска свита за велики оркестар (из истоимене музике за домаћи тон-филм, *Епонеја Србије 1914–1918*)

Живи огањ, ритуални балет у једном чину, на текст М. Настасијевића (недовршено)

Зелена година, десет балетских сцена (дивертисман) по јужнословенским народним мотивима

Рођење Весне, балет-кантата за соло, хор, велики оркестар, на балетски текст Гргура Костића

Тиквешке песме, за глас и оркестар

вокална а cappella музика:

Четири свите за мешовити хор

Две хумореске за женски хор

Јефимија за мешовити хор и баритон соло

На шкољу, за мешовити хор

Бекство (од Хамза Хуме) за мешовити хор

духовна вокална музика:

Византијска служба Божја за тенор, бас соло и мушки хор

Оче наш, за мешовити хор

обраде црквених народних песама:

Тропар св. Марка (III глас)

Тропар Богородице (IV глас)

Ирмос за велики пост (VIII глас)

Многаја љета по К. Станковићу

Спаси Христe по Д. Котуру

Велико Свјати Боже по Д. Котуру

музика посвећена деци и омладини – педагошка литература:

Мали комади за виолину и клавир (за почетнике)

Ђачки концерт за три соло виолине и гудачки оркестар

Омладинска музика, 28 дечјих, женских, мушких и мешовитих хорова на народне мелодије и текстове

мала дечја опера:*Дечја соба, музичке сцене за децу од Десанке Максимовић*сценска музика:*Разбијени крчаг, сценска музика за комедију Хајнриха Клајста**Зона Замфирова, драмска музика за народни комад од Стевена Сремца*филмска музика:*Пожар на Балкану**Уметност у Југославији у XIX и XX веку**Омладинска пруга Никшић–Титоград**До победе**Дечак Мита**Живот фресака**Задружни домови.*

Наведимо овде и низ народних обрада за разне врсте састава, облик који је неговао веома истрајно, а у последњим деценијама готово и једино, када му друштвени, педагошки и организациони рад и обавезе нису више допуштали да настави своју тако богато започету стваралачку делатност. Наведимо овде и низ масовних песама обнове и изградње, затим и *Оду Братству* за осмогласни хор *a cappella*, касније обрађену за хор и оркестар.

Из овог, не у целини датог, списка и нашег делимичног сагледавања главних и општих одлика његових тонских дела можемо извући следећи закључак: плодна и значајна композиторска активност Миленка Живковића застала је негде у оном наступу другог развојног степена стваралачког дозревања и сазревања његове личности у пуном развоју. Застала на прекретници, у тренутку кад је морала да отпочне дуготрајни, неуморни ход успињања ка оним врховима свога још у целини неоствареног тонског Ја, које ће тражити засвођење, заокружење свог доврелог, дозрелог и довршеног дела.

И још нешто, у свом композиторском обликовању, кроз своје стваралаштво, он није имао ону неопходну сабијену, под притиском и високим напоном континуирану, концентрисану временску условност за свој композиторски рад. Обавезе којих је био свестан, као и тога да не може а да их не преузме на себе – одузеле су му ту прву,

праву и једину могућност да се у целости и целовито на том, њему и свакоме од нас, најбитнијем пољу стваралачке делатности оствари до краја. И тако, када људско друштвено биће, пролазећи кроз неколико ступњева свога духовног развоја (а то је закон за свако биће у развоју своје духовности), временском спутаношћу услед прекида, низа прекида, застане на једној од својих развојних тачака дуже него што му то стваралачка временска законитост живота одређује, а која опет има свој неумољиви, неумитни часовник, који не зависи од посебних околности појединца и његове индивидуалне личне историје – тада, не остваривши своје стваралачко дело у целини, једновремено с развојним ступњем своје стваралачке свести и својих стваралачких могућности, долази до оне унутарње дискрепанције у бићу, које се или трагично руши под теретном празнином неоствареног, или се стоички пресађује у друге делатности духовне. Оне најближе, оне најсродније, које по својој природи нису можда суштински стваралачке, али зато када им се приђе стваралачким својством, неоствареним на матичном пољу, и зажареним пламеном, оживотворе се и дају неслућене плодове. То је случај Миленка Живковића. То је његова прича животна. За нас, који смо племенито себични у својој посвећености тонском стварању, ова прича је трагична, али, за њега, озареног великом духовном снагом, за њега, жртвованог самосвесно за потребе своје средине, ова прича је истина једне животне храбрости и животне снаге. Такву ју је он примио. Његова исконска виталност сретно га је онеспособила за трагичност. Стамено, стоичко, друштвено биће био је он. Смрт га није могла другачије узети до нагло, јер у њему није могла имати захвалног припремника, којем ће поступно одузимати животне моћи, до онемоћалости, и потом га опхрвати и, настањена у њему, обамрети за вечност.

АНАЛИТИЧАР

У својој аналитичкој студији *Руковети Ст. Ст. Мокрањца* Миленко Живковић је једним продубљеним захватом у бит саме сржи (ако се тако може рећи) сагледао, рашчланио и опет сачинио основне идиоме Мокрањчевог језичког стила. Проникао је у само језгро његовог стваралачког чина и дао једну аналитичку студију која представља такав научни рад какав из те области наше музикологије ми до данас нисмо имали.

Говорећи о Бели Бартоку, на једном месту он каже:

„Приказ стваралачке личности може се дати на два начина: аналитички и импресионистички. Одмах да кажем, да се ја увек опредељујем за прву методу, јер у њој налазим могућности за систематично и стварно тумачење предмета, иако не одричем да друга метода крије у себи пуно примамљивости и дражи слободног узлета маште, лирског надахнућа, декларације сопствених идеја, итд.“

„Да би аналитичка метода, међутим, била стварна и потпуна, треба безусловно да обухвати све елементе стваралачког процеса, дакле, уметничко дело са свима његовим компонентама и у свима димензијама. Обавезе које проистичу из ове методе морају се схватити као врло озбиљне и одговорне.“

„Сав тај комплекс саставних делова, управо, збир компонента аналитичке методе дао би се, по мом мишљењу, поделити у две главне групе:

1. техничко-формалну, која испитује проблеме ритма, мелодије, хармоније, полифоније, инструментације, облика и др.;

2. идејно-естетску, која истражује емоционални карактер, како посебне примене изражајних средстава дате музике напосе, тако и укупног садејства тих средстава употребљеним музичко-језичким формулама и обрасцима, а на темељу тако израђеног карактера дате музике – још и њен потенцијално присутни, скривени идејни смисао, дакле, карактер мисаоне атмосфере у којој је та емоционална природа испитиване музике једино могла и настати у стваралачкој машти композитора. Из овог је већ јасно да се естетска анализа не може

спровести без формалне као претходне. Елементи обеју ових група толико су изукрштани и међусобно повезани да често пута није могуће испитивати их независно једне од других. Стога је овај методски поступак у основи јединствен и недељив.“

Држећи се тог свога начела, он је приступио аналитичкој студији *Руковети Ст. Ст. Мокрањца* са свом оном себи својственом озбиљношћу и строгошћу зналаца и ерудита, аргументовано се критички оборивши на нека спорна места Мокрањчевог хармонског поступка у завршецима и полузавршецима појединих народних напева на којима је примењивао принципе хармонских спајања својствених модерној дурској и молској лествици, иако исти не припадају тим лествицама, већ модалном типу староцрквених и њима сличних.

И, као што се није либио да се критички строго осврне на те језичне дискрепанције у Мокрањчевом стилу, тако се није либио да лик овог првог српског музичког реалисте уздигне смело до праве апологије овим речима:

„Да се и уметник ‘малог формата’ може у извесним тренуцима уздићи до висине генијалног ствараоца нека као пример послужи Мокрањчева *Херувимска песма*, која по исконској дубини израза и по полифоно-хармонским и формалним вредностима може стати у ред најбољих композиција једног Палестрине, исто онако као што се *Смрт Богородице* из Сопоћана (из XII века) може поредити са фрескама једног Чимабуе или Ђота. Ово, најзад, можемо и смемо рећи као чињеницу, као нађену равнотежу између наших двеју крајности: неодговорног претеривања и непросвећене равнодушности према сопственим културним тековинама.“

Од нарочитог је значаја његово тумачење тоналних основа наше народне музике, које се да учити у самој аналитичкој студији о којој је реч, као и у поглављима *Науке о хармонији* (Поглавље о мутацији § 24, као и поглавље о хармонизовању народних мелодија §25).

Разврставање целокупне мелодијске грађе Мокрањчевих *Руковети* на пет типова лествица (а самим тим највећи део народних напева са наших различитих етничких подручја) није произвољна спекулативна операција једног теоретичара, занесеног потребом оригиналног систематизовања једне још несврстане грађе, већ је један несумњиво коренит, дубоко проосећан захват у дух и природу тих напева, чиме су дати обриси оним често неухватљивим разгранатим просторствима у којима једна мелодија може да варира у

своме хармонском обликовању, а да не изгуби од својих особености које јој одређују припадност.

Питање и раскорак у тумачењу нашег карактеристичног завршетка, како се површно каже, на доминанти, решио је Миленко Живковић на један веома уверљив начин, чврсто поткрепљујући своје образложење неумољивом логиком закључивања, а која произилази из модално-плагалног карактера напева.

Он сматра да је у нашем познатом завршетку на чистој квинти спојено симултано звучање два најважнија ступња лествице; I као финалиса аутентичне лествице и V као конфиналиса плагалне лествице.

Пример 25



Нарочито је значајна његова примедба о немогућности да се ова хипомиксолидијска лествица замени са дорском, јер ова забуна овде отпада због тога што завршетак у народној дијафонији има финалис (тонику) на *г*, а конфиналис на *д*.

Ево како то он објашњава на познатом примеру народне песме: „Повела је јела два коња на воду“. Пример плагалне миксолидијске лествице у двогласном певању пружа песма:

Пример 26



Из ових тумачења изводимо закључак да су ове мелодије апсолутно дијатонски облици, чврсто постављени на својој тоници којом се редовно завршавају, да им је каденца плагална (бар има квартни скок наниже из IV у I ступањ) и да не садрже у себи никакав основ за модулацију или иступање у други тоналитет! Њихова је тоника баш оно што неки теоретичари сматрају за доминанту. Било би, најзад,

необјашњиво како доминанта на завршетку ових мелодија, као осетљива и нестална функција тоналитета (с критичним тоном вођице, па и без њега) може имати онако чврсту стабилност какву имају двогласни завршеци ових мелодија у изворном народном певању (дијафонији), стабилност која је једино својствена тоници!

Не упуштајући се овде у давање неког дефинитивног мериторног мишљења о овом тумачењу, јер себе не сматрамо позваним за доношење судова о једном питању тако изразито сложеном, иако привидно једноставном, мислимо да је ово свакако допринос продубљивању и осећању духа и слуха завршетка на квинти наших народних напева. Веома смо склони да поверујемо у то да је ово решење једино исправно. Једно је међутим необориво – што произилази баш из оваквог модално-плагалног схваћеног завршетка – да више не може бити говора о томе да наше народне мелодије завршавају на доминанти. После оваквог, модалног, осветљавања природе наше народне мелодије, та тврдња је данас неодржива, апсурдна и погрешна.

Ако нам даљња расветљавања из те области буду потврдила ово наше веровање, онда ће заслуге за теоријско објашњење тоналних основа наше фолклорне мелодије Миленка Живковића бити од непроцењиве вредности за ову грану, уједно најдрагоценију, наше музикологије.

У својој бескрајно отвореној самокритичности ни сам Миленко Живковић није сматрао да је својим тумачењем дао завршну реч и тиме решио дефинитивно ово још увек акутно и актуелно питање. Оно ретко сретно прожимање зналачког и интуитивног – које увек доводи до плодних запажања и освежених осветљавања већ познатих ствари, као и изналажења у њима још увек оних непримећених вредности – дошло је до свог изражаја и у овој аналитичкој студији.

Истанчано је запажање поводом мишљења извесних наших музиколога, да је Мокрањац изграђивао неке своје мелодије по контрапунктском поступку на подлози оригиналне народне мелодије (случај са мелодијом „Биљана платно белеше“, која не постоји у народном певању у оном виду какав се налази у *X Руковети*). Сматрајући ово само као претпоставку која није лишена своје духовитости, он међутим уочава у овоме познатом случају једну садржајнију, дубљу особеност, њихову дијаметралну тоналну супротност, два различита типа лествице, јонску и еолску, по чему се оне битно разликују.

За ову, њему својствену, способност запажања, поготово у овом толико пута чутом и виђеном случају, потребна је заиста истанчаност чула за тоналне модусне односе. Овлаш сагледано, обе мелодије као да не крећу у јонској лествици, једна отпочињањем на тоници, а друга на терци тонике.

Већ по навици априорно усмерена сврставања наших народних напева у оквир модерне дурске лествице или молске (у овом случају „дурске“) – јер нам је слух васпитан на музичкој традицији која се углавном изграђивала у те две лествице – врло лако промакне ово толико тачно ухваћено разграничење.

Указивањем, с једне стране, на систематичност и истраживачку методичност Мокрањчевог поступка и, с друге стране, на његову уметничку интуицију, која дубоко прожима његов рад, Миленко Живковић не остаје само на тој констатацији. Својим даром да конкретно у реч пресади оно што се тонском речју слушаоцу музички намеће, он једним упоредним поступком – који је одређен изнађеним селективним примерима – оно што је осветлио и потврђује.

У свих шеснаест *Руковети* (петнаест *Руковети* и *Приморски напјев*, који су рађени такође у облику *Руковети*) Мокрањац је показао поуздан укус и строги критеријум при одабирању материјала. Он је радио по утврђеном систему, управо са методичношћу истраживача. Па ипак, његова уметничка интуиција дубоко је прожимала сваки његов рад. То се најбоље одражава у оном оштром и изразитом оцртавању карактеристике својствене, према мелодијском и текстуалном садржају, у сваком његовом тонском ставу. Узмимо, на пример, две врло сродне, по мелодијском кретању и типу тоналитета скоро једнообразне песме, које он обрађује на сасвим различит начин. То су почетне песме I и V *Руковети*:

Пример 27 а)

Шта то миче (драмска)



Бојо ми Бојо (лирска)



„Нежна, срдачна и наивна лирика у песми из I *Руковети* добила је у мекој и топлој хармонској обради и благом динамичком таласању одговарајуће тумачење:

*Бојо ми, Бојо, драга душо моја,
у ките те китим, за фесом те носим
Дођи, драга, седи, драга, хај, хај, хај!
Дођи, драга, до мене.*

У песми из V *Руковети*, задихан темпо, испрекидан ритам, уопште целокупна музичка фактура показују живљу драмску покретљивост која верно илуструје стихове:

*Шта то миче кроз шибљиче?
Стој, доро, стој, добро,
Стан, стан, стан' девојко, душо моја,
стој, не бегај!"*

Својствено његовом поступном ненаметљивом изношењу и одабирању сродних напева, овај први пример упоређивања као да нам не открива неку особиту и значајнију карактеристику коју не би сваки други запазио. Али, пођимо стрпљиво даље његовим започетим поступком и сачекајмо чиме ће у другом примеру поткрепити своју исказану мисао о уметничкој интуицији Мокрањца, која је дубоко прожимала његов рад. Ево како следи даље излагање:

„Или, на пример, две мелодије херојског карактера, једна борбена 'Књигу пише Мула-паша', друга достојанствена 'У Ивана господара'. Обе у почетку имају интервал мале терце као врхунац мелодије (климакс), код друге у горњем делу лествице, зато је узбудљивија, напетија, код прве и у доњем делу, зато је мирнија, сталоженија.“

Пример 27 б)

The image shows two musical staves in G major. The first staff, labeled 'У Ивана', has a melody starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to G4, F4, E4, D4, C4, and finally B3. The second staff, labeled 'Књигу пише', has a melody starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to G4, F4, E4, D4, C4, and finally B3. Both melodies feature a half-note interval of a major third (G-B) at the beginning.

У овом примеру почетна изложена мисао о интуицији Мокрањчевој добија на интензитету уверљивости да би са следећим,

трећим примером у потпуности своју мисао обухватио и засводио:

„Да упоредимо, најзад, две мелодије: лирску у песми ‘Мој се драги на пут спрема’ и драмску ‘Леле, Стано, мори’, које се разликују не само у темпу него и у техничкој обради.“

Пример 28 а)

Продубљено понирање у тонску материју *Руковети*. Изванредно познавање испитиване тонске грађе. Вредно запажање, поступно у излагању и градирању. Конкретна, у реч пресађена аналитичка стваралачка метода. Метода којој је увек давао преимућство над импресионистичком, иако овој додуше није оспоравао нека позитивна својства.

И на крају, попут двоструког контрапункта, следује свих шест напева у којима се може уочити истоветност њиховог структурног ткања:

„Ако погледамо заједно свих шест горе наведених примера, лако ћемо открити међу њима сродност која се заснива на интервалској структури мале терце с том разликом што се три налазе у горњем, а три у доњем делу лествице.“

Пример 28 б)

The image shows a musical score for two systems of staves. The first system, labeled 'доњи' (lower), consists of three staves. The second system, labeled 'горњи' (upper), also consists of three staves. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals (sharps and naturals) across the staves.

Сјајно изнесен пример, а и потврда о истанчаној способности Миленка Живковића за разоткривање оних скривених, готово најскривенијих, али постојећих заједничких чинилаца у наведеним примерима; иако само наизглед, па и на чујење, сасвим опречних по карактеру, али блиских по једном дубљем унутарњем структуралном сродству.

Исто тако, сумирајући све карактеристике методе обрађивања коју Мокрањац користи у својим *Руковетима*, на месту где каже да овај употребљава и сложенија полифона средства: имитацију, двоструки контрапункт, канон, он одмах, да исказане чињенице не би само остале исказане или нотним примером из оригинала поткрепљене, иде и даље од тога, па на примеру у почетном излагању теме у „Козару“ – која подсећа на експозицију фуге са две теме – изграђује, с незнатним изменама, и у четвороструком контрапункту експозицију правилне двоструке фуге.

Разуме се да је то само узгредна напомена, како и сам каже, „да би се из ове клице могла изградити двострука fuga“ – али она је баш као таква значајна за сагледавање студиозности и стручности, неопходних за овакву врсту посла.

Да поменем, опет узгред, његове узгредне напомене којима поткрепљује свој став о пореклу и корену мотива „Биљана“, како је дат у *X Руковети*. Ту су нам приказане, зналачки и уверљиво, две верзије њене: у *Охридској легенди* Ст. Христића

Пример 29



затим у популарној верзији „Биљане“, која је Мокрањцу лебдела пред очима у раду на *X Руковети*, припремајући је на више места у истој.

Пример 30 а)

Cl. *f*

Даље следи поређење овог мотива, издашно употребљеног и у страног литератури са сличним мотивом из Бетовенове *Пасторалне симфоније* и из III гудачког квартета J. Б. Ферстера.

Пример 30 б)

Пример 30 в)

J. Б. Ферстер: 3. Гудачки квартет, 1. став (1914)

Безброј је таквих сличних, узгредних напомена које су тако карактеристичне и неодвојиве од његовог свеобухватног, широког сагледавања, али увек одмереног закључивања, строгошћу правог научника.

У поглављу које говори о ритмичким и метричким особинама у Мокрањчевим *Руковетима* дата је једна бриљантна анализа овог својеврсног музичког метра. Све карактеристике богатих метричких особености наших напева (у овом случају напева узетих, разуме се, из самих *Руковети*), које иначе нису присутне у западноевропској музици – нашле су овде своје место и систематски су сређене.

Периоди од шест тактова са групама 4+2, 2+4, 2+1 такт у двочетвртинском такту. Затим у трочетвртинском такту група 4+2 такта, као резултат уметања припева. Затим подела на 3+3 такта без припева, као и подела на 4+2 такта у двочетвртинском такту. Затим примери шеснаестотактних песама са поделом 4+4+2+2+4 такта у двочетвртинском такту и 6+5+5 такта у трочетвртинском такту, као и низ примера с карактеристичним неправилним поделама. На пример “Урани Бела” од 15 тактова са поделом 2+2+4+3+4 такта, па “Текла вода Текелија” од 13 тактова са поделом 4+4+5 тактова, па “Девојка виче” од 14 тактова са поделом 3+4+4+3 такта итд.

Пример 31 а)

Урани Бела

У - ра - ни, Бе - ла, у - ра - ни, у - ра - ни,
 Бе - ла, на во - ду, хај-де Бе-ла у - ра -
 ни, у - ра - ни, Бе - ла, на - во - ду.

2 + 2 + 4 + 3 + 4 такта

Пример 31 б)

Текла вода Текелија

Музички примерак у нотном запису. Напомена: 2/4 такт, једна брзина. Мелодија је изградена од осам тактова. Прва линија садржи прва четири такта, а друга линија остала четири такта. Текст је поднотан и поделен линијама које се протежу преко нотних група.

Те - кла во - да Те - ке - ли - ја, да сџа - нем да с'од -
морим, да ма - ло ду - шом да - нем ја

Пример 31 в)

Девојка виче

Музички примерак у нотном запису. Напомена: 2/4 такт, једна брзина. Мелодија је изградена од осам тактова. Прва линија садржи прва четири такта, а друга линија остала четири такта. Текст је поднотан и поделен линијама које се протежу преко нотних група.

Де - вој - ка ви - че из џан - ка ѓр -
ла, а - ман, из џан - ка ѓр - ла, а - ман,

Једна, могла би се рећи, минијатурна, али по пробраним примерима скупоцена, антологија нашег бујног, незадрживог и неухватљивог метра, који је овде зналачки обрађен и попут припитомљене дивљачи, сврстан у своје оквире.

И на крају ове аналитичке студије, пошто се сва тонска материја разлучила под притиском јарког сагледавања и понирања у саму срж њене грађе, следује, као каква топла исповест, епско-лирска надахнута синтеза, понаособ за сваку *Руковет*, којом писац као да је хтео да разлучено опет салије у своје очврсле облике да би нам њихову садржину дао у још прочишћенијем, још самосвојнијем, још

истинитијем виду, попут изнова изглачане и обрађене руде, најдрагоценијег нашег уметничког националног блага.

Храбро, племенито, достојанствено сагледавање и поновно вредновање наше тако младе музичке прошлости.

Светао пример како треба и убудуће прилазити вредновању нашег стваралаштва.

ТЕОРЕТИЧАР

Своју теоријску мисао изразио је Миленко Живковић најпотпуније и најоствареније у својој *Науци о хармонији*. Књига није настала као компилативан рад стандардних уџбеника, а успела је да нам у једној области, већ тако исцрпно обрађеној, донесе и “понешто ново”, како у своме предговору напомиње скромно и сам аутор књиге. Она се данас управо налази пред својим трећим издањем, што несумњиво говори о значењу које има за наше прилике и потребе у области стручне педагошке музичке литературе.

Мислим да ова књига далеко премаша значај само једног практичног уџбеника. Напротив, она је првобитно намењена онима који су већ зашли доста одређено и заинтересовано у сложену хармонску проблематику. Ова књига, дакле, изврсно ће послужити најпре онима који су већ стекли солидна основна знања из ове области и то као одличан путоказ за продубљивање те још увек неисцрпљене грађе.

Да додамо да ова књига, када је изашла 1947. године, била првенац у стогодишњем раздобљу постојања српске музике код нас. Чињеница непобитна и загонетно чудна.

Разуме се да значај књиге ниуколико не би могао бити у томе што је била прва те врсте код нас. Иако сама та чињеница, мислим, не може остати ненапоменута.

Њен значај је у оригиналном прилажењу и сагледавању проблема хармоније. И то у оном оригиналном прилажењу, које не простице из пуне жеље да се то, по сваку и било коју цену буде, већ која настаје као резултат једног изворног осећања за проблеме те врсте, поткрепљене широким видокругом знања и будуног праћења, како стваралачког развоја савремених токова музике тако и савременог развоја теоријске мисли до данас.

Значајно место придајем у овој књизи поглављу о мутацијама, иако ово поглавље ни изблиза не обухвата онај простор који заслужује. (Оно је зато исцрпно примењено у тумачењу тоналних основа Мокрањчевих *Руковети*.)

Појам “мутација” овде је први пут уведен у теорију и проистиче из оног непатвореног чистог осећања које је Миленко Живковић имао за схватање оригиналне мелодике нашег народног напева.

Необорива је чињеница данас да је утицај западноевропске хармоније умео, покаткад чак и код Стевана Мокрањца, да доведе – срећом у ретким случајевима – до раскорака између духа народног напева и дOMETнуте хармоније која му не припада. Ако се има у виду да Стеван Мокрањац представља најпрочишћенији вид уметничког обрађивања народне мелодије код нас, па да се ни он није могао отргнути покаткад западноевропском утицају хармонијске логике спајања, онда нам свима мора бити јасно од коликог је значаја рад на бистрењу извесних појмова који задиру у тоналне основе наше народне мелодије.

На томе пољу Миленко Живковић је неуморно радио, јер је схватио непроцењив и још недовољно сагледан значај за један прочишћенији кристализован вид прилажења народном напева, који извире из једне хармонске климе која се добрим делом опире логици западноевропске хармоније.

Да су извесна правилна теоријска сврставања и те како значајна, потврђује баш Мокрањчев пример. Иако свестан да мелодије које обрађује, по своме типу, нису у потпуности идентичне с модерном дурском и молском лествицом, он је те напеве опрезно ипак сврставао под њихов појам, па су баш из тог разлога чак и стваралачка интуиција и његово осећање за матерњу мелодику покаткад остали изневерени и подлегли штетном утицају туђег накалемљеног поступка.

Ево како Мокрањац тумачи ово своје схватање:

„Сваки, који се разуме у музици, опазиће да код попевака (мелодија које се певају) у овој књизи нису нигде написани предзнаци за тонски род. Ово је чињено навлаш, а ево зашто:

„Зна се да се предзнацима – крстовима и беовима – одређује тонски род, а тиме се у неколико указује и на извесну одређену складбу (хармонизацију).

„Ове су попевке већином тако скројене, да се могу схватити и правилно ускладбити на више разних начина. Потписани, не стављајући предзнаке за тонски род, уздржао се да с овога места утиче на начин хармонизације.

„Оне или њихови првобитни обрасци, из којих су се развиле, за цело су много старији него што је теорија о модерном дуру и молу.

Оне би се, можда, пре могле подвести под калуп старих тонских родова (овде Мокрањац мисли на модусе): дорски, лидијски, фригијски, јонски, итд.

„Но ми их нећемо делити по старим тонским родовима, јер бисмо тако добили више група са више објашњења, а наш циљ је да имамо што мање група и да све објаснимо модерном музичком теоријом, износећи и одступања од музичке теорије, којих има у нашим мелодијама обилно, али су сва консеквентна те им се може пронаћи закон.“

Да је Мокрањац остао доследнији у својој теоријској визији и смело одредио значење модалног у нашим народним напевима и консеквентно га спровео у свом стваралачком поступку, што сметрам да није било немогуће (а што потврђују и поједини изванредно спроведени примери у његовим *Руковетима*), он до таквих решења, као што је употреба доминанте пред нашим карактеристичним завршетком на чистој квинти, не би никако ни дошао.

О томе је луцидно сагледано и смело аргументовано у већ поменутој аналитичкој студији *Руковети Ст. Ст. Мокрањца*. То је за нас од двоструког значаја, како за савремену анализу наше стваралачке тонске материје из прошлости тако и за даљње стваралачко прилажење нашем народном тонском благу у светлу модалних и плагално-модалних особености које пружају неисцрпно богатство варијабилитета у поступку са том драгоценом тонском грађом.

Појам мутације, који не проистиче ни из какве апстрактне спекулативне сфере, него осветљава дубински снимљену унутрашњу садржину лествица у којима се крећу наши напеви, уједно је и сажето исказано у ВЈЕРУЈУ за које се Миленко Живковић у својој младости тако уплахилено и неодољиво борио. ВЈЕРУЈУ које произилази из његовог става да је развој нашег националног уметничког језика неодвојив од природе и духа нашег народног певања, које изискује њему својствено, а не туђе придодато, како стваралачко преобличавање тако и теоријско тумачење и значење. То је мисао водиља од самог почетка настајања српске музике преко Корнелија Станковића, Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића, па преко генерације Стевана Христића и Петра Коњовића до данашње средње генерације са Љубицом Марић закључно, чије стваралаштво представља онај најистанчанији вид уметничке метаморфозе матерње тонске грађе. У њој је то стапање и прожимање са матерњом мелодиком, то стваралачко увирање у дух и извирање музичких мисли из самих соко-

ва најдубљег корења нашег напева отишло најдаље у уметничком преобличавању (обликовању) и добило свој најсублимнији, најпрочишћенији и најаутохтонији вид.

Поред мутације, у овом нашем хармонском првенцу, област хармонског простора обухваћена је у потпуности и интегрално систематизована. Написана 1947. године и потом допуњена у другом издању издатом 1953. године, *Наука о хармонији* Миленка Живковића није могла остати незаинтересована и по страни значајних развојних токова музичког стваралаштва, које је у својој хармонској сложености поступно обухватило цео могући тонски простор темперираног система, почев од трозвука преко седмозвука до дванаестозвука. Стога је једна од неретких врсних одлика ове књиге, систематско сврставање вишезвука све до седмозвука у поглављу које обухвата дијатонику, а потом до дванаестозвука, као и алтерованих вишезвука почев од петозвука па до дванаестозвука, у шестом делу ове књиге.

Редак случај за ову врсту градива, јер ми досад и нисмо имали уџбенике који обухватају ову проширену област сазвучја од петозвука па надаље до дванаестозвука. Ретки су и страни уџбеници који захватају теоријски ову област, иако је стваралачка пракса већ увелико обухваћена овим сложеним сазвучима.

Овде желим нарочито да подвучем важност оригиналног начина обележавања акордских склопова који је врло подесан за обележавање сложенијих вишезвука од шестозвука па надаље до дванаестозвука. Један изванредно упрошћен и, ако тако могу рећи, сликовит начин обележавања. У старом начину већ нонакорд изискује сложену нумерацију што потврђује и алтернација такозваног вишег или нижег обележавања, док би обележавање од шестозвука па надаље било тако сложено, гломазно и апсурдно, до неодрживости.

Ево шта о том начину обележавања каже у предговору сам аутор књиге:

„О новом начину обележавања акорада потребно је рећи само неколико речи. У више страних уџбеника могу се наћи различити начини обележавања. Међутим, мени није био циљ да измислим нов начин обележавања по сваку цену. Оно што сам овде дао резултат је комбинације досадашњег обележавања и, уз то, једне потребе, а то је: да се исправе неке нелогичности и недоследности у ранијем обележавању, које датира још од доба генералбаса. Овде се нипошто не враћамо на теорију ступњева, иако су ступњеви основа новог обеле-

жавања. Ступњеви су узети у смислу функција (како ће се то видети из целокупног градива) а новина и исправка састоје се у томе, што сада ступањ, односно функција, има своје одређено и стално значење. Тако је у ранијем обележавању (Louis Thuille), на пример, акорд V_4^6 значио квартсекстакорд петог ступња ($d-g-h$), док је V_4^{\sharp} био задржични квартсекстакорд на петом ступњу ($g-c-e$ разрешен у $g-h-d$). Чињеница да се V_4^6 једанпут сматра $d-g-h$, а други пут $g-c-e$ уносила је велику забуну код ученика. Према новом обележавању V_4^{\sharp} постаје заиста задржични квартсекстакорд на петом ступњу, а обртајни квартсекстакорд има свој знак V_5 . Исти је случај са скретничним и пролазним хармонијама, као и са фигурацијама. Из овога се развио и цео остали план обележавања, који је за ученике не само једноставан, консеквентан и лако разумљив него је и веома згодан за извођење хармонске анализе, чак и сложенијих акордских конструкција."

Тумачење тако карактеристично за његов начин прилажења стручној материји, са оним продубљеним синтетичним смислом за усавршавање још увек недовољног и недоследног поступка у једној тако значајној области хармоније, као што је систем обележавања акорада, и за доприношење његовом развоју.

Већ у првом делу ове књиге, који обухвата опште појмове, може се одмах на почетку уочити, по начину сагледавања и излагања мисли – из те тако уходане и обрађиване области – да нам у току читања тог познатог градива неће надолазити тако учестале, уморне, презасићене асоцијације на, наизглед, неизбежна понављања из истоимене грађе солидних страних уџбеника. (Тиме ниуколико не желим да умањим значај и потребу и таквих књига код нас, а само у једном ужем и практицистичком педагошком смислу.) Али ћемо исто тако уочити да ово особеније излагање не проистиче из спољне позе да се буде другачији по истим општим стварима о којима се говори увек када је реч о науци о хармонији, већ да то освежено сагледавање у излагању општих познатих појмова проистиче из једне дуге животне праксе и концентрисане животне медитације о тој просторно-акустичкој димензији тонске уметности.

Пошто је у уводу изложио своје мишљење о објективним условима, по којима се музичка уметност разликује од других уметности – мислим да то разликовање није неважно подсећање, јер из неке чудне жеље да се све уметности сврстају под један заједнички садржатељ и униформно сагледавају, проистичу пречесто велике заблуде и збрке, нарочито у вредновању тонских умотворина – и пошто је афирма-

тивно изнео да су машта и емоција, иако удружене, немоћне да даду уобличен предмет уметничке замисли (барем не у музици) и да је уз ове стваралачке атрибуте композиторској личности потребна и изграђена техника да би помоћу ње могла дати спољашње остварење својих душевних стремљења и представа, писац прелази на предмет изучавања науке о хармонији. Најпре нам јасно и концизно излаже два схватања о постанку дурског и молског акорда, монистичко и дуалистичко. Следује излагање о консонанци и дисонанци са закључком да дисонанце могу бити акустичке (спољашње) и функционалне (унутрашње) природе. Потом поделом дијатонског система на пет хармонских група: 1) трозвуци, 2) четворозвуци, 3) петозвуци, 4) шестозвуци, 5) седмозвуци; и хроматског система на девет хармонских група од трозвука до једанаестозвука који ће у каснијем излагању бити систематизовани и сређени, што овој књизи даје посебну особеност, аутор прелази на обавезна поглавља о хорском ставу и слогу, постављању акорада, кретању гласова, забрањеним кретањима, критичним тоновима и њиховим лиценцијама, хармонским сродствима и техници хармонизовања. У њима се свуда са истанчаним смислом за сређивање и финим, једва осетним, али присутним допунама обрађују ова поглавља којима се и општи део приводи крају.

У другом делу ове књиге, који обухвата област дијатонике, наставља се овај започети начин појачања већ постојећих варијаната из те грађе. Овде је доследно рашчишћено питање молдура, који не можемо сматрати, како је то уобичајено, дурском лествицом са сниженим шестим ступњем. У свом основном виду свака дијатонска лествица – а молдур је свакако једна од тих основних дијатонских лествица – нема повишене или снижене ступњеве. Рећи за молдур лествицу да јој је шести ступањ снижен, значило би исто као када би се, рецимо за Г-дур лествицу рекло да има повишени седми ступањ, а то је уочљива нетачност и недоследност у начину мишљења. Затим је ова грађа проширена обухватањем шестозвука и седмозвука. Дати су примери њихових основних облика и обртаја у широком и уском слогу, као и примери спајања шестозвука у шестогласном ставу и седмозвука у седмогласном ставу, што све представља неопходно потребну допуну која готово редовно изостаје у осталим уџбеницима, иако је пракса показала да је преко потребно да теорија примерима обухвати и ове појаве.

Једним примером је обухваћен и петогласни став, а нарочито је леп прилог дијатоници сређено излагање у поглављу §23 проширење дијатонике.

Пример 32

Дорска



Фригијска



Миксолидијска



Миксолидијска



Еолска



Јонска



Пентатонска (кинеска)

а)



б)

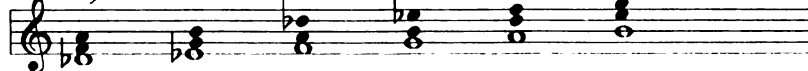


Целостепена лествица

а)



б)



У овом одељку поред староцрквених модуса, пентатонске лествице, целостепене лествице, имамо и примере истарске лествице;

Пример 33

Истарска лествица



миксолидијске молдур лествице;

Пример 34

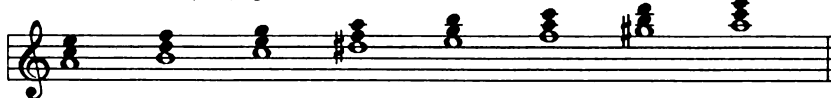
Миксолидијски молдур



циганске лествице;

Пример 35

Циганска (мађарска) лествица



норвешкофригијске лествице;

Пример 36

Норвешка фригијска лествица

а)



б)



балканске лествице;

Пример 37

Балканска лествица

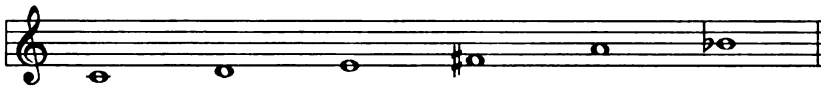


Назив "балканска лествица" потиче од аутора, а распрострањена је у мелодијама балканских народа, настала под утицајем оријенталне (турске) музике. Врло је добро уочен и доследно тумачен њен плагални вид, на шта пример указује, врста *e*-мол лествице са фригијском секундом.

Ту су још наведене и оригиналне лествице сачињене од појединих аутора. Тако, на пример, Скрјабинова лествица од шест тонова (у којој се истичу лидијска кварта (*c-fis*) и миксолидијска септима (*c-b*), из које је и проистекао познати *Прометејев акорд*.

Пример 38

Скрјабинова лествица



Пример 39 Прометејев акорд



Поред ове Скрјабинове лествице, наведен је пример врло занимљиве лествице од девет ступњева А. Черепњина:

Пример 40

Лествица од девет ступњева (Черепњинова)

Нарочито важан прилог дијатоници јесте поглавље о мутацији. Ми овде нећемо улазити у расправу о томе да ли је назив мутаација целисходан и сврсисходан или није. Константоваћемо да, без обзира на назив, ова појава тонских промена у једној лествици без прекорачења граница утврђеног тоналитета, постоји. (Са овом појавом се доста сусрећемо у нашим народним напевима што им и даје изразиту особеност.) Константоваћемо да је могуће ову појаву сврстати у област дијатонике и да је потребно, што је најважније, с теоретске стране исту логично образложити и објаснити. Ево како је она дефинисана:

„Мутација је прелаз из једног у други истоимени тип дијатонске лествице, при чему је хармонски центар остао непромењен.“

Од посебног је значаја, а и карактеристично за сагледавање научног лика Миленка Живковића, шта он о томе каже:

„Појам мутације како је овде формулисан, долази као потреба да се под њега подведу све оне типске промене у тоналитету са сталним хармонским средиштем. Непосредан повод за изналажење и увођење овог термина дале су писцу карактеристичне тоналне промене у српским народним мелодијама (црквеним и световним). Ове мелодије, као уосталом и мелодије осталих балканских народа, и поред своје ‘примитивности’ изобилују интересантним и чистим примерима мутације.“

Нарочито богато захваћена и брижљиво обрађена јесте област хроматике у трећем делу ове књиге, а у светлу све сложенијег хармонског развоја тонске мисли посттристановског смера. Импуњу у сажетом облику дати, али многолико и богато садржајни, примери карактеристични за област сложених алтерација, у којима се изоштрено и будно око теоретичара употпуњује искуственим практицизмом. У око 40 примера наведених из ове области, изнизани су карактеристичнији следови спајања и разрешења сложених алтерованих акорада.

Поступно, од алтерованих трозвука па све до алтерованих седмозвука, и систематски, изложено је овде са много теоријске инвенције ово драгоцено тонско ткиво.

Оно ће моћи умногоме да подстакне смисао за тонску комбинаторику и прошири видике у изналажењу и богатству хармонских могућности, онима којима је ова књига првенствено намењена. Младом нараштају који се стваралачки односи према овој значајној области музичке уметности.

Ево неколико изврских и инструктивних, примера из те одлично обрађене материје.

Пример 41



•• 7>
a: V5>
3<

Задржимо се тренутно у овом нашем даљњем излагању на већ напоменути оригинални начин обележавања хармонија у овој књизи. Нека нам овде, само примера ради, послуже оне скромне, али самосвесне завршне речи аутора у предговору, да овај нов начин обележавања није произишао из пуне жеље да се да нешто ново у том подручју по сваку цену, већ из потребе да се добије један не само лако схватљив, једноставан и консеквентан начин обележавања, него један веома згодан начин за извођење хармонске анализе чак и сложенијих акордских конструкција.

Узмимо, рецимо, пример *h*) из броја 154, стр. 185, *Науке о хармонији*, којим је обележен шести обртај IV ступња седмозвука *a*-мола, по новом начину:

Пример 42



a: $\dots 5 >$
 $IV 3 >$
 $11 <$

a: $\dots 11 >$
 $I 9 >$
 $7 <$

C: $\dots 11 >$
 $\dots 8 <$
 $I 5 >$
 $3 <$

а ево како би обележавање овог истог обртаја, истога седмозвука, изгледало у традиционалном начину обележавања:

Пример 43



$11 <$
 9
a: $IV 7$
 $5 >$
 $3 >$

13
a: $I 11 >$
 $9 >$
 $7 <$

13
C: $\Pi 8 <$
 $I 5 >$
 $3 <$

Оптерећено. Нимало једноставно и потпуно непрегледно за брзо схватање и уочавање склопа припадности овог седмозвука у обртају.

Разуме се, да би се неупућен читалац могао снаћи у овом новом начину обележавања, потребно је дати и објашњење знакова. Пошто ово сматрам неопходним, то ћу овде донети објашњење у целини, како га је у својој књизи дао сам аутор.

Објашњење знакова

- I = основни облик првог ступња (квинтакорд)
- IV₃ = први обртај четвртог ступња (секстакорд)
- V₅ = други обртај петог ступња (квартсекстакорд)
- = кратка црта значи понављање истог интервала
- = средња црта значи понављање истог ступња
- < = знак за повишење тона
- > = знак за снижење тона

Арапски број = с десне стране римског употребљава се само за фигуративне и хроматски промењене тонове, а рачуна се увек од најнижег (басовог) тона

- V₄₃⁶⁵ = задржични квартсекстакорд са разрешењем у квинтакорд
- IV₃⁶⁵-V^{3<} = квинтакорд са повишеном терцом
- IV₅^{6>}_{4<} = квартсекстакорд са повишеном квартом и сниженом секстом
- Ṽ = тачка изнад римског броја означава четворозвук (доминантни септакорд)
- Ṛ = две тачке означавају петозвук (нонакорд)
- ṚṚ = три тачке означавају шестозвук
- Ṝ = линија изнад броја римског означава осмозвук
- Ṛ̇ = линија и тачка означавају деветозвук
- Ṛ̈ = линија и две тачке означавају десетозвук
- Ṛ̈Ṛ = линија и три тачке означавају једанаестозвук
- Ṛ̈Ṛ̈ = линија и четири тачке означавају дванаестозвук

Четврти део обухвата област модулација. Дијатонске. Хроматске. Енхармонске.

Темељно, исцрпно, једном стваралачком теоријском инвенцијом, пришло се овој тако осетљивој грађи, која наизглед као да се жилаво опире сваком крутом или насилном сврставању у неки исконструисани апстрактни геометријски систем.

И заиста, мисао писца као да нас у таласима заплускује снажно својом ширином сагледавања, али у нама подстиче и жељу за јед-

но свеобухватно оригинално свођење ове значајне дијатонске модулације у један чврст, логичан, доследно спроведен систем.

Ова жеља нам се намеће утолико пре, што је отпочети смер којим је пошла у своме раслојавању дијатонска модулативна мисао аутора, као и начин на који нас кроз исцрпне примере та мисао води из једног тоналитета модулативно у други, упућује на изналажење оригиналног свеобухватног система под који се могу сврстати сви токови модулативно-дијатонског типа.

И заиста, то ишчекивање остварило се и добило је своју пуну потврду у другом допуњеном издању, у целости, увођењем значајног, можда и најзначајнијег VI дела.

У том последњем делу књиге, поред сврставања вишезвука хроматског типа (и то оних најкарактеристичнијих) од шестозвука и седмозвука до дванаестозвука (где су уврштени и алтеровани акорди хроматског типа у ужем смислу), ово наше значајно теоријско дело засвођено је, великим градационим климаксом, систематизацијом, поготово геометријским методом у најбољем смислу те речи, једне конкретне грађе у праву филозофско-теоријску апстракцију.

Ону врсту апстракције коју је Хегел једино признавао као достојну светског духа. Као да је конкретно садржајном приказаном поступку изнађена она његова еманирајућа општа суштина и да је иста захваћена једним обрасцем који извире из саме природе ствари, као и природе поступка.

За тренутак смо ускочили у шести финални део књиге, с тим да се одмах после овог краћег иступања опет вратимо на наше започето разматрање IV дела и тиме уједно наставимо поступно излагање по редоследу оних деоба које је писац овој тонској дисциплини дао.

Посматрано са историјске развојне стране, модулативна као ухваћен и дефинисан појам, уведен је у теорију тек негде на почетку 19. века. Увео га је у теорију Жозеф Фетис (Joseph Fetis, 1784–1871). Ова чињеница добрим делом указује на то, да је модулативни поступак у уметничкој музици имао свој лагани развој и да представља вишу сложенију фазу тонског обликовања мисли, која је ишла упоредо са развојем форме. У прилог томе говори и чињеница да добар део изворних народних напева, који представља такозвани примитивни облик тонског израза, нема модулативно својство, иако у замену за то има, неретко, мутационо својство, да се изразим појмом који је уведен први пут у књизи *Наука о хармонији* Миленка Живковића.

Наглом развоју модулационог принципа нарочито је допринела она емотивна прекомерност романтике (занемарујући зато неке друге неопходне димензије музичке тонске уметности); она се предала снажном утицају хроматског начина мишљења (јер најзад хроматика није изум романтичара, ње је било свакако и пре романтичара, сетимо се само Ђезуалда да Венозе и других, а да и не поменемо значајну хроматску страну толиких Бахових дела). Она га је и развила до својих крајњих граница, и у своме опојном лутању по врлетима и вртлозима хроматске емфазе пољуљала тоналне стожере на којима је западноевропска музика пуна два века почивала и најзад довела до распадања, цепања језгра тоналитета на дванаест делова, на дванаест самосталних једараца. Ова сада немају више ону вишезвучност, а ако тако могу рећи, двозначност односа – односа напрема једном тоналном стожеру и тоналном простору који запрема (тоналитет) и односа функционално детерминисаног интервалима једног напрема другом (ступњеви); имају само свој међуинтервалски нефункционални, ослобођени, независни (не)однос¹ једног једарца према једарцима која следе.

Тоналитет, једна конкретност-слушна опојмовљена датост, замењена је сада једном изврсно изнађеном иновацијом, која је додуше дијалектичко-вербално, више но звучно, појмовно, слушно присутна. Тоналитет овде замењује тоталитет тонова!

Није овде место да се о том несумњиво интелигентно детерминисаном појму расправља, али довољно је да напоменем да је он баш камен спотицања код теоретичара дванаесттонског система и представља ону слепу мрљу којом је уздрмана теоретска основаност не само овог појма него и почетна развојна фаза овог историјски значајног правца.

Настаје доба музике дванаест тонова која је из корена изменила целокупни дотадањи тонско-функционални космос. Почев од ње, клица једном посејана, довела нас је преко серијалне музике и из ње произишлог пунктуалног поступка поствебернијанске школе (како би друкчије и могло бити, цепање језгра на једарца условљава пунктуални поступак у даљњем консеквентном развоју) до електронске музике.

¹Ставио сам намерно реч неоднос, иако се код теоретичара дванаесттонског система говори о односу, јер тамо где је реч о независним слободним и нефункционалним својствима једног тона наспрам другог, за мене не може бити говора о односу, већ о постојању једних тонова поред других (*прим Е. Ј.*).

Себи смо са овим излазиштем, тренутно, дозволили слободу да узнемираним слутњама завиримо у оно што се у крајњој развојној путањи до данас и десило. Да ли и докрајчило?

Да сврстамо ово досад сагледано из модулативно-развојног угла.

Почев од мутационог принципа, где тонални стожер неумољиво држи цело здање, већина изворних народних напева, развојем форме преко дијатонско-модулативног поступка, дошли смо све већим емотивним набојима романтике до изукрштане посттристановске хроматике и њене енхармонике, која у својој сложености и у мирењу са темперираним системом најзад завршава музиком дванаест тонова, којом опет отпочињу серијална музика, пунктуализам, конкретна музика, електронска музика, итд. Ток као да није прекинут у развојном ланцу, без обзира на то што је на једној од карика довео до потпуног расцепа са оним елементарним основама и својствима на којима је досадашња музика постојала.

Желим, пре него што пређем на даљње разматрање IV поглавља ове науке о хармонији, да овде изнесем једну своју ексклузивну, дозвољавам, можда и мисао која је застранила, баш о проблему темперирања, јер сам у томе смислу имао врло често задихане разговоре с Миленком Живковићем.

Уколико се развој музичке мисли све више почео служити, као средством свога израза, хроматиком, то је проблем приближно подједнаке тонске температуре у оквиру октаве постао све сложенији и интонативно све неодређенији, уместо да буде интонативно све одређенији.

Живимо у времену незамисливих прецизности у осталим грамама људске делатности, док је наш европски темперирани систем постао једногледан, изнутра разривена стихијским, готово, различитим нивелацијама тонских висина, анемична међуодносна група тонова која прети да се свакога часа сама собом обезвреди у безмало бахатом немару и нехату за чистоту једне колико-толико одређеније и брижно неговане интонације, што ближе природној интонацији. Нејединствено основно *a*, ниуколико и не би било највеће зло да је барем по једном, од данас готово три постојећа основна *a*, извршена иоле одређенија фиксација интервалских висинских односа унутар свих оних дешавања у оквиру темперираних октава. Ово све напомињем зато што сам потпуно убеђен у апсурдност која се укоренила код теоретичара музике дванаест тонова – подела скале у оквиру октава на

дванаест потпуно једнаких тонских висинских делова. Та подела је, иако апстрактно-теоријски узев, доследна, убедљива и довршена (она као да баш иде, али само у привиду, ка ономе на шта ја пледирам), по моме мишљењу неодржива, немузикална, дакле, ванмузичка.

Ја ћу овде покушати да ову своју мисао и сумњу исцрпније изложим.

Да најпре разграничим две ствари које на први поглед изгледају исте.

Темперирани систем као једна практична компонента занемарује извесне тонске коме, чистоту вођица навише и наниже (занемарује их на инструментима где је тон фиксиран и где се не производи једновремено обликовањем тонске висине), али их свакако не негира, и темперирани систем, као акустично геометријско математичко начело једне теоријске естетике, која постојеће коме (питагорејску кому) обеснажује и проглашава непостојећим тиме што простор у оквиру једне октаве дели на дванаест једнаких висинских делова, а самим тим и негира било које вођично дејство.

Да се задржим овде на једној, за мене, аксиоматској константи. Ако је реч о мелодијском току било које врсте језичности, стила и слично, докле год је музике, биће и постојаће односи који ће у преносном смислу са свим посебним специфичностима за сваку врсту језика и стила имати она својства и оно тонско значење које у традиционалној терминологији називамо "вођичним".

Вођичност нема увек значење које је остало неодвојиво приковано за појам традиционалне тоналности. Да ли је реч о музици дванаест тонова или о музици модусних начина – што се тиче односа који имају смисао вођичног својства – они морају постојати и постоје. Али они не могу постојати у једној акустичкој естетици која октаву дели на дванаест једнаких делова и на њој изграђује своју мисао, која, по речима самих аполога овог система, мелодијску димензију сматра за једно од својих главних полазних и развојних упоришта. Аскетски посматрано, она може само својим излагањем тонова да констатује односе акустичког интервала једног поред другог, али не и у својој крајњој доследности да оствари онај магични процес асимилације који из светлости и влаге ствара животне супстанције и у свом крајњем оваплоћењу даје мисаоно биће. Симетрија једног геометријског правилног тела јесте једна у односу на исто тако постојећу симетрију једног животом надахнутог бића. Ове две врсте симетрије, геометријска и природна, треба да се сматрају као

две супстанцијалне различитости, где једна примењена на другу ову последњу негира и искључује.

Рекли смо да се развој музичке мисли до пуне употребе хроматике, која се у својој сложености и принудним мирењем с темперираним поступком, нагризајући тоналитет, распала на дванаест једнаких тонова ослобођених својих међусобних односа, независних и нефункционалних. Додајмо да то чудно мирење с темперираним системом, а не превазилажење истог, има и своју привремену и прелазну логику (ма колико да је она ванмузичке и крајње спекулативно практицистичке природе) у једном пренапрегнутом хроматичном начину изражавања, као што је у својој развојној узлазној линији био случај са постромантичарским правцем.

Ова појачана тензија у дејству, увођењем снажнијих емотивних хроматских начина у увек само исти број постојећих дванаест тонова европске модерне лествице, бива толико потенцирана, да се у једној напрегнутој развојној емфатичној фази, у којој се поствагнеријанска музика романтике нашла, овај крајње гранични интонативни количник одступања од природно интонативног простора могао и занемарити. Понављамо, занемарити, али само привремено, да би се у даљњем савлађивању овог недостатка дошло до оних нужних акустичких корекција, којима би се и повратила сва она чистота и слушна хранљивост тако насушне интонативне беспрекорности. Исто као што је рана романтика могла само тренутно да запостави тонску структуралну просторну равномерност развојности, хоризонталног и вертикалног принципа у свим њиховим деловима, а на рачун само једног водећег гласа и његове напетије хармонске акордике.

Зачудо, овде је исход обрнут. Ограничена на дванаест тонова, у једном изразу који је све више бубрио новим квантима напона, на напете опне традиционалног тонског система до крајњих граница, ова музика – још увек изговарана у својим природним односима интервалских размера, притискајући на рубове већ тесног тонског простора – уместо да доведе до нових фиксација међутонова у интервалским међупросторима, предала се, у немоћи да прошири свој обим ван постојећих датости, једним инверзивним смером, све већем нивелисању тонске температуре, губећи све више ону ненадокнадиву чистоту природне на рачун једне неутралне анемичне интонације.

Шта нам је претерана емоција донела у свом тонско-акустичком развијању? Сталном применом све интензивнијих хроматских

набоја довела нас је до неке врсте акустичко-интервалске апатије (обично се мисли да узрок томе лежи у оној презасићености хроматске структуре), па нас је преко експресионизма и импресионизма – позитивног и негативног екстремног антипода романтике – довела до “објективног” као противтеже и уравнотежења емотивног. И најзад нас је довела до врло често стерилне комбинаторике која се није уздигла на онај виши степен астралног израза, него је остала да тавори на поледици између вештаства и хроничне стваралачке немоћи.

Томе је умногоме, по мом мишљењу, допринела неутрално опхођена дванаесттонска лествица, отуђена од својих дванаест делова који више нису усмерени једном вишем звучном изходишту, иако се у теоретским хтењима “тоталитет” проглашава оним вишим принципом који треба да замени традиционални тоналитет. Понављам да он то у појмовно обухваћеном простору теоретске речи можда и јесте, али у оном што је овде изнад теоретске речи, у звучно-појмовном смислу, он то свакако није.

Велике и још несагледане тајне животних сокова и моћи леже у тим природним акустичким комама које се опиру вештачкој подели на дванаест истобројних темперираних делова беле тонске светлости на свој дванаестобројни, а не и дванаестобојни спектар, а које произилазе из читаве степенасте скале разноликих вођичних дејстава и односа тонова у једној тонској мисли.

Када овде кажем степенаста скала разноликих вођичних дејстава, не мислим на четврттонове, јер они су нови структурни тонови четврттонске лествице (а то са вођичним нема ничег заједничког), већ мислим да су разне нијансе у тонским висинама вођица природне лествице оне које одређују припадност, рецимо, једног структурално истог или сличног напева разним етничко-језичко музичким подручјима, подразумевајући ту и слична одступања у привидно равномерном пулсирању ритма. Чак смо уверени да ће се оне (те вођичне неравнине и нијансе специфичне за разна језичко-музичка подручја) једном и тачно моћи измерити, као што се данас (како нас обавештава информативна теорија) тачним мерењима испоставило да привидно равномерно ритмичко пулсирање једног те истог обрасца јесте код сваког интерпретатора другачија. Овде је реч о милимикронским одступањима (која се дају уочити прецизним апаратима) у којима се данас барем сматра да и лежи она карактеристика индивидуалне интерпретације једног уметничког дела у односу на интерпретацију истог дела од стране другог уметника. Го-

тово да у томе непобитно лежи кључ за објашњење тих суптилних разлика, које уочљиво постоје.

Постоји велика разлика између темперираних система који је у доба Баха и први пут примењен и који је отворио пут неслућеном развоју тонске уметничке мисли. Он је, фигуративно речено, занемарио оне неравнине природне лествице (које је и чине природном) опрезно, свестан да тиме нешто драгоцено жртвује (има ли ичега драгоценијег у музици од чисте интонације) за једно још драгоценије развојно музичко "даље". Ничег сличног у оном готово административном, ако тако могу да кажем, декрету којим је дванаестонска теорија у име једне чисто логичке разумске доследности – која додуше импонује својом консеквентношћу – али не у име једне дубље чистомузичко интуитивно филозофске ерудиције, преломила простор октаве на дванаест једнаких равноправних тонова.

Последица тога јесте негирање оног иманентног својства вођичности коју сваки мисаони тонски ток мора имати, а појава је у неку руку слична осетљивости на температурне промене метала, исказана оним малим, али не и безначајним осцилационим ширењем и скупљањем. Да ли је потребно напоменути какве све последице може имати пренебрегавање ове наизглед безначајне појаве, не само у области металургије, тешке индустрије, архитектуре и слично, него преносно и у изграђивању наших тонских здања, материјалом једне архитектуре која забрињавајуће занемарује и не опажа претеће последице сличних појава у музици.

Ја сам готово уверен да у тим вођичним неравнинама и лежи објашњење оне велике непознанице која даје одговор на ово, увек само делимично одговорено питање. Шта је то најосновније што чини да једна тонска мисао у нама живи или не живи? Неовисно о нашим субјективним наклоностима према њој и неовисно да ли је та мисао и адекватно у тонском висинском смислу акустички у потпуности дата, јер такве потпуне идентичности поклапања и не може бити. Али нам у томе помаже оно унутарње чуло слуха једне тонске мисли, чији већ усмерени токови излагања (те исте мисли) упућују да се та тонска висинска одступања између идеалног и материјалног остварења, допуњују једним психомузикалним процесом надодавања и надграђивања. Слично оној акомодацији слуха која чини да се на клавиру повишени четврти ступањ *C*-дур лествице чује час као доња вођица с разрешењем навише (*fis-g*), час као горња вођица са разрешењем наниже (*ges-f*), већ према смислу онога што претходи

и што следи, иако, и у једном и у другом случају, темперирана тонска висина *fis ges* није претрпела материјално чујне промене.

Да ли је Питагора био мистик или не, за нас је то у овом случају небитно (реч која се врло небулозно употребљава на све и свашта чим је нешто дубље и нерасветљено, а обично се под мистиком подразумева средњовековна религиозна егзалтација, што нема никакве везе с “питагорејским мистицизмом”). Међутим, веома је значајно уочавање његове такозване акустичке питагорејске коме, слично његовом броју 3,14, који нам говори о оном ирационалном односу између пречника и обима круга. О оној ирационалној несадрживости двеју мерних вредности.

То су чињенице ирационалне природе са неслућеним последицама када се декретски збришу непостојећим у име неког рационалног геометријског комодитета. Тиме се ствара круг без излазишта који неминовно доводи до учмале тонске мисаоне нивелације, чак и у случајевима где није само у питању стваралачка немоћ. Могуће је и занемарити питагорејску кому, али је немогуће исту кому поравнања ради нивелисати равномерном расподелом њеног остатка или додавањем преостатка, а све више у циљу поделе на дванаест делова истомерних у својим односима, и тиме забравити тонски простор у коме је ономогућено дисање.

Рећи ће се, насупрот томе, да се клавирски темперирани систем увелико у пракси примењује, па стога ни изблиза није било последица природе којима се овде прети. На то морам одмах да одговорим да је осетна разлика у томе што се на једном (полутемперираним систему, како је уређен у тонским висинама за клавир) репродукују уметничка тонска дела која у својем тонском дисању садрже иманентно природне интервалске напоне вођичне смерове и разрешења, која, иако не аудитивно, у својим висинским разликама адекватно чути, али по сугестивно-функционалном својству у нашем слуху дочути, и оног прихватања дванаесттонске равномерности, као тла на коме ће се сада одвијати један стваралачки унапред детерминисан темперирани процес. Апсурд својеврстан, јер стваралачко не може извирати из темперираног поступка, иако може да се у њему по нужди делимично и примени. Али то су две различите ствари. Из темперираног тла не ниче музичка стваралачка акција. Сасвим је друга ствар, понављам, што се стваралачки акт усађује по нужди у темперирани систем (данашња усавршеност техничких средстава омогућила би да се та нужда превазиђе) одређеном материјално тонском фикса-

цијом тих, у нашем систему још неостварених тонских висина. Тиме се он са њиме не поклапа. Он се додирује и опире му се.

Међутим, музика која се најпре огласи следом од дванаест тонова у такозваној серији (а она, као што рекох, представља за мене само материјално акустичко констатовање интервала у временском следу једног поред другог, а не једног у односу на други), не може да донесе ништа од чистог тонског стваралачког акта, ни априорно ни апостериорно. Слично као што ни говорни језик не може настати неком санкционисаном одлуком која по неком реду ванјезичке природе склапа од већ постојећих вокала и сугласника нове слушне облике звучања једне речи и одређује им на тај начин ново значење. Будимо одређенији. Такав се језик и може створити. Он ће можда и занимљиво и чудно звучати, али не и значити. Може се на тај начин небројено много таквих језика сачинити, сваки по неком другом ванјезичком устројству, али ће они бити лишени свега оног асоцијативног, чиме у нашој свести одзвања значење једне речи, биће лишени свих оних варијабилних истанчаности прелива у својој појмовности и својим слојевитим вишезначењем. Они ће у нама, у једном несагледивом недогледу, давати утисак материјализованог конгломерата вокала, гутурала и слично, који ће покаткад и имати понеку сличност с неком од постојећих речи неког језичког подручја, и тада ће бити препоручљиво, неким извученим законима, неког изученог законодавца, увести правило да се ти и ти редоследи вокала, гутурала и слично, морају избегавати, јер у нама асоцирају традиционални звук речи из неког живог или мртвог, постојећег или језика који је некад постојао.

Када из овог угла сагледам ствари, онда не могу а да се са суморном слутњом не сетим да у погледу неких правила дванаесттонске музике имамо веома сличних појава.

Мислим да ће се ово недопустиво интонационо акустичко стање нашег тонског система морати једном значајном реформом редиговати. Све говори, барем као могућност, у прилог томе. Једна вешта примена данашњих техничких остварења могла би, и те како, допринети да се ови недостаци уклоне. Није ли већ кроз историју музичких инструмената уведено и допринето толиким изванредним обогаћењима, истина техничко-извођачке природе, и додајмо да је нажалост то најчешће баш и бивало на рачун чисте природне интонације. Разуме се да баш ту и леже потешкоће, али уверен сам да нису непремостиве, а неопходно је да се преброде.

Додајмо да је донедавна недопустива била и чињеница занемаривања, на плану тонске боје, инструмената из фамилије дрвених па и лимених дувачких инструмената. Затим оргуља, клавсена (који се никако не може сматрати, барем што се тонске боје тиче, замењеним и допуњеним клавиром, с обзиром на несродно порекло, као и разних типова гудачких инструмената. Све то опет на рачун оних инструмената који су се могли технички брже и боље развијати.

Разуме се да талас једног нагло усмереног прогреса, као што сам већ напоменуо, готово да не може у први мах а да не занемари и пренебрегне неке тако драгоцене тековине и својства ближе или даље прошлости, али само за једно краће или дуже прелазно време. Изгледа да је то прелазно време, што се употребе варијабилитета тонске боје тиче, оних иначе мање технички развијених инструмената, прошло, а да време допуне нашег тонског система, у његовим новим уоченим празнинама, у пракси још као да није ни начето, а камоли да је отпочело. О томе се само теоријски ту и тамо понешто назначило.

Данас су увелико рехабилитовани и поново уведени у музичку праксу како оргуље и клавсен тако и низ инструмената поглавито из фамилија дрвених дувача. И то не само архаичног куриозитета ради, или што вернијег тумачења прошлих стилова, него као потреба за испуњавањем тог тонског бојења спектра у целини.

У погледу клавсена увидело се у новије време, на срећу и најзад, да је он неодољив сарадник барокне музике, а да је његова савремена замена клавир (којим је он у романтици замењен у тумачењу барокне музике) једна несретна надокнада преиспољно неукусно толерисана из чисто практичних разлога, а у занемаривању клавсена као технички инфериорнијег инструмента.

Комбинована боја која се добија спајањем клавсенског звука и гудачког соло инструмента незаменљива је, поготову у тумачењу и дочаравању барокне климе, али и као боја, апстраховано од језика или стила неке епохе. Да не говоримо о томе колико барок у своме дејствујућем губи и изопачује се сурогатом клавирског звука, чије су тонске одлике глатка, метална, хладна боја. Сушта супротност оном кртом игластом сухом звуку клавсена, који се са бојом гудачких инструмената стапа у исту, попут меда у саћу, и даје једно особито, ничим незаменљиво ново тонски бојено једињење. Али не само то. Клавсен није данас опет у употреби ради правога и достојног тонског обнављања барока, него и зато што је његово присуство у свеукупном збиру тонске боје и тонских особености ствараоцу опет преко потребно.

А оргуље тек. Без обзира на васпитно дејство бржег и масовнијег упознавања, са техничке стране достојним транскрипцијама за клавир, ненадмашног оргуљског опуса Баховог, једног Бузонија, Листа и других, у доба када још није било механичке репродукције, или је тек започињала, па је ова појава и могла имати неко оправдање с обзиром на запостављеност оргуља, данас је сваком култивисаном уху таква трансплантација на клавирско ткиво неприхватљива. Остaje само као концертно стандардна репертоарска чињеница којом можемо одмеравати пијанисту великог формата у коликој је мери успео да у волуминозности дочара оргуљски звук. И то је све.

За мене данас барем, када су оргуље опет у свом пуном сјају и када њихов звук доживљава праву ренесансу, ове транскрипције увелико личе, по тежини оних негативних неодоноса, транскрипцијама искључиво Шопеновог клавирског опуса за, рецимо, Мелакринов оркестар.

Слично клавсену, и оргуље све више постају неопходна звучна ризница у тонски бојеном богаћењу у складу са данашњим потребама тонског ствараоца. Ни оне нису више ту само да нам обнове велико оргуљско барокно здање прошлости, или да нас пренесу у узвишену климу религиозне екстазе. Оне су потребне да обогате, осадржаје усмерену мисао савременог уметничког дела. Неиздашност и звучна неекономичност клавсена, незграпност или неуклопивост оргуљског звука у модерни оркестар, више нису препрека за беспредрасудно увођење истих, као и низа других неопходних инструмената у савремену тонску стваралачку визију; независно од њихове техничке недораслости у поређењу са њиховим савременијим сродницима.

Дакле, то запостављање тонских боја и извесних и те како значајних особености баш из тог светла сагледаних инструмената, данас је надокнађено. Овим желим да укажем на већ поменуто само тренутно занемаривање извесних тонских датости, које се по неком закону свеобухватности и свеукупности опет морају вратити у обновљеном виду својој првобитној намени и сврси. У ствари, никада и није постојала нека изричита аподиктичка забрана њихова, због неиздашности и неподесности уклапања у нов свет тонова једне романтике. Ове тонске боје назначених инструмената једноставно, екстатично путеној емотивности, епоси романтике нису могли одговарати. Класика се, опет, тек ослобађала од обележеног баса (самим тим клавсена) и гледала да се поступно одвоји и од клавсена и од оргуља, који су и сувише по свом звучном мирису карактерисали претходну епоху.

За разлику од тога, у погледу природних неравнина у нашем тонском систему, оне су не само потпуно занемарене него су посредним путем проглашене за неважеће, нивелацијом и ексклузивном екскомуникацијом, тиме што је одједном наш тонски систем протумачен на начин деобе у дванаест једнаких тонских делова. Једна теоретска ванмузичка примена, једног сувог геометријског, у овом смучају насилног поступка, а за који се само заблудом мисли да проистиче као крајњи резултат нарушене тоналности.

Тонски организам ипак ни изблиза није једно тако растегљиво етерично бивство као, рецимо, простор, који се може обухватити и тумачити васколиким и расколиким математичким системом. И уколико ти системи буду увек супериорнији у развоју један од другог, утолико ће нас они приближити више извесним новим, понајчешће утилитаристичким могућностима у тумачењу и коришћењу просторне спознаје.

Тонски организам је једно одређено, али ирационално биће, док је простор једно неодређено, али зато строго рационално бивство, или се бар и тако може схватити.

Ма колико уметност тонова изгледала апстрактна, најапстрактнија већ по природи свога, како се мисли и сматра, непојмовног или конкретно просторно неопипљивог или визуелно несагледивог непосредног обликовања (како је донекле и наша свест прима), она је за узврат свакако најконкретнија од свих уметности.

И то својом природном унутарњом структуром односа који су пропорционално константни и чија се геометрија унутрашњих делова не може никако сврстати у неке једначине или једнакости, јер се тиме нарушава оно суштинско у тонском бићу. Независно од стилова и начина обликовања, тим изравнањем делова престаје оно супстанцијално у свакој изговараној језичности. Престају као постојеће оне његове критичне осетљиве и најосетљивије споне које се гibaју, ферментирају, узбуђују, смирују и чине једно уметничко дело оним што и називамо бићем које живи. У овоме случају и овако сагледано, примењена дванаестоделна геометрија је велико Небиће.

Ако творевине настале из те области будемо посматрали из овог појма небића, онда тек можемо одређеније сагледати и схватити резултате и развој њихов.

Очекујем да ће неминовно морати да дође до једног револуционарног расветљавања у тој области, а самим тим и до нових укрштања, раскрсница и преокрета, беспућа и правих путева.

Из овог угла посматрања музичко-тонског организма као Бића, ова геометријска уравниловка апсурдна је и неодржива је, ако за себе претендује да је наставак музичког бића и његовог развојног "даље".

Уосталом, уверен сам, да ће се то у испитивањима чисто мерне природе сигурно и доказати.

Овде није реч о вапају и повратку на традиционалну тоналност или слично томе. Не, овде је посреди нешто сасвим друго. Стваралачка музичка мисао која се у композитору рађа, никада није темперирана, јер темперирано овде значи немузикално. То, међутим, никако не повлачи са собом евентуално могућу заблуду да је стваралачка мисао у нама увек самим тим и традиционално тонална. Нетемперирано и тонално немају међусобно никакву везу. Али зато постоји у стваралачкој тонској визији читав низ безбројних несагледивих одступања у висинским односима (што опет не мора да има никакве везе са четврттонском музиком) појединих фиксираних тонских висина. Овде се под тим мисли на оно вођично својство у оба смера које је необично варијабилно и чини онај ензим којим ферментира чистота једне интонације и просијава припадност једне мелодијске линије одређеноме музичко-језичком подручју.

Ове тонске неравнине, овај богати варијабилитет вођичних смерова, специфичан за разне врсте језичности, постоји у нама саслушан (и мимо тога што су његове тонске фиксације у тонском висинско-акустичком смислу неадекватне), јер дат у покретним односима, он се у нашем слушно-психолошком функционалном систему на извештан начин по својој смислу преображава у свој идеални адекват.

Нешто слично оптичкој варци, као нека врста компензоване суплементарне аудитивне варке с којом се неприметно и неосетно суочавамо, као када на клавиру у удаљеним тоналитетима увек чујемо вођице као такве, али у њих долазимо у једном временском следу, дакле, у покрету једног низа тонова, иако исте акустичким мерилима не испуњавају услове статичног, фиксираниог одговарајућег вођичног тона.

Кинетичка енергија као да овде надодаје статичном фиксираним тону његов мањак. И још нешто. Као да смисао тока тоналног подразумевања упућује слух витално активном додавању или одузимању тог вишка или мањка набоја тонске висине, што и чини да једна музичка мисао и музикално звучи у природи себи својствене (већ

према мелодијском обрасцу и његовој припадности) интонативне специфичне чистоте.

Нека врста логично психофункционалног природног метаболизма у домену слуха, као да ствара тај процес у нама, који се објективно ван нас и не одиграва. Као да неко стваралачко садејство у нашем слушном апарату преображава отиске темперираних тонова у утиске њиховог вођичног својства тамо где то изобликована тонална фраза у простору изискује.

Свестан сам да је ово излагање изложено на начин остинатног скретничног и задржичног понављања (да применим музичку терминологију) о једном те истом, али не и понављања једног те истог. У овом процесу наслућивања, другог начина, мислим да, бар за мене, и нема. Слично бушилици која обавља безброј обртаја у једној тачки и у једном кратком временском току да би тек начела неку чврсту непробојну провршину, испод које се крију загонетне непознанице.

Најзад све ово прилично неиспитано подручје и, допуштам с моје стране, умногоме недоречено, добија у својем наслућивању позивањем на Арнолда Шенберга (једног од оснивача дванаесттонског начина мишљења), који је оповргао појам атоналног, који су му приписани, са образложењем да атонално јесте немузикално, те је према томе за музику непостојеће.

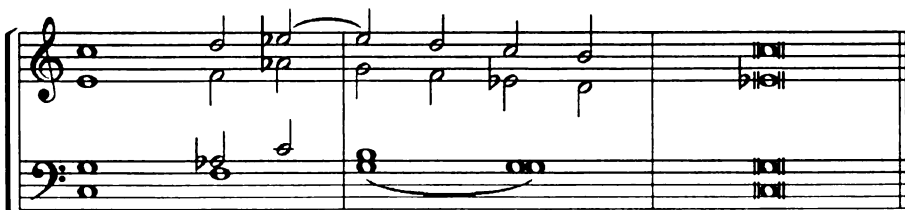
Овде завршавам свој позамашни уметак у поглавље. Настављамо сада започету грађу везану непосредно за IV поглавље, које говори о модулацијама. У почетку се сусрећемо у општем делу са оним неизбежним разврставањем модулационе грађе. Најпре је сам модулациони чин разврстан на своје три познате фазе. Прва фаза такозвана полазна, потом прелазна и циљна (каденцирајућа). Затим следи неизбежна подела модулационе области на три врсте модулација; дијатонску, хроматску, енхармонску. Овоме општем делу придодата је и важна допуна о сталном и привременом померању хармонског центра као непотпуни облик коначне модулације, тзв. тонално иступање.

Већ у следећем поглављу, где се говори посебно о дијатонској модулацији, Миленко Живковић доследно и сходно свом поступном излагању у изналажењу оних нечујних и необухваћених простора у овој већ преиспитаној грађи, неприметно, али усмерено наговештавајући, антиципира свој значајни разрађени систем дијатонских модулација, којим је обухваћен шести део ове књиге.

Најпре следује расветљавање познатог појма презначења у модулатионом чину. Он је увек и полазни кључ за теоретско објашњење било које модулације.

Ту се као нека врста почетне клице нижу по једној одређеној логици, могућности и прелажења из једнога у други тоналитет по квинтном кругу навише и квинтном кругу наниже, било да је реч о преласку из дура у дур, односно мол, из мола у мол, односно дур, али још увек необухваћено у целини. На крају излагања о дијатонским и на почетку разлагања о хроматским модулатијама карактеристична је подробност аргументације када се одлучује за увођење нових појмова, проширујући на тај начин хармонску област новим сагледавањима. Овде је реч о већ поменутом појму о мутацији која, иако се у извесним тачкама додирује са модулатијом, у својој основи остаје нетакнута у чистоти свога образложеног појма, јер тамо где нема промене хармонског центра, па макар и било промене тонског рода, постоји једна унутарња специфичност која овај прелаз из једног хармонског рода у други, а остајући на истом хармонском центру, осетно разликује (диференцира) од било којих промена модулатионог типа, који то бивају баш због промене хармонског центра. Слично се дешава када извесне погрешно тумачене појаве жели да још одређеније прочисти од недоследности и нетачности и осветли их у правом светлу. Питање је о поменутом молдуру. Тако на месту где говори о модулатионом поступку помоћу акорада с карактеристичном дисонанцом, помињући модулатију (дијатонску) с малим септакордом, где се први ступањ додавањем септима може схватити као доминанта, следује одмах разграничавање овог случаја од евентуално погрешног тумачења у случају додавања мале септима молској субдоминанти у молдуру, где је извршена само мутација из молдура у истоимени мол, а не модулатија.

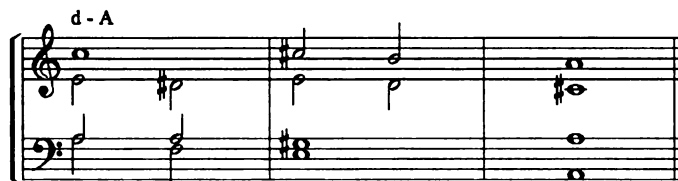
Пример 44



Слично, одмах на почетку, на месту где говори о хроматским модулацијама, преназначење долази као непосредна и логична последица акордске алтерације – а да би акорд могао добити преназначење, његова алтерација мора бити структуралне природе – што значи да алтеровани тонови морају бар извесно време добити функцију хармонског ступња. По наведеном примеру настаје доследно отклањање сваке евентуалне сумње о недоследности у његовом појму мутације, када овај случај јасно разграничава од мутација.

Овакав поступак подсећа на мутацију, од које се хроматска модулација, као што је већ речено, разликује по томе што се у њој врши промена хармонског центра.

Пример 45



Хроматској модулацији, којом је обухваћен и приказан исцрпно наполитански сектакорд као средство за модулацију у квинтни круг навише и наниже, придодат је ређе помињан лидијски сектакорд, који нарочито у Шиновој хармонији заузима тако доминантно место у његовим карактеристичним задатим примерима обележеног баса.

Излагање о хроматским модулацијама има веома инструктивних примера који се знатно ређе приказују у тој области, а који су и те како значајни за једно проширено приказивање и потребно је да буду приказани, сређено и поступно, као што је то овде учињено.

У низу таквих примера добро је дошао следећи:

Пример 46

C: I V- I
F: VII 3

C: I V- I
d: II 3

где снижењем вођице – која се обично наводи у случајевима када доминантна хармонија, у ствари, даје субдоминантину доминанту – добијамо пример када се хармонија доминантне функције претвара у хармонију субдоминантне функције.

Ево још неколико ређих примера, где су из ове области сређено изнети случајеви претварања умањеног трозвука:

Пример 47 а)

C - B

– претварањем умањеног у дурски трозвук, снижењем приме када даје тоникy;

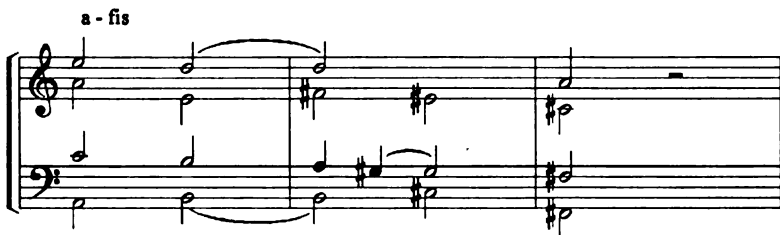
Пример 47 б)

– исти случај претварања умањеног трозвука снижењем приме у дурски трозвук, са додатом малом септимом, чиме акорд добија доминантну функцију;



Пример 47 в)

– или као у примерима где најзад добивени дурски трозвук снижењем приме (пример д) и молски трозвук повишењем квинте (пример е) постају, додавањем сексте, субдоминантне хармоније.



У области енхармонске модулације врло су инструктивни следећи пробрани примери:

Пример 48

The image displays four musical examples, labeled a) through d), each showing a chromatic modulation between adjacent keys. Each example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C).
 a) a - B: Shows a modulation from A major to B major. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes, and the bass staff has a chordal accompaniment.
 b) a - Es: Shows a modulation from A major to E-flat major. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes, and the bass staff has a chordal accompaniment.
 c) C - Des: Shows a modulation from C major to D-flat major. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes, and the bass staff has a chordal accompaniment.
 d) C - Gis: Shows a modulation from C major to G-sharp major. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two notes, and the bass staff has a chordal accompaniment.

где су приказани фигуративни тонови добијени хроматским путем, који могу изазвати енхармонско преназначење, било да је реч о једном или више таквих тонова.

Тоналним иступањима и комбинованим модулацијама, где је иступање раздвојено на оно у ширем и ужем смислу, као и тоналним скоком и елипсом, завршава овај четврти део, богат примерима и сагледавањима, уз јасно разграничавање појединих појмова који врло често прете да се својим додирним садржинама претапају један у други и тиме доводе до забуне и збрке.

Схватајући *Науку о хармонији* само као једну дисциплину у многосложеном гранању различитих подручја која одређују и усмерују пут ка уметничком обликовању тонских мисли ствараоца, Миленко Живковић је грађу о фигурацијама издвојио у посебни пети део.

У уводном излагању о томе у V делу о хармонској полифонији, по не знам већ који пут, избија она његова изразита педагошка предрасположица, једног доследног методичара. Нека нам извод из тог његовог излагања то још једном посведочи.

„Главни задатак науке о хармонији састоји се, као што је речено, у изучавању акорада и њихових међусобних односа. Све чисто мелодијске појаве које настају приликом везивања хармонских стубова имају другоразредну важност, а њихово подробно изучавање спада у науку о контрапункту (као изразито мелодијску дисциплину). Ипак, да би се избегла монотонија хармонских радова која би се осетила у низању искључиво акордских формација, а пре свега, да би се савладала техника сложеног хармонског става, везивање акорада изводи се обично помоћу мање или више развијених мелодијских одломака и фигура. Ови мелодијски елементи могу се развијати у свима гласовима и у различитим видовима, а сви заједнички чине тзв. хармонску полифонију, која као таква израста из основа хомофоног стила као секундарна појава.“

У области о фигурацијама тек се распламсава обиље пробраних примера у које треба поринути свом својом знатижељом и извући из њих ону праву квинтесенцију широких могућности преображаја једне хармоније, која из своје методске статике прелази поступно у кинетички принцип и додирује се тангентно са другом тако значајном дисциплином стваралачког степенастог савлађивања знања тонске уметности, као што је наука о контрапункту. набрајање примера из ове области одвело би нас и сувише далеко, стога о њој само толико. Утолико пре што фигурације јесу подврста, али значајна, овако конципиране хармоније као методе и дисциплине.

А сада на засвођену круну целе књиге.

Као и у свим научним подручјима где је материја коју дотична наука обрађује у потпуности преиспитана и многолико сагледаана, после чега следује оно апстраховање конкретног у опште законе, који су обично изражени у стручним формулама, тако и у овом VI делу, пред нама је низ симбола обележавања крајње стручних, који шифровано тумаче захваћену и систематизовану материју.

Најпре следи, можда досад уопште најсврстанија збирка карактеристичних алтерација вишезвучја. Алтеровани вишезвуци почев од петозвука у дуру, молдуру и молу, па преко седмозвука све до дванаестозвука. Нов, али произашао као синтеза постојећих, овај начин обележавања нарочито успешно је примењен и показао се као једноставан, прегледан и економичан у овој сложеној области. После овог дела о алтерованим вишезвучцима, следује поглавље најзначајније целога овога рада као врхунац у излагању ове тонске материје, *“Систем дијатонских модулација по реду квинтних сродстава”*.

Уочавајући већ у самом почетку значај модулације која спада у најсложеније области науке о хармонији, и издвајајући из познате три врсте, дијатонске, хроматске и енхармонске модулације, дијатонску као основни тип у којем су потпуно спроведени принципи модулационе технике и развоја, и сматрајући то као најважнији педагошки задатак – који се састоји у изналажењу прегледне и доследне методе и њене ефикасне примене – он у неколико основних формула прелази, после дугогодишњег емпиријског проверавања, на свој разрађени систем.

У циљу што вернијег приказивања овог система, сматрам да је неопходно овај текст донети у целости, онако како га је сам писац у својој књизи извео:

„Систем дијатонске модулације по реду квинтних сродстава

„Изучавање модулација спада у најсложеније области науке о хармонији. Од три врсте модулације, дијатонске, хроматске и енхармонске, чија је практична примена подједнако важна и приближно иста, прва представља основни тип у коме су потпуно спроведени сви принципи модулационе технике и развоја. Најважнији педагошки задатак састоји се у изналажењу прегледне и доследне методе и њене ефикасне примене. До тога се долази на овај начин:

1) одредити развојне етапе у процесу дијатонске модулације; као ужи задатак потребно је:

- а) разликовати два правца квинтних кругова: горњи и доњи;
- б) усмерити правац модулације на један од квинтних кругова;
- в) одабрати род полазног и циљног тоналитета;

2) обухватити целокупну мрежу дијатонске модулације;

3) пронаћи поступни ред и законитост њеног развоја;

4) утврдити приближне границе њене практичне употребе (у директним везама);

5) одабрати у појединим етапама најпогодније модулационе облике, тј. разликовати естетску вредност појединих модулационих обрта;

6) као коначни резултат изградити правилну и потпуну методу.

„Пут који обухвата целокупну мрежу дијатонске модулације у којој се јасно оцртавају њене развојне етапе и из које се може закључити доследна законитост модулационог процеса води преко постепеног низања сродстава квинтног круга навише и наниже. Пошто између горњег и доњег квинтног круга нашег темперираниог систе-

ма постоји апсолутна симетрија, то се и систем модулација мора заносити на потпуној равнотежи модулирајућег процеса оба смера.

„Пре него што пређемо на излагање ове методе, која ће теоријски обухватити целокупан систем дијатонске модулације, потребно је дати неколико општих напомена и упутстава.

„1) Све модулације изводиће се од полазног до циљног тоналитета најкраћим путем, што значи да не долази у обзир модулациона импровизација, а исто тако ни тонална иступања, скокови, преломи, итд.

„2) Модулација ће се вршити само помоћу ових пет дијатонских лествица: а) природни дур, б) молдур, в) природни мол, г) хармонски мол и д) мелодијски мол. Према томе, старе (средњовековне), као и друге лествице, неће се узимати у употребу.

„Главна оријентација код свих врста дијатонске модулације (било да се иде у горњи, било у доњи квинтни круг) иде увек од типа лествице полазног ка типу лествице циљног тоналитета.

„3) Да би полазни тоналитет постао чврста база у процесу модулације, не треба почињати модулацију са назначењем његове тонике. Ово се може извести увек изузев једино када се врши модулација у истородни тоналитет првог степена сродства квинтног круга навише и то, кад I ступањ полазног тоналитета постаје IV ступањ циљног тоналитета (табела 1а, пример 1а). У овој модулацији препоручљиво је да се претходно изведе каденца полазног тоналитета, после чега се може непосредно прећи у модулацију.

„4) Да би се приликом везивања појединих хармонија постигли звучни контраст и разноврсност, код свих модулација, нарочито код оних дужих (од шестог степена сродства даље), где морамо употребити један или више прелазних тоналитета, смењиваће се дурске и молске хармоније (где год је то могуће спровести). То значи да после дурског акорда не узимамо следећи дурски, односно после молског следећи молски акорд, већ његовог функционалног заступника (као акорд супротног рода), нпр.:

Des b F a (C) D G

„Да би завршна хармонија деловала као потпуно нова област, акорд циљне тонике треба по могућству употребити само на крају.

„5) Свуда ће бити употребљена аутентична каденца (*D-T*) као најубедљивија потврда новог тоналитета. Од свих врста аутентичне каденце свакако је веза V-I ступањ најјача, те се њој даје првенство,

али се могу згодно употребити и други доминантни ступњеви (III и VII). Задржични квартсектакорд на V ступњу (V_{65}^{43}) није увек обавезан, изузев у неким случајевима модулирања у квинтни круг нависше, када се још на доминанти помоћу њега мора припремити тонски род циљне хармоније, на пример:

$$AsfC e Fis_{43}^{65} H$$

„Јер, кад бисмо ову модулацију извели без задржичног квартсектакорда, само помоћу доминантног *Fis*-дур акорда, који је везан с претходним *e*-мол акордом, онда бисмо као циљни тоналитет природно очекивали *h*-мол, док би *H*-дур звучао као неочекивани дурски завршетак молског тоналитета (тзв. пикардијска терца).

„6) Кад у циљни тоналитет ступимо преко једне од његових доминантних хармонија (V, III или VII ступња) из које би непосредна веза са I ступњем била нагла и неуверљива, какав је редован случај код модулација у квинтни круг наниже, онда претходно изводимо или варљиви завршетак (што ћемо чинити ређе, прво због тога што је таква веза неки пут изненадна и оштра, нарочито кад се иде у удаљеније кругове, а затим што је у пракси злоупотребљавана), или из те доминантне хармоније идемо у сектакорд, квинтсектакорд или терцквартакорд II ступња циљног тоналитета. Веза V, III или VII ступња са II ступњем звучно је мекша и блажа од везе са VI ступњем и носи у себи нарочиту музикалну драж, те је стога препоручујемо. Најзад, узимањем II ступња добивамо потпуну каденцу *S-D-T*, чије је дејство сада уверљиво и коначно. Наводимо неколико примера модулације са везом V-VI ступња и са везом V-III, или VII ступња са II ступњем:

$$1) cis A \quad B \quad g \quad A_{43}^{65} d$$

I VI

V VI IV V I

$$2) cis A \quad e^{3>} \quad A_{43}^{65} d$$

3

I VI

V II V I

„Од горња два примера други је несумњиво бољи због ублажене звучне оштрине на прелазном месту из једног у други тоналитет (V-II), која се тако јако истиче у првом примеру на истом месту (V-VI).

„Следећа два примера су једнака по звучно психолошком дејству и естетској вредности:

1) <i>Fis h G a F G C</i> I IV III I <u>V VI</u> итд.	2) <i>Fis h G d G C</i> I IV ³ III I <u>V II</u> итд.
--	---

Примери са везом III и VII ступња са II ступњем, као и њихова алтернатива са везом III-IV односно VII-IV ступња:

1 a) <i>Fis h G c b Es⁶₄⁵ As</i> I IV III I V I <u>III II</u> итд.	1 b) <i>Fis h G c Des Es As</i> I IV III I V I <u>III IV</u> итд.
2 a) <i>gis E a F e^{3>} A^{6>}₄⁵ d</i> I VI V I III I <u>III II</u> итд.	2 b) <i>gis E a F g a d</i> I IV V I III I <u>III IV</u> итд.

3 а) *gis E a F a D⁶₄⁵₃ g*

5>

I VI

V I

III I

VII II итд.

3 б) *gis E a F c (c) D g*

3

I VI

V I

III I

VII IV итд.

„Горњи примери дати су првенствено ради упоређења њихове естетске вредности.

„Ова метода изучавања дијатонских модулација дели се на два поглавља: I модулација у једнородне тоналитете (из дура у дур или из мола у мол) и II модулација у разнородне тоналитете (из дура у мол и обратно).

„Целокупан систем модулације по реду квинтних сродстава дели се на три групе од по пет степена квинтних сродстава:

прва група: 1–5. степена сродства;

друга група: 6–10. степена сродства;

трећа група: 11–15. степена сродства.

„Првих пет степена сродства квинтног круга навише и ниже чине основу целог система (и једино они имају стварну практичну важност у дијатоници), док се у даљим групама модулациони процес периодично понавља (у пракси је место ове боље узимати хроматску и енхармонску модулацију). У првој групи модулација се врши непосредно без посредничког тоналитета помоћу акорда који је заједнички полазном и циљном тоналитету (овде се, дакле, врши свега једно презначење ступња и то у полазном тоналитету). У другој групи модулација може се извести помоћу једног прелазног (посредничког) тоналитета (два презначења), а у трећој групи помоћу два посредничка тоналитета (три презначења). Код модулација које вршимо најкраћим путем највећу практичну вредност има прва група, док се и у чисто теоријском смислу систем закључује са XII степеном сродства (тј. енхармонским тоналитетом).“

У једном до утанчине, до у најскривеније кутове простора овог система, који је обухватио сагледаном методичком стваралачком луцидношћу ретке продорности, следује, сад у шифрираном начину излагања кроз примере, исцрпно, пут којим се најкраћим поступком, уз нужно незапостављање естетичких начела, може доспети и до најудаљенијих сродстава. Из дура у дур у оба правца, из мола у мол у оба правца. Из мола у дур у оба правца, увек логично, доследно основним поставкама, као што је то својствено сваком правом научном изналажењу.

Књига по материји коју обрађује, тако обухваћеној и спознатој, несумњиво јесте велики допринос овој области, неколиким значајним проширењима, сагледавањима и тумачењима, што је и уздиже у врхунце наше теоријске музичке мисли.

Жалосно је што је нагла смрт Миленка Живковића онемогућила један исто тако вредан допринос у области науке о контрапункту, за коју је он био један од најеминентнијих наших стручњака уз Фрању Лучића.

ОРГАНИЗАТОР И ПЕДАГОГ

Изразито две особености друштвено-просветне природе биле су развијене код Миленка Живковића. Смисао за организацију и смисао за педагогију. Особености и врлине, нарочито она прва, којима људи нашег поднебља не обилују нимало издашно, чак крајње ретко, рекло би се, а нарочито када је реч о уметницима. Да треба нешто да се припише и поднебљу за ову врсту нехаја, довољно је сетити се северњака, који су готово без изузетка примарно организационо обдарени укоренењем навиком за ред и дисциплину, док се нимало заосталије културне средине, на пример, Француска, Италија – у том погледу реда и смисла да се он без већег напора спроведе – не би могли нарочито похвалити. Да ли је код нас, и поред поднебља већ узетог у обзир, томе узрок и она наслеђена, хипертрофирана боемска жица, готово помодарска, која се тако чврсто настанила и узела маха код уметника у романтично-патриотској фази нашег уметничког развоја, или је посреди делимице и условљена наслеђена несклоност за организациони смисао једне етничке, у прошлости политички расцепкане целине на двојећи супротних дејстава и утицаја тадашњих великих сила; условљена истрзаном, разједеном историјом пуном туђинског насиља, одметничке хајдучије усмерене против тог насиља, сеобама, сударима или другим животним и историјским непогодама – у овом сагледавању није битно, колико је важно да су нам насушно потребни људи организационих способности у овој младој, тек отпочетој култури. И ако их имамо, онда да то и подвучемо. Утолико пре што такве људе, нужно, готово попут законитости, многобројне потребе средине у потпуности и у толикој мери закупе да своје најбоље стваралачке снаге утроше баш у тим делатностима, жртвујући највећи део себе свесно и самопрегорно том неопходном и, барем код нас, мукотрпном и незахвалном послу.

Делатност у којој се радна снага Миленка Живковића највише пренапрегнуто трошила јесте управо та организационо-друштвена и просветно-педагошка. Редослед излагања који ће овде уследити (најпре организациона, а потом педагошка делатност) није напра-

вљен по неком мерилу приоритета или по степену квантитативно-квалитативног утрошка и ефекта радног капацитета, већ је повод овоме реду збрајања његових радних делатности то што као круну целокупног духовног делања Миленка Живковића сматрамо његов рад на уздизању младог композиторског нараштаја. Дакле, педагошка дејственост, која обухвата најосетљивију, најсуптилнију и најодговорнију грану у његовој богатој и разноврсној разгранатој и многоликој радиности. Стога, педагошку активност његову остављамо за крај овог поглавља, незахвалног али значајног за приказ личности Миленка Живковића.

Да започнемо ово излагање речима Миленка Живковића које га опредељују за најдруштвенији одговорни став савременог уметника, као индивидуално и као друштвено биће:

„Данас више није могуће побијати факат да савремени уметник није и не може бити само оно што је по своме ужем позиву. Он се данас налази у густом комплексу друштвених збивања те су и његове потребе и дужности, једном речи функције у друштву, много сложеније него што је случај био са уметником ранијих времена. Мени се чини да су заувек прошла она 'златна времена' кад је уметник, у односу на спољни свет и на сфере друштвеног саобраћаја, које су изван његове уске професионалности и делатности, био само Богом благословена небрига. Не може он данас остваривати више своје артистичке замисли, а да суштински није повезан и са вануметничким проблемима и збивањима око њега о које се спотиче на сваком кораку и које му неодољиво намећу односне функције, често сасвим 'диспаратне' са његовом стручном професијом. И следствено, ово стање намеће му углавном двоструку активност: ужу – професионалну (сталешку, културну) ширу социјалну (економску и политичку).“

У овом изводу из *Изјаве* прочитане на првом састанку београдских музичара за образовање акционе групе за пропагирање модерне музике, 5. јуна 1935, године, садржани су, у ствари, цео животни пут, животни круг и животна оријентација његова; изречене су језгровито, не само исписане мисли једног става него животна истина – њега самог о њему самом – коју је до краја испуњавао на свом уметничко-просветном радном задатку. Има нечег чврстог, храброг, смелог у томе да се истини сагледа у очи и у себи понови реч, "чак и диспаратност" делања, ако је то неопходност друштвених захтева, услова, потреба, па макар и на уштрб оног примарног у своме уметничком позиву, на уштрб самог стваралаштва.

За нас ова наводницима обрубљена реч у рукопису ауторове изјаве, има нечег епски трагичног, јер су најбоље његове снаге трошиле себе у том диспаратном морању, које га је учестало изискивало до прекраћеног му пута.

Када уметник има обавезу да своје стваралачке снаге распне у те тако диспаратне токове, стављајући потребе друштва изнад својих индивидуалних, интимних стваралачких неопходности – које су насушне за стваралачки развој уопште – онда је то заиста самопрегоран, да не кажемо, често и самоуништавајући, незахвалан труд, барем што се тиче личне осмишљене равнотеже духовног задовољења смисла и сврхе своје принете жртве. Он је чак изричито незахвалан када о њему треба да пишемо, јер та врста посла, која наметљиво тражи улагање целог себе и жртвовање своје радне снаге за резултате који нису непосредни, него тек кроз дуги низ година почињу коренито да се сагледавају, уочавају у своме значају, носи у себи једну дубоку противуречност.

Ни у чему, ни у којој духовној делатности, улагање својих индивидуалних снага толико не обезличује, не обезимењује као у тим диспаратним, неопходним токовима, дужностима које подвајају уметниково ја. А управо у безимености ове делатности добијају и свој прави смисао и постају истине у својој оствареној делотворности. Личност ту мора цела да се преда и да себе целу изгуби за једно опште остварење у целокупности развоја једног духовног и материјалног сталеза који, да би остварио културу свога доба, мора и да се избори за место у својој средини. Ако је она још наследно и културно такорећи у свом испрекиданом отпочињању, онда утолико више, преданије, интензивније, распетије ово изискује императив времена и друштва. То је посао рударења у дубине духовних налазишта, из којих ће се водити богатоносне сирове руде за оне који их у области духа буду изискивали.

Бити обдарен за отварање тих рудних богатстава духа, бити оспособљен за изналажење рудних налазишта духовних стваралачких плодова, а ускочити у само окно и исту сирову и необрађену рудачу извлачити за друге, уместо других – јер нема ни оних који би за то били оспособљени у недостатку дара за узвишеније радње стварања – то су две ствари које једна другу одузимају, које изнутра субјективно противурече, а споља објективно прожимајући се у привиду не противурече и представљају свеукупност тоталитета једног делања које постаје идеалан појам самопрегора и које изискује пуну похвалу и непомућено признање. Поготову када је ово посвећивање

себе другима тако озарено, тако полетно, без вајкања и јадања, тако чисто, несебично остварено и дато из себе, као што је то било у случају Миленка Живковића.

Статистика често има само привид једне сувопарне, сасушене одбројане рачунарске радње са својом аритметичком вредношћу у просеку и сличним математичким сложенијим радњама. То је, међутим, онајчешће само наша априорна предрасуда. Статистика уме да буде у правом тренутку, на правом месту, у ствари, нимало спарушено, нимало сасушено одбројавање неких чињеница, неких датости, већ жива, готово, највернија слика једног збивања. Та слика је утолико живља уколико су та збивања и те датости значајније. Стога нека нам буде дозвољено да се, у већ једној незахвалној активности и врло често диспаратној са стваралачким радом једног уметника, латимо овог незахвалног поступка и побројимо све оне делатности Миленка Живковића, обухваћене у оквиру његовог рада друштвено-организационе природе, изостављајући овде један део педагошког рада о којем ћемо говорити посебно, накнадно у овом поглављу, као и списатељски рад у целини, о којем ћемо говорити у следећим поглављима. Можда ће нам ова незахвална статистичка радња дати једну мање незахвалну слику о нечем сасвим другом. Из тих сабирања моћи ћемо да извучемо сав онај дамар, пад неуморног, непрекидног рада једног човека, да исцедимо из сваког зрна ове радиности њен прави сок и да најзад тако сабрано, убрано зрневље преручимо у одговарајући суд, али онај духовни који може нешто и да закључи; за разлику од оног (телесног) бројчаног, који само може да прима у свој индиферентни простор случајне неосмишљене сабирке.

Пођимо редом по свим оним подацима које смо успели да сакупимо:

1931. наставник је Музичке школе *Станковић*;

1937–1947. директор је исте школе;

1945. ванредан професор *Музичке академије*;

1948. редован професор исте академије;

1952–1957. ректор *Музичке академије*.

1957–1960. декан *Музичке академије* (од уласка ове институције у састав *Уметничке академије*);

1933–1935. генерални секретар *Јужнословенског савеза*. Као генерални секретар *Јужнословенског певачког савеза* покреће и уређује *Весник Савеза*, доцније уређује *Музички гласник*, Музичког друштва *Станковић*.

1934–1937. диригент Железничког певачког друштва *Дунав* у Београду.

На његову иницијативу и залагање основани су после ослобођења *Удружење композитора Србије*, у којем је био председник од 1945. до 1952. године, *Савез композитора Југославије*, где је био члан Главног одбора; *Завод за заштиту ауторских права*, где је у више наврата био председник Управног и Извршног одбора.

Дугогодишњи је председник Комисије за полагање државног испита (за професора музике) *Савета за школство Народне Републике Србије*, члан Савета за културу НР Србије, члан Издавачког савета *Научне књиге*, редактор музичких издања *Просвете*, члан Извршног комитета *Европског друштва високих музичких школа* (Салцбург–Венеција), дугогодишњи председник *Југословенске секције SIMC-а* (*Међународног друштва за савремену музику*), низ година стални члан жирија за музички програм *Радио Београда*, члан жирија за *Октобарску награду*, као и члан низа других жирија значајних музичких конкурса.

Године 1958. изабран је за дописног члана *Српске академије наука и уметности* где је, поред тога што је учествовао у раду Научног савета Музиколошког института, био члан *Стручног савета Архиве САНУ* и председник *Савета Музиколошког института Српске академије наука и уметности*.

Овим још увек није исцрпена до краја његова многобројна радна и организациона активност, али, уверени смо да и ова непотпуна листа његових прекобројних делатности може да пружи слику човека који је навалио претешко бреме обавеза на себе.

Све ове дужности, сва ова звања нису почасна. Она су једна прегалачка радна акција у области културе. Само кроз предану, делатну, истрајну учесталост у испуњавању огромних захтева које ове обавезе, ове дужности изискују, долази се до оних готово невидљивих, неприметних померања напред једног културног тла. Знак сваког истинитог и природног напретка у области духа. Ако је развој пролазних, трошних материјалних добара нагао, брз и скоковит, развој духовног добра има свој неумитан ток у којем ужурбаност, нестрпљење, прескок доводе само до привидног успона. Зрења тих добара имају свој лагани, достојанствени, свеобухватни ток, којим узрастају до трајних вредносних плодова. То је онај успорени раст духовног поносног храста који ће се разгранати и развити своје из-

данке и младице и усмерити их у свим правцима кроз низ дугих, неосетних, неприметних година протицања, деценија, столећа. Каткад и миленијума!

И док са спољне површине праћено, ови облици расту и зру готово неприметно, јер наша нестрпљива површина ока свикла на нагла уздицања, скокове и падове материјалне културе (нагле, јер су уочљиве) не запажа оно природно кретање разгранатог развоја једне духовне културе која тече, неизмерно спорије, али зато и безмерно плодносније, дотле у унутрашњем развојном садржају овог раста облика ври као у гротлу, подрхтава и жубори као на белим од пене запенушаним слаповима, румори као у дубоким тминама, шуми од непрестаног трења пониклог из делања и воље оних који узносе бремените терете духовних уздицања на стрме пропланке нових видика и видокруга. Они који су у тој радиности заокупљени целим собом, они који су заоденути њом и врше ову нужност, то су они прави, свакидашњи, и колико свакидашњи толико и истинити, ненаметљиви (ако се хоће) и неособити у тим радњама, самопрегорни радници, уздизатељи, борци, ратници сваке мирнодопске културе. Један од њих, један од оних одабраних првобораца на томе часном борбеном задатку за културу наше средине, јесте и остаће Миленко Живковић.

Саслушајмо га када на заједничком састанку књижевника и композитора даје уводној речи *уз проблем масовне песме* неколико општих напомена које су кључне у решавању те проблематике и у којима смисао за отелотворење једне опште ствари, било идеје, било питања, било проблема, долази до пуног одсликавања.

Питања која су покренута на том састанку представника двају удружења (*Удружења књижевника* и *Удружења композитора*) била су, поред осталих, следећа: питање опере, односно музичке драме, балета, сценске музике, комада с певањем (*Singspiel*), филмског сценарија и музике, литерарно-музичке радио-монтаже, дечје поезије и музике; дакле, све оне, назовимо их, хибридне врсте у којима је сарадња између писца и композитора неопходна.

По питању масовне песме дошло је, као последица недовољне колективне сарадње – не узимајући у обзир појединачне случајеве, где је та сарадња постојала и дала понеки добар резултат – у односима оба удружења, до осетних размимоилажења у ставовима:

„Песници су замерали композиторима да им ови за масовне песме намећу формуле, рекло би се чак окове, да им спутавају поетску мисао неким укалупљеним ритмичким и метричким

шаблонима; композитори су се жалили на песнике да су им стихови неподесни за музичку обраду, да су у ритму и акценту неравни и неуједначени, тако кад се компонују у облику тзв. строфичног певања (каква је масовна песма) добијају се неправилни накарадни акценти нашег језика, који се у певаној речи још више потенцирају...”

Пошто је најпре осветљен разлаз на овом најосетљивијем месту, непосредно у односу на саму проблематику, а посредно на негативне друштвене последице у односима појединаца једног удружења према појединцима другог, следе разграничења и одредбе:

„...Али једно се мора знати, као необорива чињеница, и то желим нарочито да истакнем. Да би стихови масовне песме одговарали правилном и течном облику музике, морају бити написани: а) по строгим правилима класичног облика и б) пошто се све строфе певају на исту мелодију, морају бити уједначене не само у акцентуацији, успонима и падовима речи, већ и у расположењима која се у њима изражавају...”

и даље:

„...да би песник ово могао постићи, потребно је и њему неке врсте занатског знања. Можда ја у овоме грешим, или, можда сам суво, грубо и непотпуно говорио о једном тако осетљивом питању као што је писање песама. Нарочито кад узмете у обзир то што до сада нисам ни једном споменуо речи емоција, инспирација, фантазија, тематика итд. – што у сваком случају претпостављам као услове који се подразумевају. Укратко: ми видимо тежиште проблема масовне песме у усклађивању спољних елемената и њене форме што је и био непосредан повод овом нашем састанку”.

Једноставно али потпуно, захваћено је оно кључно место за решење истог проблема. Ствар није у неким тамним вилајетима ирационалног наслућивања унутрашњих дубина, да би се дошло до одговарајућег решења, већ у овом случају, у спољашњим елементима форме. Па ипак, ма како то једноставно и само по себи разумљиво изгледа, треба имати смисао да се саберу оне најпотребније, а одбаце оне расплињавајуће мисли, како би се до овог разграничења дошло. Да се проблем сведе на своје најпростије цело и потом решава. Не задовољава се само овим смисаоним сагледавањем нерешеног

питања већ иде даље у свом разоткривању. Следи једно оштроумно запажање које као да открива дубље узроке тог учесталог разлаза, непоклапања текстуалних и тонских закономерности у захтевима једне корачнице, које нас упућује конкретно на праве основне разлоге непремостивих тешкоћа. Они леже у природној гипкости нашег језика који се никако не дâ (по себи) саобразити с крутим батом, готово механички равномерним, корачнице; какав он у ствари и јесте, када је потребно погодити прави карактер, смисао сваке масовке и њену сврсисходност.

„Примам могућност да би за вас песнике могле настати тешкоће првенствено из неповољних особина нашег језика да се прилагоди овом или оном метру класичног стиха. Композитори ће вас утолико лакше разумети, што и сами у свом раду на масовној песми и корачници не налазе одговарајуће примере у нашој народној музици, из које црпу елементе, или, да тако кажем, своју матерњу мелодију. Српска и уопште југословенска народна музика је претежно или лирског или епског карактера (ово последње имамо у отегнутом, немензурираном речитативном певању гуслара, из кога понекад избијају драмски акценти). Наша народна мелодија је у лирским песмама већином сетна, у играма ритмички крепка, са пуно бризног полета, али и филигрански лепршава. У оваквом материјалу наћи погодан образац из кога бисмо црпли потребне елементе за крути и отсечни ритам марша, заиста је тешка, скоро немогућа ствар.“

Следи онај озарени усађени коренити животни оптимизам који није био само саставни део његовог бића, него цело његово биће.

„Али, нема тих језичких и тонских тешкоћа које истински таленат не би савладао!

„Сам наш језик, јасан и тачан у изговору, са великим бројем светлих вокала и са непрестаним таласањем, које изазивају дуги и кратки, узлазни и силазни акценти, кад га компонујемо у слободном вокалном облику хора, соло-песме итд. пружа нам изванредне мелодијске могућности и по томе је врло близак италијанском језику, који је, као што је познато, језик музике. Ово није претерано мишљење, ево вам мали пример за то...“

Када је већ реч о језику, напоменимо овде да је Миленко Живковић био одличан познавалац нашег језика, а уз то је имао особити смисао да га осети у ретко разноликом богатству његовом, у оним најсуптилнијим – овога пута унутарњим – прегибима, преливима, набојима, напонима, који, спољњим ухом саслушани, једва да су и приметни.

Сагледајмо из једног другог рукописа ширину погледа којим он обухвата, равномерно са свих страна, ову сложену проблематику упоредног и изукрштаног развоја свих наших уметности узетих као целина; као једно цело, опточивши рефлексима и запажањима покрете овог сложеног организма, а у намери да се изнађе излаз из затвореног круга у којем су се, у једном тренутку одједном, затекле све наше уметности.

„Бујно време које показује наш уметнички живот обично се обухватало и посматрало појединачно: уметници једне гране организовали су своја удружења и савезе, затворили се у свој круг, који није био отворено искључив, али није показивао много ни често воље за сарадњом, додиром и са другим групама; свака уметничка област одвојено, као да је настала и као да живи сама за себе.

„Код неких појединаца, чији број није мален, постоји чак уверење да им је познавање своје уже уметности сасвим довољно, па и не показују жељу, ни труд за проширивањем свог знања и интересовања за друге области уметности. Други се опет уопште не интересују за сталешке и друштвене послове.“

Ово сједињење у личности модерног уметника, оног духовног, са много очију будног бића, за све манифестације стварања у области свих уметности, а не само оне којој појединац припада и оног сталешког друштвеног бића, долази наново и овде до изражаја – како у животу тако и у писаној речи – као његова врсна одлика.

И да наставимо овде његову прекинуту мисао:

„Ретко када и то узгред и овлаш да је неко покушао обухватити организам наше садашње уметности интегрално, у целини, недостатак студија и теоријских анализа. Али ми или уопште немамо, или немамо ваљане историје појединих наших уметности, а и да не говоримо о исто тако крупном недостатку једног синтетичког прегледа историјског развоја наше кул-

туре у целини, у коме би се обрадио општи идејни ток сваке уметности за себе и узајамна условљеност и однос међу њима (слично радовима Буркхарда у европским размерама).“

Једна опсервација која, колико слика стање код нас у општој историји наше културе толико слика и степен друштвено-културне свести његове, која је била особито високо развијена. А надаље следи у излагању и онај смисао за колективну узајамност:

„Заједнички скуп би утицао да се уметници зближе и покрену на размишљања о заједничким стварима, о оним, пре свега, филозофским основама којима се служи, као постољем своје стваралачке активности, огромна већина наших уметника, које је заједничко људима наше друштвене заједнице и нашег доба.

„Ствараоци књижевне, музичке, ликовне и других уметности имаће да кажу, на овом састанку, много што ће бити од значаја и интереса за све. Јер слободно се може рећи, да нема ни једне значајније појаве, ни једног крупнијег проблема који узбуђује чланове једне уметничке заједнице, а да не буди интерес код оних из друге заједнице. Идејна струјања прожимају подједнако целокупан наш културни организам, као крвоток тело и општа питања искрсавају упоредно и скоро једновремено у свим областима. У свакој грани уметности можемо данас говорити о истим идејно-естетским проблемима, који се свуда све више заостравају, јер свака од њих има своје ‘реалисте’ и ‘модернисте’, ‘напредњаке’ и ‘назадњаке’, ‘еклектичаре’ и ‘новаторе’, ‘здраве снаге’ и “декадентне“, ‘експресионисте’ и ‘објективисте’, ‘традиционалисте’ (‘пасатисте’) и ‘футуристе’, ‘романтичаре’ и ‘антиромантичаре’ итд. Ставити то на дискусију пред један широк форум свих заинтересованих и осветлити та питања из разних углова и кроз специфичност изражајних средстава сваке уметности, значи обухватити наше уметничко стваралаштво и његове акутне проблеме у целини.“

Следује потом осврт на оно што је тако пресудно за добијање праве или искривљене слике развоја нашег уметничког живота: наше уметничке критике, која би морала бити и стимулатор и регулатор уметничког збивања свога времена.

„У процесу изграђивања социјалистичког друштва и демократије каква њему одговара, проблем слободе уметничког стварања и борбе мишљења добија изванредно озбиљан значај.

„Ако се устврди чињеница и укаже на то да код нас не постоји диригована уметност озго, ова наша брига је само делимично и једнострано решена. Постоје, међутим, у јавном животу мноштво других, рекао бих, негативних чинилаца, који на овај или онај начин, у већој или мањој мери, ометају слободан и природан развој уметности. Међу најугицајније чиниоце спада нестручна, пристрасна, уопште неконструктивна, али добро ушанчена критика, која својом све већом бројношћу и дејством, постаје забрињавајући културни и друштвени проблем. Треба разликовати, а није тешко разликовати, стручно документовану критику са нужно високим мерилом у оцењивању и строгошћу и неумитношћу у изрицању суда, од критике кроз коју веје секташка заслепљеност или зловоља, мржња, јеткост, нетрпељивост и томе слично. Доста је да се у једној критици појави само неки од ових негативних елемената, па да јој одузму сваку етичку и естетичку вредност. Колико су штете нанели овакви критичари развоју и напретку једне уметности, моћи ће се ценити тек доцније, кад непристрасни историчар буде повадио отровне жаоке посејане прилично густо по телу нашег културног организма.“

Ово су речи из пера човека који је преко десет година један део свог друштвеног делања посветио музичкој критици и, само овлаш збројено, оставио за собом преко 500 критичких приказа. Човека који је ову дужност узео на себе да би пошао оним јединим путем, али и најтежим за уметничког критичара, ставивши себи у задатак да повремено износи у јавност и “сведочанство о музичким приликама свога времена”. Утолико је ово што је речено аутентичније и дејственије.

У једном свом завршном излагању, он са великом отвореношћу и самоувреношћу, свестан тежине посла, каже следеће:

„Сви ови, и још многи други разлози, створили су у мени одлуку, да од сада повремено износим у јавност сведочанства о музичким приликама свога времена. Нити се ја дам фасцинирати нечијим реномеом, нити ће мене заплашити ма чије, ма какве претње, ступајући на позорницу јавног рада будно ћу

бдити над нашим музичким приликама као (допуштам себи) човек, који ће свакоме без страха истину лупити у лице, што је, подвлачим, у нашем друштву ретка појава, по цену да се замерим и најопаснијим властодршцима нашег културног живота. То је моје неприкосновено право као домородног музичког радника, кога на ово нагоне само најчистије идеалне побуде. А то нити је 'залудан посао' нити 'лични став', него чиста идејна борба коју многи нису у стању, или не желе да схвате као такву."

Чини нам се да после ове наведене завршне примедбе његове, у вези с неуспелим покушајем оснивања "Међународног друштва за савремену музику", ово неколико речи о нашој уметничкој критици, њеној одговорности и њеним могућим негативним утицајима на развој наших уметности, добија толико више у аутентичности и непосредности дејства.

Вратимо се сада на завршни део његовог излагања у вези са сазивањем општег конгреса уметника. У том завршном делу, као и у многим написима сличне врсте, као лајтмотив провлачи се вера, нада и брига очинска за уметнички нараштај, која му је била и остала главни, несебични подстицај за сваку његову делатност.

„На конгресу би се морала посветити нарочита пажња уметничком нараштају, његовим преокупацијама и тежњама. У авангарди југословенских композитора, која није никад била тако многобројна као данас, испољавају се врло различити идеолошки и стилски смерови, као резултат превирања и струјања у савременој западно европској музици.

„Најрадикалнији међу њима, који се поред свега тога ослањају на здраве тековине данашњих водећих композитора на Западу (Стравинског, Бартока, Хиндемита), показују најодлучнију решеност да се ослободе шаблонских окова традиције и школских формула, закорачујући при том у звучне области, које су, додуше, у срединама на вишем културном ступњу постале схватљиве и приступачне и широј музичкој публици, док су код нас уопште стране и неразумљиве, па чак и за многе људе од струке. Ови млади композитори су у сталној еволуцији (као и њихови књижевни и ликовни другови, с којима су и лично врло блиско повезани), па зато треба са много трезвености и благонаклоне будности (пажње) пратити њихов даљи развој. Међу њима, као и међу 'умеренима' има врло изразитих тале-

ната са знатним бројем композиција, које су већ данас драгоцен допринос нашој музичкој култури.“

А сада, ево примера његовог чисто организационог смисла у ражареном напису прочитаном на првом састанку музичара за образовање акционе групе за пропагирање модерне музике, 5. јуна 1935. године:

„...И потреба за организацију музичара код нас била је толико јака, да је основан Савез са циљевима који иду за прибављањем и заштитом чисто сталешких права музичара (социјалних и економских). Разуме се да људи напреднији и активнији, који увиђају да је у оваквој организацији заступљена велика маса интелектуалних и уметничких паразита и социјалних трутова, исто колико и духовна сасвим дијаметралних супротности, не могу у њој развити свој конструктивни рад. Због тога, ова гломазна организација, као и друге њој мање или више сличне (Певачки савези, Удружење глумаца итд.) не могу никад бити поље за интензивно реализовање напредних идеја које су сушта потреба модерног музичара. Мноштво најразноврснијих проблема, који нас, модерно оријентисане музичаре, не само хладно интересују, него можда и распињу и чија решења очекујемо са повишеним нестрпљењем, окупило нас је вечерас на овај састанак. Нама се пружају најразноврсније могућности, како да најуспешније започнемо овај наш заједнички посао. С обзиром на услове и околности код нас, најидеалније би решење било следеће: сабрати у једну хомогену и компактну групу јаке креативне, интелектуалне и моралне снаге, па објавити рат корупцији, трулежи, филистарству, полтронству и тиранији у нашој музичкој политици, а уметничку акцију управити против ларпурлартизма, индивидуализма и дилетантизма. Једном речју: прокламовати свесно окретање од грехова прошлости и садашњости, у циљу угушивања свега што гуши прогрес, и све силе посветити јединственом замаху за изналажењем новог музичког језика, који ће широке масе приближити уметности, и оспособити их за разумевање највиших уметничких вредности.“

Понесени, бунтовни поклич на устанак, па ипак, у њему је и у најватренијим тренуцима постојао онај смисао за реално сагледавање и равнотежу. Ако је у младости његов импулсивни темпера-

мент – ма колико је у нашим условима и приликама било разлога да се не обуздава – у свој својој оштрини и могао покатак да превагне на штету разумне равнотеже, увек се у сваком његовом јавном разобличавању нездравих, негативних појава код нас могло осетити оно разумско обуздавање. Карактеристична је за њега управо и та црта која је током година долазила до све већег изражаја.

„Али, признајмо сви, ми смо својим дужностима и односима толико везани и зависни у овдашњем друштвеном саобраћају. Због тога се морамо свесно и савесно запитати: колико би нас остало до краја на баријери, а затим, да не би ова недоследна и због тога недовољно ефикасна акција донела више штете од користи? А, ми то добро знамо, узурпатори су неумољиво свирепи ако се неуспешно удари на њихове бедеме...”

И сажимајући целу ствар у кључно решење и исходиште, следе идејно-организациони смер и тактика.

„Ако ова наша организациона група, улазећи активно на позорницу нашег јавног живота, не унесе нов тон, свежег ваздуха и јаког динамизма у корумпирани, окужени, неразвијени или закржљали музички живот код нас, онда нема ни стварних разлога да се она оснива и да постоји.“

Затим, широко разлагање делокруга акција групе, која би морала бити свеобухватна и борбено агресивна, да би на крају изложио идејне основе групе у свој ширини спровођења неких основних смерница.

„Неоспорно је да идеолошка основа групе постоји и да ћемо је сви прихватити: популарисање музике и преко тога просвећивање широких народних маса. Разлика би постојала само у употреби средстава за постизање овог циља. Ова разноврсност схватања неће бити на штету групе, напротив она ће довести брже до резултата, јер ће се тако окушати сва средства.“

Ширина у слободи и начину како спроводити једну идеју била је један од његових најкарактеристичнијих демократских друштвених назора. То се, нарочито у поратном периоду, могло осетити у свакој његовој колективној делатности, где је морао да одлучи. Не само да је саслушавао сва гледишта него је и усвајао све оно што би у тим разним начинима сагледавања допринело што потпунијем спрово-

вођењу основне идеје, па чак и ако се та гледишта нису подударала с његовим мишљењем.

Најзад, у последњим речима овога поглавља испољава се опет онај његов већ довољно наглашавани социјални став, који свесно изискује жртве, па и оне најтеже.

„Разуме се да стваралачки рад појединаца неће бити ограничаван, али се мора подвргавати целисходности и потребама основних идеја линије групе. У крајњој линији мораће се одредити и однос према осталим музичарима ван групе. Само групација постављена на овако широким основама и са овако разгранатим програмом, може имати пуно смисла за постојање и изгледа на успех. А таквом покрету ја бих се придружио са пуном вољом и највећим одушевљењем!“

Саслушајмо га када у пуном жару прокламује смернице, оријентацију часописа *Нови звук*, независног музичког листа напредне омладине, који намерава да оснује.

„За бескомпромисну акцију на револуционарној бази. За уметност животне потребе, чије се жице морају спојити са најдубљим извором (најједријом сржи) наше социјалне средине, селом против старих ‘младића’ и младих ‘стараца’. Против сродничког и протекционистичког режима медиокритета. Против акције недаровитих потентата. За помагање и победу позитивних духова и вредности. За истините вредности. За нове облике и за аутентичну уметност тла, етике и духовне потке социјалне средине. Против школске педагогије. За искрени колективистички рад, а не да се иза маске колективности крије притајена амбиција личне индивидуе, а затим и тзв. индивидуалност.“

И, на крају, када даје смернице за *Музички гласник*, каже:

„Трудити се да *Музички гласник* продре што дубље у народ, али и да се не остане на голим речима. Ми желимо да дамо потстрека особито певачким друштвима и инструменталним ансамблима у унутрашњости земље, да почну са организовањем ове идеје...“

Организовати годишње народне фестивале (у духу ове идеје) који ће се увек одржавати у другом месту. Мора се најзад уви-

дети да музика није луксуз, већ један од најважнијих животних чинилаца у ова тешка времена...”

У овом делу поглавља, где говоримо о организационим способностима Миленка Живковића, ми смо са одређеном намером пришли широким изводима из његових рукописа како бисмо што верније приказали његове организационе особености у својој првој одредби: покретачке идеје, којом је тако обилато био обдарен и понесен, и подухвата од којих се многи, разуме се, у предратном периоду, и нису могли остварити.

Пратећи основну линију развоја његове организационе делатности, главна путања њена (запостављајући читаву мрежу међу-путева којима се разгранала његова дејственост, готово кружно и заокружено у свим правцима), могла би се описати и означити као тројака у своме временско-хронолошком току: а) као идејно-покретачка – у периоду од 1931. до 1941. (разуме се да у том периоду нису изостали ни конкретни резултати који, ма колико да су се испојили у организационом делању и изгарању пре рата, у односу на остварења после рата, представљају још увек махом идејно започете и реално начете акције, неостварене у целини, чије ће право разрешење и остварење уследити тек по ослобођењу); б) као активно делотворна; в) као конкретно реализована у периоду од 1945. до 1964. године.

Иако је у предратном периоду, како малочас назначисмо, све још било у превирању (с мање-више лепим изузецима), хтењу, позиву, од чега је и понешто (или подоста) остварено, одмах после ослобођења његове покретачке, далеко сагледане и усмерене организационе идеје прелазе у делотворност акције и обликујуће остварење.

Зато је готово законита појава да је присутан у свим најкрупнијим и најважнијим организационим подухватима; међу главним иницијаторима или као главни и једини иницијатори. Поменимо овде само три најкрупнија друштвено-организациона подухвата за наш композиторски сталеж. Оснивање *Удружења композитора Србије*. Оснивање *Савеза композитора Југославије*. Оснивање *Завода за заштиту ауторских малих права*. Три стуба на којима почива наша композиторска материјална основа. Три несумњиво најмоћније друштвено-организационе основе на чијим се материјалним темељима почела изграђивати нова стваралачка активност понесених генерација које долазе и одлазе. У свим овим главним ганглијама нашег друштвеног постојања, он је био она неопходна, у прави историјски час незаменљива личност, чије заслуге остају неизбрисиве и

чије жртве принете том сталешком послу траже своје пуно признање и хвалу. Ако је живот, сагледан из једне кибернетске метафоре, непрекидно трошење које колико год да обнавља тело и дух толико нагриза издржљивост и трајање њихово, онда у овом мукотрпном послу две трећине живота Миленка Живковића изгорело је загревајући сваки чланак законика за ова три сложена гломазна управна тела, спроводећи у дело слово и смисао и сврху и целисходност свега онога што су те одредбе законика, статута и људског уверења честиности, племенитости и срца доносиле.

Оволико о крупним организационим подухватима. А сада уобличимо у спомен остала његова делања, ситнија у подухвату, али не и мање значајна у самој бити за равномерно и употпуњено дисање нашег музичког организма. Све ове дејствености, налик на мајушне клице али плодотворно засејане у право тле, хватају корен, разгравају своје растиње и покривају својим зеленилом духовним, неплодне, суре, пусте, необрађене делове наших културних угарака.

То његово просејавање кроз све наносе натопљених бразди и надолажења набреклих бујица нашег – избразданог, антагонизмима и противречјима заораног и разораног поља – музичко-културног тла, та унета љубав у све то узрастање сачињено од изукрштаних и раштрканих делања (и беспућа) а да себи не убере ништа до растућег броја трошних дана који ће му разгрести његово већ наједено време и донети ненадану смрт, заслужује свој помен, свој споменик, па макар и овакав, скроман и незграпан, какав ми овде у нашем слабашном умењу, али у жарком удивљењу, желимо да извајамо.

Као што смо на почетку овог поглавља навели, жеља нам је да у завршном делу обухватимо једним захватом згуснуто, и што је могуће сажетије, ону најсуптилнију, најквалитетнију духовну радност у делу Миленка Живковића. Ону која остаје неубележена знацима, неуписана словима на страницама књига, већ ону која се из бића у биће пресађује (да би се, док једно несебично даје, друго тим давањем напајало и нове духовне плодове давало). То пресађивање себе у друге, то изискивање из себе свих расположивих снага своје духовне баштине да би се оне пресадило из својих духовних расадника знања у нове младе саднице жељне знања; то давање без роптања; то усмено изливање својих духовних сокова у још младо, незрело у зрењу биће. Жељан стваралачког умења – јер све снаге зову га ка том, за њега једином смислу животном – предмету је дао свакодневни наслов “Композиција”, односно слободна композиција. Предмет тако назван и сврстан, као и сви остали, у једну од постојећих грана,

у тој развреженој мрежи многобројно нагомиланих огранака и лисја музичке педагогије.

У томе разгранатом сплету њених дисциплина, ништа не изискује толико свеобухватно прожимање свега кроз све, до, могло би се рећи готово свих постојећих чинилаца, сачинилаца, предмета, продубљено познавање тих предмета – на које се ово велико тонско цело музичке уметности зрни у своје посебне целине, као што то изискује предмет композиције: тај идеални идејни, спекулативни математички трактат постојећег односа у геометрији тонских сфера; општења звука са звуком, звучања са звучанима.

У њему су теоријске дисциплине обухваћене све до последње и траже не само потпуно познавање њихове предметности већ и стваралачки, спекулативан однос према њиховој материји.

Извођачке дисциплине, тај материјални акустички тренутак музике, посредством којих се производи тон – кроз разне видове обојености, зависно од инструмената на којима се изазива – и тонска мисао, изражајно оруђе музичке уметности, којима стваралачки дух себе активно испољава у одређеној реалности, посредством уметника извођача, тражи понируће познавање оног најбитнијег што лежи у природи сваког инструмента: познавање и примену његових многобројних изражајних могућности за остварење композиторове тонске слике, визије, мисли, грађевине.

Чини нам се да можда ни у једној области просветне делатности – изузев само неких општих заједничких садржитеља са осталим њеним гранама, изван музичке – нема толико специфичности као у музичкој педагогији, а посебно у једној таквој интелигибилној дисциплини као што је предмет “слободна композиција”.

Уверени смо да је то дисциплина која је, одмах после чистог индивидуалног стварања, најближа самом стварању, самом стваралачком чину, да будемо одређенији, утолико пре што је у првом реду, у практичној њеној предметности и намени обухваћен имплицитно и сам стваралачки чин. Разуме се не као наука о стваралачком чину, то спада у предмет филозофије уметности.

Као што је у филозофији њен највећи одређени тренутак када после миленијума лаганог развоја (све што је велико, у привидним само релацијама, креће се на екрану пратеће меморије свести споро, почев од Сунчева хода па до развоја светскога духа), наступа онај химнични час када свест која је најпре понирала и проникнула у сву и саму твар природе отпочиње, оспособљена мишљењем на

материји саме твари и сећањем на путеве којима се до њене бити дошло, да мисли саму себе, да мисли дух сам – тако и у музичкој уметности, без обзира на њену поделу (креативну и рекреативну), слободна композиција јесте филозофија самог компоновања. Па ако и не филозофија самог компоновања, онда – упоредо са свешћу која мисли одредбе мишљења самог, његов механизам – она јесте логика (пренета са филозофске максиме на делотворну музичку миниму) мишљења тонског стварања композиционо креативног акта у његовом обухватном развијању и целотворном остварењу.

Не намеће ли нам се овде логички и делимично сагласно да је композиција као предмет, као дисциплина, адекватна у много чему филозофији као наставном предмету, као (педагошкој) дисциплини, с једним прилогом више у њену корист, а у односу на сам стваралачки моменат гледан кроз обе ове делатности људскога духа, јер предмет композиција за основ свога постојања има циљ да оспособи стваралачку природу за свој самостални стваралачки рад, те је као таква (индивидуална у настави) активна у својој дејствениости и делотворности; а филозофија као наставни предмет има своју практичну намену у обучавању филозофских смерова, система, улажењем у њихове принципе, у њихову суштину као и у огроман комплекс свега онога знања које уз њу иде те је у односу на произвођење филозофије саме (за разлику од предмета композиције, који као основ има произвођење композиција од стране уметнички обдарених), да употребимо овај груби израз, пасивна, јер не улази у својој обуци мисаоно обдарених примарно у сам процес стварања њихове филозофије, као непосредни плод наставе и предмета, већ то има само ванредно усмерено, као резултат у идеално могућем случају.

Колико је у првом случају, када је реч о композицији, природно баш ово што би за циљ филозофске наставе било насилно неприродно, толико би и обрнуто узето било несврсисходно и недостатно.

Ово, по нашем мишљењу, указује на то да је филозофија узета у правом смислу свог ослобођеног значења (независно од филозофије као наставног предмета) у духовној дејствениости изнад композиције (такође узета ван оквира саме наставне предметности), као чулне делатности духа, те тако опипљивија у својој материји стварања и подесније подложна конкретној предметној настави и директним плодовима који из те наставе произилазе.

Иако у овом размишљању и за ово размишљање наведена опаска није релевантна, сматрали смо нашом обавезом да је наве-

демо, односно да се по томе питању вредновања изјаснимо у прилог филозофији.

Свесни смо уз то да су поређења врло несигурно тло за долажење до истине и да у упоредном проматрању обих двају предмета, чини се, да су непоклапајућа. Па ипак, да подвучемо још једном, себи смо дозволили ово поређење јер их нисмо посматрали као ослобођење двеју делатности духа људскога већ само као доступна сазнања захваћена (једним малим делом своје неизмерне креативне слободе) у законе, уоквирена у свој предмет у виду наставне материје, подесне за преношење на друге. Усудили смо се, дакле, да их упоређујемо јер их нисмо посматрали као две (поред поезије најослобођеније) креације људскога духа, него смо их сагледавали само кроз уски процеп двеју научних педагошких дисциплина, од којих композиција као предмет саопштава и обучава процес настајања једног дела као плод стваралачког чина и нужно обухвата чак и сам индивидуални процес стварања сваког од обдарених појединаца те је активна у својој делотворности, а филозофија као предмет обучава и саопштава постојећа знања филозофских система, суштину њихове заједничке бити кроз историјски развој философије у целини, као и низ осталих знања у вези с њом и њеном предметношћу, те је као таква, не улазећи у процес активног обликовања саме филозофије као дела, у мисаоно обдареним појединцима понаособ – јер најзад, филозофска истина једна је и недељива и, макар се и настављала кроз појединце, ипак је скупна и јединствена (што није случај са уметностима) у великом храму мишљења – пасивна у својој делотворности, али не и дејствености.

Наше поређење, иако мора да отрпи оправдане приговоре, једним делом може и да осветли нешто од истине у овом сагледавању и понеким мање уочљивим упоређеним детаљима.

Најзад до истине, велике или мале, мада је истина недељива, долази се путем не увек равним, чешће клизавим, где поклекне управо онај који по томе путу ка њој ходи и омогућује другоме да избегне, барем једну он оних хиљада заблуда којима само и долазимо до расветљења непознаница.

Наставимо сада у започетом смеру излагања нашег предмета. Покушајмо да обухватимо ову педагошку делатност Миленка Живковића у једну чињенично језгровиту, статистичку хронику доба његова живљења.

Временски она запрема највећи део простора његове радности. А погледамо ли је изблиза, представиће нам се као савремено усмено предање које се с колена на колено преноси и пресађује у младе нараштаје. Независно од написаних књига које садрже материју једног предмета, та садржина остаје мртав глас у слуху слушалаца ако није усмено, оживотворено изнета и надахнуто пренета. Тако је, барем, с предметима у вези с композицијом.

Тој усменој, наставној исповеди, он се спонтано и надарено предао, да обучи младе нараштаје и да у њима оживи и да оделотвори оно што тонско предање изискује за себе у другима. У томе је био на највећој висини свога животног задатка.

С једне стране ригорозно строг у дисциплинама (предрадњама) за композициону вештину контрапункта и хармоније, с друге пак (доследно) широк у неспутавању слободних замисли његових ученика које се косе с регулом школске логике. И не само са школском логиком него и са уобичајеном логиком тока и развоја музичке уметности, свестан да у њој, као можда нигде другде, протекле епохе и стилови стварају у нама навике које окоштају и окују машту, суд о делима ван ових путева, и одузимају могућност примања свега оног што се барем делимично не поклапа с већ освојеним и постепено засићеним, овешталим поступком за онај младалачки стваралачки динамизам долазећих изражајности. (Иако свакако не овешталим у својој вредности и трајности као финални плод једне уметничке истине изречене у блиској или далекој прошлости.)

Curriculum vitae његове педагошке активности може се сабрати у неколико речи. Она отпочиње 1931. године у Музичкој школи *Станковић*. Ту предаје теоријске предмете хармоније и контрапункта. Од 1945. до 1964. предаје у својој класи композиције на *Музичкој академији* у Београду слободну композицију и у оквиру ње хомофони и полифони слог.

Све до 1945. године, када се и отвара његова класа композиције на *Музичкој академији*, где његова педагошка делатност бележи своје врхунце, ми ћемо његов рад посматрати једним оштрим засеком као припремну предрадњу за оно најбитније у целој његовој животној духовности: тонску обуку компоновања, да то усликамо у реч једним одсечним стаменим називом као борбени задатак којим припрема младе нараштаје за окршаје изговарања стваралачке неизвесности и непознатице у звук.

У Музичкој школи *Станковић* његова делатност је многострука. Предаје хармонију и контрапункт. Води, једно време, хор и оркестар исте школе. Са њеним истакнутим музичким радницима иницијатор је многих савремених метода рада у разним одсецима, у оквиру значајне и континуиране традиције инструктивних концерата школе. Предавач је који обухватно и поучно упућује младе нараштаје у карактеристичне одлике стилова и епоха дела која су обухваћена живим извођењима снага саме школе. Најзад, од 1937. до 1947. године директор је исте школе.

На *Музичку академију* прелази 1945. године, када је и изабран за ванредног професора и када отвара своју класу композиције. Изабран је за редовног професора 1948. године, а од 1952. до 1960. врши дужност ректора, односно од 1957. дужност декана, када је ова установа ушла у састав Уметничке академије.

За *Музичку академију* као установу његов рад је од пресудног значаја у свим крупним догађањима и значајним променама у структури, како организационој тако и педагошкој, а било их је, за ових непуних двадесет година, чини нам се, и сувише. Он са осталим одговорним колегама сноси главну одговорност и, природно, терет који су ове промене условљавале. Статути, наставни програми, разни преднацрти, дефинитивна стилизација текста и низ стоструких, као мрежа разапетих радњи и подрадњи. Свуда у њима присутни су његова организациона, радна способност и духовно богатство. Завршене правне науке допринеле су да се он у тим пословима могао лудично и снаћи и далековидо определити за најсврсисходније што је дати тренутак нудио у низу постојећих супротности. Он је био душа *Музичке академије*. Њен крвоток. Незаменљива личност у преломном, пресудном периоду за њену структуру и организацију после ослобођења.

У педагошко-организационом погледу, највећа заслуга му припада за оснивање првог одсека за композицију. Најпре Одсека за композицију и дириговање, који је касније раздвојен на Одсек за композицију и Одсек за дириговање, одсека који је у целини узев дао изузетне резултате у стваралачким остварењима младих генерација које су из њега изишле и које су својим делима дале непроцењив допринос нашој музичкој култури. Дозволићемо себи да ову објективну чињеницу, јавно познату, искажемо овим суперлативима.

О томе ће најуверљивије моћи да нас обавести сам Миленко Живковић својим речима из чланка "За композиторски нараштај".

Говорили смо већ о оним предрадњама, како ми сагледавамо теоријску наставу коју је изводио пре него што му је отворена класа на *Музичкој академији*; а што је све био увод у његов главни животни наступ: предавање слободне композиције на *Музичкој академији*. Задржимо се сада на томе.

Његова предавања и, што је далеко значајније од тога, начин на који је поучавао ученике били су изванредни. С једном, урођеном, такорећи предодређеном способношћу за подучавање, у свој ширини видокруга знања и искустава која је стекао изобразбом и фанатичном радиношћу, када се у младости импулсивно и продубљено предао изучавању ових дисциплина за време својих студија на страни и после – учећи највише, како каже, од ученика које је подучавао, на њиховим и својим грешкама – он се према хармонији и контрапункту односио аскетски. Спартански! Тражио је и изискивао од ученика крајњу строгост у вођењу хармонског и контрапунктског слога. Али, та строгост није била крута, спутавајућа, школска – у лошем смислу овог злорабљеног израза “школски”, јер постоји и крајње позитиван смисао ове речи, када се употреби у изразу “добра школа”, “добро изучен занат” – академски стерилна, анемична, беживотна (академски овде узето у уобичајеном и овешталом смислу овог хладног израза, којему покаткад, али сасвим изузетно, признајемо, не изостаје смисао једне изображене племенитости). Напротив, она, ма колико да је била ригорозна, служила је једином циљу: да стимулише ученикову глад за решавањем постављених, поступно, по тежини, зналачки, искусно и вешто, проблема (задатака) и да развије, разбукти у њему машту. Да му, кроз сужено стакло двогледа уметничке видовитости, које сабира и приближава даљине са свим њиховим могућим предметностима, предочи све оне скривене слободе садржане у сваком правом уметничком делу (уметничком задатку на пољу стваралачком). И онда када је и најирационалније у своме причину неухватљивости, оно не изневерава, не измиче једном унутарњем озакоњеном реду, једва уочљивом, али с временом и накнадним одмицањем у будућност, својом трајношћу ипак споро и љубоморно поступно га разоткрива у другима. Како му је то полазило за руком, то остаје у овој монографији у области недореченог. Нити је наша намера да ово аналитички сагледамо. Задовољићемо се само једном алеаторичком дигресијом, остављајући свакоме на вољу да на основу неколико изречених датости изгради своју мисао, своју интерпретацију.

„Музика је кристализација времена“, стоји на насловном епитафу његове књиге у рукопису, *Музика у прози*.

Ми придевамо тим речима овде слободно преносно значење: она је за оне који је проучавају обучавање у закономерностима њене унутарње кристализације, њене гibaјуће, трајуће, сазвучности у свим њеним појединостима и свеукупностима из случаја у случај. Наше би прагматично тумачење ових датости, упрошћеније речено, било ово: музичка педагогија, ма колико појмовно уопштена у своме називу, и када је као настава колективна, и када је као настава индивидуална, она је увек, на један свој специфичан начин, индивидуална, и њено најузвишеније опредмећење јесте баш у тој саобразности начина да се унутарња законитост музичког бића сагласно саопшти у сваком појединачном случају оним префињеним чулом за прилажење другима. Музичка педагогија, као готово ниједна друга, тражи изналагање многоликих, разноликих путева, а према наклоностима индивидуалним, да се дође до завршног циља и плода креативног или рекреативног.

Ту лежи, по нашем мишљењу, тајна успеха музичке педагогије, а следствено томе и стварност изванредних резултата које је дала настава Миленка Живковића. Своје врсне способности он је обазриво примењивао, с мером и сврсисходно, већ у настави хармоније и контрапункта, а безмерно, потпуно слободно и целисходно, у настави слободне композиције.

Састављач ове монографије био је последњих година његов асистент на предмету Композиција, а почев од 1947. до 1954. године његов ученик на истом предмету. Дакле, у овој врсти посла, његов најужи сарадник, и говори ово (нека му буде допуштено) из прве руке. Први сусрет са својим професором имао је у лето 1946, када га је прихватио и 60 узастопних дана за време свога годишњег одмора, не изостављајући чак ни недељу, бесплатно приватно припремао за полагање пријемних испита из свих теоријских предмета, ради уласка у тадању седмогодишњу *Музичку академију*, и то само зато, јер је у њему назрео још прикривено зрно обдарености.

Да сажмемо у формули једне неједначине најбитније одлике његовог педагошког поступка:

а) прекомерна мера строгости до у аскетство у композиционим пред-дисциплинама: хомофони слог (хармонија), полифони слог (контрапункт);

б) безмерна мера слободе до распусноси у стваралачком чигрењу тонског обликовања.

Две крајности у ове три дисциплине које – схваћене и пресађиване (предаване) као једно цело – уравнотежују неукротив младалачки дух истинитијим, животнијим мерама него професорски, академски, анемични став забране уз примену строгих правила тонског понашања (опхођења) непримењивих за узбуркана ткања, таласања нових тражења, лутања, налажења; него наметнуто недопуштање неискуствених слобода због педагошке безбедности, да се не загази у неиспитано док нисмо искуствено сигурни.

(Искуственост је увек накнадна максима једног стваралачки неискуственог чина, јер стваралачки чин носи са собом једно надискуство које измиче апостериорном рационалном аналитичком искуству.)

Резултати нису изостали. Плодови ове и овакве стваралачке педагогије, одуховљене и продуховљене, означили су се на узбурканом хоризонту нашег музичког живота. Из његове класе изишло је неколико генерација композитора од којих велик број данас има своје одређено и не безначајно место у нашем музичком стваралаштву.

Неколико генерација македонских композитора, ово сматрамо веома важним да подвучемо, који у музичком стваралаштву Македоније имају пресудни значај, он је водио са удвострученом бригом и пажњом за њихово уздизање.

Постоје извесне делатности људског духа које су по природи свога делања невидљиве, неприметне, али коренито постојани и пресудни развојни покретачи духовне климе једне средине. Њихово дејство је нарочито неопходно у оним срединама које доживљавају свој успон у културном развоју, а које су, из било којих разлога, историјске, етничко-друштвене заосталости, биле или још увек јесу културно уназађене. У таквим срединама васпитна делатност, педагошка активност оних који имају ту одговорну дужност издизања младих нараштаја, мора бити у средишту најважнијих збивања одговарајуће средине. Мора постојати једна свесна колективна усмереност да се дође до врских васпитних кадрова који ће умети да покрену младе и, што је још важније и најважније, да у њима подстакну потребу за личним културним уздизањем.

Усудили бисмо се да овде изнесемо своје уверење, а уверени смо и не само своје, да је најбитније у процесу васпитне делатности то умеће да се у младом нараштају и генерацијама које долазе, у њиховом духовном, још неразвијеном бићу, потпали та ватра ка духов-

ним тековинама људског срца, ума и духа. Без те врскајуће искре, без те пламтеће бакље која мора да гори преобиљем у нама, посвећенима том најодговорнијем позиву у културном уздизању младих, као и без изналажења у њима оне запаљиве нити која треба да запламса својом духовном младалачком глађу, да би се потом то једном започето пламсање само наставило до горења и изгарања у њиховим будућим делатностима – нема нити уздизања, нити просвећивања, нити, идимо до краја, културе једне средине.

Да ли је код нас у довољној мери сагледано и схваћено у целини то сложено и слојевито питање (кад је по среди музичка изобразба), будући да смо још увек средина у наглom културном, али тек започетом уздизању, мислимо да овде није место да о томе расправљамо. Наше је мишљење да никад није и не може бити довољно оно што је учињено, ма колико се урадило, а урађено није мало, и да се непрекидно мора тежити непрекидном уздизању и напредовању у том правцу.

Постоје и такве тихе, једва чујне, једва приметне радиности људскога духовнога делања које нам изгледају саме по себи тако природне, тако свакодневне, да дуго нисмо у стању да у њима сагледамо њихову праву вредност и онај трајни значај који им припада. Још мање да сагледамо заслуге оних који су носиоци тог, нимало захвалног, још мање уносног, за своју људску таштину залога за будући развој духовне културе једне средине.

Ово поглавље, и цела ова монографија, посвета је таквом једном пожртвованом делању једне изузетно значајне личности за нашу свеобухватну музичку културу – у средини у којој још увек, признајмо то отворено, углавном нису искорењене предрасуде о томе да је уметност тонова мање значајна друштвена категорија делања – која код нас, барем у Србији, заузима последње почасно место у хијерархији топлих и хладних уметности.

На томе пољу, заслуге Миленка Живковића остају уклесане у живи споменик једног бујног ражареног делања и дејства које нас је огрејало из свих углова многозрнастог мозаика наше културе и непролазно задужило.

Духовна делатност била му је попут бистрог зрневља разасута у све наборе, поре културног гибања, дисања и развоја нашег музичког живота. У овоме скромноме покушају збирања све његове развржене делатности у једну жижу и кроз једну жижу, нека то множно, разнолико делање, та неуморна радиност, тај разгорени

жар добије у свом сабирном сјају свој достојни одслик, свој врелином уклесани жиг којим је његов дух узносио млади нараштај у пламтеће лепоте стваралачког горења.

Умео је идеју једне ствари организационе, педагошке, нужне природе да сагледа у свој њеној ширини и дубини, далеко и далеко-видо. Био је целовит и обухватан у тој способности. Имао је врлину да идеју о једној ствари покрене у њену делотворност и да је оствари у њеној конкретной реалности.

Сагледати општу слику једног проблема, сагледати га у његовој кључној нужности, сагледати га у целовитости његове потребе: то су три битне одлике којима се његова активност усмеравала и тако плодотворно делала.

И док је у младости био онај који је на себе узео најтежи задатак да изобличава све оне нездраве појаве дубоко уврежене у наш музички живот, а које су добрим делом оставиле и трага у поратном периоду (што је људски и природно) да би са старијих прешле на млађе генерације (што је нељудски и недолично, јер је глупо и неприродно) и да би зачаран круг таштине пуне тмасте и густе опет запретио да разуларено надвије своју заставу над нама и наново започне своју роварну бескрајну запретену зачигрену интригу – дотле је последњих деветнаест година био онај који је крајње антагонистичке испаде (где је долазило до судара, личних повређености једних и принципијелних ставова других, индиферентни на сујетност сопствене личности) умео својим неоспорним ауторитетом, који је неподељено уживао у нашој средини, да обуздава. Колико су у томе погледу његова личност, његово присуство, његов ауторитет били незаменљиви може, да посведочи једно прескупо сведочанство: његова смрт.

Нагло, после његова нестајања, дошло је опет до оних непомирљивих судара из личне нетрпељивости, чији корени нису у једној идеји којој се супротставља друга (пожељно би било да је барем тако), већ у тој разорној навици, сада готово већ ларпурлартистичкој: да се свака покретачка акција која у себи носи своје полетне идеале; или да се свако дубоко принципијелно разилажење и неслагање као и противстављање разним поступцима, заобилазним покушајима и радњама сматра и тумачи на онај начин који све зауставља, који одузима сваку вољу за даљња залагања, који гаси сваку полетну несебичну мисао и акцију; да се свим тим чистим уздрхталостима и самопрегорним врлинама приписује нека задња користољубива дема-

гошка, подметачка, каријеристичка, мрачна потмула побуда у личне амбициозне и егоистичке сврхе смишљена и срачуната. Што је најгоре, овом опасном игром захваћене су сада већ и најмлађе генерације и зачарани круг вечите људске интриге опет нам прети својом вучјом шапом.

Није мален број нас који смо опет, и не знамо по који пут, зажелели, а не само и зажалили, Миленка Живковића, да нас покрене из ових вировитих наноса празнине и таштине људске сујете којој као да нема краја, а којом смо ми, уметници, изгледа, преобилно даривани од природе саме.

ПИСАЦ

Овај наслов подразумева сав онај рад Миленка Живковића који обухвата његову публицистичку, критичарску, есејистичку и друге њима сродне, дородне, делатности. Намера нам је да у овом поглављу сажмемо, на начин антологијског одабира, ако је могуће слободније да се изразимо, на начин једне антологијске прозивке, оне најврсније изводе из његових списа којима располажемо, како бисмо кроз писану реч његову дали њега самог, усмено, делотворно.

Његов обиман списатељски посао најинтензивнији је и најучестанији у времену од 1933. до 1941. године. Довољно је дати само два списка, непотпуна додуше, његових публикација у дневним листовима, па да добијемо, иако делимично и бројчано, слику обухватног, одговорног и тежног посла критичарског који је обављао у том временском раздобљу.

Ево тих спискова који највећим делом бележе ту његову критичарску делатност.

*

ТРГОВИНСКИ ГЛАСНИК

1. Први концерт симфонијског оркестра *Станковић*, 24. 1. 1933.
2. Други ванредни концерт Београдске филхармоније, са г. Маинардијем, 28. 1. 1933.
3. Други концерт г. Маинардија, 30. 1. 1933.
4. Премијера опере *Адел и Мара* од Хацеа, 4. 2. 1933.
5. Клавирски концерт г. Боровског, 5. 2. 1933.
6. Концерт Загребачког квартета и гђе Рибникар, 7. 2. 1933.
7. Гостовање г. Ријавца у *Вертеру*, 9. 2. 1933.
8. Вече класичног балета гце Чорак и г. Вујанића, 10. 2. 1933.
9. Трећи концерт Београдске филхармоније, 11. 2. 1933.
10. Гостовање г. Журнеа у *Фаусту*, 12. 2. 1933.

11. Оперско матине Музичке школе *Станковић*, 14. 2. 1933.
12. Борис Годунов г. Журнеа, 14. 2. 1933.
13. Концерт г. Марсела Журнеа, 19. 2. 1933.
14. Други концерт симфонијског оркестра *Станковић*, 28. 2. 1933.
15. А. Лорцинг: *Оружар*, 3. 3. 1933.
16. Концерт Загребачке филхармоније, 6. 3. 1933.
17. *Таис* гце Нури Хаџић, 6. 3. 1933.
18. Концерт Певачког хора Београдске трговачке омладине, 7. 3. 1933.
19. Симфонијски концерт оркестра Краљеве гарде, 8. 3. 1933.
20. Други јубиларни концерт хора *Станковић*, 11. 3. 1933.
21. Вокални концерт г. Смирнова, 12. 3. 1933.
22. Клавирски концерт г. Ф. Вагнера, 15. 3. 1933.
23. Гостовање гђе Гуљелмети у *Риголету*, 18. 3. 1933.
24. Фестивал Београдске филхармоније у част Рихарда Вагнера, 19. 3. 1933.
25. Виолински концерт г. Зубриског, 20. 3. 1933.
26. Концерт Српске црквене дружине из Сомбора посвећен делима београдских композитора, 22. 3. 1933.
27. Поводом концерта Српске црквене певачке дружине из Сомбора, 23. 3. 1933.
28. *Розина* гђе Гуљелмети и *Фигаро* г. Јанковића, 23. 3. 1933.
29. Симфонијски концерт Краљеве гарде, 24. 3. 1933.
30. Поводом 25-годишњице композиторског рада г. Стевана Христића, 2. 4. 1933.
31. Прослава 25-петогодишњице композиторског рада г. Стевана К. Христића, 7. 4. 1933.
32. Други јубиларни концерт Јеврејског певачког друштва, 10. 4. 1933.
33. Милоје Милојевић: *Литургија* (концерт Хора студената Православног теолошког факултета у Дворани КНУ), 12. 4. 1933.
34. Концерт Београдске филхармоније и г. Васе Пшиходе, 25. 4. 1933.
35. Ораторијумски концерт *Обилића*, 28. 4. 1933.

ВРЕМЕ

1. Концерт Београдске филхармоније, солист Мајнарди, диригент Брезовшек, 28. 4. 1934.
2. *Борис Годунов* г. Јурењева, 3. 5. 1934.
3. *Тоска* гђе Табакове, 6. 5. 1934.
4. Гостовање гђе Груздинске у Београду, 18. 5. 1934.
5. Оперски матине Музичке школе *Станковић* (потреба стварања оперског подмлатка), 23. 5. 1934.
6. Ораториумски концерт АПД *Обилић*, 14/1934, 4454, 6, 5. 6. 1934.
7. Гђа Ада Сари у *Травиати*, 8. 6. 1934.
8. *Салома* гђе Добај, 14. 6. 1934.
9. *Вертер* г. Бирдиноа, 16. 6. 1934.
10. Три премијере у Опери, 18. 6. 1934.
11. Гостовање г. Н. Василева, 20. 6. 1934.
12. На почетку оперске сезоне, I, 1. 9. 1934.
13. На почетку оперске сезоне, II, 2. 9. 1934.
14. *Хасанагиница*, 3. 9. 1934.
15. *Боеми*, 7. 9. 1934.
16. *Јеврејка*, 17. 10. 1934.
17. Комеморативни концерт у Народном позоришту, 28. 10. 1934.
18. Нова режија *Севилског берберина*; Концерт г. Тибоа у Коларчевој задужбини, 27. 11. 1934.
19. Концерт Ћирило-Методовог хора из Загреба, 8. 12. 1934.
20. Два концерта, 18. 12. 1934.
21. Два недељна концерта, 19. 12. 1934.
22. Три балетске премијере, 31. 12. 1934.
23. Вече клавирских композиција С. С. Прокофјева, 18. 1. 1935.
24. Концерти у прошлој недељи. Илија Слатин, г-ђа Ели Неј и г. Васа Пшихода, 28. 1. 1935.
25. Гостовање г. Пикавера у *Ауди*, 30. 1. 1935.
26. Камерни концерт Прашког квартета, 2. 2. 1935.
27. Г. Ловро Матачић диригује *Аиду*, 10. 2. 1935.

28. Концерт Пјера Фурнијеа, 10. 2. 1935.
29. Драма *Рат* од Арцибашева даје се у Београду први пут на иностраној сцени, 13. 2. 1935.
30. Шести концерт Београдске филхармоније, 21. 2. 1935.
31. *Запорожац за Дунавом*, 5. 3. 1935.
32. Седми концерт Београдске филхармоније, 7. 3. 1935.
33. Јубиларна претстава г. Е. Марјашеца у Коларчевој задужбини, 11. 3. 1935.
34. *Кнез Игор* у новом извођењу, 15. 3. 1935.
35. Концерт баритонисте г. Милорада Параноса на Коларчевом универзитету, 17. 3. 1935.
36. Осми концерт Београдске филхармоније, 21. 3. 1935.
37. Концерт Првог београдског певачког друштва, 23. 3. 1935.
38. Београдска Музичка школа прославља Баха и Хендла (250 година од рођења), 2. 4. 1935.
39. Девети концерт Београдске филхармоније, 4. 4. 1935.
40. Први концерт Хора прашких учитељица, 8. 4. 1935.
41. *Девета симфонија* Л. в. Бетовена, 11. 4. 1935.
42. Концерт хора Удружења љубитеља хорске уметности *Опус* из Брна, 13. 4. 1935.
43. Концерт Хрватског певачког удружења *Лисински* из Загреба, 16. 4. 1935.
44. Јубиларни концерт Београдске филхармоније, 24. 4. 1935.
45. Певачко друштво *Маринковић* први пут изводи *Литургију* Јосифа Маринковића, 18. 5. 1935.
46. Премијера *Дон Кихота* од Маснеа, 19. 5. 1935.
47. *Collegium musicum*, 28. 5. 1935.
48. Гостовање г. Бирдиноа у *Манон*, 7. 6. 1935.
49. Балетско вече бугарске уметнице гце Марушке Драгијево, 8. 6. 1935.
50. Добро организована клика баца за време 4. чина *Лабудовог језера* праскаве бомбице на позорницу, 14. 6. 1935.
51. Завршни концерт Музичке школе *Станковић*, 25. 6. 1935.

52. Јосиф Маринковић: *Литургија*, 10. 7. 1935.
53. Шекспир у музици, 2. 8. 1935.
54. Нова музичка издања Државне штампарије, 11. 9. 1935.
55. *Хофманове приче*, 10. 9. 1935.
56. Премијера *Хованичине*, музичке драме Мусоргског, 13. 10. 1935.
57. Премијера *Далибора* у Београдској опери, 29. 10. 1935.
58. Свечани концерт Београдске филхармоније, 31. 10. 1935.
59. Гостовање г. Фјодора Шаљапина у *Дон Кихоту*, 4. 11. 1935.
60. *Борис Годунов* г. Шаљапина, 7. 11. 1935.
61. Концерти и приредбе у Београду, 12. 11. 1935.
62. Реприза концерта г. Арбатског на оргуљама, 17. 11. 1935.
63. Концерт Музичке школе *Станковић* посвећен делима синова Ј. С. Баха, 26. 11. 1935.
64. Ритмика Жака Далкроза, 28. 11. 1935.
65. Пластична уметност гђе Милчиновић, 5. 12. 1935.
66. Концерт великог пијанисте Алфреда Кортоа, 10. 12. 1935.
67. Четвртстепена музика, 17. 12. 1935.
68. Премијера опере *Ромео и Јулија* од Гуноа, 19. 12. 1935.
69. Два концерта на Коларчевом народном универзитету, 25. 12. 1935.
70. *Перикола* од Ж. Офенбаха, 10. 1. 1936.
71. Савремени француски композитори на Коларчевом народном универзитету, 20. 1. 1936.
72. Пред премијеру *Фигарове свадбе* од Моцарта, 4. 2. 1936.
73. Други концерт г. Орлова, 4. 2. 1936.
74. *Фигарова женидба* од В. А. Моцарта, 7. 2. 1936.
75. Гостовање г. Ј. Јововић-Ковачевске у *Мадам Батерфлај*, 9. 2. 1936.
76. *Фигарова женидба* у новој подели, 14. 2. 1936.
77. Камермузичко вече Загребачког квартета, 20. 2. 1936.
78. Музика и плес Хиндуса, 3. 3. 1936.
79. *Мињон* у новој подели, 15. 3. 1936.
80. Нови смерови Београдске филхармоније, 24. 3. 1936.
81. Концерт Београдске филхармоније, 27. 3. 1936.

82. Клавирско вече г. Р. Фиркушног, 31. 3. 1936.
83. Други симфонијски концерт музике Краљеве гарде, 7. 4. 1936.
84. Концерт Сомборског црквено-певачког друштва 21. 4. 1936.
85. Гостовање чланова Краљевске опере из Букурешта у *Фаусту*, 22. 4. 1936.
86. Друго гостовање чланова Краљевске опере из Букурешта, 24. 4. 1936.
87. Три концерта (Београдске филхармоније са г. А. Боровским), 5. 5. 1936.
88. Концерт средњошколских хорова, 5. 5. 1936.
89. Други музички фестивал *Цвијете Зузорић* посвећен југословенској модерној музици, 7. 5. 1936.
90. Други музички фестивал *Цвијете Зузорић*, 9. 5. 1936.
91. Матине балетске школе гђе Пољакове (прво извођење балета *Психеја* Слатина), 12. 5. 1936.
92. Гостовање г. Волинског у *Кармен*, 17. 5. 1936.
93. Гостовање г-ђе Милкове Золотовић у *Травијати*, 22. 5. 1936.
94. Концерт Првог београдског певачког друштва, 23. 5. 1936.
95. Гостовање гђе Злате Ђунђенац у *Боемима*, 24. 5. 1936.
96. Оперета *Гејша* у Руском дому, 26. 5. 1936.
97. Концерт Берлинске филхармоније, 29. 5. 1936.
98. *Риголето* г. Ротмилера, 12. 6. 1936.
99. Завршни концерт Музичке школе, 16. 6. 1936.
100. Два гостовања г. Н. Гостића, 19. 6. 1936.
101. Г. Ерлихово дириговање *Аиде*, 24. 6. 1936.
102. Загребачки гости: гђа Ножинић и г. Стефанини, 27. 6. 1936.
103. Коњовићев *Вилин вео* у изведби Музичког друштва *Станковић*, 30. 6. 1936.
104. Гостовање гг. Бадеска и Попова, 5. 7. 1936.
105. Други симфонијски концерт музике Краљеве гарде, 7. 7. 1936.
106. Последња оперска претстава у новој сезони, 8. 7. 1936.
107. Музика у *Печалбарима*, 5. 9. 1936.

108. Два госта у *Кармен*, 6. 9. 1936.
109. Концерт Певачког друштва *Николајевић* из Мркоњић града, 19. 9. 1936.
110. Концерт Сомборског црквеног певачког друштва, 21. 9. 1936.
111. Гостовање г. Бадескуа, 30. 9. 1936.
112. Умберто Ђордано: *Андре Шеније*, 4. 10. 1936.
113. Гостовање г. Вронског у *Риголету*, 7. 10. 1936.
114. Концерт хора *Трбовельски славчек*, 8. 10. 1936.
115. Хорска уметност *Трбовельског славчека*, 9. 10. 1936.
116. Први музички час Коларчевог народног универзитета, 10. 10. 1936.
117. Г. Солари у Коларчевој дворани на приредби Музичког друштва *Станковић*, 13. 10. 1936.
118. Симфонијски концерт Радио-оркестра, 15. 10. 1936.
119. Андре Шеније г. Влаховића, 16. 10. 1936.
120. Поводом концерта г. Г. Колера, 19. 10. 1936.
121. Концерт Хора словачких учитеља из Братиславе, 24. 10. 1936.
122. Концерт Берлинског камерног оркестра, 31. 10. 1936.
123. Јубиларно вече гђе А. Тарало Шчетинине, 10. 11. 1936.
124. Концерт Дрезденског квартета, 18. 11. 1936.
125. Концерт г. Е. Цимбалиста, 22. 11. 1936.
126. Гостовање гђе Тенисон и г. Бадеска у *Боемима*, 22. 11. 1936.
127. Четврти музички час КНУ. Предавање гђе И. Секулић о Моцарту, 4. 12. 1936.
128. Концерт гђе Ј. Стаматовић-Николић, 7. 12. 1936.
129. Концерт О. Пенкеја, 13. 12. 1936.
130. Први концерт Београдске филхармоније дир. Е. Масини, 15. 12. 1936.
131. Први концерт београдске Музичке школе, 16. 12. 1936.
132. *Танхојзер* г. Бартоња, 18. 12. 1936.
133. *Риголето* г. Јанковића и три гостовања г. Видала, 20. 12. 1936.
134. Пети музички час КНУ, 21. 12. 1936.
135. Концерт гђе Б. Бојовић-Ковачевић, 23. 12. 1936.

136. Други концерт Београдске филхармоније, 24. 12. 1936.
137. Концерт *Колегиум музикума*, 1. 1. 1937.
138. *Кавалџер с ружом* Р. Штрауса, 4. 1. 1937.
139. Чешка музика на КНУ, 18. 1. 1937.
140. Трећи концерт Београдске филхармоније, дир. г. Јирак, 21. 1. 1937.
141. Девети музички час КНУ, 24. 1. 1937.
142. Гостовање гђе М. Хусе, 25. 1. 1937.
143. Вече енглеске музике, 29. 1. 1937.
144. Реприза Д'Алберове опере *У долини*, 1. 2. 1937.
145. Гостовање гђе Јуранић и г. Бадескуа у *Балу под маскама*, 5. 2. 1937.
146. *Боеми* са променом неких улога, 8. 2. 1937.
147. Концерт г. Маинардија, 10. 2. 1937.
148. Концерт г. Фиркушног у корист *Зимске помоћи*, 12. 2. 1937.
149. Концерт г. Васе Пшиходе, 16. 2. 1937.
150. Пластична уметност Кл. и А. Сахарова, 17. 2. 1937.
151. Концерт Наде Бранковић, 20. 2. 1937.
152. Четврти концерт Београдске филхармоније, 26. 2. 1937.
153. *Родна песен* из Софије, 10. 3. 1937.
154. Алфред Корто, 11. 3. 1937.
155. Вече бугарске музике на КНУ, 12. 3. 1937.
156. Концерт гце Лили Попс, 12. 3. 1937.
157. Концерт Јакоба Херцога, 13. 3. 1937.
158. Концерт Јурија Арбатског, 14. 3. 1937.
159. Новосадско музичко друштво извело је Хајднов ораторијум *Стварање света*, 16. 3. 1937.
160. Пети концерт Београдске филхармоније, 18. 3. 1937.
161. Гостовање г. Манушевског у *Фаусту*, 19. 3. 1937.
162. Концерт г. Игнаца Фридмана, 25. 3. 1937.
163. *Collegium musicum*, 28. 3. 1937.
164. Бугарска симфонијска музика на шестом концерту Београдске филхармоније, 6. 4. 1937.

165. *Литургија* Ст. К. Христића на концерту Хора студената Православно-теолошког факултета, 8. 4. 1937.
166. Хендлов *Месија* у извођењу Првог београдског певачког друштва, 10. 4. 1937.
167. Гостовање балета *Јос* у Народном позоришту, 11. 4. 1937.
168. Концерт гце Гордане Милојевић, 17. 4. 1937.
169. Јубиларна прослава г. Ертла, 18. 4. 1937.
170. Поводом премијере *Еро с онога свијета* од Јакова Готовца, 20. 4. 1937.
171. *Рскало* од Чајковског и *Имбрек з носом* од Барановића, 26. 4. 1937.
172. Хумпердинков *Ивица и Марица* у извођењу Музичке школе *Станковић*, 30. 4. 1937.
173. Матине Балетске школе гђе Јелене Пољакове, 18. 5. 1937.
174. Први пут је прексиноћ у Београду свирана Бетовенова *Миса солемнис*, 20. 5. 1937.
175. Мими гђе Јовановић, 22. 5. 1937.
176. А. Лорцинг: *Цар и дрводеља*, 26. 5. 1937.
177. Најмлађа генерација композитора на концерту Музичке школе, 28. 5. 1937.
178. Концерт Београдске филхармоније са г. Л. Матачићем, 29. 5. 1937.
179. Реприза *Сорочинског сајма* од М. Мусоргског, 6. 6. 1937.
180. Мефисто г. Ж. Цвејића, 9. 6. 1937.
181. Поводом једне балетске премијере, 1. 7. 1937.
182. Свечани концерт београдске Радио-станице, 4. 7. 1937.
183. *Манон* са гђом Ђунђенац и г. Ријавцем, 13. 9. 1937.
184. *Трубадур* у делимично новој подели, 26. 9. 1937.
185. Први концерт Београдске филхармоније, 7. 10. 1937.
186. Камерна музика у Радио-станици, 10. 10. 1937.
187. Први музички час КНУ, 14. 10. 1937.
188. Други камермузички концерт Радио-станице, 16. 10. 1937.
189. Гаetano Доницети: *Љубавни напитаk*, 17. 10. 1937.
190. Гостовање гце Нури Хаџић у *Вертеру*, 27. 10. 1937.

191. Концерт г. М. Елмана, 29. 10. 1937.
192. Концерт Словачке филхармоније из Братиславе, 30. 10. 1937.
193. *Хајдуци* од К. Шимановског, 1. 11. 1937.
194. Други музички час КНУ, 2. 11. 1937.
195. Концерт гђе З. Милосављевић, 8. 11. 1937.
196. *Катарина Измаилова, леди Макбет Мценског среза* од Д. Д. Шостаковича, 14. 11. 1937.
197. Концерт Хора бечких дечака, 15. 11. 1937.
198. Амелија гђе Зикове, 19. 11. 1937.
199. *Аида* са италијанским гостима, 29. 11. 1937.
200. Концерт гђе Мире Хес, 6. 12. 1937.
201. Концерт младих Загрепчана гг. Сегедија и Мачека на КНУ, 8. 12. 1937.
202. *Песма о земљи Густава Малера* у извођењу Београдске филхармоније, 9. 12. 1937.
203. Татјана гђе Злате Ђунђенац, 10. 12. 1937.
204. Клавирски концерт гце Бојане Јелача у Коларчевој задужбини, 10. 12. 1937.
205. Концерт Наде Бранковић, 23. 12. 1937.
206. Реприза *Кавалера с ружом*, 27. 12. 1937.
207. Два гостовања пољског балета *Парнел* у позоришту на Врачару, 30. 12. 1937.
208. *Collegium musicum*; Музички час на КНУ; *Боеми* са диригентом Мајером, 2. 1. 1938.
209. *Боеми* са диригентом Мајером, 8. 1. 1938.
210. Концерт чувеног француског виолинисте г. Тибоа на КНУ, 18. 1. 1938.
211. В. А. Моцарт: *Дон Жуан*, 19. 1. 1938.
212. Јелисавета гце Љубичић, 23. 1. 1938.
213. Симфонијски концерт Радио-оркестра у корист *Зимске помоћи*, 3. 2. 1938.
214. Концерт Хора лондонских новинара, 9. 2. 1938.
215. Балетско вече гце А. Роје, 12. 2. 1938.

216. Концерт г. А. Унинског, 13. 2. 1938.
217. Гостовање гце Сарван у *Трубадуру*, 16. 2. 1938.
218. Концерт *Collegium musicum*, 20. 2. 1938.
219. Вече ритмичке гимнастике Музичке школе *Станковић*, 26. 2. 1938.
220. Концерт гце Љ. Енчеве, 3. 3. 1938.
221. Концерт Лизенберга, 4. 3. 1938.
222. Гостовање гце Алде Нони у *Севиљском берберину*, 4. 3. 1938.
223. Концерт гђа Марије и Олге Михајловић, 7. 3. 1938.
224. Велики успех италијанских певача у *Боемима* синоћ у Народном позоришту, 7. 3. 1938.
225. Шести концерт Београдске филхармоније, 10. 3. 1938.
226. Концерт г. Ј. Херцога, 12. 3. 1938.
227. Прослава гђе Лизе Попове, 16. 3. 1938.
228. Концерт *Collegium musicum*, 19. 3. 1938.
229. Концерт пианисте г. Гилбера, 19. 3. 1938.
230. Девети музички час КНУ, 20. 3. 1938.
231. Два гостовања гђе Аде Сари, 25. 3. 1938.
232. Концерт Берлинског камерног оркестра, 26. 3. 1938.
233. Балетска премијера *Ђаво на селу* од Франа Лотке, 27. 3. 1938.
234. Јубиларни концерт г. Златка Балоковића, 28. 3. 1938.
235. Реприза опере *Запорожац за Дунавом*, 30. 3. 1938.
236. Концерт г. Златка Балоковића, 1. 4. 1938.
237. *Кармен* гђе Митровић, 4. 4. 1938.
238. Вече немачких песама гђе Роч, 5. 4. 1938.
239. Концерт *Цвијета Зузорић*, 6. 4. 1938.
240. Велики концерт београдских средњошколских хорова, 8. 4. 1938.
241. *Тоска* гђе Брзицеве Спиридонове, 8. 4. 1938.
242. Велики фестивал Београдске, Загребачке и Љубљанске филхармоније пред 10 000 слушалаца, 13. 4. 1938.
243. *Ђаво на селу* са новом поделом, 14. 4. 1938.
244. Гостовање г. Ж. Тила у *Вертеру*, 16. 4. 1938.

245. *Мука Исусова* од Б. Папандопула у извођењу сплитског певачког друштва *Звонимир*, 16. 4. 1938.
246. *Кармен* са гђом Кировом и г. Тилом, 18. 4. 1938.
247. Поводом вечерашњег првог извођења *Страдања Исусовог по Јовану* од Јохана Себастијана Баха, 19. 4. 1938.
248. *Лабудово језеро* са сестрама Аранђеловић, 19. 4. 1938.
249. Два гостовања Душана Ђорђевића, 22. 4. 1938.
250. Бахово *Страдање Исусово по Јовану* у извођењу Сомборског српског црквеног певачког друштва, 22. 4. 1938.
251. Прексиноћни концерт г. Николаја Орлова, 28. 4. 1938.
252. Концерт Хора бугарских учитељица из Софије, 30. 4. 1938.
253. Музички рад г. Срећка Кумара поводом његове педесетогодишњице, 30. 4. 1938.
254. Татјана гђе Н. Стајић, 1. 5. 1938.
255. Стеван К. Христић као композитор и организатор, 8. 5. 1938.
256. Концерт Првог београдског певачког друштва, 13. 5. 1938.
257. Композиционо вече Ст. Христића, 14. 5. 1938.
258. Учитељско певачко друштво *Маринковић* изводи вечерас композиције свога патрона Јосифа Маринковића, 19. 5. 1938.
259. Концерт Учитељског певачког друштва *Маринковић*, 21. 5. 1938.
260. Испитна представа Балетске школе гђе Јелене Пољакове, 25. 5. 1938.
261. Гостовање гце Нури Хаџић у *Травијати*, 3. 6. 1938.
262. Гостовање гце Т. Меноти у *Севиљском берберину*, 4. 6. 1938.
263. Концерт мађарског певачког друштва *Бескарт* из Будимпеште, 7. 6. 1938.
264. Мињон гђе Сарван, 10. 6. 1938.
265. Поводом Маргарете гце Г. Паић, 11. 6. 1938.
266. *Аида* са одличним гостима: гђама Кунц и Николаиди и г. Мочаровом – диригент г. Матачић, 18. 6. 1938.
267. Вагнеров *Парсифал* у концертном извођењу, 23. 6. 1938.
268. Гђа Зикова као Сента, 24. 6. 1938.

269. Поводом гостовања гђе Ленковић у *Трубадуру*, 25. 6. 1938.
270. *Тоска* са гостима, 1. 7. 1938.
271. Концерт ломског народног хора *Петко Стајков*, 1. 7. 1938.
272. Одлазак из Београда чувеног педагога певања гђе А. Ростовцеве, 5. 7. 1938.
273. *Кармен* гђе Борске, 23. 9. 1938.
274. Андре Шеније са гђом Кунц-Миланов и г. Марионом Влаховићем, диригент г. Матачић, 26. 9. 1938.
275. Поводом јубилеја г. П. Холодкова, 2. 10. 1938.
276. Концерт *Трбовевљског славча*, 7. 10. 1938.
277. Концерт гце Естер Џонсон, 8. 10. 1938.
278. Ђузепе Верди: *Моћ судбине*, 9. 10. 1938.
279. Први концерт Београдске филхармоније, 27. 10. 1938.
280. Завршно певање гђе Кунц-Миланов у *Трубадуру*, 29. 10. 1938.
281. Виртуозна техника г. Натана Милштајна, 2. 11. 1938.
282. Вече Јаначека на КНУ, 4. 11. 1938.
283. Поводом концерта гђе Тоти дел Монте и г. Л. Монтесанто, 6. 11. 1938.
284. *Вертер* са гђом Садовен и г. Бадеску, 9. 11. 1938.
285. Други концерт Београдске филхармоније, диригент г. Алберт, 10. 11. 1938.
286. Вече соната М. и О. Михајловић, 12. 11. 1938.
287. Гостовање гђе Алде Нони у *Риголету*, 18. 11. 1938.
288. *Холанђанин луталица* са диригентом г. Крипсом, 1. 12. 1938.
289. Популарни концерт Београдске филхармоније, 3. 12. 1938.
290. *Фигарова женидба* под дириговањем г. Крипса, 8. 12. 1938.
291. Вече песама гце Инке Ђукић, 9. 12. 1938.
292. Трећи концерт Београдске филхармоније, 15. 12. 1938.
293. Концерт г. Тибоа, 18. 12. 1938.
294. Гости у *Балу под маскама*, 25. 12. 1938.
295. Свечани концерт *Колегиума музикума*, 5. 1. 1939.
296. Четврти концерт Београдске филхармоније, 14. 1. 1939.

297. Концерт новосадског Женског музичког удружења, 17. 1. 1939.
298. Играчка уметност г. А. Сваина, 19. 1. 1939.
299. Музички час КНУ, 20. 1. 1939.
300. Гостовање гђе Бугариновић у *Трубадуру*, 20. 1. 1939.
301. *Боеми* у новој подели, 21. 1. 1939.
302. Симфонијски концерт *Радио оркестра*, 22. 1. 1939.
303. Концерт г. Маинардија, 26. 1. 1939.
304. Обнова *Травијате*, 31. 1. 1939.
305. Симфонијски концерт *Радио оркестра*, 2. 2. 1939.
306. *Травијата* г-ђе Новотне, 5. 2. 1939.
307. Пети концерт Београдске филхармоније, 9. 2. 1939.
308. Концерт *Дрезденског квартета*, 10. 2. 1939.
309. Ђилда гђе Лолове, 15. 2. 1939.
310. Виолета гђе Ђунђенац, 20. 2. 1939.
311. Концерт *Колегиума музикума*, 28. 2. 1939.
312. Два гостовања г. Пјеротића, 4. 3. 1939.
313. Шести концерт Београдске филхармоније, 9. 3. 1939.
314. Уз прославу 25-годишњице г. Драг. Петровића, 10. 3. 1939.
315. Концерт оркестра *Краљеве гарде* са гцом Надом Бранковић, 17. 3. 1939.
316. Концерт хора бугарских студената богословског факултета 17. 3. 1939.
317. Концерт пијанисте г. Тилбера, 19. 3. 1939.
318. Концерт *Колегиума музикума*, 19. 3. 1939.
319. Концерт Београдске филхармоније са г. Н. Орловом, 21. 3. 1939.
320. Концерт Удружења пријатеља словенске музике, 28. 3. 1939.
321. Концерт г. Франческатија, 28. 3. 1939.
322. Концерт духовне музике Првог београдског певачког друштва, 22. 4. 1939.
323. Концерт г. Унинског, 25. 4. 1939.
324. Два гостовања у *Риголету*, 28. 4. 1939.
325. Мртве очи Е. д'Албера, 1. 5. 1939.
326. Осми концерт Београдске филхармоније, 4. 5. 1939.

327. Претстава Балетске школе гђе Јелене Пољакове, 16. 5. 1939.
328. Л. Јаначек: *Јенуфа*, 21. 5. 1939.
329. Две музичке приредбе, 23. 5. 1939.
330. Три госта у *Ауди*, 3. 7. 1939.
331. Концерт ученика из певачке класе г. С. Назора, 5. 7. 1939.
332. Деби г. А. Маринковића у *Боемима*, 17. 9. 1939.
333. Реприза Пучинијеве *Турандот* у београдском Народном позоришту, 25. 9. 1939.
334. Први концерт Београдске филхармоније, 5. 10. 1939.
335. Промена улога у *Моћ судбине*, 16. 10. 1939.
336. *Тамара* од Балакирјева, *Балерина* и *бандити* од Моцарта и *Болеро* од Равела, 16. 10. 1939.
337. *Аида* гђе Ољдекоп, 19. 10. 1939.
338. Популарни концерт Београдске филхармоније, 2. 11. 1939.
339. Борис Годунов г. Николе Цвејића, 3. 11. 1939.
340. Обнова Моцартовог *Дон Хуана*, 6. 11. 1939.
341. Пред премијеру хрватске националне опере *Зрињски* од Ивана пл. Зајца, 10. 11. 1939.
342. Јосиф Маринковић као родољубиви композитор, 16. 11. 1939.
343. Други концерт Удружења за словенску музику, 22. 11. 1939.
344. Симфонијски концерт Радио-оркестра са солистом г. Маинардијем, 4. 12. 1939.
345. Два концерта Глазбене матице из Љубљане, 8. 12. 1939.
346. Концерт гђе Јелке Стаматовић, 11. 12. 1939.
347. Концерт гце Цоце Радовановић, 23. 12. 1939.
348. Четврти концерт Београдске филхармоније, 18. 1. 1940.
349. Ђузепе Верди: *Фалстаф*, 28. 1. 1940.
350. Вечерашњи концерт Београдске филхармоније, диригент г. Херберт Алберт, 6. 2. 1940.
351. Пети концерт Београдске филхармоније, диригент г. Алберт, солиста г. Срејовић, 9. 2. 1940.

352. Модерна југословенска камерна музика у приредби *Цвијете
Зузорић*, 28. 2. 1940.
353. Гостовање Франкфуртске опере у Народном позоришту. *Рајнско
злато* од Рихарда Вагнера, 7. 3. 1940.
354. *Валкира* од Рихарда Вагнера, 8. 3. 1940.
355. Савремена мађарска хорска уметност, 9. 3. 1940.
356. *Зигфрид* од Рихарда Вагнера, 11. 3. 1940.
357. Симфонијски концерт оркестра Франкфуртске опере, 12. 3. 1940.
358. *Сумрак богова* од Р. Вагнера, 13. 3. 1940.
359. Концерт хора *Св. Цецилија* из Будимпеште, 13. 3. 1940.
360. Концерт Академског певачког збора из Софије, 16. 3. 1940.
361. Шести концерт Београдске филхармоније. Диригент г. Вукдраговић,
17. 3. 1940.
362. Јаван час *Колегиум музикума*, 19. 3. 1940.
363. Бетовенова клавирска триа у извођењу браће Слатин, 20. 3. 1940.
364. Концерт гце Н. Шолте-Јурењев и г. Јурењева, 3. 4. 1940.
365. Концерт Дрезденског квартета, 3. 4. 1940.
366. Седми концерт Београдске филхармоније, 4. 4. 1940.
367. *Андре Шеније*, 7. 4. 1940.
368. Концерт Академског певачког збора из Љубљане, 14. 4. 1940.
369. *Орфеј* гђе Бугариновић и *Еуридика* гђе Јовановић, 24. 4. 1940.
370. Концерт г. Р. Сотенса, 7. 5. 1940.
371. Концерт Београдске филхармоније посвећен стогодишњици
рођења Чајковског, 9. 5. 1940.
372. Концерт у Институту за италијанску културу, 12. 5. 1940.
373. Концерт Будимског певачког друштва из Будимпеште, 14. 5. 1940.
374. Две занимљиве приредбе у Музичкој академији, 29. 5. 1940.
375. Коњовићева *Коштана* у новој обради, 31. 5. 1940.
376. Вокални концерт г. Хаушилда у немачком посланству, 2. 10. 1940.
377. *Пикова дама* Чајковског у обновљеном извођењу, 7. 10. 1940.
378. Концерт Хора Регенсбуршке катедрале, 9. 10. 1940.

379. Концерт Београдске филхармоније, дир. г. Л. Матачић, 10. 10. 1940.
380. Симфонијски концерт Загребачке филхармоније, 16. 10. 1940.
381. Лук од Ф. Лотке у извођењу Пие и Пина Млакар, 19. 10. 1940.
382. Балетско вече гце Татјане Фарчић, 10. 11. 1940.
383. Балетско вече гце Тот и г. Јовановића, 14. 11. 1940.
384. Ђоконда од Понкиелија, 15. 11. 1940.
385. Концерт Скопског певачког друштва *Мокрањац*, 24. 11. 1940.
386. Концерт Југословенског академског певачког друштва из Земуна, 1. 12. 1940.
387. Трећи концерт Београдске филхармоније, 12. 12. 1940.
388. Проблем нашег националног балета, 13. 12. 1940.
389. Вече југословенских игара, 18. 12. 1940.
390. Четврти концерт Београдске филхармоније, 1. 2. 1941.
391. Реприза *Женидбе Милошеве* од П. Коњовића, 13. 2. 1941.
392. Балетска премијера у корист *Зимске помоћи*, 17. 2. 1941.
393. Други концерт Радио-оркестра, диригент г. Христић, солиста г. Попов, 17. 2. 1941.
394. Вердијев *Реквијем* у извођењу Гласбене матице из Љубљане, дир. г. Полић, 26. 2. 1941.
395. После гостовања Саксонске државне опере из Дрездена, диригент г. Др. Карл Бем, 3. 3. 1941.
396. Обнова Делибове *Лакме*, 23. 3. 1941.
397. Концерт Београдске филхармоније, солиста гца Д. Илић, диригент г. Матачић, 27. 3. 1941.

*

Остала списатељска делатност његова, разуме се, музичка, селективно сакупљена и сабрана, обухваћена је у књизи припреманој за штампу, Музика у прози, коју је Живковић, негде пред саму смрт, готово до краја приредио.

У тим рукописима захваћена су разнолика мисаона сагледавања – његове акционе природе у делотворном делању и контемпла-

тивне и рефлексивне у писаној речи – кроз разне, богато разврежене, области и подобласти музичке материје и њене проблематике.

Нажалост, о тој књизи као целини не можемо дати никакав одређенији суд. Изненада докрајчено животно време онемогућило је аутора да, као целину, заокружи ово своје последње сажимање једног дела свога списатељског делања. Подвучимо, међутим, да смо многа наша сагледавања њега самог управо црпли из тих рукописа, као и низа других који су обухваћени овом књигом. Читалац је тако могао посредно, па и ако не усредсређено, да се упозна и обавести о главним мислима које она садржи.

А сада нужно самокритично ограничење.

Желели бисмо да овде изнесемо једно од основних полазишта с којег се састављач ове монографије упутио и упустио у распредање материје из овог поглавља. Не упуштајући се у књижевно-критички суд музичко-литерарног рада Миленка Живковића, он се одлучио за пробран одабир извода из оригиналних текстова сврстаних једним одређеним редом и мерилом.

Потцртајмо да би се састављач ове монографије (који је искључиво музички стваралац, а не писац) нашао у улози књижевног критичара (што ниуколико не спада у његове стручне компетенције) када би се латио литерарне анализе текстова из те плодне области Живковићевог рада – што би, иначе, једино и имало своју праву сврху – саобразно начину којим је покушао да обради сву осталу грађу која је овом поглављу претходила. Пошто себе сматра за такав један чисто књижевни критичарски суд непозваним, аналитички засек у књижевну материју овог поглавља изостаје, уз покушај да се надогради на други, већ указани начин, који му се за ову музичку монографију чини целисходнији и сврсисходнији.

Ако се и могао прихватити анализе његовог тонског стваралачког, организационог, педагошког опуса (нека нам не буде замерена ова неуобичајена примена речи опус, и за такве делатности које се не сврставају под "опус" у уобичајеном смислу, али на тај начин у овом случају желимо да синкопирано акцентујемо ове две његове делатности као другу врсту стварања и одамо том његовом раду – делу, још једном, и на овај начин признање које заслужује), остављајући другима да процене с колико неуспеха и недовољности, он се одлучно није смео и није могао упустити у оно што не спада у његову ужу струку. Описати, препричати мисли из тих текстова беспредметно

је, по нашем схватању, у једној монографији која тражи продубљену анализу сваке материје коју узима у своје разматрање.

Ови текстови из области, махом, музичко-литерарне есејистичке проблематике, треба да се подвргну књижевном критичком суду, за шта писац ове књиге није стручан. Ово утолико пре што је у поглављима која су опширна у аналитичким сагледавањима покушао да речима искаже свој суд о једној материји, додуше исто тако исказаној оруђима речи, која је уско везана за саму музичку струку и то из оних области за које се писац ових редова донекле сматра способним да се определи, разграничи и постави.

Може нам се замерити да нисмо доследни, јер би се, из овако сагледаног угла, за све што Живковић није оставио у писаном нотном тексту морао или могао применити исти критеријум, пошто писани текстови у ширем смислу спадају у књижевно подручје. Не упуштјући се овде у дужи одговор на ово монолозно полемисање с фиктивним саговорником, сматрамо да постоји осетна, коренита разлика између стручног, научног третирања, кроз реч (речима) најуже и најспецифичније музичке конкретности, као на пример писање о музичким акустичним законима уопште (науке о хармонији) или о музичким закономерностима до којих се дошло кроз анализу већ постојећих музичких дела (Руковети Ст. Ст. Мокрањца) посебно, и оне чисто књижевне музичке материје, чији је садржај мање непосредно, а више посредно везан за саму опипљиву твар музичке грађе, и понајвише усредсређен на рефлексije “о музичком”, па ма о којој њеној области била реч.

Ово поглавље обухвата то писано делање “о музичком”, а не писано делање самог музичког “у музичком”. Стога би се наш посао у овом поглављу (с обзиром на то да смо непозвани да доносимо књижевно-критички суд) свео само на рефлексije о рефлексijaма, када бисмо о тим текстовима писали, препричавајући их – а не на аналитички захват на чисто књижевно-критичком плану (јер природа ових текстова само то и изискује), који би у овом случају био једини смисаони поступак.

Зато ће наш однос према овом поглављу, понављамо, изневерити у правцу аналитичког, али ће покушати да овај недостатак богато надокнади оним у почетку назначеним антологијским одабиром целина, или делова појединих рукописа, сређених по неким нашим одређеним мерилима, који ће се моћи уочити из редоследа сврставања текстова.

ЗАКЉУЧАК

Завршно поглавље ове књиге биће кратко. Чињенично. Опоро. Сажмимо у њему, најпре, све оне нужне податке разасуте по страницама ове монографије – већ према потреби и предмету обрађивања појединих поглавља – а потом искажимо последњу реч, мисао и хвалу једној неуморној радиности, једној несебичној пожртвовној делатности. Једном човеку. Миленку Живковићу.

Закључити ово знамено животно делање прегалачког изгарања – које је закинуто у тренутку свог зрелог окруења, смрћу – неким одредбама, одређењима, како то обавезно каденца завршног писања још обавезније изискује, насилна је, конструисана би била и звучала би извештачено, самозадовољно, у овом случају.

Стога, завршићемо поглавље – нагло, немо, скамењено – као што се и живот овог човека завршио.

Збројимо још једном, усредсређено, све најнеопходније податке о њему.

1901. 25. маја родио се Миленко Живковић у Београду.

1920. завршио своје гимназијско образовање у Другој мушкој реалној гимназији, положивши Виши течајни испит.

1924. дипломирао права на Правном факултету у Београду. Музичко образовање отпочео у школи *Станковић*, где му је први учитељ у компоновању био Миленко Пауновић.

1926. наставља студије из композиције у Лајпцигу, код професора Грабнера.

1929. завршава Конзерваторијум у Лајпцигу.

1929–1931. у класи је В. д'Индија, где посећује предавања из композиције на чувеној *Schola cantorum* у Паризу.

1931. наставник је Музичке школе *Станковић* до 1948. године.

1933. генерални је секретар Јужнословенског певачког друштва, до 1935, диригент је Академског певачког друштва *Обилић* у Београду.
1934. диригент је Југословенског академског певачког друштва у Земуну, до 1937. године.
1935. диригент је оркестра Музичког друштва у Земуну, до 1937. године. Диригент је Железничког певачког друштва *Дунав* у Београду.
1937. директор је Музичке школе *Станковић*, до 1948.
1945. ванредни је професор Музичке академије у Београду где отвара своју класу Композиције и води је до 1964. године.
1945. председник је Удружења композитора Србије, до 1952.
1947. шеф је Одсека за композицију.
1948. редован је професор Музичке академије у Београду, до 1964.
1952. ректор је Музичке академије у Београду, до 1957.
1957. декан је Музичке академије у Београду, до 1960. године.
1958. дописни је члан Српске академије наука и уметности.

Радне делатности које је у периоду од 1931. до 1964. (године његове смрти) обављао и сарадња многобројна у културно-просветним установама, као и учешће у покретању, оснивању и раду појединих организација, листова и слично.

Педагошку активност обављао је, не прекидајући је, од 1931. до 1964. године.

Диригентску активност, као хоровођа или као диригент оркестра, обављао је од 1933, са прекидима, до 1937. године.

Критичарску активност обављао је од 1932. до 1941. године (*Време*, *Трговачки гласник*).

Покреће и уређује лист Јужнословенског певачког савеза *Весник* (1934).

Уређује доцније и лист *Музички гласник*, Музичког друштва Станковић.

Сарађивао у листовима: *Музички гласник* (1932–1934. и 1938–1941), *Трговински гласник* (1933, I–IV), *Време* (1934–1941), *Живот и рад* (1932–1938), *Мисао* (1932–1933), *Пут* (1933, VII/VIII), *Звук* (1933–

1934, књига II, и 1935, књига XII), Библиотека Коларчевог народног универзитета, Библиотека *Политика* и *Друштво* (1938), *Општинске новине Београд*, *Словенска музика* (1940), *Радио Београд* (1949), бр. 3, 1951, бр. 5, *Наша књижевност* (1946, фебруарски и мајски број), *Музика* (1949, бр. 3, 1951, бр. 5), *Омладинска позорница* (1948–1950), *Звук* (1956), *Нова мисао*, *Политика*, *Књижевне новине*.

Страни листови *Musikerziehung Wien*, *Bericht über den musiknjsenschaftlichen Kongress in Wien*, *Mozartjahr 1956*, *Publication de l'Association des Conservatoires (Rome)*.

Видну улогу играо је у реформи нашег музичког школства. Његов педагошко-теоријски рад у области хармоније, контрапункта, фуге и композиције имао је непосредног утицаја на доношење савременијег и научно продубљенијег програма ових дисциплина у нашем музичком школству.

Иницијатор је у послератном оснивању Удружења композитора Србије, Савеза композитора Југославије, Завода за заштиту ауторских права.

Учествовао је у раду Научног савета Музиколошког института Српске академије наука и уметности.

Сарађивао је активно у разним установама, друштвима и организацијама као: члан Главног одбора Савеза композитора Југославије, члан Удружења композитора Србије, председник Управног и Извршног одбора Завода за заштиту ауторских малих права, председник Савета Музиколошког института Српске академије наука и уметности, члан Стручног савета Архива Српске академије наука и уметности, председник Комисије за полагање државног стручног испита (за професоре музике) Савета за школство НР Србије, члан Савета за културу НР Србије, члан Издавачког савета *Научне књиге*, редактор музичких издања *Просвета*, члан Извршног комитета *Европског друштва високих музичких школа* (Салцбург–Венеција). Председник Југословенске секције Међународног друштва за савремену музику. Низ година члан жирија Радио Београда, члан жирија за *Октобарску награду* и других значајних музичких манифестација, фестивала и конкурса.

У свом стваралачком раду, као композитор, он наставља национални правац у српској музици изразито антиромантичног смера, композиционо-техничким средствима европске модерне, и то претежно експресионистичког израза, у којем се народни напев и његова прегнантна робустна ритмика амалгамишу у једно језично

оригинално изражајно цело. У најзначајнија остварења те врсте спадају *Хорске свите за мешовити хор a cappella* и солистичке композиције, две клавирске свите *Јужнословенске сељачке игре*, с којима заузима заслужено место у редовима српских композитора националног правца.

У теоријском раду најзначајније и најобухватније његово дело јесте *Наука о хармонији*. Оригинално, надахнуто и педагошки савремено синтетизована и заокружена целина (теоријски добро испитана) с вредним новим сагледавањима и обухватима који произилазе из судара двају квалитета: архаичног духа наше народне мелодике и њене, још стваралачки недовољно испитане, одговарајуће латентне хармонике.

У музиколошком раду значајна му је продубљена аналитичка студија *Руковети Ст. Ст. Мокрањца*.

Од посебног је значаја његов есејистички, критичарски и публицистички рад. Главне одлике његове: знање, стручност, високоестетички став.

Круна његовог организационог рада: оснивање Удружења композитора Србије, оснивање Савеза композитора Југославије, оснивање Завода за заштиту ауторских малих права као духовно-материјалних, организационо-идејних темеља нашег музичког стваралачког друштвеног постојања.

Круна његовог животног рада: педагогија; настава композиције. Из његове класе за композицију изашао је низ значајних и заслужних стваралаца.

Умро је изненада у Београду, 29. јуна 1964. године.

Његов животни пут, његова животна бит, била је поштена служба својој средини у музичком уздизању младог нараштаја нашег.

Постоје и такве тихе, једва чујне, једва приметне радиности људског духовног делања, које нам изгледају саме по себи тако природне, тако свакодневне, да у њима нисмо задуго у стању да сагледамо сву ону праву вредност коју имају и онај трајни значај који им припада. Још мање да сагледамо заслуге оних који су носиоци тог нимало захвалног, још мање уносног – за своју људску таштину – залога за будући развој једне духовне културе једне средине. Управо таквој једној тихој, једва чујној, једва приметној а најнасушнијој и најбитнијој радиности људској – духовног пресађивања тековина стваралачке културе у друге, младе нараштаје који тек долазе – припада

најзначајнији део животног рада Миленка Живковића. Тај рад јесте неразлучива целина његова свеобухватна животна послања које се може разграничити, рашчинити, расточити на четири главне области у којима се, кроз пуне три деценије, развијала његова неуморна делатност и у које је он излио узаврелу духовну снагу једне богате мисаоне и дубоко човечне природе. Та четири основна гранања његове духовне радиности јесу: образовна, стваралачка, списатељска, организациона.

Оно што пада у очи свакоме ко се осврне на његову активност у периоду од 1931. до 1964. године јесте та тако ретка непоколебљивост, приврженост и верност идејама које је још у младости понео са собом да их до краја живота просијава, натапа и исповеда онима који су тако жељно пошли путем бременитим, тешким али самосвесним, музичког ствараоца и културно-друштвеног радника.

Животни пут његов, животна нит његова делања, била је непрекидна, истрајна, неуморна служба нашој културној средини.

Свој народ, целог себе у својим жилама, дубоко је осетио и проживео Миленко Живковић.

Био је то човек предодређен за ону значајну улогу и мисију, да се свим својим духовним ватрама несебично распламса у све токове наше музичке културе и да са урођеним смислом за бистра сагледавања и активна остварења спроведе своје високе просветитељске идеале у дело, за љубав свог народа и своје средине.

Била је то изузетна личност наша која је и у успесима и у неуспесима животним увек стајала усправно, непоколебљива у својој уверености и понесености.

Да се послужимо светлим речима наше горде самотне списатељице Исидоре Секулић. Припадао је оној лози људских бића која

„...носе осећање, да човек не може имати потпуно доживљавање неке вредности само у себи; они стављају идеал ван себе, у општост, или још даље. Ти људи израђују у себи не једновалентну личност, него једновалентност свога и општих идеала. То су она широка бића, оне неогоистичне природе које носе у себи вољу да буду пре свега друштво и овај свет. То су људи који не хране у себи никакву егзотичну биљку, хране само регенерацију своје истрошености да би се опет трошили. Друштво људско је несрећно што је међу даровитим особама мало тако сазданих личности“.

Управо таквом једном пожртвовном делању и трошењу предала се цела личност Миленка Живковића. Целог себе, свој таленат,

принео је он даром и жаром оним највишим духовнима идеалима просветитељског уздицања генерација које наступају, стваралачки пресађујући своја искуства у њихово било, биће и бит. За музичку културу нашу, за њен развој, он остаје најзначајнија личност у времену од 1945. до 1964. године.

Својом многоструком делатношћу, посебно педагошком, организационом, друштвеном, и то у времену када су све делатности значиле најнеопходнију, најпотребнију и најнужнију насушност једне преображајне духовне климе, он је своје широко биће, своју несебичну природу, свој особити занос за људе, ствари, идеале, утопије и све непресушне снаге које је из тих самосвојних извора себе самог црпао, узидео живе и делотворне у велико здање наше младе културе.

Она врста изузетне личности која је своје живе вредности источила у бремените зидине нашег духовног Скадра.

IN MEMORIAM

Исувише снажно везан неразлучивим нитима за овај наш трошни живот, сагоревао је, делао је, жртвовао се овај изузетни човек, овај изузетни дух. Та испуњеност животом која се сва у одушевљењу изливала у неуморном раду, у многоликим обавезама, у бременитим одговорностима, ставила нас је 29. јуна овога лета пред окрутни чин његовог наглог нестанка. Смрт га је просто ишчупала из наше средине, али га није ишчупала из нас.

Оно што бих у овоме часу желео да искажем још увек је – и можда и заувек – неизрециво речима у мени. И даћу своје најбоље снаге да то једном изразим звуцима. А сада у тренутку када моја немоћна реч жели да још једном осветли лик овог достојанственог човека, овог дивног радника и садруга на тешком послу стваралачком, ја могу само мало да кажем од свега оног обиља што је он нама оставио – целог себе дајући нам – и што је из себе беспопштедно пренео на нас.

Од 1946. године, када сам га први пут сусрео, па кроз готово пуних 16 година из дана у дан, с малим прекидима, био сам у најближем додиру са њим. Најпре као његов ученик, а потом као његов сарадник. За све ово време имао сам изванредну прилику да га осетим и проосетим у свим његовим делатностима. Намера ми је да овде осветлим његов лик само из једног вида: на раду с многим његовим ученицима у оквиру композиционе класе.

Рад у његовој “радионици” са ђацима (како је он у полушали називао своју композициону класу) за њега је имао готово обредни карактер. Слушати га како нас смирено стишава, али не и обуздава нашу пренагљену усијаност, видети га како се младићки одушевљава за наша поступна тонска сазревања, осетити како нас бодри у часовима нашег двоумљења у сумњи, саветује оним изванредним смислом за непогрешивост у проценама нових и увек нових непознаница уметничког стваралачког поступка, био је драгоцен доживљај за све нас који смо прошли кроз његову школу.

Бескрајна строгост на послу с нама. Бескрајна праведност у поступању с нама, без обзира на већу или мању обдареност појединца, и она очинска благодот с којом је поступао и строгост и правичност које је испољавао према нама, чиниле су од њега учитеља кога ученик није могао а да не поштује у највећој мери.

Дубоко поштовање које сам гајио према њему посебно се још дубље урезало у мени и свима нама када се једном приликом, на моје усхићено изненађење, изразио следећим речима о делу које му је неко од нас из класе донео на процену.

Ћутао је једно време а затим рекао: "На овоме делу граница је докле сагледава моја интуиција а одатле она не досеже даље. Стога ако бих могао да процењујем и да судим, плашим се да ћу погрешно пресудити и само спутати спонтаност овог тонског тока, спонтаност која је овде очевидна."

Затим је наставио: "У свима нама постоје границе докле можемо доспети у поузданом расуђивању када су у питању нова уметничка тражења. Дотле док интуиција предњачи искуству могуће нам је, не потцењујући искуство, али и не прецењујући га, дати приближно поуздан суд о једном уметничком новом тражењу. Али ако се према једном делу више не можемо никако друкчије односити до стеченим искуством, тада је то знак да смо сигурно на непоузданом путу у процени."

Додам ли овде да је он био човек који је до последњег часа будно пратио све новине у теоретском успону у области дванаесттонске музике, серијелне музике, конкретне музике, поентилистичког поступка и да му је интуиција у сагледавању далеко допирала, онда се поштовање према њему и његовој самокритици морало још дубље урезати у нама.

Сећам се да нас је тада саветовао да и ми убудуће будемо у сличним приликама исто тако строги према себи самима и самокритични, уколико нас напусти интуиција, јер су јој границе одређене и нек нас не заведу знање и стручност.

Каква реткост. Каква ретка врлина. Какав поштовања достојан, дубоко етичан животни став овог ванредног човека у времену у коме силовити наноси новог и новог (да ли увек и право?) обезвређују готово све постојеће вредности, руше готово све постојеће критеријуме и где најчешће једни прибегавају из нужде и страха поузданим путевима већ постојеће традиције, па несвесно коче развој, а други суновратно јуре путевима најновијег, често помодарски, у

страху да не заостану за временом или не дођу у раскорак са њим, па и они несвесно обезвређују праве вредности данашњице.

Када се ученици и учитељ слажу у гледиштима, то је увек чиста и бистра радост, али је са Миленком Живковићем било још лепше када се гледишта ученика и учитеља нису поклапала.

Свако од нас тада је могао да жустро брани свој став, ма колико он био супротан од става учитеља и то су била најплоднија прожимања између нас и њега. Њега и нас. Био је то прави човек способан да целог себе жртвује нама и сва своја знања и умења усади у нас оним жаром и оном белином како то само умеју и имају велики одушевљеници овог живота, живота пречесто тако суморног и тако окрутно окренутог самоме себи.

Сећам се његових речи које сад добијају свој трагичан епилог, када ми је једном говорио да се ближи време када ће опет моћи да се сав посвети стваралачком раду, "акту чистог стварања", како је имао обичај да каже. Говорио ми је да, и поред свих терета и обавеза, ничим није начета његова жарка жеља да опет настави са оним што је његова најнасушнија потреба – стварање које је послератни период добрим делом прекинуо, јер је од њега изискивао потпуно предавање осталим обавезама. Као интегралан дух, није се могао само половично предати стварању.

И у томе лежи чини ми се она тајна његовог тако плодотворног зрачења које је пренео на своје ученике. Он на нас као да је пренео све своје неизречено стваралаштво и у томе делању имао пуну надокнаду за ненаписана дела која су га чекала да их у зрелом добу свога живота оствари и остави у залог свима нама.

Отуда та дивна Озареност његовог проседог лика пуног живота, отуда она љубав којом се цео посветио нама ученицима и умео у свакоме од нас да изнађе и развије оно најбоље.

Отуда оно топло људско срце које нас је грејало својом неуморном Ведрином.

Топло људско срце које и даље откуцава у нама.

Које ће и даље куцати са нама.

РЕЗИМЕ

Српски композитор, музички педагог и теоретичар, организатор, писац и критичар, Миленко Живковић (1901-1964), дописни члан (од 1958) Српске академија наука и уметности, био је – не само по тако разноврсној делатности – значајна фигура српског музичког живота у средњим деценијама 20. века. Његово **музичко стваралаштво** сразмерно је невелико, јер му многострана ангажованост није оставила довољно времена да се и томе посвети у пуној мери, а и сам живот му није дуго потрајао, прекраћен у најзрелијим годинама. Ипак, то стваралаштво је овде подробно приказано, уз знатан број одломака из Живковићевих партитура. Другу, **аналитичку** заинтересованост овог композитора показује његова студија (објављена у издању САНУ) о руковетима Стевана Мокрањца, тим темељима српске хорске уметничке музике из периода националног романтизма. Живковићев **музичко-теоријски рад**, непосредно повезан са **педагошким**, остварио се у првом опсежнијем српском уџбенику хармоније (из 1947), са неким оригиналним приступима и решењима. Као музички **критичар**, Живковић је био нарочито активан током четврте деценије 20. века, што је овде документовано пописом близу четири стотине његових написа из тог периода (а оставио их је и више од пет стотина). Најзад – не и најмањи – ту је и његов ангажман на разним **организационим** пословима и дужностима: ректора, односно декана Музичке академије (1952-1960), једног од оснивача и првога председника Удружења композитора Србије (1945-1952), члана главног Одбора Савеза композитора Југославије, председника Управног одбора Завода за заштиту ауторских права, генералног секретара Јужнословенског певачког савеза, покретача и уредника музичких часописа, председника Савета Музиколошког института САНУ, и још много тога.

Аутор ове монографије, композитор и академик Енрико Јосиф (студент, потом и асистент Живковићев) дотиче се у своме тексту и многих ширих, а трајно актуелних проблема музичких стварала-

ца – које је, дакле, и сам у своје време искусио – а посебно, двојства личног стваралачког порива и хтења са свешћу о потреби рада и за општу ствар у своме културном простору и времену.

Д. Д.

RÉSUMÉ

A Serbian composer, music educator and theoretician, organiser, writer and critic – Milenko Živković (1901–1964), a corresponding member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA/SANU), was – not only because of the versatility of the above mentioned activities – a prominent figure of Serbian music life round the mid XX Century. His **music oeuvre** is comparatively small mainly due to the versatility which left him very little time to completely devote himself to it, but also because his life ended in his prime. Yet, this oeuvre is presented here in detail and illustrated with a number of segments from his sheet music. Živković's other – **analytical** line of interests is represented by his study of Stevan Mokranjac's *Rukoveti* (published by SASA) – one of the milestones of Serbian choir (artistic) music from the national revival period (romanticism). His work in theory of music, closely related to his pedagogical work, found its expression in the first comprehensive textbook in harmonies (published 1947) which included some original approaches and solutions. As a **music critic**, Živković was particularly active during 1940s which is documented here with a list of over four hundred reviews from that period (of a total of about five hundred). The last but not the least is his **organisational** work – he was the dean of the Music Academy (1952–1960), one of the founders and the first president of the Composers' Association of Serbia (1945–1952), a member of the Main Board of the Composers' Association of Yugoslavia, the president of the Managing Board of the Organisation of Music Authors of Serbia, the general secretary of Južnoslovensko pevačko društvo (the South-Slav Singing Alliance), the founder and editor of various music periodicals, the president of the Council of the SASA Institute of Musicology – to name but a few.

The author of this monograph, Enriko Josif (Živković's student and then assistant) mentions many wider and more universal issues related to the work of music authors – which are a part of his personal experience as well – especially the dichotomy between the personal creative impulse and desire on the one hand and the awareness of the need to contribute to the general cause of his time and society – on the other.

D. D.

О АУТОРУ



Академик Енрико Јосиф рођен је 1. маја 1924. године у београдској сефардској јеврејској породици. Име које је добио по рођењу било је Хајим, али га је његов отац Моша волео да зове Енрико по чувеном оперском певачу Енрику Карузу, што је он касније и усвојио као своје једино име. Мајка Софија Фархи се бавила превођењем српске поезије на стране језике. Њихов кућни пријатељ је био познати песник Јован Дучић чије песме је Енрикова мајка преводила. Енрико је од малена показивао изразити музички та-

ленат што га је и определило да постане композитор, док је његов брат Алберт постао инжењер.

Енрико Јосиф је дипломирао на Музичкој академији у Београду 1954. године композицију у класи Миленка Живковића.

После наставничког рада у Нижој музичкој школи „Војислав Вучковић“ (1952-1953) и Средњој музичкој школи „Корнелије Станковић“ (1955-1957) постао је асистент на Музичкој академији у Београду на Одсеку за композицију.

Биран је за доцента 1965, за ванредног професора 1970. и редовног професора 1976. године. За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1991. године, а за редовног 2000. године.

Досадашњи Јосифов композиторски опус захвата готово све области музичког стваралаштва. Издавамо поједина дела.

Оркестарска дела:

- Симфонијета у V ставова, 1955,
- Соната Антика, 1955,

- Лирска Симфонија за 4 флауте, харфу и гудачки оркестар, 1956,
- Концерт за клавир и оркестар, 1959,
- Симфонија у једном ставу, 1965.

Сценска дела:

- Сценски Летопис „Стефан Дечански“ за солисте и мешовити хор, 1970,
- „Птицо не склапај своја крила“, 1970. Балет.

Вокално-инструментално дело:

- Рустикон за алт, мушки хор и оркестар, 1962.

Камерна дела:

- „Сновиђења“ за флауту, харфу и клавир,
- Сценска визија „Хамлет“ за флауту, виолу да гамба и клавсен,
- „Ватрења“ за клавирски трио, 1972,
- „Дозивања“ за две трубе, харфу и хор флаута,
- „Знакови“ за соло флауту, чембало, харфу, виолончело и хор флаута, 1984.
- Клавирска дела:
 - Соната Бревис, 1949,
 - 4 скице, 1954,
 - 4 приче, 1954,
 - 3 псалма, 1966.

Поред других награда, добитник је Седмојулске награде 1960. године за Концерт за клавир и оркестар; Октобарске награде града Београда 1965. године за „Симфонију у једном ставу“; Награде Петар Коњовић за балет „Птицо не склапај своја крила“, затим Шестоаприлске награде града Сарајева 1962. године за музику уметничко-документарног филма „Хагада“.

Осим компоновања, Енрико Јосиф се бавио педагошким радом, есејистиком, публицистиком.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Живковић М.
78(497.1)"19"

ЈОСИФ, Енрико, 1924-2003

Миленко Живковић / Енрико Јосиф ; уредник Дејан
Деспих. - Београд : САНУ, 2009 (Београд : Лион). - 192 стр. :
Ноте : 24 ст. - (Посебна издања / Српска академија наука и
уметности ; књ. 666. Одељење ликовне и музичке
уметности ; књ. 11)

На спор. насл. стр. : Milenko Živković. - Ауторова слика. - Тираж
500. - Реч уредника : стр. 7-8. - Стр. 9 : Реч захвалности / Вера
Крстић-Јосиф. - О аутору : Стр. 190-191. - Résumé.

ISBN 978-86-7025-493-0

а) Живковић, Миленко (1901-1964)
COBISS.SR-ID 167665164