
MUSICOLOGY

*Journal of the Institute of Musicology of the
Serbian Academy of Sciences and Arts*

2

Editor-in-Chief

Melita Milin

Editorial Board

Aleksandar Vasić, Jelena Jovanović, Biljana Milanović
Vesna Peno, Katarina Tomašević

Belgrade, 2002.

МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности*

2

Главни и одговорни уредник

Мелита Милин

Чланови редакције

Александар Васић, Јелена Јовановић, Биљана Милановић,
Весна Пено, Катарина Томашевић

Београд, 2002.

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

Дејан Медаковић, Дејан Деспић, Енрико Јосиф, Алберт ван дер
Схоут (Амстердам), Јармила Габријелова (Праг)

EDITORIAL COUNCIL

Dejan Medaković, Dejan Despić, Enriko Josif, Albert van der Schoot
(Amsterdam), Jarmila Gabrielova (Prague)

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ / ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD

Кнез Михаилова 35, 11000 Београд, Југославија
Knez Mihailova 35, 11000 Belgrade, Yugoslavia

e-mail: music.inst@bib.sanu.ac.yu

Лектор: Мирослав Николић

Преводилац: Greta Goetz

Компјутерски слоџ текста и технички уредник: Горан Јањић

Компјутерски слоџ техничког текста: Слободан Варсаковић

Ликовно решење корица: Зоран Мујбеговић

Штампа: Идеапринт

*Објављивање овог броја су финансијски помогли Министарство
за науку и технологију Србије и Савезни секретаријат за развој и
науку.*

Садржај / Contents

Реч редакције.....	9
Editorial	10

Тема броја: Прејиска међу музичарима *The Main Theme: Correspondences Among Musicians*

<i>Helmut Loos</i> , Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa.....	13
<i>Хелмуј Лос</i> , Писма музичара као огледало надрегионалних културних веза у средњој и источној Европи (<i>Резиме</i>)	17
<i>Gabriele Buschmeier</i> , Die Bedeutung von Musiker- und Komponistenbriefe für die regionale und europäische Kulturgeschichte	19
<i>Габријела Бушмајер</i> , Значај преписке између музичара и композитора за регионалну и европску културну историју (<i>Резиме</i>).....	25
<i>Биљана Милановић</i> , Значај и улога преписке у осветљавању личности и стваралаштва Миленка Пауновића	27
<i>Biljana Milanović</i> , The Importance and Role of Correspondence in Researching the Personality and Work of Milenko Paunović (<i>Summary</i>).....	55
<i>Надежда Мосусова</i> , Кореспонденција између Петра Коњовића и Здењека Халабале	57
<i>Nadežda Mosusova</i> , Die Korrespondenz zwischen Petar Konjović und Zdenek Chalabala (<i>Zusammenfassung</i>).....	104
<i>Мелија Милин</i> , Остерчева писма Милојевићу	107
<i>Melita Milin</i> , Osterc's Letters to Milojević (<i>Summary</i>)	146
<i>Barbara Dobretsberger</i> , Der Briefwechsel der Wiener Schule.....	147
<i>Барбара Добрејсберџер</i> , Преписка композитора Бечке школе (<i>Резиме</i>).....	154

<i>Gerard van der Leeuw</i> , Alphons Diepenbrock and the European World of Composers at the Fin-de-siècle.....	157
<i>Герарг ван дер Леу</i> , Алфонс Дипенброк и свет композитора Fin-de-siècle-a (<i>Резиме</i>)	169
<i>Божидар Добрев</i> , Размена писама између Беле Бартока и Рајне Кацарове.....	171
<i>Bojidar Dobrev</i> , Der Briefwechsel zwischen Béla Bartók und Raina Katzarova (<i>Zusammenfassung</i>).....	198
<i>Јелена Јовановић</i> , Преписка између Миодрага Васиљевића и бугарских музичара.....	201
<i>Jelena Jovanović</i> , The Correspondence between Miodrag Vasiljević and Bulgarian Musicians (<i>Summary</i>)	220
<i>Ана Стефановић</i> , Рамоов систем хармоније у његовој преписци са д'Аламбером и Русоом.....	221
<i>Ana Stefanović</i> , Le système de l'harmonie de Rameau dans sa correspondance avec d'Alembert et Rousseau (<i>Résumé</i>).....	239

Varia

<i>Maria Kostakeva</i> , Alfred Schnittke: Künstlerische Identität oder (Post) moderne Mythologie?.....	243
<i>Марија Косџакева</i> , Алфред Шнитке: уметнички идентитет или (пост) модерна митологија? (<i>Резиме</i>).....	252
<i>Valeria Tsenova</i> , Magic Numbers in the Music of Sofia Gubaidulina.....	253
<i>Валерија Ценова</i> , Магични бројеви у музици Софије Губајдулине (<i>Резиме</i>).....	261
<i>Jeongwon Joe</i> , S. Hoon Song, Roland Barthes' »Text« and Aleatoric Music: Is »the Birth of the Reader« the Birth of the Listener?	263
<i>Џионџвон Џо</i> , С. Хун Сонџ, «Текст» Ролана Барта и алеаторичка музика: Да ли је «рођење читаоца» и рођење слушаоца? (<i>Резиме</i>).....	281

Прикази и рецензије / Reviews

<i>Јармила Габријелова</i> , Садашњи истраживачки тренутак у чешкој музикологији	285
<i>Jarmila Gabrielova</i> , Actual Researches in Czech Musicology	

<i>Јелена Јовановић</i> , Годишња међународна конференција «Музика и моћ» Британског форума за етномузикологију, Лондон, 20-22. април 2001	287
<i>Jelena Jovanović</i> , The Annual International Conference »Music and Power« of the British Forum for Ethnomusicology, London, April 20-22, 2001	
<i>Tatjana Marković</i> , Seventh International Congress on Musical Signification »Music and the Arts«, Imatra, Finland, June 7 -10, 2001	291
<i>Таџјана Марковић</i> , Седми међународни конгрес о музичком значењу «Музика и уметности», Иматра, Финска, 7 -10. јуни 2001.	
<i>Tatjana Marković</i> , 19th Congress of IAML, Périgueux, France, July 8-13, 2001	294
<i>Таџјана Марковић</i> , 19. конгрес Међународног удружења музичких библиотека , архива и документационих центра, Периге, Француска, 8-13. јули 2001.	
<i>Надежда Мосусова</i> , Музичко-хришћанска светковина у Јерменији, 12-19. септембар 2001.....	298
<i>Nadežda Mosusova</i> , Traditional and Sacred Music, Conference held in Yerevan, Armenia, September 12-19, 2001.	
<i>Весна Пено</i> , «Екфонетска нотација и пракса», Атина, 9-11. новембар 2001	300
<i>Vesna Peno</i> , »Ekphonic Notation and Practice«, Athens, November 9-11, 2001.	
<i>Александар Васић</i> , «Кратка оксфордска историја музике» Џералда Абрахама	302
<i>Aleksandar Vasić</i> , »The Concise Oxford History of Music« by Gerald Abraham	
<i>Надежда Мосусова</i> , «Музика као вид уметности» Валентине Н. Холопове.....	317
<i>Nadežda Mosusova</i> , «Music as a Manifestation of Art» by Valentina N. Holopova	

In memoriam

<i>Јелена Јовановић, Сећање на Милицу Илијин</i> – поводом десетогодишњице смрти	321
<i>Jelena Jovanović, Homage to Milica Ilijin - Ten Years After Her Death</i>	
<i>Мелија Милин, Александар Обрадовић (1927—2001).....</i>	322
<i>Melita Milin, Aleksandar Obradović</i>	
<i>Биљана Милановић, Живојин Здравковић (1914-2001)</i>	323
<i>Biljana Milanović, Živojin Zdravković</i>	
Аутори / Authors.....	327

РЕЧ РЕДАКЦИЈЕ

Као повод да за тему другог броја *Музиколоџије* изаберемо преписку између музичара послужио је међународни пројекат посвећен проучавању музичке кореспонденције као огледала међурегионалних културних веза у средњој и источној Европи. Професор Хелмут Лос са универзитета у Лајпцигу, који руководи овим пројектом, био је расположен да за наш часопис приложи чланак у којем указује на значај овог типа музиколошких проучавања. Прилоге смо добили и из Аустрије, Бугарске и Холандије, тако да радови наших домаћих музиколога добијају потребан контекст. Читалац ће се уверити у различитост приступа грађи, у распону од представљања интегралних текстова неке кореспонденције, снабдених коментарима и неопходним научним апаратом, до интерпретација у којима се селективно цитирају писма – у фрагментима који илуструју изложене тврдње. Задовољни смо што су, поред композитора, као кореспонденти укључени и други музичари. У српској музикологији се до сада врло мало пажње посвећивало проучавању овог типа грађе, јер је, сасвим оправдано, нагласак био на делима композитора. Сматрамо, међутим, да познавање преписке између композитора и музичара може да значајно употпуни наша знања, и то не само о уметничкој клими времена кад су писана, естетским ставовима аутора и њиховим односима према савременицима, већ и о делима самима. Зна се да се у препискама понекад може наићи и на сувише личне ствари којима, ма колико биле интересантне, или чак директно повезане са стваралаштвом, треба прилазити са великом деликатношћу, па смо се тим начелом и ми руководили.

У рубрици *Varia* објављујемо иностране прилоге о стваралаштву истакнутих савремених светских композитора, као и разматрање алеаторичког метода из једног специфичног угла, којима тематски обogaђујемо овај број часописа, истовремено потврђујући своју заинтересованост за анализу и актуелних развојних токова у музици.

EDITORIAL

The research of an international project based on musicians' correspondences, with its focus on the inter-regional cultural links in Eastern and Central Europe, has inspired us in our choice of the main theme for the second issue of our journal. Professor Helmut Loos from the University of Leipzig, head of the project, has presented a contribution in which he draws attention to the importance of this type of musicological research. We also received contributions from Austrian, Bulgarian and Dutch colleagues, so that a necessary wider frame is given to the articles of Serbian authors. The reader will note the differences in scholarly approaches – ranging from integral presentations of a correspondence supplied with necessary commentary, to more elaborate interpretations that are supported with quotations of selected letters or fragments taken from the letters. We are glad that in addition to composers, ethnomusicologists and conductors are also »dramatis personae« in the presented correspondences. Until now, such archival work has been rather neglected in Serbian musicology, so we hope that the articles in this issue will encourage further research. It is a fact that letters written by musicians and composers of any status can enrich our knowledge not only of the artistic climate of the period in which they lived and their relations with their contemporaries, but also of their works. Correspondences can contain very revealing statements that can give us insight into the works of their authors and should be given due consideration. It is this guideline that we followed in this issue.

In the section entitled *Varia* we are publishing two articles on the works of outstanding contemporary composers and an article on aleatorics. As such, we affirm our openness to issues concerning recent developments in music.

Тема броја

**ПРЕПИСКА
МЕЂУ МУЗИЧАРИМА**

The Main Theme

**CORRESPONDENCES
AMONG MUSICIANS**

Helmut Loos

MUSIKERBRIEFE ALS SPIEGEL ÜBERREGIONALER KULTURBEZIEHUNGEN IN MITTEL – UND OSTEUROPA

Abstract: Traditionell ist die Musikgeschichtsschreibung nicht nur in Deutschland, sondern auch im östlichen Europa sehr stark nationalen Kriterien verpflichtet, und Musik wird vor allem als Nationalkultur verstanden. Dem gegenüber stehen viele Verflechtungen von Musikern, die in vergangenen Jahrhunderten häufig an vielen Orten Europas anwesend und tätig waren. Diese Verbindungen sind immer wieder einmal thematisiert, aber nur ansatzweise systematisch erforscht worden. Die überregionale Korrespondenz der Musiker im mittleren und östlichen Europa macht nicht nur europäische Verflechtungen sichtbar, sie liefert auch authentische Einschätzungen der Erfahrungen, die an verschiedenen Orten gesammelt wurden. Insgesamt ist zu erwarten, daß Europa im Spiegel der Musikerbriefe als der zusammenhängende Kulturraum im Musikleben erscheint, als der er bis weit ins 20. Jahrhundert hinein existierte.

Schlüsselwörter: Musikgeschichtsschreibung, Korrespondenz der Musiker, Briefeditionen.

Eine tiefgreifende Neuorientierung in einer Wissenschaftsdisziplin macht sich auch in der Ausrichtung staatlich geförderter Großprojekte bemerkbar. Waren es in der Vergangenheit die Gesamtausgaben der großen nationalen Komponisten und die Denkmälerausgaben, die den ganzen Stolz der deutschen Musikwissenschaft ausmachten, so ist seit einiger Zeit eine gewisse Reserve zu bemerken, derartige Großprojekte neu zu beginnen, vielmehr hat sich ein besonderes Interesse den Briefausgaben zugewandt. Dahinter steckt eine zunehmende Kritik an einer Kunstwissenschaft, die auf einem emphatischen Kunstbegriff beruht. Immer stärker wird nämlich unter soziokulturellem Aspekt deutlich, daß hinter diesem gesellschaftlich unter dem Prinzip der romantischen Musikanschauung dominierenden Kunstbegriff der Führungsanspruch der bürgerlichen Gesellschaft mit ihrem Fortschritts- und Bildungsprinzip wirksam ist. Die bürgerliche Gesellschaft in Deutschland hat in der Abkehr von christlichen Idealen die Musik als Kunstreligion etabliert und zu einem Glaubensdogma erhoben, das letztlich vor allem national definiert ist, dies läßt sich mit vielen Beobachtungen belegen.

Die alte, so stark ideengeschichtlich geprägte Hauptrichtung des Faches Musikwissenschaft beruht ebenso stark auf nationalen Elementen wie auf Fortschrittsprinzipien, und es geht darum, die Musikwissenschaft als eine historische Disziplin von diesen Prämissen zu befreien und daraus die Konsequenzen für ein neues Geschichtsbild zu ziehen. Dies betrifft vor allem auch die

Musikgeschichtsschreibung der ost-westeuropäischen Kulturbeziehungen, sie waren gerade von deutscher Seite aus von deutlichem Partial-, sprich Nationalinteresse geleitet. Dies aufzudecken fügt sich in eine aktuelle Forschungsbewegung ein, die eine neue Geisteswissenschaft fordert, die sich gerade von ideengeschichtlichen Verformungen frei zu halten sucht, indem sie diese als zeitgebundene Prämissen erkennt und beschreibt. Keineswegs soll die Existenz und Bedeutung von Ideen als „gedachter Ordnungen“ in der Zeit geleugnet oder gar ignoriert werden, sondern in ihren Wirkungsmechanismen als historische Erscheinungen dargelegt werden. Dies geht auf Max Webers Hinweis auf die „Sozialrelevanz von Ideen“ zurück und sucht die „ruinöse Alternative zwischen einer Geistesgeschichte, die die Gesellschaft ausklammert, und einer Sozialgeschichte, die das Denken ausklammert“ (Peter Burke), zu überwinden.

Traditionell ist die Musikgeschichtsschreibung nicht nur in Deutschland, sondern auch im östlichen Europa sehr stark nationalen Kriterien verpflichtet, wird Musik vor allem als Nationalkultur verstanden. Dem gegenüber stehen viele Verflechtungen von Musikern, die in vergangenen Jahrhunderten häufig an vielen Orten Europas anwesend und tätig waren. Diese Verbindungen sind immer wieder einmal thematisiert, aber nur ansatzweise systematisch erforscht worden (beispielsweise die Migration von Stadtmusikern im Ostseeraum). Die überregionale Korrespondenz der Musiker im mittleren und östlichen Europa macht nicht nur europäische Verflechtungen sichtbar, sie liefert auch authentische Einschätzungen der Erfahrungen, die an verschiedenen Orten gesammelt wurden. Insgesamt ist zu erwarten, daß Europa im Spiegel der Musikerbriefe als der zusammenhängende Kulturraum im Musikleben erscheint, als der er bis weit ins 20. Jahrhundert hinein existierte.

In Deutschland ist die Briefedition in den vergangenen Jahren in einem neuen Anlauf methodisch durchdacht und in größeren Projekten umgesetzt worden. Dies betrifft vor allem auch die Musikwissenschaft, die in Verbindung mit der Akademie der Wissenschaften in Mainz eine entsprechende Arbeitsgruppe gebildet und methodische Überlegungen sowie Editionsrichtlinien herausgebracht hat. Bereits 1994 fand in Mainz eine Tagung „Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts“ statt, auf der in drei Abteilungen folgende Themen behandelt wurden: 1) Briefe als Quelle für Musikeditionen, 2) Briefe von Komponisten als kulturgeschichtliche Zeugnisse, 3) Briefedition zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Es ist bezeichnend, daß das erste Thema die ausführlichste Behandlung erfuhr, wie im Tagungsbericht dokumentiert ist.¹ Es zeigt einerseits, wie stark das Fach seiner Tradition verhaftet ist, andererseits aber auch die Öffnung zu neuer Thematik ohne

¹ *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts*. Bericht des Kolloquiums Mainz 1994, hrsg. v. Hanspeter Bannwitz, Gabriele Buschmeier u. Albrecht Riethmüller (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1997, Nr. 4), Mainz 1997.

Bruch mit der Tradition. Allerdings ist es bedenklich, daß das zweite Thema, Briefe von Komponisten als kulturgeschichtliche Zeugnisse, lediglich gesprächsweise in einem Roundtable verhandelt worden ist. Jedenfalls als ein positives Zeichen ist es zu verzeichnen, daß drei Jahre nach der Tagung „Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen“ unter der Redaktion von Bernhard R. Appel und Joachim Veit herausgegeben worden sind, die im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe innerhalb der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung erstellt worden sind und von der Akademie der Wissenschaften sowie maßgeblichen Gesamtausgaben mitgetragen werden: Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe, Richard-Wagner-Briefausgabe, Gluck-Gesamtausgabe, Giacomo-Meyerbeer-Briefausgabe, Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Mendelssohn-Gesamtausgabe.² Bemerkenswert ist, daß die Weber-Gesamtausgabe auch die Briefe des Komponisten wegen ihrer Bedeutung für die Erschließung in das Vorhaben von vornherein mit einbezogen hat. Wie unverzichtbar Briefe für alle Bereiche der Forschung sind, machten auch Beiträge zu den Briefen Brahms' und Liszts deutlich.

Die Situation in Ländern des östlichen Europas wurde in einer Konferenz „Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa“ am 2. und 3. Juli 2001 in Chemnitz diskutiert. Es wurden große Unterschiede deutlich. Ist in Ungarn etwa die Publikation der Bartok-Briefe auf einem hohen wissenschaftlichen Standard schon weit vorangetrieben (allerdings ohne Bartoks deutschsprachige Briefe), so bewiesen die Berichte aller Kollegen, welche aufschlußreichen Dokumente noch auf ihre Edition warten. Es ist kaum zu glauben, daß weder Chopins Briefwechsel mit deutschen Partnern bisher ediert worden ist, noch Béla Bartóks Briefwechsel mit der Universal-Edition oder der Briefwechsel zwischen Lucijan Marija Škerjanc (Ljubljana) und Joseph Marx (Wien). Ebenso interessant sind die Musikerbriefe im Archiv des Olmützer Kapitels, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen, und Witold Lutoslawskis Briefe an Gregorz Fitelberg in der Zeit des sog. Sozialistischen Realismus, die ein problematisches Kapitel der jüngeren Geschichte eindrucksvoll beleuchten. Es ist bekannt, daß die meisten Persönlichkeiten des mittel- und osteuropäischen Musiklebens im 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein einen Teil ihrer musikalischen Ausbildung in deutschsprachigen Ländern gesucht haben. Es war nicht nur Niels Gade, der als dänischer Nationalkomponist in Leipzig studiert hat, auch der ukrainische Nationalkomponist Mykola Lysenko und viele andere suchten hier eine ergänzende Bildung ihrer Künstlerpersönlichkeit. Lysenko hat eine ganze Reihe von Briefen aus Leipzig in die Heimat geschickt, in denen er seine Eindrücke schildert. Ebenso war Wien ein Zentrum des Musiklebens und der Musikausbildung in der

² *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen*, Redaktion Bernhard R. Appel u. Joachim Veit, Mainz 1997.

gesamten habsburgischen Doppelmonarchie, entwickelte sich Berlin zum Umschlagplatz musikalischer Bildung. Über die deutsch-osteuropäische Kontakte hinaus sind die Wechselbeziehungen zwischen osteuropäischen Staaten zu beleuchten, wie sie im Falle von Karol Mikuli zwischen Polen, der Ukraine und Rumänien bestanden. Konkret stehen (neben den schon genannten) Briefwechsel zur Veröffentlichung an, die die ganze Bandbreite der Möglichkeiten repräsentieren: Briefwechsel zwischen Jacob von Stählin (18. Jh. St. Petersburg) und Kollegen in Deutschland, Frankreich und Italien, Briefwechsel zwischen Zygmunt Mycielski und Andrzej Panufnik, der nach Panufniks illegaler Übersiedlung von Polen nach England nicht nur die kulturpolitische Situation sehr deutlich dokumentiert; Briefe von Alois Haba und Bohuslav Martinu, die ihre auswärtigen Kontakte ebenso widerspiegeln wie die Korrespondenz von Vítězslav Novák; Briefwechsel zwischen Hugo Kauder und Hans Schimmerling, zwei jüdischen Musikern aus Böhmen/Mähren in der Emigration; Briefwechsel zwischen Alexander Zemlinsky und Freunden in Prag; Briefe von Egon Wellesz an Musiker in Osteuropa; Briefwechsel zwischen Tschaikowsky und deutschen Partnern sowie zwischen Grazyna Bacewicz und Vytautas Bacevicius, in denen sie von ihren Reisen berichten.

Es wurde als ausgesprochen vordringlich herausgestellt, daß die Dokumentation europäischer Zusammenhänge durch wissenschaftliche Briefeditionen schwerpunktmäßig im 19. und 20. Jahrhundert im östlichen Europa als grundlegende philologische Arbeit auf breiter Basis in Angriff genommen wird. Dabei ist für das methodische Vorgehen die Richtlinien-Empfehlungen der Akademie der Wissenschaften zu Mainz hilfreich, wenngleich sie nicht sklavisch zu übernehmen sind, sondern auf den konkreten Fall bezogen sinnvoll modifiziert werden sollen. Über die Auswahl der Briefe kann relativ frei entschieden werden, wesentliche Kriterien für die Auswahl der zu bearbeitenden Materialien sind die berufliche und künstlerische Stellung der Briefverfasser im gesellschaftlichen Zusammenhang. Die Einschätzung wichtiger Persönlichkeiten und dokumentationswürdiger Zusammenhänge muß vor Ort von den mit der örtlichen Musikgeschichte vertrauten Wissenschaftlern vorgenommen und die Auswahl getroffen werden. Auch eine kleine Briefedition bildet in jedem Fall einen Beitrag zu einem Netzwerk, das nur in langfristiger Arbeit zu einem dichteren Gewebe zusammengesetzt werden kann. In der Zusammenschau ergeben viele, auch kleinere geschlossene Briefeditionen dann letztlich ein aufschlußreiches Bild selbstverständlicher Kommunikation und Zusammenarbeit der Musiker als gleichberechtigter Partner in Europa. Die Korrespondenz ist eine erstrangige Quelle soziokultureller Beziehungen und methodisch eine wichtige Grundlage der Musikgeschichtsschreibung, die durch weitere Arbeiten systematisch ausgebaut werden kann. Bei der Arbeit können neue Methoden der Datenspeicherung und Datenverarbeitung eingesetzt werden, die ohne

aufwendige, teure und langwierige Druckausgaben die Ergebnisse schnell und unkompliziert zugänglich machen.

Damit wird insgesamt eine philologische Quellenarbeit gefördert, die den Blick über nationale Grenzen hinweg auf europäische Verbindungen lenkt. Die Briefedition ist methodisch zunächst eine sehr nüchterne Quellenerschließung, die aber einen breiteren Kenntnisstand über die Musikerkontakte begründet, in der Kommentierung eine eingehende Darstellung des gesamten Umfelds der beteiligten Personen beinhaltet und als Ergebnis einen Einblick in persönliche und institutionelle Hintergründe erlaubt, die bis zur Erschließung von Plausibilitätsstrukturen führen kann, wie sie als Anregung der Wissenssoziologie immer stärker in der historischen Forschung Beachtung findet.

Хелмуј Лос

ПИСМА МУЗИЧАРА КАО ОГЛЕДАЛО
НАДРЕГИОНАЛНИХ КУЛТУРНИХ ВЕЗА
У СРЕДЊОЈ И ИСТОЧНОЈ ЕВРОПИ

(Резиме)

Кореспонденција је прворазредан извор за проучавање културних и друштвених односа, а у методолошком погледу важна основа за писање историје музике, која треба да се систематски надграђује другим истраживањима. Филолошко проучавање ових извора пружа нова значајна сазнања о везама међу музичарима разних земаља и нација у прошлости.

У немачкој музикологији се у новије време може уочити повећано интересовање за објављивање преписки музичара, чиме се доприноси осветљавању неких занемарених аспеката музичке прошлости и ослобађању од идејно-историјских деформација, пре свега пристрасности у проценивању националног наслеђа. Чак и када су проблематичне, треба проучавати доминантне идеје једне епохе, те «осмишљене поретке» у времену, посебно њихове механизме деловања. Како то изражава Петер Бурке, треба превазићи «погубну алтернативу између историје духа која искључује друштво и историје друштва која искључује дух.»

Преписка између музичара из различитих земаља средње и источне Европе потврђује њихову плодну повезаност и припадност истом културном простору.

При Академији наука у Мајнцу делује радна група која се бави методолошким питањима издавања преписки. Године 1994. она је организовала скуп *Писма композитора у 19. веку*, са три главне теме: «Писма као извори за музичка издања», «Писма композитора као културно-историјска сведочанства» и «Објављивање писама – између замисли и ствар-

ности». Три године после скупа састављена су *Уйујисџива – ѿрејорукe за објављивање ѿрејиске музичара*, у редакцији Б. Апела и Ј. Фајта.

Ситуација у земљама источне Европе разматрана је на конференцији *Прејиска музичара као оґледало надреџионалних кулџурних веза у средњој и источној Европи*, јула 2001. године у Кемницу. Док је у неким земљама, као што је Мађарска, достигнут висок научни стандард у овом раду (Бартокова преписка), у већини других земаља ова област музикологије је прилично занемарена.

UDK : 78.071 (044) (4) : 316.7 (430) (091)

Gabriele Buschmeier

DIE BEDEUTUNG VON MUSIKER- UND KOMPONISTENBRIEFE FÜR DIE REGIONALE UND EUROPÄISCHE KULTURGESCHICHTE

Abstract: Die Entwicklung der Musikkultur insbesondere in Mittel- und Osteuropa ist von einem äußerst regen Austausch und lebendigen Beziehungen gekennzeichnet. Die Dokumente dieser Beziehungen sind zum Teil die erhaltene Briefe. Für den Musikwissenschaftler sind dabei alle Arten von Briefen, sowohl privaten als auch geschäftlichen Charakters, von Interesse und zwar nicht nur Briefe von den sogenannten "Heroen" der Musikgeschichte, sondern insbesondere auch von nur lokal bekannten Musikern oder Menschen, die sich mit Musik beschäftigen

Schlüsselwörter: kultureller Austausch, Quelle für die Geschichte der Musik, Briefeditionen

Die Entwicklung der Musikkultur im allgemeinen ist besonders ab dem 18. Jahrhundert und vor allem im 19. und 20. Jahrhundert von einem regen Austausch kultureller Beziehungen gekennzeichnet. Gerade im 19. Jahrhundert haben sich Briefe von Komponisten und ausübenden Musikern in kaum übersehbarer Zahl erhalten. Sie gewähren nicht nur einen näheren Blick auf den jeweiligen Komponisten oder Musiker als Mensch, sondern sind auch kulturgeschichtliche Zeugnisse, die zur historischen Rekonstruktion ihrer Epoche beitragen und wichtige Aufschlüsse über regionale und überregionale Beziehungen geben können. Um es mit einem Motto Johann Wolfgang von Goethes zu sagen: "Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann", und zwar sind sie nach seiner Ansicht deswegen so viel wert, "weil sie das Unmittelbare des Daseins aufbewahren".. Durch die Beschäftigung mit Briefen von Musikern, die ja bekanntlich viel unterwegs sind und ein oft großes Netz von regionalen und internationalen Kontakten aufbauen, ist es in einem besonderen Maße möglich, nicht nur Rückschlüsse auf das Beziehungsgeflecht des Musiklebens einer bestimmten Epoche zu ziehen, sondern auch aus berufenem Munde etwas über die Musik selbst zu erfahren. Briefe zur Geschichte der Musikkultur sind wichtige historische Quellen, und die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen ist eine nicht zu vernachlässigende Aufgabe der Musikwissenschaft. An zwei Beispielen bekannter Komponisten sei dies näher erläutert:

Felix Mendelssohn Bartholdy hat in seinen etwa 40 Lebensjahren ungefähr 7.000 Briefe geschrieben.¹ In seiner Zeit – also Anfang des 19. Jahr-

¹ Hierzu und zum folgenden vgl. den Beitrag "Die Bedeutung einer Mendelssohn-Briefausgabe" von Rudolf Elvers in *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts. Bericht des*

hunderts – wurde sehr viel geschrieben, und er lebte zudem in einer Familie, in der besonders viel und gerne korrespondiert wurde. Die Verwandtschaft war groß und lebte in Paris, Stockholm und Wien; unersättlich war sie im Verbrauch von Familiennachrichten und gesellschaftlichem und politischem Klatsch. Da man in dieser Familie auch viel reiste, hatte man wöchentlich mindestens zweimal nach Hause zu berichten und empfangene Post zu beantworten. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, daß die erhaltenen Briefe eine schier unerschöpfliche Quelle darstellen zur Musikkultur ihrer Zeit.

Wie Mendelssohn hat auch Franz Liszt eine ausgesprochen weitgespannte Korrespondenz gepflegt.² Nach vorsichtigen Schätzungen umfaßt der Briefbestand einschließlich beschriebener Visitenkarten u.ä. zwischen 10.000 und 15.000 Briefen. Liszts Briefe sind verstreut in alle Welt. Der größte Bestand befindet sich in Weimar. Weitere größere Bestände gibt es in Budapest, Paris, Bayreuth und in den USA. Der Rest ist verstreut über Bibliotheken und Archive in aller Welt bzw. in Privatbesitz. In den letzten Jahren tauchen vermehrt Liszt-Briefe im Antiquariatshandel auf. Zu den Adressaten seiner Briefe zählen neben einer großen Zahl von Musikern – unter ihnen Berlioz, Chopin, Saint-Saens, Schumann und Wagner – vor allem auch Dichter, Bildhauer, Maler, Staatsmänner und Wissenschaftler wie z.B. Heine, Hoffmann von Fallersleben, Alexander von Humboldt, Kaulbach, Lamartine, Lamennais, Ludwig II. von Bayern, Napoleon III. und George Sand. Liszts Briefe enthalten ausführliche Informationen zur Entstehung seiner Kompositionen, zu seinen Konzertprogrammen, zur Musik seiner Zeitgenossen, zu Fragen der Ästhetik und Kunsttheorie sowie zahllose Kommentare zu gerade gelesenen Büchern.

In das Zentrum des musikwissenschaftlichen Interesses gerückt ist das Thema "Musikerbriefe" vor allem im Zusammenhang mit den, "großen" Komponisten gewidmeten Musiker-Gesamtausgaben, von denen 17 Vorhaben in einem langfristigen Forschungsprogramm – dem sogenannten Akademiensprogramm – bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz koordiniert werden. Zu diesen Vorhaben gehören zum Beispiel die Neue Bach-Ausgabe, die Neue Mozart-Ausgabe, die Brahms-Gesamtausgabe, die Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, die Richard Wagner-Gesamtausgabe und die Arnold Schönberg-Gesamtausgabe. 1994 hat die Mainzer Akademie ein Kolloquium "Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts" veranstaltet, zu dem interessierte Musikwissenschaftler aus zahlreichen Editionsinsti- tuten eingeladen waren, um den gesamten Fragenkomplex "Musikerbriefe" einmal

Kolloquiums Mainz 1994. Hrsg. von Hanspeter Bennwitz, Gabriele Buschmeier und Albrecht Riehtmüller. Mainz, Stuttgart 1997 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1997, Nr. 4), S. 58-63.

² Vgl. dazu den Beitrag "Die Briefe Franz Liszts. Zum Problem ihrer Erschließung" von Detlef Altenburg in *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 73-79.

gemeinsam zu erörtern. Briefe von und an Komponisten standen dabei im Zentrum. Die Referate und Diskussionen dieses Kolloquiums sind inzwischen in einer Veröffentlichung der Mainzer Akademie publiziert.³ Im Anschluß an das Kolloquium hat sich innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung zwecks gegenseitigen Informationsaustausches eine Arbeitsgemeinschaft "Musikerbriefe" gebildet, der zur Zeit über 30 Wissenschaftler angehören. Derzeit sind Briefausgaben in Arbeit bzw. in der Arbeitsgruppe vertreten von den Komponisten Johannes Brahms, Anton Bruckner, Ferruccio Busoni, Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt und Max Reger, um nur einige zu nennen. Die Arbeitsgemeinschaft trifft sich seit dem Mainzer Kolloquium einmal im Jahr, um Koordinationsmöglichkeiten der Briefdokumentation unter den Projekten zu besprechen und gemeinsame Fragen und Probleme zu erörtern. 1997 wurden "Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen" erarbeitet und ebenfalls publiziert; sie sind inzwischen auch im Internet abrufbar.⁴

Daß Komponistenbriefe nicht nur eine Bedeutung haben als kulturgeschichtliche Zeugnisse, sondern vor allem auch eine unverzichtbare Quelle für die Ausgaben der musikalischen Werke bilden, ist insbesondere seit dem Mainzer Kolloquium unbestritten. Für die Edition der musikalischen Werke ist es notwendig, das überlieferte dokumentarische Material möglichst umfassend zu erforschen und in den letzten Jahren wurde immer deutlicher, daß zum dokumentarischen Material vor allem auch die von den Komponisten verfaßten Briefe und Tagebücher gehören. Dies betrifft besonders Ausgaben von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts. Briefe können zum Beispiel Quellen darstellen für die Datierung, die Entstehung, die Drucklegung und die Umarbeitung von Kompositionen. Durch Briefe können auch bisher unbekannte Kompositionen zunächst nachgewiesen und daraufhin möglicherweise aufgefunden werden, was folgendes Beispiel belegt⁵: In seinem Brief vom 1. November 1819 an Rudolf Gugl erwähnt der zehnjährige Felix Mendelssohn Bartholdy eine kürzlich komponierte "Doppelsonate". Lange Zeit war diese Komposition nicht nachweisbar. In den 1970er Jahren fand sie sich im großen Mendelssohn-Nachlaß von Margaret Deneke in der Bodleian

³ Vgl. *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts. Bericht des Kolloquiums Mainz 1994*, a.a.O.

⁴ *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen*. Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft "Musikerbriefe" innerhalb der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung vorgelegt von Bernhard R. Appel, Werner Breig, Gabriele Buschmeier, Sabine Henze-Döhring, Joachim Veit, Ralf Wehner. Redaktion Bernhard R. Appel und Joachim Veit. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1997. Als pdf-Datei oder als zip-Datei unter <http://home.wtal.de/dmw/fffi/agbriefe.htm>

⁵ Zum folgenden vgl. Rudolf Elvers, "Die Bedeutung einer Mendelssohn-Briefausgabe", a.a.O., S. 59.

Library in Oxford. Der Brief des Zehnjährigen gibt uns also in diesem Fall den Hinweis auf die wohl erste Komposition des Jungen. Von größter Wichtigkeit für die Edition von kritischen Notenausgaben sind etwa auch die brieflichen Diskussionen mit Verlagen und Lektoren über geplante Publikationen und editorische Details. Ein Beispiel hierfür ist Brahms' Korrespondenz mit dem Lektor des Simrock-Verlages Robert Keller.⁶ Darunter befindet sich eine umfangreiche Korrekturliste Kellers für die 3. Symphonie vom Juli 1884, die Brahms mit Ankreuzungen und Anmerkungen versah. Für die Edition der 3. Symphonie ist diese Korrekturliste natürlich überaus wichtig.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen, warum die Beschäftigung mit Musiker- bzw. Komponistenbriefen für die Musikwissenschaft von Relevanz ist, seien abschließend einige konkrete und grundsätzliche Aspekte der Briefedition erwähnt. Zunächst eine kurze Bemerkung vorab: Bei der Bewertung eines Briefes sollte stets bedacht werden, für welchen Zweck er geschrieben wurde und welcher Zweck damit erreicht werden sollte. Für welche Person oder welchen Personenkreis war er bestimmt? Ist er als intimer nur für zwei Augen bestimmt, soll er als Familienbrief bei Verwandten herumgereicht werden, oder ist er gar für ein Amt, also an eine Öffentlichkeit bestimmt? Diese Unterschiede sind wichtig, weil sie sowohl den Inhalt also auch die Art und Weise der Mitteilung bestimmen.

***Definition des "Briefes" und Bestandteile
einer kritischen Briefausgabe:***

Prinzipiell sind unter Briefen Texte zu verstehen, die als Mitteilung eines Schreibers an einen Adressaten abgefaßt wurden. Jedermann weiß nun aber, daß Brief nicht gleich Brief ist und daß es verschiedene Arten von Briefen gibt: Familienbriefe, Kollegenbriefe, Briefe an höhergestellte Persönlichkeiten wie z.B. Fürsten und Minister, Geschäftsbriefe, Liebesbriefe, amtliche Briefe und viele andere mehr. Bisweilen gibt es auch noch Briefkopien oder Briefentwürfe in mehreren Fassungen. Den Briefen im engeren Sinne werden auch noch viele andere Schriftstücke und Dokumente zugerechnet: etwa Telegramme und Rundbriefe bis hin zu Widmungen in Büchern und Noten sowie Gesprächs- und Briefkonzeptbücher. Eine Briefausgabe besteht aus ediertem Text, dem darauf bezogenen Apparat und aus erschließenden Registern. Als zu edierender Text gilt alles, was der Verfasser eines Briefes im Hinblick auf den Adressaten schriftlich niedergelegt hat: Adresse, Anredeformel, Mitteilungstext, Grußformel und eventuelle Postscripta. Außerdem sind Bestandteile des edierten Textes auch jene fremschriftlichen Textteile, die den Übermittlungsweg des Dokuments erhellen. Hierzu gehören ggf. postalische Vermerke wie Poststempel und Zustellungsvermerke,

⁶ Vgl. hierzu den Beitrag "Brahms-Philologie ohne die Briefe des Meisters?" von Michael Struck in *Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 35.

die im Apparat beschrieben werden sollten. Überlieferungsträger sind nicht nur beschriebene Papierblätter und mit Briefköpfen versehene Briefbögen sondern auch Postkarten und hand- oder maschinenschriftlich ergänzte Formulare. Der Dokumententyp sollte auf jeden Fall im kritischen Apparat einer Briefausgabe genannt werden.

Editionsarten: Briefwechsel, geschlossene Korrespondenzen, Gesamtausgaben, Auswahlgaben, Von-An-Briefausgaben:

In diesem Zusammenhang sei zumindest stichwortartig darauf hingewiesen, daß in jedem konkreten Einzelfall vor der Beschäftigung mit einer Briefedition zu prüfen ist, ob ein Briefwechsel – also Brief und Gegenbrief, eine geschlossene Korrespondenz oder eine Gesamt- oder Auswahlgabe vorgelegt werden soll. So ist bei einem Briefbestand wie im Falle von Franz Liszt – es wurde bereits der Umfang von 10.000 bis 15.000 Briefen erwähnt – nicht daran zu denken, daß auch die entsprechenden Gegenbriefe ediert werden können.

Ermittlung der Briefe:

Die Probleme beginnen für Musikwissenschaftler, die sich mit Musikerbriefen befassen, zunächst schon bei der Suche nach Briefen. Sie erfolgt vor allem in drei Bereichen: 1. In öffentlichen Bibliotheken und Archiven, 2. in privaten Sammlungen und 3. in älteren und neueren Auktionskatalogen, die Nachweise und auch Textausschnitte der Briefe enthalten. Das größte Problem stellt sicherlich das Erfassen privater Sammlungen dar. Hier kommt der Musikwissenschaftler oft nur weiter durch Auktionsbesuche oder über Kontakte zu Bibliothekaren, mit deren Hilfe weitere Kontakte geknüpft und ausgebaut werden können.

In Zukunft werden die Möglichkeiten der elektronischen Datenverarbeitung bzw. Datenbanken eine große Rolle spielen. Das Datenbankprogramm MALVINE (= Manuscripts and Letters via Integrated Network in Europe⁷) wird es hoffentlich in Zukunft ermöglichen, einen neuen und verbesserten Zugang zu den verstreuten Beständen moderner Handschriften und Korrespondenzen in europäischen Bibliotheken, Archiven, Dokumentationszentren und Museen zu ermöglichen.

***Katalogisierung und Erfassung /
Strukturieren und Ordnen der Materialien:***

In den Archiven der Gesamtausgaben, in denen sich im Laufe der Zeit ungeheure Mengen an auszuwertenden Materialien ansammeln, werden zunehmend Datenbanken angelegt, um die Fülle von Informationen verfügbar

⁷ <http://www.malvine.org>

zu machen. Wenn z.B. die Datenbanken so aufgebaut sind, daß Informationen zu Orten, Personen, Werken sowie Druck- und Auktionsnachweisen aufgenommen sind, dann lassen sich relativ leicht Briefe zu bestimmten Themen ermitteln. Nicht nur Datum und Adressat sollten angegeben sein, sondern z.B. auch das Incipit, der Aufbewahrungsort des Originalbriefs, Hinweise in Auktionskatalogen, erwähnte Kompositionen, Personen, Orte sowie eine kurze Inhaltsangabe des Briefes in Regestform. Das inzwischen vorliegende gedruckte Wagner-Briefe-Verzeichnis⁸ wäre ohne eine solche Datenbank, die kontinuierlich weiter gepflegt wird, nicht denkbar. Das genannte Verzeichnis ist chronologisch gegliedert und weist im übrigen jedem Brief eine Numerierung zu, was sich auch grundsätzlich für andere Briefaufgaben empfiehlt, da Zitate und Verweise erheblich leichter möglich sind.

Übertragung der Briefe und Wiedergabe des Brieffixtes in Briefeditionen:

Ein wesentlicher Teil der Editionsarbeit besteht natürlich bei den noch ungedruckten Briefen zunächst in der Entzifferung des handschriftlich überlieferten Brieffixtes sowie in dessen Übertragung. Häufig kann der Brieffixt im übrigen nicht nach der originalen Vorlage, sondern nur nach späteren Veröffentlichungen wiedergegeben werden. Probleme ergeben sich dabei nicht nur im Hinblick auf Orthographie und Zeichensetzung sondern auch bei offensichtlichen Irrtümern des Verfassers und Schreibfehlern sowie bei Adressen, Anrede- und Grußformeln bzw. Nachschriften. Bei fremdsprachigen Brieffixten können zudem Briefübersetzungen notwendig sein.

Kommentare bzw. Erläuterungen:

Als besonders arbeits- und zeitaufwendig erweist sich immer wieder die Arbeit an den Kommentaren bzw. Erläuterungen, zu denen auch Register und Verzeichnisse gehören. Es hat sich inzwischen die Erkenntnis durchgesetzt, daß Editionen nur dann sinnvoll sind, wenn sie entsprechend kommentiert sind. Das heißt, daß es zum Verständnis eines Briefes notwendig ist, nicht nur den Gesamtkontext zu erläutern, in dem er steht, sondern auch Einzelstellenkommentare zu geben. Hier müssen Namen, Begriffe und Sachverhalte erläutert werden, die aus dem Brieffixt selbst nicht unmittelbar verstehbar sind. Dazu gehören z.B. Vornamen, Kosenamen, chiffrierte Namen oder auch bestimmte Ereignisse, Aufführungsdaten, Rollen-Bezeichnungen und vieles mehr. Richard Wagner beginnt z.B. einen Brief sehr oft mit "Werthester Freund!" An wen Wagner schreibt, ist aus den Briefen direkt nicht zu entnehmen. So muß nach Möglichkeit zunächst einmal der

⁸ Werner Breig, Martin Dürrer, Andreas Mielke, *Wagner-Briefe-Verzeichnis. WBV. Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner*, erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard Wagner-Gesamtausgabe, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1998.

Adressat ausfindig gemacht werden, was unter Umständen einen erheblichen Rechercheaufwand erfordert. Eine Briefedition ist im übrigen nur dann brauchbar, wenn sie entsprechende Register und Verzeichnisse enthält. Hierzu gehören natürlich in erster Linie Namenregister der historischen Personen, die im Brief genannt werden, zumindest mit Angabe der entsprechenden Lebensdaten. Im übrigen gehören auch Orts- und Sachregister dazu, Verzeichnisse der Institutionen, die die Briefe aufbewahren usw.

Mit diesen grundsätzlichen Aspekten der Briefedition sollte deutlich gemacht werden, wie wichtig das Thema "Musikerbriefe" für die Musikwissenschaft und darüberhinaus für die Kulturgeschichte ist. Die Dokumentation europäischer Zusammenhänge ist eine äußerst lohnende Aufgabe, und gerade mit der Erschließung kleinerer, geschlossener Briefeditionen können Mosaiksteine zu dieser Dokumentation zusammengesetzt werden.

Барбара Бушмајер

ЗНАЧАЈ ПРЕПИСКЕ ИЗМЕЂУ МУЗИЧАРА И КОМПОЗИТОРА ЗА РЕГИОНАЛНУ И ЕВРОПСКУ КУЛТУРНУ ИСТОРИЈУ

(Резиме)

Преписке између композитора могу да буду значајни културно-историјски подаци који помажу да се реконструише једна епоха и обогате наша сазнања о регионалним и надрегионалним везама међу уметницима. То су важни историјски извори, које музиколози не би смели да потцењују. Неки примери из историје музике нарочито су упечатљиви. Феликс Менделсон је током свог тридесетогодишњег живота написао око 7000 писама. Рођаци и пријатељи с којима се дописивао живели су у Паризу, Стокхолму и Бечу и често су путовали. И Франц Лист је водио врло широку кореспонденцију, која садржи између 10000 и 15000 писама, од којих се највећи део налази у Вајмару. Дописивао се са славним људима свог времена, међу којима су били Берлиоз, Шопен, Шуман, Вагнер, Хајне, Ламартин, Лудвиг II Баварски и Жорж Санд.

У Немачкој је проучавање музичких преписки укључено у рад на критичким издањима дела великих композитора (нова издања Бахових, Моцартових, Брамсових и др. дела). Постоји 17 дугорочних истраживачких програма које координира Академија наука и књижевности у Мајнцу. Показало се да писма могу да помогну при датирању и редакцији композиција.

Објављивање преписке подразумева представљање текста писама, уз научни апарат и регистре. У текст спадају адреса, формула обраћања, сам садржај писма, завршни поздрав и евентуално пост скрипум. У критичком

апарату треба навести о којем се типу документа ради (писмо, разгледница, попуњени формулари итд.).

Понекад је за музикологе тешко доћи до писама која их интересују. Предвиђа се да ће се у будућности оформити компјутерска банка података (MALVINE – Manuscripts and Letters via Integrated Network in Europe) која ће олакшати овај посао.

Врло је корисно ако се банка података у архивама тако осмисли да се у каталогу могу пронаћи подаци не само о датуму и примаоцу неког писма, већ и о композицијама и личностима које се у њему спомињу, затим да се наведу и инципит, место где се чува оригинално писмо, као и кратак опис садржаја у форми регесте.

Коментари уз писма представљају врло захтеван посао. Морају се објаснити имена, појмови и односи који нису разумљиви непосредно из писма. Понекад треба открити ко се крије под неким надимком или шифрованим именом или на који се догађај неки исказ односи.

UDK : 78.071 (044) (4) : 930.85 (4) : 82–6.09 (08)

Биљана Милановић

ЗНАЧАЈ И УЛОГА ПРЕПИСКЕ У ОСВЕТЉАВАЊУ ЛИЧНОСТИ И СТВАРАЛАШТВА МИЛЕНКА ПАУНОВИЋА

Апстракт: Преписка Миленка Пауновића, као и кореспонденција његове сестре Јелене Пауновић, осветљава различите аспекте живота и рада овог композитора и књижевника. Она сама или укрупњена са другим изворима, омогућава нам да сазнамо поједине биографске моменте, да установимо време настанка појединих дела, као и да дубље схватимо мисаони и естетски свет Миленка Пауновића, а тиме и механизме његовог стваралаштва.

Кључне речи: Миленко Пауновић, Јелена Пауновић, Стана Ђурић Клајн, Милоје Милојевић, Макс Регер, Карел Хофмајстер, Музиколошки институт, Архив Србије.

Композитор и драмски писац Миленко Пауновић (1889-1924) је стварао изоловано, слабо је комуницирао са својим колегама и био је по страни од уметничких кругова. За његова живота, као и касније, о њему је мало писано, а дела су му веома ретко извођена. Разлоге томе не треба тражити у његовом мање израженом таленту или недовољном музичком образовању, јер је Пауновић био један од најобразованијих српских композитора с почетка 20. века и уметник са изразитим стваралачким потенцијалима. Узроци његове незапажености су спој различитих околности које су обележиле његов рад. Ако изузмемо доба школовања и студија, свој кратак животни век провео је делом на Солунском фронту, делом у малим, културно и уметнички оскудним, провинцијалним срединама (Рума, Јагодина), а само непуне четири године пред смрт у Београду. Све је то, уз специфичну психичку конституцију и интровертност која га је спречавала да оствари чвршћу комуникацију са својом средином, негативно утицало на његову уметничку каријеру. И за живота и касније незаслужено је остао на периферији српског музичког стваралаштва.

За студиозну музиколошку интерпретацију Пауновићеве уметности пресудна су, у првом реду, сама његова дела. Но, како један опус не чини једноставан збир дела, већ у целокупном комуникацијском контексту имплицира потенцијално небројено много интер-

претација, то се и сва расположива историографско-биографска грађа везана за Пауновићеву личност и дело може регистровати и систематизовати као важна чињенична база за потпуније и дубље разумевање његовог стваралаштва.

До сада није детаљно писано о деловању овог уметника – мало су познати његови биографски подаци, околности у којима је радио и писао, проблеми са којима се сусретао, а о његовим мање значајним активностима – дириговању и наставничком раду – не зна се готово ништа. У сабирању оваквих чињеница кључну улогу имају архивски извори (дипломе, акта, молбе, изјаве, рукописни текстови и слична грађа) који су сачувани у Пауновићевој заоставштини. Међу њима и кореспонденција заузима важно место.¹

Располажемо са око 100 писама и дописница које је послао или примио Миленко Пауновић, као и са преписком његове сестре Јелене Пауновић, чији се део (38 писама и дописница) у потпуности или делимично односи на личност и дела њеног брата.² У њиховој оставштини постоји још 48 писама која нису у вези са Пауновићем, па их нећемо узимати у обзир.³

¹ Она се чува у архивским фондовима Музиколошког института САНУ и у Архиву Србије. Заједно са осталом документацијом и Пауновићевим делима, преписка похрањена у Архиву Србије донедавно је била у приватном власништву правника Ненада Јанковића, а по његовој смрти пренета је у Архив, где се тренутно налази међу несређеном грађом у оквиру Фонда Ненада Јанковића. Захваљујући љубазности и колегијалном разумевању управнице депоа, госпође Вјере Митровић и директора Архива Србије, господина Јована Пејина, био ми је омогућен увид у Пауновићеву документацију.

² На крају овог рада налази се попис наведене кореспонденције. Састављен је наменски, у функцији концепције и лакшег праћења текста. Уз свако писмо стоји и његова сигнатура под којом је заведено, а ради прегледности начињена су следећа скраћења:

1. Музиколошки институт САНУ - МИ и у наставку званична сигнатура одређеног фонда - Архив МИ САНУ (МИ Ан...), Фонд фотографија МИ САНУ (МИ Ф...), Заоставштина Стане Ђурић Клајн у МИ САНУ (МИ СБК...)

2. Архив Србије Фонд Ненада Јанковића - АС, а како ова грађа још није званично пописана према важећим стандардима Архива, у наставку следе интерне сигнатуре које је начинио Ненад Јанковић (ПБ - писма и белешке, ИС - исправе)

³ То су дописнице рођака и пријатеља упућене породици, неколико писама између мајке Даринке Пауновић и кћерке Јелене, једно писмо Живојина Пауновића упућено колегиници и будућој супрузи Даринки, Јеленина карта оцу, а највише Јеленина преписка, како са рођацима, пријатељима и познаницима, тако и са представницима разних институција са којима је комуницирала претежно у вези са радом и оставштином свога супруга Озрена Суботића.

Сумарни преглед и опис преписке

Најранија и најбројнија Пауновићева преписка датира с почетка његовог школовања у новосадској Српској великој гимназији, тачније из периода од 1900. до 1903. године. Из тог времена сачувана су само два оригинална писма, али нам је познато још шездесетак њих, захваљујући Пауновићевој мајци Даринки, која је хронолошким редоследом преписала велики део дечачких писама свога сина упућених родитељима, сестри Јелени и брату Растку. Уз преписе је додала и своје коментаре из којих сазнајемо да је Миленко укућанима писао још много више у том периоду (током 1901. написао је 37 дописница и 3 писма, 1902. укупно 34 дописнице и 2 писма, а у 1903. години 45 дописница) али да је мајка преписала најважнија писма и карте, додавши им и своја два писма и три дописнице послате сину, као и Пауновићево писмо адресирано на ујака Нику Радуловића у Загребу.⁴

Из времена до почетка Првог светског рата сачувано је још 12 дописница. Десет је Пауновићевих. Током студија композиције у Лајпцигу (1909-11), једну је упутио оцу, а 9 сестри, у Шајкаш. Две су Јеленине, послате из Пеште, на име Миленка Пауновића, такође у Шајкаш.⁵

Уочи рата Пауновић је прешао у Јагодину. Из тог времена сачувана је само једна његова дописница сестри, али, нажалост, готово потпуно нечитка.⁶ Током ратних година, које је, по повлачењу преко Албаније провео на Крфу и у Солуну, Пауновић се није могао јављати својима.⁷

У Шајкаш је стигао тек пред сам крај рата, да би се убрзо потом вратио на дужност у Јагодину. Из тог доба датира службена преписка са Министарством просвете, поводом проблема око његовог постављања за сталног наставника јагодинске школе. Такође, сачувана су и 2 писма послата сестри Јелени и једно упућено Милоју Милојевићу.⁸

⁴ Укупно, дакле, располажемо са два оригинала и 67 преписа гимназијских писама (у Прилогу под а.1-3). Писмо под бр.1 је свакако међу првима, ако не и најраније које је написао као дете: *Мама и Таја дођи умрећу од жалости дођиће и не мојше да ме забравитице чим добијете писмо и нимије добро. Миленко.*

⁵ У Прилогу а. 4-15.

⁶ а.16.

⁷ Породица о њему није имала вести читаве четири године, па су се чак пронели гласови да је умро. Детаљније о томе: Јелена Пауновић, *Животније породице Пауновић*, рукопис (МИ Ан 849).

⁸ а.17-20.

Из последњих година Пауновићевог живота, које је провео у Београду (1921-24), датирају 4 његова писма мајци, 3 писма и једна дописница сестри и једно писмо Министарству војске и морнарице, односно службена молба Начелнику Опште војног одељења ради исправке ранга. Сачувана су и два писма која му је мајка из Шајкаша послала у Београд.⁹ Поуздано се зна, међутим, да се у то доба често дописивао са сестром која је била на студијама клавира у Прагу, јер она у неколико наврата помиње своју преписку са братом и чак цитира делове из његова два писма.¹⁰ Такође, у време преласка из Јагодине у Београд (XII 1920 - I 1921) Пауновић је морао да буде у преписци са пријатељем Николом Стефановићем, капетаном I класе и капелником у Панчеву, на чији предлог и позив је и одлучио да промени службу и постане капелник Оркестра Краљеве гарде. Но, уколико је постојала, њихова кореспонденција није сачувана, као ни званична писма о новој служби, на коју је, по сестриним речима, био чекао првих дана јануара 1921. у Шајкашу.¹¹

О "Њујшесџвију" Пауновићеве заоставшћине

Уочљиво је на први поглед да је Пауновић и у писмима комуницирао са мало личности. Једини близак и присан пријатељ са којим се дописивао била је његова сестра Јелена. Захваљујући њиховој преписци, имамо поједине драгоцене податаке о животу, раду, ставовима и идејама овог композитора и књижевника. Колико је, пак, самој Јелени брат Миленко био важна, односно кључна личност у њеном животу, видимо не само из поменутог животописа, њених рукописних текстова о Пауновићу (углавном биографија и пописа дела), већ и из њене преписке са другима.

Годинама по Миленковој изненадној и прераној смрти, у жељи да се што боље постара за његову рукописну заоставштину, она је водила кореспонденцију са представницима појединих институција.¹²

⁹ а. 21-31.

¹⁰ Ј. Пауновић, нав. дело.

Јелена помиње да је, после првог писма брату, по њеном доласку у Праг (1921) добила одговор, као и одговор на једно од својих наредних писама (оба Миленкова писма већим делом цитира). Са братом је нешто касније била у преписци око продаје куће у Шајкашу, коју је она наследила од оца. Брату је послала пуномоћје, а он јој је, пошто је кућу био продао, послао новац који јој је, уз редовне студије клавира, додатно био неопходан за студирање харфе. Јелена, међутим, не наводи датуме преписке о којој говори.

¹¹ Ј. Пауновић, нав. дело.

¹² Преписка са Музиколошким институтом, првенствено са његовом дугогодишњом директорком Станом Ђ. Клајн (у Прилогу б. 1), као и са Јованом

Из писама, такође, сазнајемо да је сама тражила и преписиваче, као и да је са пуно љубави желела да ради на пропагирању и извођењу Пауновићевих дела.¹³

Ипак, уз сав свој труд, није добро поступила дозволивши да се заоставштина распарча на више места. Вероватно није умела да процени да би она много боље могла да се сачува похрањена у целини, у некој од званичних институција. Можда би се, онда, Пауновићу и раније била обратила детаљнија пажња.

Но, видимо опет, на основу Јеленине преписке са представницама појединих институција, да се она није лако одвајала од Миланових рукописа. Увек је правила селекцију, па је онда одлучивала које ће аутографе дати, а које задржати. Често је сама радила преписе немусичке документације, а од представника појединих институција тражила је и званично потписану и оверену потврду са пописима свега што су примили. Једном приликом је покушала да прода партитуру музичке драме *Божанска ѿрађеија*, понудивши је Музиколошком институту, али је добила одговор да Институт нема новчаних средстава.¹⁴

Из ране преписке са Станом Клајн видимо да је Музиколошком институту 1949. поклонила 11 дела и 2 писма, што је таксативно наведено и у њеном писму Стани Клајн и у одговору друге стране, који је потписао Коста Манојловић.¹⁵ Касније, када је са Станом Клајн остварила чвршће пријатељство, очигледно да је стекла поверење и није тражила потврду за поклоњену документацију. Али писма захвалности ни тада нису изостајала.¹⁶ У својим позним годинама, Јелена Пауновић се више пута и приватно обраћала Стани Ђурић Клајн, често тражећи поједине информације или савете око њене и Миланове оставштине. Директорка Института јој је са пуно предусретљивости одговарала на свако писмо. На пример, септембра 1970. јој пише:

Драга ѳосиођо Пауновић,

Ево враћам Вам ѿреснимљене фойођрафије уз захвалносћи шћио сће нам ѿружили мођућносћи да ми ове драђоценосћи сачувамо за будућа ѿкољења.

Милекићем, доктором права и филозофије, оснивачем Музеја знаменитих Срба из Бачке (б.И).

¹³ У Прилогу писма под б.ИИ, IV и V.

¹⁴ б.3 и б.5.

¹⁵ б.1 и б.2. Све наведено касније је пописано и чува се у Архиву Музиколошког инситута.

¹⁶ б.6 и б.12.

Што се тиче иконе о којој ми пише и портрета Ваше бабе још још начин да се то сачува од пропадања: стави се под заштитну државу и онда нико нема права да располаже њоме. (...) На тај начин би се могло заштитити и све остало што је везано за име и дело Миленка Пауновића (...) с тим да то пређе у Музиколошки институт.

*Мислим да је ово прави начин да праве вредности дођу на право место. Ако сте сагласни с овим мојим предлогом ја бих сјушила у конјакт са Заводом и ишла би их каква је процедура још бржа. (...)*¹⁷

И поред понуде да јој се помогне, Јелена је остала неодлучна. Вероватно већ прилично уморна и без снаге да решава овакве проблеме, она у три наврата поручује Стани Клајн да се за целу заоставштину обрати рођацима њеног покојног супруга Озрена Суботића.¹⁸ Не знамо даљи ток догађаја, али већина Пауновићеве документације, која је тада била у власништву Јелене Пауновић, а за коју се залагала Стана Клајн, није доспела у Институт већ код поменутог Ненада Јанковића.¹⁹

Пауновићева сестра је водила обимну преписку са Јованом Милекићем (од 1949. до 1952) у почетку првенствено због оставштине свог брата, а касније и због документације породице Суботић. Као и у претходном случају, један део Пауновићевих рукописа је послат на Палић.²⁰

Било је потребно много времена и трагања да се открије где све постоји Пауновићева документација. Испоставило се да његових рукописа и преписа има и у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду, у нототеци Дома ЈНА, у архиви Радија, у архиви Првог београдског певачког друштва, а није искључено да се могу наћи и на неким другим местима.

Преписка као трага за биографију

Преписка даје разне податке из Пауновићеве биографије. Многи од њих се налазе и у поменутом животопису, као и у биографским

¹⁷ б.8.

¹⁸ б.7, б.9 и б.11.

¹⁹ Ненад Јанковић је био један од првих Јелениних ученика клавира, а касније и породични пријатељ (из разговора са господином Јанковићем вођених током 1992-3).

²⁰ Шест Милекићевих писама, б.П.

текстовима које је писала Јелена. Но, њени извори често нису поуздани. Углавном су засновани на сећањима, испуњени су личним осећањима и преживљавањима, а мало су документовани чињеницама. Добра је околност што се, захваљујући писмима, могу проверити, јер се испоставило да је Јелена понекад гршила у датирању догађаја. Такође, одређене податке налазимо и у неколико текстова који су објављени током Пауновићевог живота или поводом његове смрти. Сви ови извори заједно чине солидну основу за исписивање Пауновићеве биографије. Ипак, поједини периоди његовог живота остају и даље нерасветљени. Ево шта нуди преписка која, укрштена са другим обавештењима, омогућава регистровање нових момената из Пауновићеве биографије. Но, напомињемо да и она, по својој природи, садржи снажну субјективну димензију, која може да одведе на "погрешан траг". У појединим случајевима отвара и нове непознанице и компликује већ постојеће недоумице у датирању догађаја и дела.

Зна се да је Пауновић рођен 1889. у Шајкашком Св. Ивану (касније Шајкаш), у учитељској породици. Тамо је ишао и у основну школу (I, II разред код мајке, III и IV код оца). Његово гимназијско доба документовано је не само Јелениним написима, већ и његовом раном преписком, као и драгоценим подацима из Извештаја Српске православне велике гимназије у Новом Саду, школе коју је похађао од 1900. до 1904. и од 1906. до 1908. Пети и шести разред провео је у Краљевској католичкој мађарској гимназији.

Из писама везаних за то време сазнајемо да је прве године становао у гимназијском конвикту, да је затим, због усавршавања мађарског језика, прешао на приватно становање, а у трећем разреду поново дошао у конвикт. Родитељи су га често посећивали; божићне и ускршње празнике, као и распусте проводио је код куће; током лета је и путовао: 1901. код ујака у Загреб, 1902. у Врњачку Бању. Његова писма обилују детаљима који су били важни за свакодневни живот гимназисте одвојеног од куће.²¹ Но, повремено је писао и о стварима битним за његову уметничку биографију. По доласку у Нови Сад почео је да учи виолину. Од II разреда наставник му је Исидор Бајић, иначе велики ентузијаста, који је у новосадској гимназији предавао музику, водио хор, оркестар и

²¹ Родитеље је обавештавао о оценама, потребним стварима, књигама, интересовао се за млађу сестру и брата... Оцене су му углавном добре и врло добре. У каснијем писму које је упутио Министарству просвете, прилаже поред уверења са лајпцишког конзерваторијума и препис гимназијске сведоцбе зрелости којом је проглашен "зрелим за науку у великој школи", са претежно добрим успехом (a.17.1).

тамбурашки збор.²² Пауновић је од самог почетка био музички активан – имао је леп глас, испрва сопран који ће се развити у изразитог тенора, певао је у хору и у мањим вокалним саставима, свирао је тамбуру, а затим и виолину. Нажалост, све ово он помиње узгред, углавном када очекује да му родитељи проследи новац за виолинске жице, нотну хартију, штампане хорске ноте или да му од куће пошаљу тамбуру и већ постојеће композиције.²³ Из Извештаја новосадске гимназије сазнајемо да је у вишим разредима свирао на Беседама, а из преписке видимо да је на њима учествовао већ од јесени 1901.²⁴ Не говори о настави, начину рада, наступима, што би могло посебно да нас интересује.²⁵ Али, очигледно је да музика већ тада постаје једна од наважнијих ствари у његовом животу.²⁶ Јелена у неколико наврата помиње да је са колегама гимназистима увек музицирао: приређивали су мале концерте, а Пауновић је на њима дириговао или свирао. Такође, са успехом је спремао и хорове, па и касније као свршени матурант. Често је, током распуста, свирао и са сестром.²⁷ Штета је што

²² У *Животопису* Јелена наводи да му је први наставник био капелник Чермак. Он се не помиње у преписци. Подаци да је Пауновић од 1901. учио код Бајића постоје и у Извештајима Српске православне велике гимназије у Новом Саду за ту школску годину. Ј. Пауновић у писму Стани Клајн (б. I,4) омашком наводи да му Бајић предаје од III разреда.

²³ На пример, 29. X 1902 . пише: *могу ли да кућим 40 табака хартије 50 нов. за ноте и ту ћу ти исати за виолину вецбе и песме штоо ж. Бајић говори (...)* и *пошљи ми све ноте штоо жод има код куће за свирање и оне ако нађеће ди тишу шкале све ако можеће послаћи штоо пре, јер првог почиње виолина.*

²⁴ 19. IX 1901. пише: *Слајки штаја и мама певам у кору у цркви и на беседи.* Мајка му већ 20. IX одушевљено одговара: (...) *Мама је твоја йлакала од радостии. Мамина се жеља дакле ийак испунила!* (...), поручујући му да чува свој глас.

²⁵ Јелена Пауновић у поменутом писму Ст. Клајн (б. I,4) наводи:(...) *Код Бајића је крајко време учио нешто о музици и одмах су се разишли, јер је Пауновић био тврдоглав. Једном му је рекао да између полутонова постоје и четврттонови, а Бајић му се насмејао и назвао га лудаком. И заиста, после неколико година се јојавила четврттоновска музика (...).* Пауновић не пише о оваквим догађајима.

²⁶ Нпр. у писму ујаку (а.3.2) говори да му је, када је био тешко болестан, отац обећао нову виолину. По оздрављењу одвео га је у Нови Сад да се упише у III разред и том приликом, како каже, купио му обећани инструмент за 16 форинти те (...) *сад волам већма свираћи (...).*

²⁷ Јелена наводи да му је најомиљенија била Бетовенова *Кројцерова соната*, Родев *Кониерти за виолину*, Полиакинова *Канарина* и његова сопствена гимназијска композиција *Луйољак*, за виолину и клавир (*Животопис*, нав. дело и нав. писмо Ст. Клајн).

његова преписка из старијих разреда гимназије није сачувана, јер бисмо можда имали прецизније податке о првим наступима, о првим покушајима у компоновању, као и о Пауновићевој сарадњи са другим младим музичарима.

Ова врста података недостаје и из каснијих година. О Пауновићевом одласку у Праг 1909. немамо других информација до сестриних. Она саопштава да је Миленко примљен на последњу годину виолине на Конзерваторијуму, где су му рекли да има врло лепо држање и леп тон, те помиње његово писмо у вези са пријемним испитом које, нажалост, није сачувано.²⁸ И преписка из доба студија у Лајпцигу - куда је из Прага, на студије композиције, отишао исте године, напустивши виолину - пружа веома оскудне податке.²⁹ Само једна дописница сестри доноси важне информације, јер Пауновић у њој исписује своје будуће планове:

*(...) Поздрави љ. Бајића и реци да Конзерваторијум полажем на годину у јануару онда имам испитије, и био јавне, пред публиком али ћу (???) да учим код Riетанна приватно и био најмање годину дана. Нећу се на академију уписаи него на универзитет, а ћамо ћу ако могу да полажем докторат музике (...)*³⁰

Не знамо да ли је одлазио код Римана, али на универзитет се није уписао. У Лајпцигу је остао до лета 1911, што поуздано сазнајемо из преписа уверења о похађању Конзерваторијума.³¹ Ово уверење није, како Пауновић касније нетачно тврди у својој краткој биографији упућеној министру просвете, званични доказ да је "завршио музичке науке и проглашен учитељем композиције 1911. год.", али је веома карактеристично и за његову уметничку биографију важно оно што у том документу о Пауновићу пишу његови професори. Наиме, док Р. Хофман (Hofmann) само наводи да је М. Пауновић долазио на часове инструментације, и то нередовно, друга два професора се, сваки на свој начин, одређују и према његовом раду и залагањима:

²⁸ Нав. писмо Ст.Клајн, као и *Животопис породице Пауновић* и кратки Јеленини биографски текстови о брату Миленку (АС ПБ 87, 88 и 102).

²⁹ Лајпцишке дописнице су још краћег и концизнијег садржаја од гимназијске преписке. Пауновић је својој сестри, која је била почела да учи клавир, из Лајпцига слао дописнице са портретима музичара, исписане тек са по неколико речи или, пак, само са потписом. На пример: *Драга Секо! Ево ти једног од најславнијих уметника на виолини* (а.12).

³⁰ а.б.

³¹ *Примљен на Конзерваторијум 1. октобра 1909, отишао 20. јула 1911. Уверење издајо 20. јула 1911, оверено печатом и потписом Директоријума и Dr. Röntsch-a који потврђују да је прејис веран оригиналу* (1 страна, рукопис, немачки језик).

Господин Пауновић сјудирао је код мене контрајункти и фуџу. Оригиналношћ његове музичке надарености на почетку га је водила сувише самосвојним џушевима. Али, он је умео да се привикне на редован џосјуџак учења и осјвари задовољавајући најредак. С великом марљивошћу усвојио је добар контрајунктиски начин џисања.

Stephan Krehl

Композитионо умеће џосјодина Пауновића џако мноџо осјџуџа од оноџа шџо ја џогразумевам џод музиком, џа не смајрам да имам џраво да дам оџену његовим композитијама.

*Dr Max Reger*³²

Пауновић је, очигледно, већ на студијама показао много самосвојности, чак сувише самосталности која се није уклапала у конзервативне стандарде лајпцишке школе. Није могао да се прилагоди ни педагошкој строгости Макса Регера са којим је, како тврди Јелена Пауновић, у почетку био у веома присним пријатељским односима.³³ Регер је одмах уочио Пауновићеву надареност, па га је позивао и својој кући, где су додатно радили, али су им се после извесног времена путеви разишли.³⁴

О кратком раду у Новом Саду и Руми, где је Пауновић по речима своје сестре деловао као хороовођа, нема података.³⁵ Јелена даје тачне податке да је њен брат касније, крајем децембра 1913, као страни поданик постављен за наставника музике и певања у јагодинској учитељској школи, где ће се наћи и после I светског рата.³⁶ Те датуме наводи сам композитор у свом писму министру

³² Из наведеног документа. У истом уверењу Директоријум Краљевског конзерваторијума за музику потврђује да је Пауновић у времену од Св. Михајла 1909. до марта 1911. учио клавир код покојног професора А. Рекендорфа (Reckendorf).

³³ *Живоџоџис*, нав. дело.

³⁴ Нав. дело.

³⁵ Јелена пише да је Миленко по повратку у Шајкаш отишао у војску, па је 1912. био у једногодишњој добровољачкој служби у VI рег. у Пешти, у пешадији бивше Аустроугарске. По повратку се запослио као хороовођа у Руми и као диригент позоришта у Новом Саду. Међутим, он се не помиње ни у једном доступном извору о новосадском позоришту, па претпостављамо да се тамо веома кратко задржао. Упор. *Живоџоџис*, нав. дело, поменуто писмо С. Ђ. Клајн и Биографија АС ПБ 87.

³⁶ Пауновић је примио поданство 1. маја 1915, а званично му је издато 4. јуна 1915. под бр.12937 у Нишу. Министарство унутрашњих дела (АС ПБ86).

просвете, 8. VIII 1919, тражећи да буде примљен у стални радни однос.³⁷ У писму наводи: да је положио испит зрелости, завршио музичке науке и проглашен учитељем композиције; да је као страни поданик постављен за наставника музике и певања у Јагодини, крајем децембра 1913; да је још крајем децембра 1918. поднео молбу за регулисање наставничке службе, но да одлука још није донета; да му је диплома прошла кроз школски савет, на основу чега је и постављен; да је за време рата био на војној обавези, како у земљи, тако и ван ње, у Солуну; да говори српски, чешки, немачки и мађарски језик; да своје наводе потврђује прилозима, дипломама из Новог Сада и са Конзерваторијума и, најзад, да тражи указ.

Нису га заобишли административно-бирокуратски проблеми којима је била оптерећена млада југословенска краљевина. Иако већ пуне три године није био страни држављанин, на сталну службу, а тиме и одговарајући стаж и плату, морао је још дуго чекати. Наиме, у даљем препису акта Министарства просвете стоји да су записници Главног просветног савета после средине октобра 1913. пропали у току рата, па се не зна мишљење о Пауновићевим квалификацијама. Препоручује му се да се иначе стрпи, јер је у припреми нови пропис о постављању привремених наставника за сталне.³⁸ Пауновић им се, зато, поново обраћа 19. X 1919, наводећи да су његова сведочанства прошла кроз Главни просветни савет, што може потврдити један од његових тадашњих чланова, др Вићентије Ракић, доцент универзитета, па моли Министарство да реши његово питање, јер ће у противном бити приморан да поднесе оставку.³⁹ Иако ће Министарство, посредством Универзитета, затражити Ракићеву изјаву и од њега добити одговор да су Пауновићева сведочанства, онаква каква су приложена у препису, прошла кроз савет који је дао повољно мишљење, Пауновићу ће поново препоручити да сачека доношење нових прописа.⁴⁰ Тек нешто мање

³⁷ а.17.1.

³⁸ а.17.2.

³⁹ а.17.3.

⁴⁰ а.17.4 - 8. Карактеристично је мишљење самог Ракића: (...) *Не сећам се јасно, каквим је речима формулисано тада мишљење Просветног Савета али знам добро, да су изложена мишљења повољна по његову молбу, иако за сведоџба са Конзерваторије карактеристично делом као врло самостално, а делом као сувише самостално. Ја сам, био сам мишљења, да су те његове мане уједно и врлине (...) Факаћ, да је г. Пауновић сјудирао Конзерваторију у Лајпцигу у време мојих сјудија на Лајпцишком Универзитету, као и утисак који је његов рад учинио на мене, помогли су ми, те сам све ове дешање зајамшио (а.17.6).*

од годину дана после ових речи, 7. X 1920, биће постављен за указног наставника.⁴¹

Вероватно незадовољан због дугог чекања, Пауновић у децембру 1920. ипак напушта Јагодину и одлази у Београд. Службу добија као војни капелник III класе, 18. I 1921.⁴² Дужности се прима у фебруару, када први пут диригује у Оркестру Краљеве гарде.⁴³ Но, приликом одређивања ранга почињена је грешка, па је Пауновић тражио да се она исправи. Биће затим, до краја живота, са службом у Музичком одсеку Министарства војног.⁴⁴

Може се закључити да преписка пружа значајан извор Пауновићевих биографских података, иако, и поред ње и других докумената, поједини важни периоди и догађаји и даље остају нерасветљени.

О датирању и извођењу њојединих дела

На драмским делима Пауновић је готово увек записивао датуме настанка, али то често није чинио на рукописима музичких остварења. Хронологија његовог композиторског стваралаштва не доводи се у питање, бар када се ради о најважнијим делима, али тачно датирање неких од њих доводи нас у недоумицу. Датуми би се бар делимично могли реконструисати подацима из једног Пауновићевог писма сестри Јелени у којем даје пописе свога стваралаштва.⁴⁵ Но, решење делује извесно само на први поглед, јер Пауновић не наводи увек тачне податке.

Писмо је без датума, али на основу садржаја закључујемо да га је послао у Праг током 1923.⁴⁶ Ево цитата готово целог писма:⁴⁷

⁴¹ Наименовање М. Пауновића за учитеља вештина у јагодинској учитељској школи, 7. X 1920, О. Н. Бр.36332 (МИ Ан859).

⁴² М. Пауновић, о датумима указа, 1 страна, пис. машина (АС ПБ84).

⁴³ Овај податак помиње у писму мајци, али не говори о програму који су свирали (а.21).

⁴⁴ а.29. О његовом раду у школи Станковић, пред крај живота, нема помена у преписци. Но, Пауновић се у извештајима ове школе помиње као наставник теоријских предмета.

⁴⁵ а.26.

⁴⁶ У том писму музичку драму *Ченџић-аџа* помиње као своје последње написано дело. Оно је настало 1923. године. Јелена је тада студирала у Прагу, а према једној Пауновићевој реченици (*Можеш њом годину да испричаш и овај занимљив догађај*) закључујемо да је попис дела са коментарима требало проследити некоме ко се интересовао за Пауновићево стваралаштво или, што је вероватније, некој личности коју је Јелена желела да заинтересује за радове свога брата и извођење његових дела у Прагу.

Драга Јелена, шаљем ти ово, само најомени, да ми је ваљда више нешто двајути колико пројало за време рања у Јагодина, овде су ми све ствари ујројашћене. Изузев Divine tragedie - ојере, све су остале ствари рађене после рања. Остале преграјне Боџ да просији. И тио није их ујројасијо нејријашељ, нешто моја бивша ѓаздарица, која је са мојим композицијама и драмама појшљивала вајру. Можеш тиом ѓосјодину да испричаш и овај занимљив доѓајај. Кад сам се врајшио у Јагодину са солунскоѓ фронтја, јрво ми је било да зајшиам ѓде су моја дела. Баба се снебивала јрво, зајшим ми рече како је мислила да се нећу жив врајшији, ја је појшљивала вајру. "А баи ако се и врајшии, помислих - рече баба - ја ти си поваздан и ноћ само јисао и јисао, ја је баба мислила како ћеш и ојети тио да најшиеш." Можеш мислији како је било мени шага. Па ијак сам се на све тио само насмејао.

2) *Од драма неке су већ ишјамјане, оне ишјо су јодвучене, а само је неколико пројало, јер сам имао код куће код нас јо један јрејис Дивине јтраѓедије и Шајкаша. Ченѓић Аѓа је у Солуну ишјамјан, а све остало од Дела V. до X. рађено је после Евројскоѓ рања.*

Школе: 8. разреда ѓимназије и мајјуру у Н.Сагу.

Рођен 29. новембра 1889. ѓод.

3) *Конзервајоријум јочео у Праѓу а завршио у Лајшиѓу 1911. ѓод.*

4) *Почео јисаји јесме и композиовао још у 4. раз. ѓимн. То је око 1903-4. ѓод.*

5) *Код куће су ми још остали само неколики радови, фуѓе и канони, али их ја не смајрам за озбиљне радове, јер сам их радио "јо наређењу" и кад ми се није радило.*

6) *У Гарду као јомоћник кајелника јримљен 1920. ѓод. месеца јануара. Сада сам на служби у Минисјарсјву Војном у музичком одсеку.*

7) *Добио 2 ордена, и тио: срјски Свеји Сава IV. сјейена и орден Румунска Круна V. сјейен.*

Између нас речено, боље би било да су ми дали новац месјо тиоѓа јер би тио више вредело бар за ово скујо време.

Најомена: *Ченѓић-Аѓа је ојера (музичка драма) али (???) иклас од 3 дела, (јри вечери). Први део, који носи назив "Ченѓић-Аѓа", он је ѓојов.-*

⁴⁷ Напомена: на првој страни писма је попис музичких дела (писаћа машина) а у наставку стране следи почетак писма (рукопис); на 2. страни је попис драмских дела (пис. машина), а даље следи наставак писма (рукопис) које се завршава на 3. страни. Ради прегледности, цитирамо прво текст писма, а затим пописе дела. Све друго остаје како је у оригиналу.

(...) *Шаљем ти Свадебни марш за клавир, само крај његов није пошун. Није се могло меинути све што оркестар свира за клавир у 2 руке. Меинуо сам само оно што свирају блех инструменти. Осјало сам морао избаити.*

Остај здрава, љуби те твој браћо Миленко

Миленко Пауновић

МУЗИЧКА ДЕЛА:

- Оп. 1.--- ХАЈДУК ВЕЉКОУвертира за штрајх-оркестар.
 Оп. 2.--- ДИВИНА ТРАГЕДИЈАМузичка драма.(опера)
 Оп. 3.--- СУИТА..... Но.1: Прелудијум
 Но.2: Елеџија
 Но.3: Устај дико
 Но.4: Фуџа за штрајх оркестар
 Оп. 4.--- СИМФОНИЈА (ЈУГОСЛОВЕНСКА) за штрајх оркестар
 Оп. 5.---Но.1: СВАТОВАЦ за Њ. Вел. Краља
 Но.2: СВЕЧАНИ СВАДБЕНИ МАРШ Њ. ВЕЛ. за оркестар
 Оп. 6.---АЛБУМ ПЕСАМА.... Но.1: Туџованка
 Но.2: Туџованка
 Но.3: Песма
 Но.4: Појуларан слов.мојив
 Но.5 Бауци
 Оп. 7.--- ЧЕНГИЋ-АГА..... Музичка драма. (опера)

свр.2

- Дело I. ДИВИНА ТРАГЕДИЈА Драма. (2. издање уПрагу)
 Дело II. ... ШАЈКАШИ Драма.
 Дело III... ЧЕНГИЋ-АГА Трагедија.
 Дело IV... ПРИМОРЦИ Драма
 Дело V БАВОЛОВА ТРАГЕДИЈАДрама
 Дело VI ... МОДЕЛ Драма
 Дело VII .. ДВОРИ СРЂЕ ЗЛОПОГЛЕЂЕ ... Драма
 Дело VIII ... ИСПОВЕСТ I, II, III део Дневник (у виду романа у III дела - дописано руком)
 Дело IX ДОКТОР ВРАЧ I-XIII Басна
 Дело X ПЕСМЕ I Збирка

Од музичких дела наведених у попису, нисмо, за сада, ушли у траг увертири *Хајдук Вељко*. Такође, према попису књижевних

остварења, у Пауновићевој заоставштини недостаје роман *Исио-весий*. Можда би овај његов дневник у виду романа, уколико би био пронађен, могао да попуни празнине у исписивању Пауновићеве не много документоване биографије, као и да помогне у интерпретацији мисаоних и естетских ставова који се провлаче кроз његово стваралаштво.

Како смо поменули, Пауновићеви коментари у наведеном писму нису потпуно прецизни. Знајући датуме настанка књижевних дела, истичемо да на сачуваном примерку *Баволове њираџегије* пише да је рађена 1912, а на примерку драме *Могел* 1917. године.⁴⁸ Пауновић је или грешком навео да су дела настала после рата или их је накнадно прерадио, што овде не прецизира, па њихове завршне верзије данас нису сачуване. И попис музичких дела оставља недоумице. Наиме, оп. 3 постоји и у клавирској варијанти која је бар једним делом настала пре рата, јер је *Фуџа* објављена у другој свесци Бајићеве *Музичке библиотеке*. Композитор ово нема у виду када наводи оркестарску верзију дела. Такође, *I Јуџословенску симфонију*, и то за велики, а не за гудачки оркестар - како Пауновић (опет омашком?) наводи у попису - завршио је 1920. у Јагодини, а њен први став 1914-16, по свој прилици у Солуну.⁴⁹ Међутим, по различитим писаним изворима, знамо да је прва верзија композиције заиста била намењена гудачком оркестру, али да је заједно са осталим предратним делима била уништена.⁵⁰

Све ове недоумице, нажалост, доводе у питање и наредни закључак. Ако по датумима на Пауновићевим рукописима знамо да је оп. 2 завршен 1912, оп. 4 1920, оп. 5 1922. и оп. 7 1923. године, онда би било логично да је оп. 3 (оркестарска верзија) настао или

⁴⁸ Оба дела је, као и већину других, куцао на ћириличној писаћој машини. При дну насловне стране *Баволове њираџегије* стоји: Шајкашки Свети Иван, 1912. год, а на драми *Могел* - Солун, 1917.

⁴⁹ Ови датуми стоје на Пауновићевом аутографу *I јуџословенске симфоније* писане за симфонијски оркестар.

⁵⁰ Борис Папандопуло тврди да је њена прва верзија компонована 1914, наводећи како је сам Пауновић рекао да је на Липару, шетајући шумом, осмислио њен I и II став (Б. Папандопуло, *Миленко Пауновић и његова Јуџословенска симфонија*, Звук, март/1936, 10-18). У *Животопису* и поменутих биографским текстовима, Јелена Пауновић такође помиње да је дело за гудачки оркестар настало 1914. Међутим, записује да је њеном брату током тешке болести коју је лежао на Крфу, у Ахилеону, кроз главу стално пролазио један мотив који је касније, када се опоравио, свирао на оргуљама у капели и назвао га "мотивом судбине", одлучивши да га угради у своју *Јуџословенску симфонију*. Како је основа овог дела заиста "мотив судбине", ми из свега закључујемо да је Пауновић прву верзију симфоније, за гудачки оркестар, вероватно по сећању поново компоновао и прерадио, за симфонијски оркестар, додавши и "мотив судбине".

током I светског рата или непосредно после њега, а оп. 6 (*Албум њесама за клавир*) 1922. или 1923. године.⁵¹

Из цитираног писма сазнајемо да је Пауновић планирао музичку драму у три вечери, а да је опера *Ченгић-ага* само њен први део. Иако не знамо како је осмислио други и трећи део овог циклуса, то је драгоцен информација коју нисмо пронашли ни у једном другом извору.⁵²

Пауновићева дела су током његовог кратког живота веома ретко извођена. Из писма Даринке Пауновић које упућује кћерки у Праг сазнајемо да је *Свадебни марш* на симфонијском концерту у Сарајеву 1923. године дириговао капелник Никола Стефановић.⁵³ О овоме јој је, каже, као и о бурном аплаузу по извођењу и одушевљењу што је за штампање дела нашао издавача, написао сам Миленко, али то његово писмо није сачувано.

Иако нигде нема помена да је постојала кореспонденција између Пауновића и Јосипа Черина, који је приредио велику и успешну премијеру *I југословенске симфоније*, у Љубљани 17. III 1924, на основу неких писама видимо да се композитор у више наврата и на више места надао извођењу овог дела. Док се у писму од 28. V 1923, жали сестри да композиција још није изведена и ко зна када ће, јер је "обећања пуно, али на томе изгледа остаје"⁵⁴, мајка Даринка већ наредног месеца преноси Јелени његову информацију да ће се симфонија давати на јесен.⁵⁵ Затим, из недатираног писма видимо да је дело, посредством Јелене, био послао и Талиху у Праг:

(...) њозрави Талиха и узми Симфонију најпраг. Није њој потребно да је изводи јер ће је извести овде (...) Овде се сад држе сјаљно њробе, и ако је и сувиие њешка, али су сви згрануџи! (...) На крају сам иџак њобедио. Данас сви музичари, који свирају на њробама моју симфонију, а који су у Беоџраду иџак најмузикалнији, њпризнају, да боље и леџше неџџо до сада још нису свирали (...)

⁵¹ Штета је што Пауновић не наводи и своја мања дела настала до 1923. Она се не могу прецизно датирати, но, оквирно се зна када су настала, јер су из гимназијских или студентских дана или припадају области пригодне музичке литературе коју је писао као војни капелник, после 1920.

⁵² У самом рукопису дела, Пауновић је дописао "музичка драма у три вечери", али пошто је *Ченгић-ага* опсежна трочинка, на основу аутографа, а без информације из наведеног писма, може се закључити да је само ово дело планирано за извођење током три вечери.

⁵³ б.35.

⁵⁴ а.25.

⁵⁵ б.35.

*Не заборави да одеш до Талиха. Лејо ља љоздрави и кажи да ће се ускоро симфонија извесџи у Беоџраду, а када се буде извела чуће и колико вреди. Жао ми је речи шџио не може да је изведе и у Праџу, али да ми сад љреба љарџиџура и шџимови, јер мислим да је шаљем онамо џде ћу од ње имаџи више корисџи (...).*⁵⁶

Како на основу даљих речи сазнајемо да сестри шаље чек од 10. IV, претпостављамо да је писмо из априла 1924, дакле непосредно по извођењу симфоније у Љубљани и да су већ тада почеле пробе за београдску премијеру, коју Пауновић, нажалост, није дочекао.⁵⁷

Посредством сестре он је био у контакту и са њеним професором Хофмајстером, јер га у једном писму поздравља и шаље му записе наших народних мелодија, очекујући да ће он од њих нешто компоновати:

Драџа Јелена,

*Шаљем љи ноџе. Поздрави љ Хофмајстера, и речи му да ћу му љослаџи још, кад набавим неке леје наше моџиве. Има досџа наших љесама, али нису чистџо наш срџски дух. Такве му нећу ни да шаљем. Кад буде нешџо израдио од њих, замоли џа да љошаље мени један љримерак или нек да љеби. Обећај да ћеш и љи на концертџима свираџи ље њеџове сџвари код нас (...)*⁵⁸

Хофмајстеру, судећи по преписци, није слао своје партитуре, али их је по његовој смрти слала Јелена Пауновић. Како из кратког писма видимо, бивши професор се позитивно изражава о једном (не знамо којем) Пауновићевом оркестарском делу:

Драџа џосџођице,

*Захваљујем Вам се на љоме шџио сџе били љубазни да ми љошаљеџе љарџиџуру композиџије Вашеџ џосџодина браџа. Уљозорџу на њу као на једну од малобројних јуџословенских оркестарских љарџиџура (...)*⁵⁹

Јелена је у иностранство и касније слала Пауновићеве композиције, али путем преписке не сазнајемо да ли се реализовало неко од потенцијалних извођења његових дела.

У кореспонденцији са немачким диригентом Ј. Балајем (Joe Balay), са којим је током неколико година интензивног дописива-

⁵⁶ а.27.

⁵⁷ Пауновић је преминуо 1. X 1924, а симфонија је изведена почетком 1925 (Београдском филхармонијом дириговао је Стеван Христић).

⁵⁸ а.25

⁵⁹ б.31.

штена је да је партитура ове музичке драме стигла и да је одмах предата на испитивање Уреду за интерпретацију. Није нам познат даљи развој догађаја, нити је партитура, судећи по преписци, враћена како јој је било обећано.

Даље, из писама које је Јелена добила поводом подизања спомен-плоче и бисте Миленку Пауновићу на школску зграду у Шајкашу, сазнајемо да су том приликом изведене неке његове композиције. За свечаност је био задужен Сава Вукосављевић, али није познато која је дела тада извео.⁶⁵ Испрва је, изгледа, био планиран велики догађај, на којем је требало да се појави већи број учесника, што пише у једном недатираном и непотписаном тексту Одбора за поменути свечаност:

(...) Баш сада ћишемо г. Драгољубу Живановићу, вишем војном кајелнику оркестра Краљеве Гарде и молимо га, да се њрими њокровићелствива ове свечаности.

Г. Живановић је био и осјтао искрени друг и њријател њок. Миленка, као и г. Миленко Живковић, садашњи директор музичке школе "Сјанковић", који је некад учио композицију код њок. Миленка, ње се, њакође, врло радо одазвао у име њевачког хора "Сјанковић" да учесивује у овој свечаности. Новосадско њевачко друштво "Невен", њод уђравом Бранка Ченеја већ се одазвало, ње ће у цркви у Шајкашу, одговарати на јектенија њриликом ове свечаности. После службе и њарасјоса долази ојкривање сјомен њлоче, а увече биће њрيرهђен концерт. Одбору би било врло мило да се у њишо већем броју одазову и сви њријателњи њок. Миленка а њакође и музичари, ње да својим њрисусјивом још више дојринесу значају ове свечаности.

Осјтале њојединости, као на њриме ред вожње, њовласјише, њишјање сјана и исхране, биће накнадно објављене.⁶⁶

Остаје за сада отворено ко је све, на крају, учествовао у уметничком делу програма. Судећи по каснијем писму које је Јелена Пауновић добила од старог Шајкашанина, Лазара Дујића из Старе Пазове, поменути свечаност је прошла много скромније од очекиваног, јер Дујић изражава чуђење што је њосјављање

⁶⁵ б.30.

⁶⁶ Текст без датума и потписа, једна страна, писаћа машина (МИ САНУ АН848). Из претходно поменутог писма знамо да је члан Одбора био Сава Вукосављевић, тадашњи диригент тамбурашког оркестра Радио Новог Сада, као и још два Шајкашанина - извесни Миле и учитељ Бата. Они су се бринули за израду спомен-плоче и бисте, долазили су код Јелене Пауновић по фотографије и нотни материјал, али није познато да ли је на крају још неко осим Вукосављевића био задужен за уметнички део програма. У организацију је био укључен и шеф Месне канцеларије у Шајкашу, Радован Керавица (б.28).

*сиомен њлоче Пауновићу било без њублициџеџа у београдској шџамџи и шџо нису били њозвани њнџелекџуалици из Шџаџаџа, барем она сџара џарџа коџа је њознавала и њошџовала Миленка Пауновића и као човека и као комџозиџора.*⁶⁷

Пауновићев лични уџао – уместџо закључка

Писање о Пауновићевој кореспонденцији ми је, у неку руку, непријатан посао. Уз сав труд да поштујем његову приватност, неминовно залазим у најличније воде човека кога никада нисам познавала. Осећам нелагодност читајући о проблемима, незадовољству и недаћама којима је готово непрекидно био испресецан његов живот и питам се: колико је уопште потребно да о томе говорим јавно? А затим, почињем да схватам да је већ одавно све уграђено у мисаони и емотивни свет који исџава из његових дела. Пауновић је од оних који дишу онда када стварају. За њега је уметност сублимација живота, а његово музичко и књижевно стваралаштво једна велика аутобиографија. То се провлачи и кроз његове речи које у неколико наврата исписује сестри, када говори о својим проблемима са спољашњим светом:

*(...) Сад видиши како је у живоџу џеџико њосџићи нешџо, и да шџо човек више вреди, све му је џеџе коракнуџи најред. У живоџу је џо џако, да они коџи вреде нешџо, има да изџину за оне коџи су несџособни (...).*⁶⁸

*(...) Исџина, наше среће ниџде нема, али боље је и џако, неџо да је друџачије. Не може човек свеџа имаџи. Никада џрирода није дала човеку свеџа и свачеџа. На једној сџрани му даје, а на друџој одузима. Нама је дала оно, шџо нам нико не може одузеџи, а џо је умеџничка душа. Ми за себе можемо биџи несрећни, али кад се сравњујемо са друџима, џада џек видимо, да има од нас мноџо бедниџих, с којима се не би желели никад мењаџи, џа имали они ма колико имања и блаџа. Бедно је све џо, ако човек није задовољан сам са собом(...)*⁶⁹

(...) Има човек да се мири са судбином, али никако да очајава ни да малакше. Ја бих до сада џребао већ колико џуџа да се оканем музике. Па иџак ја сам свесџан да на крају морам џобедиџи (...). Ако за џо време и умрем, али једноџа дана мора моја музика џобедиџи, и џо ми уверење и даје снаџе да се смејем будалама и

⁶⁷ б.29.

⁶⁸ а.25

⁶⁹ а.19

*незналицама, који су неком лудом и чудном срећом постојали нешто, и ако су нико и ништа (...)*⁷⁰

"Точак неумитне и несрећне судбине", о којем као о кључној и непобедивој сили у свом личном животу говори у писмима, најважнија је мисаоно-садржајна основа бројних његових дела - од *I јужословенске симфоније*, преко музичких драма, до готово свих драмских остварења. Такође, уметници, али они прави, аутентични, "са уметничком душом", којима је уметност једини животни критеријум, по Пауновићу су предодређени на патњу и несхваћеност. Међу њима је и он сам, као и личности његове драме *Могол* (музичар, песник, сликар и вајар) чији је свет паралелна стварност живота других, а које, опет, свака на посебан начин, представљају својеврстан Пауновићев алтер его.

Као човек, истину поштује изнад свега и без остатка се бори за њу. Врло је оштар и строг у писму мајци, којој поручује да не одобрава и не повлађује никоме ко није у праву:

*(...) Јесам ли ја већ од оних људи, који и сам себи крешем истину у очи, другима ћу то још лакше учинити, ја била то и мајци! (...) јер ја кад сам у праву, не дам никоме, ја ма то био не знам ко! Многи су чак Богови током времена били порушени, само за то што нису имали права (...)*⁷¹

На исти начин проговарају и личности његових музичко-драмских и књижевних дела, почев од поменутих уметника, па до Др Врача који, попут Заратустре, у животу има само један циљ - да пронађе истину. Ни Богови у томе нису поштеђени, како у *Божанској* тако и у *Ђаволовој прагедији*, али и у другим његовим остварењима.

Но, оштрицом своје речи Пауновић неретко реже све што му је на путу. У томе нема мере када, без разлике, не поштеђује ни српске ни чешке композиторе. О себи и вредности својих дела има веома високо мишљење:

*(...) Поздрави ђ. Хофмајстера, и реци му да ћу му послати још, кад набавим неке леће наше мошаве (...) Осим мене, ни један наш композитор их не обрађује чистио на уметнички начин, али пре то можда за то што нису никакви композитори. За шустере би засовали.*⁷²

(...) Може сада Праг са својим "генијалним музичарима" да прича шта хоће, али може и њихов геније Дворжак да оде у

⁷⁰ а.27

⁷¹ а.24

⁷² а.25

*заједнак према мојој симфонији (...) Ја сам увек био свесћан своје вредности, као што сам увек био свесћан и тога, да многи светски чувени уметници и композитори нису ништа друго, но срећни музички шустери. Па нек им се свети диви колико хоће.*⁷³

Негативан став, не јасно образложен, односи се на оне који су за своја дела стекли јавна признања. У ствари, овде његове већ цитиране речи, да човек што више вреди теже иде напред, добијају тон безобзирног револта иза којег се крије рањива и дубоко несрећна Пауновићева природа. Његова жеља да му други одају признање често је у конфликту са осталим личним ставовима, што се најдиректније уочава из редова написаних сестри. Међутим, оно што је најбитније, исто то видимо и у његовим књижевним делима, нарочито у драми *Mogel*, у којој се личности уметника боре са истим проблемима. Они презиру обичан свет, презиру и лажне уметнике, оне који том соју припадају, оне који су без храбрости да превазиђу лажни морал, оне који се за друштвена признања продуцирају свиме само не својим стваралачким квалитетима - а такви су у великој већини. Исто то пише и сестри:

*(...) Данас ме моје колеге скоро без разлике сви мрзе, јер имају ресеќиће од мене. Ја сам их јак презирао и пре, кад су они мене још поцењивали и исмевали ме, ја их презирем и сада, кад зазиру од мене (...)*⁷⁴

Можда би овакви, дубоко лични редови требало да остану део приватности његове преписке, да не знамо да је Пауновић и јавно, без длаке на језику, изражавао своја незадовољства. Типичан је у том смислу његов сукоб са Браниславом Нушићем и Пауновићева бурна реакција на Нушићеве усмене критике упућене драми *Ченџић-аџа*, објављеној у *Времену*. Погођен изјавом да ће дело имати лош пријем у београдској опери, композитор даје огорчену писмену изјаву упућену Нушићу, у којој, између осталог, каже:

*Ово бележим дана 19. новембра 1923. године, шј. онда када моју музичку драму Ченџић-аџа нико још није чуо, а годину Нушић најмање. Према томе, све је што говорено без стварнога основа, али са јасном стварношћу да је већ решена судбина Ченџић-аџе и његовог извођења пре него што се он јојавио.*⁷⁵

⁷³ а.27

⁷⁴ а.27

⁷⁵ Писмена Пауновићева изјава упућена Б. Нушићу 19. XI 1923, једна страна, писаћа машина.

Имао је негативан став према музичким критичарима, што се нарочито односило на Милоја Милојевића. Наиме, у тексту објављеном у *Просветном гласнику* Милојевић говори и о Пауновићевој *Божанској трагедији*, сматрајући је озбиљним и модерним, али не у потпуности успешним делом младог композитора, да би у наставку прешао на изрицање суда о Манојловићевим вокалним композицијама.⁷⁶ Пауновић је био погођен начином на који се помиње његова музичка драма, јер у својој писменој изјави он оштро осуђује критичара:

*Г. Милојевић може имати о свакоме своје мишљење, али неке уздиже другога преко мојих леђа (...) Сваки ко прочитиша њу "скицу", видеће сву надувану музичку неписменост (...) Јер заиста само несирман музичар може да (...) увоређује једну музичку драму са неколико црквених песмица (...) Уосталом, смешно је од Г. Милојевића што је и писао о мени. Ја сам потпуно непознат музичар, а потпуно за Београд (...) и ничим се нисам захућивао да би постао "чувен и славан". Да се рекламирам то не умем, ништа сам о себи да пишем критике, а озбиљним радом, чини ми се, код нас нико није постао славан (...) Поред тога, моје композиције се у нашој Краљевини нигде никад нису изводиле, и онда ништа она сакаћа хвала.*⁷⁷

Не само да није умео, како и сам каже, да се рекламира, већ је оваквим изјавама, рекли бисмо, самом себи правио анти-рекламу. Чести сукоби са колегама и нека врста "фикс-идеје" да га сви онемогућавају у његовом стваралаштву, учинили су да Пауновић остане недовољно запажен композитор. Његова специфична психичка конституција спречавала га је да плодове свога рада представи на адекватан начин.

Наведени цитати могу да послуже и као део чињеничног материјала за интерпретацију полемичког контекста међуратне епохе у српској музици. Пауновић се у њој веома тешко сналазио. Но, када су у питању његова дела, колико год да изражавају усамљеност и немогућност да се у уметничкој јавности избори за своје место, она су и свет за себе, те их, као и редове из његове преписке, можемо ишчитавати на небројено много начина.

⁷⁶ Милоје Милојевић, *О модерној српској музици*, Просветни гласник, октобар, 1921, 17-21.

⁷⁷ Миленко Пауновић, *Генију Милоју Милојевићу - музичком критичару за варош Београд и околину*, писмена изјава упућена Милојевићу, без датума, 3 стране, писаћа машина.

ПРИЛОГ***Попис њрејиске из заосџавшџине Миленка Пауновића***

а) Преписка Миленка Пауновића

1. М. Пауновић из Новог Сада, родитељима у Шајкаш, без датума (једна мала страна, рукопис, АС ПБ5).
 2. М. Пауновић из Врњачке Бање, оцу Живојину Пауновићу у Шајкаш, 23.X.1902. (две стране, рукопис, МИ Ан849)
 3. Преписи Пауновићевих писама и дописница из гимназијског доба (рукопис Даринке Пауновић, 16 великих страна, Ми Ан850):
 1. М.Пауновић из Новог Сада, укућанима у Шајкашу
28. XII 1900; једно писмо без датума из 1900; 27. I 1901, 31. I 1901,
3. III 1901, 31. V 1901, 6. VI 1901, 9. VI.1901, 18. VI 1901, 1. IX 1901,
12. IX 1901, 13. IX 1901, 14. IX 1901, 19. IX 1901, 20. IX 1901, 6. X
1901, 10. X 1901, 22. X 1901, 22. X 1901, Карта без датума из 1901,
24. X 1901, 28. XII 1901; 3. I 1902, 23. II 1902, 14. III 1902, 18. III
1902, 28. V 1902, 7. VI 1902, 15. VI 1902, 17. VI 1902, 24. VI 1902,
28. IX 1902, 2. X 1902, 14. X 1902, 25. X 1902, 29. X 1902, 7. XI 1902,
18. XI 1902, 29. XI 1902, 1.XII 1902, 5.XII 1902, 29.XII 1902; 16.I
1903, 21. I 1903, 29. I 1903, 2. II 1903, 3. II 1903, 4. II 1903, 7. II 1903,
3. III 1903, 8. III 1903, 15. III 1903, 19. III 1903, 7. IV 1903, 10. V
1903, 31. V 1903, 31. V 1903, 5. IX 1903, 16. IX 1903.
 2. М.Пауновић из Новог Сада, ујаку Ники у Загребу, 4. X 1902.
 3. Даринка Пауновић из Шајкаша, сину Миленку у Новом Саду
20. IX 1901, 24. VI 1902, 5. II 1903, 15. IX 1903, 10. IX 1903.
- Напомена:** сва наведена писма Д. Пауновић је преписала једно за другим, хронолошки, осим једног Миленковог писма (или карте) од 18. III 1902. које је преписала на засебном папирићу приложеном уз остале преписе.
- 4 - 12. М. Пауновић из Лајпцига, дописнице сестри Јелени у Шајкаш:
 28. IX 1909 (АС ПБ14)
 13. XI 1909 (Ми Ан849)
 18. XI 1909 (МИ Ан849)
 6. XII 1909 (АС ПБ10)
 6. XII 1909 (АС ПБ12)
 12. XII 1909 (АС ПБ9)
 12. XII 1909 (АС ПБ11)
 12. XII 1909 (АС ПБ13)

23. XII 1909 (АС ПБ8)

13. М. Пауновић из Лајпцига, дописница оцу Живојину у Шајкаш, 18. II 1909.

14 - 15. Ј. Пауновић из Пеште, дописнице брату Миленку у Шајкаш:

12. XI.1913.

без датума 1914.

16. М. Пауновић из Јагодине, дописница Ј. Пауновић у Шајкаш, 26. VI 1914.

17. Преписка у вези са постављањем Миленка Пауновића за указног наставника музике. (Препис писама, Пауновићев рукопис, 7 страна. На свакој страни печат Учитељске школе у Јагодини. На крају потпис Управитеља Срет. М. Аџића, који потврђује да је препис веран оригиналу. Оверено 8. IV 1920. под бр. 748. АС ИС21а).

Писма су преписана хронолошки:

1. М. Пауновић посредством Мушке учитељске школе у Јагодини, Министру просвете, 8. VIII 1919 (Регистровано у Мин. просвете бр. 1474).

2. Министарство просвете Краљевства СХС, Мушкој учитељској школи у Јагодини и Миленку Пауновићу на увид, 15. VIII 1919 (Одељење за средњу наставу VI/180 С. Н. Бр. 13936, 8. VIII 1919. год. у Београду и Одељење за основну наставу О. И. бр. 20. 296. 4/575, 15. VIII 1919. год. у Београду).

3. М. Пауновић посредством Мушке учитељске школе у Јагодини, Министарству просвете (Регистровано под бр. 5829. 21/X 1919, у одељењу за основну наставу Министарства просвете).

4. Министарство просвете Ректору Универзитета (Министарство Просвете Краљевства СХС II/575 О. Н. Бр. 30. 526, 21. X 1919. год. у Београду. Ректору Универзитета, Београд).

5. Универзитет у Београду, Др Вићентију Ракићу (Краљевство СХС - Универзитет у Београду Б. 8752, 31. X 1919 - Г. Др. Вићентију Ракићу, доценту универзитета).

6. Др Вићентије Ракић Ректору Универзитета, 13. XI 1919.

7. Проректор Универзитета Слободан Јовановић, Министарству просвете, 15. XI 1919.

8. Министарство просвете управитељу М. учитељске школе у Јагодини (Министарство просвете Краљевства СХС. Одељење за основну наставу. II 575 О. Н. 35. 698. 29/XI 1919. г. у Београду. Управитељу Учитељске школе. Јагодина).

18. М. Пауновић из Јагодине, писмо Ј. Пауновић у Шајкаш, 15. IV 1920 (4 мале стране, рукопис, МИ Ф14).
19. М. Пауновић из Јагодине, писмо Ј. Пауновић у Шајкаш, 28. V 1920 (3 мале стране, рукопис, АС ПБ22).
20. М. Пауновић из Јагодине, писмо Милоју Милојевићу у Београд, 12. X 1919 (две мале стране, рукопис, заостав. М. Милојевића).
- 21 - 24. М. Пауновић из Београда, писма мајци Даринки у Шајкаш:
27. II 1921 (2 мале стране, рукопис, АС ПБ23)
15. III 1922 (2 стране, рукопис, АС ПБ24)
19. III 1922 (2 стране, писаћа машина, АС ПБ25)
24. I 1924 (2 стране, п.машина, АС ПБ29).
- 25 - 27. М. Пауновић из Београда, писма сестри Јелени у Праг:
28. V 1923 (једна и по страна А3 формата, рукопис, АС ПБ27)
без датума (3 стране, рукопис и п.машина, АС ПБ90)
без датума (2 стране, п.машина, АС ПБ91).
28. М. Пауновић из Београда, дописница сестри Јелени у Шајкаш, 3.VIII 1923 (МИ Ан849).
29. М. Пауновић Министарству војске - Молба без датума упућена Начелнику Опште Војног одељења (Пауновићев препис, две стране, писаћа машина, АС ПБ84).
30. Д. Пауновић из Шајкаша, писмо сину Миленку у Београд, 19. XI 1922 (4 стране, рукопис, АС ПБ26).
31. Д. Пауновић из Шајкаша, писмо Јелени и Миленку у Београд, 21. IX 1924 (4 стране, рукопис, АС ПБ30).

б) Преписка других личности у вези са Миленком Пауновићем

I

1. Јелена Пауновић, писмо Стани Клајн, Београд, 20. VII 1949 (МИ Ан848).
2. Коста П. Манојловић у име Музиколошког института, писмо Јелени Пауновић, 3. VIII 1949 (1 страна, писаћа машина, АС ПБ41).
3. Стана Клајн у име Музиколошког института, писмо Јелени Пауновић, 24. X 1949 (из документације МИ, Фасцикла 1949-50, извештаји).
4. Јелена Пауновић, писмо Стани Клајн, 17. XI 1949 (2 стране, рукопис, МИ СБК 218).

5. Петар Коњовић у име Музиколошког института, писмо Јелени Пауновић, 28. XI 1949 (из документације МИ, Фасцикла 1949-50, извештаји).
6. Стана Ђурић Клајн у име Музиколошког института, писмо Јелени Пауновић, 25. XII 1969, 01 Бр. 311(1 страна, п. машина, АС ПБ 67).
7. Јелена Пауновић, писмо Стани Клајн, 10. IX 1970 (1 страна, рукопис, МИ Ан851).
8. Стана Клајн, писмо Јелени Пауновић, 24. IX 1970 (2 стране, рукопис, МИ Ан851).
9. Јелена Пауновић, писмо Стани Клајн, 1. X 1970 (4 стране, рукопис, Ми Ан851).
10. Јелена Пауновић, писмо Стани Клајн, 4. X 1970 (2 стране и једна мала страна, рукопис (МИ Ан851).
11. Јелена Пауновић, писмо Стани Клајн, 21. X 1970 (2 стране, МИ Ан851).
12. Стана Ђурић Клајн у име Музиколошког института САНУ, писмо Јелени Пауновић, 28. XI 1972, Бр.333/1 (1 страна, п. машина, АС ПБ 68).
13. Стана Ђурић Клајн, писмо Јелени Пауновић, 2. X 1974 (1 страна, писаћа машина, АС ПБ 70).

II

- 14 - 19. Јован Милекић са Палића, писма Јелени Пауновић у Београд:
9. VIII 1949 (2 стране, рукопис, МИ Ан851)
 21. IX 1949 (4 стране, рукопис, АС ПБ42)
 27. XI 1949 (4 стране, рукопис, АС ПБ43)
 30. IV 1950 (2 мале стране, рукопис МИ Ан851)
 13. VI 1950 (2 мале стране, Ми Ан 851)
 16. V 1954 (дописница, 2 стране, рукопис, АС ПБ52).

III

20. Јоје Вајау из Берлина, Јелени Пауновић у Београд, 7. VI 1929 (2 стране, немачки језик, рукопис, МИ АН851).
21. Јоје Вајау из Берлина, Јелени Пауновић у Београд, 22 VI 1929 (3 стране, немачки језик, рукопис, АС ПБ32).
22. Јоје Вајау из Пасауа, Јелени Пауновић у Београд, без датума (1 страна, немачки језик, рукопис, МИ Ан851).

IV

23. Accademia Nazionale di Santa Cecilia (секретар R. Romaneri), Рим, писмо Јелени Пауновић у Београд, 8. IX 1956, бр. 4831/II RR/mb (1 страна, италијански језик, писаћа машина, АС ПБ54).
24. Јелена Пауновић из Београда, писмо Националној академији Санта Ђеџилија, Рим, без датума (1 страна, италијански језик, рукопис, АС ПБ54).
25. Accademia Nazionale di Santa Cecilia (секретар R. Romaneri), Roma, писмо Јелени Пауновић (посредством Италијанске амбасаде у Београду), 28. XII 1956, бр. 6557/II, RRmb (1 страна, италијански језик, писаћа машина, АС ПБ56).
26. Teatro alla Scala, Милано, писмо Јелени Пауновић (посредством италијанске амбасаде у Београду), 31. XII 1956 (1 страна, италијански језик, писаћа машина, АС ПБ57)
27. Teatro alla Scala, Милано, писмо Јелени Пауновић (посредством италијанске амбасаде у Београду), 29. I 1957 (1 страна, италијански језик, писаћа машина, АС ПБ58).

V

28. Шеф Месне канцеларије из Шајкаша, Радован Керавица, писмо Јелени Пауновић у Београд, 12. V 1964 (1 страна, писаћа машина, АС ПБ62).
29. Лазар Дујић из Старе Пазове, писмо Јелени Пауновић, 19. VII 1965 (2 стране, писаћа машина, АС ПБ63).
30. Бата из Шајкаша, писмо Јелени Пауновић у Београд, 6. V 1964 (3 стране, рукопис, АС Ан848).

VI

31. Карел Хофмајстер из Прага, Јелени Пауновић у Београд, 29. VI 1929 (1 страна, чешки језик, рукопис, МИ Ан851).
32. Ружа Винавер, Јелени Пауновић, Београд 11. IX 1937 (визит карта Р.В. и на њој кратко писмо, МИ Ан851).
33. Стеван Христић, писмо поверенику за станове II рејона у Београду, 25. V 1951 (једна страна, рукопис, МИ Ан851).

VII

34. Живојин Пауновић из Врњачке Бање, писмо Даринки Пауновић у Шајкаш, 7. VIII 1898 (3 стране, рукопис, АС ПБ4).
35. Даринка Пауновић из Шајкаша, Јелени Пауновић у Праг, 19. VI 1923 (7 пагинираних страна различитог формата. АС ПБ28).
36. Даринка Пауновић из Београда, Јелени Пауновић у Београд, без датума (стр. 2. АС ПБ96)

37. Даринка Пауновић из Београда, Јелени Пауновић у Београд, без датума (стр. 2 АС ПБ97)

Захваљујем се њреводиоцима Александру Вукомановићу, Нањиши Обрадовић, Миодрагу Сијанковићу и Александри Томашевић, који су ми љубазно њоможели својим њреводима њисама са њијалијанскоџ, немачкоџ и чешкоџ језика.

Biljana Milanović

THE IMPORTANCE AND ROLE OF CORRESPONDENCE IN
RESEARCHING THE PERSONALITY AND WORK OF
MILENKO PAUNOVIĆ

(Summary)

The correspondence of the composer and writer Milenko Paunović (1889-1924) has a great role in revealing different aspects of his life, work and mind. Nearly 100 letters are preserved, most of which belong to his correspondence with his family and particularly with his sister Jelena Paunović, a pianist. One part of Jelena's correspondence with other persons gives us also diverse informations about her brother. All the saved letters are kept in the holdings of the Institute of Musicology and the Serbian Archive.

Paunović's correspondence is discussed from several viewpoints. In the introduction of the article is given a brief survey and description of the correspondence (according to the list enclosed at the end of the text). This is followed by analysis of some of Jelena's letters that clarify certain facts about the posthumous fate of Paunović's works. In the two central parts of the article the correspondence is observed as a source rich with informations concerning Paunović's biography, dating and chronological systematization of his works, as well as his (un)realized plans for performance. The concluding discussing is devoted to Paunović's personality, his ambitions, aspirations, relations to the others: it is possible to determine and explain his artistic creation like a specific autobiography and his correspondence speaks in favor of this thesis.

UDK 78.071./PaunovićM:78.036(093.32)(497.11)

Надежда Мосусова

**КОРЕСПОНДЕНЦИЈА ИЗМЕЂУ
ПЕТРА КОЊОВИЋА (1883-1970)
И ЗДЕЊЕКА ХАЛАБАЛЕ (1899-1962)**

Айсиџракџи: Међуратна преписка између два истакнута музичара из Југославије и Чехословачке, композитора Петра Коњовића и диригента Здењека Халабале (Chalabala), приказује извођење опере *Кошћана* на чешким позорницама, у Брну и Прагу, 1932. и 1935. године. За ове прилике дошло је до прераде комплексног музичко-сценског дела каква је *Кошћана*, за шта је иницијативу добрим делом давао диригент опере у Брну, Здењек Халабала. Ретуширање и допуњавање партитуре одвијало се преко писама, на релацији Брно - Загреб, касније Праг – Загреб или Праг - Београд. У периоду 1932-1940, колико је преписка трајала, размењено је око 100 писама, углавном сачуваних у композиторовој заставштини.

Кључне речи: Коштана, Петар Коњовић, Здењек Халабала, Бора Станковић, Брно, Праг, либрето, оперска драматургија.

По оснивању двеју нових држава за време и после Првог светског рата, Чехословачке републике и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, касније Југославије, биле су културне везе (неговане и од раније) врло живахне и потпомагане такође са државних врхова (као што је то, на пример, био случај са састанком управа словенских позоришта у Београду 1923. године). Наставила су се гостовања, долазак еминентних чешких уметника у Југославију, у Београд, одлазак на студије у Чешку српских студената музике (који су добијали у ту сврху државне стипендије) и, што је било ређе, изводила су се српска музичка дела у Чехословачкој. Једно од таквих дела, које је оставило трага и у чешкој јавности била је опера *Кошћана* Петра Коњовића. Завршена 1928/29. године, изведена први пут у Загребу 16. априла, у Београду 27. маја, у Љубљани 7. новембра 1931. године, доспева *Кошћана* у Брно, где доживљава премијеру 22. септембра 1932. године.

Коњовићева опера је на свим својим извођењима, од почетка до краја, имала увек неподељену љубав и ревност свих извођача у Југославији. Слично је било и у Чехословачкој, на сценама Опера у Брну и Прагу, када су се за ово српско дело zaloжили сви певачи и, нарочито, диригент Здењек Халабала. Овакво презентирање српске музичке културе било је врло успешно. Уз то, премијером

у Брну, долази *Кошћана* у сферу занимања западних критичара и музиколога (издавачка кућа *Универзал* заинтересовала се за Коњовићеву оперу), а сам Халабала, који је недвосмислено показао колико му је стало до Коњовићевог дела, предлаже композитору да се опера местимично оркестарски дотера (што је он почео да ради и пре премијере у Брну) и да се неки драматуршки потези више истакну. Поводом његових предлога и њихове реализације долази до обимне кореспонденције, која траје скоро једну деценију и броји око 100 писама, а можда и више, чиме се жели рећи да се није све од писама сачувало.¹ У преписци су обухваћене и припреме за обе премијере, у Брну и у Прагу, последња 14. децембра 1935. године, као и сви ретуши (термин који су углавном употребљавали и композитор и диригент *Кошћане*), додаци, премештања и докомпоновања у самом делу. Било је сасвим упутно у ову кореспонденцију укључити и друга писма која се односе на спремање *Кошћане* у Чехословачкој.

Када је композитор привео крају *Кошћану*, почео је одмах размишљати о њеном пласману у Југославији и иностранству. Искористио је присуство оперског певача и редитеља Здењека Книтла у Загребу и Београду, ради превода *Кошћане* на чешки језик. Обратио се агенцији Centrum у Прагу, која је требало да прикаже и понуди његову оперу позориштима у Чехословачкој. Пресудни корак је начинио Никола Цвејић који се у то доба, на врхунцу славе, налазио као стални члан, солиста у опери, у Брну. Он је однео литографисани клавирски извод Коњовићеве опере у своју матичну кућу и заинтересовао тамошњег диригента Халабалу за ново и за странце свакако необично оперско дело. Потстакнут и успесима које је *Кошћана* пожњела на извођењима у главним градовима Југославије, Халабала доприноси да се Коњовићево дело стави на репертоар опере у Брну и да он лично буде његов главни музички извођач, а Бранко Гавела, који је од 1931. био ангажован у Брну, његов редитељ. Убрзо је Халабала, будући

¹ Писма писана Петру Коњовићу, као и цела његова заоставштина, налазе се у Музиколошком институту САНУ. Писма која је композитор упућивао Халабали доспела су приватним путем писцу овог рада. После Халабалине смрти, његова удовица Бела Розумова (колоратурни сопран, дебитовала у Љубљани у улози Марженке, 1923), на сугестију своје пријатељице Марте Велар-Рак, солисткиње загребачке опере (иначе преводиоца на чешки и немачки језик текстова Коњовићевих композиција), послала је Коњовићеву кореспонденцију у Београд, обавештена од стране гђе Рак, да је писац овог рада аутор монографије о Петру Коњовићу. Халабала је Коњовићу писао на чешком, Коњовић на чешком и понекад на српском (преводиоца са чешког језика на српски језик је Александра Томашевић). Писма на српском језику писана су у оригиналу латиницом.

да је поред дириговања студирао и композицију - код Леоша Јаначека, - почео да даје Петру Коњовићу сугестије како да унапреди своје дело и у погледу инструментације, а и са чисто драматуршко-композиционе стране. Коњовић се и сам одлучивао да дело преради (без обзира на одличне критике које је добио у Брну, касније у Прагу), те је подстрек Халабалин дошао у прави час. У какве је све детаље улазио показује да се унео у *Кошићану* до те мере, као да је он њен аутор. Петар Коњовић је многа своја дела преправљао, нарочито *Кошићану*, до које му је било посебно стало.

«Питан сам више пута зашто тако често прерађујем своје композиције? Одговор је једноставан и увек исти: мењам само оне које сматрам недовршенима и које ме увек изнова интересују, као постављен проблем а интересују ме све дотле док нисам уверен да је дело добило ону јасноћу какву упорно тражи идеја и основа из које је потекло. Има ствари на које се не бих никад вратио, чак ни кад би неки технички ретуш био евидентно потребан. Али тамо где реализација основне идеје намеће сложен облик, онде сматрам да та композиција као и њена форма, у коначном изразу мора да добије пуну или бар довољну јасноћу да не би о оном што сам хтео настајао неспоразум: неспоразум између онога што се хтело рећи и онога што се рекло.»²

Даље се композитор у вези са *Кошићаном* позива на чињеницу да је писац истоимене драме Бора Станковић мењао више пута свој текст. Станковић је то доста чинио и на подстицај других литерата.³ По Коњовићу је недостатак главног лица у драми, како је не само он сматрао, проблем који није од прве у опери решио. «У почетку имао сам пред собом главни циљ да идеју *Кошићане* као и Станковићев текст, пробран већ онда баш као и лирски текст народни, дигнем на виши музички план који обезбеђује јединствен уметнички израз симфонијским карактером музичко-драмског стила. Тај део проблема, мислим, да сам већ онда био потпуно решио, првенствено зато што сам реалистичком музич-

² Уочи репризе, боље рећи премијере нове верзије опере *Кошићана* 29. маја 1940. у београдском Народном позоришту, композитор је дао два интервјуа дневним листовима: *Композитор Коњовић о «Кошићани»*, Политика 37/1940, бр. 11487, 10. и *Слово о новој «Кошићани»*, Време, 20/1940, бр. 6560, 28. Оба су такође штампана у Коњовићевом есеју *Разговори о Кошићани*, Књига о музици (српској и славенској), предговор и редакција Стане Ђурић-Клајн, МС Нови Сад, 1947, 110-116. Коњовићеви написи садрже и интервјуе које је давао у Брну и Прагу, поводом извођења *Кошићане*. Из цитираних писама се види како је до интервјуа долазило.

³ Синиша Пауновић, *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*, «Мучни пут Борисава Станковића», Београд, 1985, 24.

ком декламацијом тексту сачувао сву музичку пластику као ванредно важан удео у драмској архитектоници овог сижеа.»⁴

Пре него што ће у том тексту одати признање Халабали, Коњовић набраја које је све промене извршио у *Кошћани*. Нама је потребно да се подсетимо како је прва верзија опере, са премијерама у Југославији 1931. и у Брну 1932. изгледала: 1. слика, у кући хаџи Томе, на Ускрс. Страх кћери, незадовољство мајке, љутња оца. 2. слика, на имању хаџи Томе Собина, у околини Врања. Прва појава Коштана са којом хаџијин син Стојан прави веселје, у које ће се касније укључити и његов отац. Слика се завршава балетском сценом. Раздрагани хаџи Тома води Коштану и Цигане својој кући. 3. слика, наставак веселја код хаџије, уз негодовање његове жене Кате на другој страни сцене, праћене испадима Стојанове љубоморе. 4. слика је у Митетовој кући, на почетку обимна балетска сцена, *Велика чочечка*, затим преокрет, јер је Коштана својим певањем скоро довела Миткета до самоубиства. Појављује се Арса, кмет и рођак Миткин и хаџи Томин, који наређује Коштаниним родитељима да ћерку удају за бесловесног Асана. Оркестарски интерлудијум (*Кестенова џора*). 5. слика, циганска махала у Врању, Коштана, очајна, спрема се на нежељено венчање. Стојан не успева да је наговори на бегство, Митке не жели и не може да је спасе. Коштану скрхану одводе у цркву.

Измене у овој концепцији (која се такорећи дословно држи књижевног оригинала), како их је набројао и протумачио композитор, јесу следеће: у 1. слици динамизам сцене појачан ансамблом хаџи Томе са грађанима. «Друга новина је у томе што је сада прва и друга слика спојена симфонијским интерлудијем *Собина*. Тај интерлудиј – написао сам га за премијеру *Кошћане* у Прагу 1935, - сложен је из мотива прве и друге слике да би се, у симфонијском ткиву приказало расположење којим је завршена прва а које ће да постигне градацију у другој слици.» 2. слика има нов финале, заправо премештена је балетска сцена из четврте слике у другу, са отстрањивањем првобитног њеног балетског финала са хором *Пошла Ванка на воду*. 3. слика има подељену сцену и симултану радњу. На врхунцу хаџи Томиног заноса појављује се Ката и проклиње Коштану.⁵ «Највећа промена, међутим, у целокупној овој обради *Кошћане* у томе је што се после треће слике, уноси као четврта, једна нова кратка, једва од 12 минута. Природно да је

⁴ *Разговори о Кошћани*, Књига о музици, 112.

⁵ Симултана радња је на том месту нагвештена већ у Станковићевом комаду, док је у опери потенцирана у 3. слици појава мајке Кате која проклињање упућује директно Коштани.

уношење нове слике која је Коштану довела у први план акције, - док је она по Станковићевом драматском основу само мотив али уствари, само позадина, такорећи платно на коме се везе сценски вез, - тражи и прераду драматуршко-режисерске концепције претпоследње слике.»⁶ Да створи нову слику, која код Станковића не постоји, Коњовић се послужио у малој мери својим текстом али углавном пишчевим репликама, посежући за другим његовим делима (*Нечистија крв*).

Нова, 4. слика догађа се «у кућерку Коштанином». Њени родитељи су сами, у ишчекивању. Утрчава Коштана (пошто је напустила хаџи Томину кућу). *Салче*: Синко! Побегла! *Гркљан*: Побегла? *Кошћана*: Побегла! Ал' од кога бежим? Па шта сам ја? Ко сам ја? Зар нисам и ја човек? *Гркљан*: Циганка, синко! Чочек! А чочек није човек! А лепота и младост за време је! *Салче*: А Стојан? Хаџија? А преседник? *Кошћана*: Не питајте.- Не питајте ме ништа! Одлазите, одлазите! Сама хоћу да сам, - сама! *Гркљан*: Све ће то зло да се сврши! (Родитељи се удаљавају). *Кошћана*: Шта хоће то сви? Шта желе од мене? – Да им певам... и играм... да лепоту и снагу негујем! Да сам све беља, све страснија? И сви то хоће! Сви! Сви! Не гледају ни род ни доба! Само, зашто, зашто ме проклела хаџика? Та какво јој зло учиних? Колико ме уплашила! И шта је хтео стари кад ме задржао саму? - Да ме постиђену баци Стојану под ноге... да ме згази! Па докле овако? Понизна, послушна! Нашто ми бацају дукате, злато, хаљине? Нашто све то кад ме уморну, испијену, одбацују, - јер сам Циганка! И само док су бесни, пијани, болесни...дотле ме траже, а после – у чергу, међу Цигане, међ белосветски свет! Аман! Не тамо! Никада, никада тамо! Никада међу њих! *Једна Циџанка*: Коштана, хајде, зову те! Без тебе не може! *Кошћана*: Одлази! Увек једно па једно... Пролазе ноћи и увек врисак, пуцњава, дим... Лудило и бес! А и сви ови, око мене, мати, отац, дружба! Паре би... Паре би хтели, паре би само да грабе! Паре! И зато ме чувају! – Зар што им више певам, - да сам све више сама, туђа! Чија сам ја? Чија? (Ушуњао се *Асан*, непримећен) А Стојан? Рад њега страдам, патим, - а он ми не може близу! Митке, Митке мој добри!... Где је мој спас? Ох, зна л' ко душу?... Тишина, тишина где је, да ме у њој подузме оно, када ми кроз тело струји чудан и врео немир, - кад бих од чежње, од чежње за нечим што не знам шта је,...да јаукнем! Ал не ова, - не ова!

⁶ *Нав. дело*, 113, 114. О својим побудама за прераду *Кошћане*, Коњовић се изјашњавао и у другим приликама. В. Надежда Мосусова, *О «Кошћани» Пејтра Коњовића*, *Arti Musices 2*, Zagreb, 1971, 154, 155. Иста, *Пејтар Коњовић на сцени Београдске Оперe*, Нови Сад, Сцена, 1968, бр. 6, 632, 633. В. такође Мосусова, *Кошћана у опери*, *Театрон* бр.7, октобар 1976, 90.

Друга, друга је Коштана! Да! Друга, права! Та што ником не пева, ником не игра! Да јој нико не плаћа, нико јој не заповеда! Њој, њој да се предам, да ме залуди, свлада...Да ме свлачи... љуби дубоко, дубоко у уста, да ми буди најслађе, најлуђе, жеље...Ја нећу ни песму, ни свирку: ништа! Јер док су сви око мене, - ја сам им роб! А хоћу своја да сам! Своја! Слободна! Сласти! Страсти! Сама, сама! Сама хоћу да сам! (*Асан* се приближио) Ко је то? А ти си! Ти! Не! Одлази! Ил' не ти, - ја ћу! (Побегне из кућерка, *Асан* пружа за њом руке, завеса пада).⁷

То што је Коњовић изложио у поменутих интервјуима 1932, 1935. и 1940. године прошло је дужи пут, од почетака припремања *Кошћане* у Брну, преко премијере у Прагу, до поновне премијере у Београду, која је требало да буде круна рада, Коњовићевог и Халабалиног. И због тога је композитор желео да види свог пријатеља за пултом београдске Опере, што се није остварило, јер је у међувремену нестала слободна чехословачка држава и започео Други светски рат.

* * *

Писма која су пред нама нису само радни дневник прерађивања и дотеривања једне изузетне музичко-драмске композиције, већ и у једном сегменту средњоевропска историја музике и извођаштва у амбијенту који је такорећи неповратно нестао, оставивши поколењима лепе успомене и истакнуте уметничке резултате.

* * *

Интензивна преписка је започела у лето 1932. године. Пада одмах у очи да је оновремска пошта функционисала беспрекорно. Писма из Брна за Загреб или из Прага за Београд стизала су за два дана. Често и за само један дан. Тако су могли бити изведени разни композициони захвати, писмено, такорећи у последњем моменту. Вреди да се спомене у аналима историје поштанске службе.

Здењек Халабала Петру Коњовићу

Поштовани и драги маестро,

14. VII 1932.

Очекивао сам после телефонског разговора Ваше љубазне извештаје у вези са обећаним ансамблом. Сигурно на њега рачунам и убеђен сам да је само чињеница што је *Кошћана* отказана до следеће сезоне, проузроковала то што ми до сада нисте послали композиције.

⁷ Текст преузет из либрета (дефинитивне верзије) опере *Кошћана*, објављеног у изд. Просвете, Београд, 1959, 41-43. Либрето *Кошћане* објављен је такође уз плоче у издању ПГП, Београд, 1983.

Ваше веома лепо дело припремили смо већ музички и режијски у грубим цртама и бринемо се са пријатељем Гавелом поштено да му пред овдашњом публиком изборимо стопроцентни уметнички успех.

Кратак ансамбл (клавирски извод, стр. 105) «Тешка је и стара та песма» - који би у расположењу потрајао и израстао из арије хаџи Томе. Сола би могла да наступају експозицијом, затим би се прикључио дистинговано хор. Довољно је 8 до 10 тактова, који ће сигурно на овом месту бити убедљиви.

Клавирски извод стр. 96 и следећи (петчетвртински такт све до «Стамено, мори Стамено») – ова партија ми као композиција није сасвим јасна – не могу да пронађем из чега је изведена и из чега израста. - Драматуршки је ово место веома важно, пошто управо овде конфликт треба негде да продре. Схватам да се у овом 5/4 такту прелама хаџи Тома, његова околина се опушта и после буре долази опет весеље. У карактеристици ми то не изгледа довољно изоштено – молим, напишите ми како ово место замишљате – да ли нисте евентуално размишљали о томе да ово место дубље прокомпонуете.

На крају бих молио да будете љубазни да ми саопштите какви бубњеви треба да се користе иза сцене у последњем чину (V). У партитури не постоји прецизнија ознака.- У Брно ћу стићи 30. овог месеца. Ансамбл ми пошаљите овамо до 5. августа на позоришну адресу.

Са нестрпљењем очекујем Ваше присуство на премијери у Брну, милостивој госпођи љубим руке и Вас уз поштовање срдечно поздрављам и остајем Ваш Здењек Халабала.

Халабала Бранку Гавели

Сплит, Југославија

25. јула 1932 (поштански жиг)

Драги мој Бранко,

Данас сам добио писмо од госпође Штеркове – пишем Ти одмах пошто ме је вест да моје писмо ниси примио веома оне-расположила. Ја сам писмо за Тебе и у њему приложено писмо за г. Коњовића већ одавно послао на Твоју адресу у Загреб. Моје писмо се већ сигурно налази у Загребу пошто сам на њему назначио и своју повратну адресу. Пиши нека Ти га пошаљу од куће. Молим да Коњовић одмах приступи компоновању ансамбла. Крајње је време – мислио сам да је већ композиција завршена и да ће ме када се будем вратио у Брно (2. августа) већ чекати у позоришту. Пошаљи ми скице костима за жену у *Кошћани* (мисли свакако на женске костиме – НМ) . Писао сам Ти о томе у писму. Милостивој госпођи љубим руке, Тебе срдечно поздрављам и остајем Твој Зденко.

Нека ми Коњовић напише метроном петог такта на стр. 55 и шестог такта (2/4 6/8) стр. 55 (♩ = ♩ = ♩ ? ? ?).

Да ли су истоветне четвртине из 5/4 такта са осминама из следећег такта? Је ли тамо *Più mosso*?

Бранко Гавела Петру Коњовићу Сплит, 22. јула, 1932.
Многопоштовани г. управниче,⁸

Добио сам јучер тек приложено писмо Халабалино намијењено Вама. Молим Вас да му учините по могућности како жели. Колико сам се могао увјерити сви су његови приједлози оправдани а њихово испуњење нипошто не квари стил и линију Вашег дјела. У писму које Вам шаље додаје да би било веома важно да цијели материјал има што прије у рукама. Он како ми пише моментално ради на партитури. Дајем Вам његову адресу па ако желите можете се у питањима у којима сте Ви другог мушљења директно с њим споразумјети. Ја одлазим прије 1. у Загреб па ћемо се скоро видјети. Сутра полазим с цијелим великим друштвом на тако дуго очекивани излет бродом. Идемо на Вис, Мљет, Корчулу и Пељешац.

Много Вас поздравља Ваш Гавела

Коњовић Халабали (на српском језику)
Народно позориште Загреб, Франкопанска 10/1
Новосадско-Осјечко 24. јули, 1932.

Врло поштовани и драги маестро, данас сам примио, из Сплита, од г. др Гавеле, Ваше драго писмо од 14. о. м. Хоћу да Вам одмах одговорим и да Вам поново захвалим на толико интензивном интересовању за моју *Кошћану* и њену приправу премијере у Брну.

Писао сам недавно и господину интенданту Јиржиковском⁹ и захвалио му на том што сте премијеру моје опере ипак одгодили на почетак идуће сезоне.

Нисам Вам до сада био послао, телефоном обећан ансамбл, - у финалу великог балета, на почетку IV слике, - јер сам чекао да од дра Гавеле чујем детаљне Ваше жеље. Тај је ансамбл готов, партитура, инструментирана, такође, и ја ћу Вам га послати за који дан: потребно је само да га препишем. Тај ансамбл доноси (четврти

⁸ Петар Коњовић је од 1926. године био управник Осјечког, касније Новосадско-Осјечког Казалишта. Често је са својим позориштем одлазио на гостовања по Југославији, у Сплит, Дубровник, Суботицу, Сомбор или Загреб.

⁹ Вацлав Јиржиковски, драматург, управник Земаљског позоришта у Брну.

такт после Т, клавирски извод стр. 163, *Prestissimo*) нових 32 такта у оркестру, са збором. Са тих 32 такта треба дакле и у балету проширити градацију. Затим долази оркестарски досадашњи финале (*Prestissimo*), проширен нешто, сса 35 тактова, и нешто *p r e и н - с т р у м е н т и р а н*, ради градације, са *н о в и м* збором, односно узвицима «Оф! Аман! Оф!» у збору Цигана код Миткета. Мислим да се овако добила јаснија и боље припремљена градација у финалу балета, онако како сте ми Ви, телефоном, предлагали. Веома Вас молим да ми, кад примите овај додатак партитури, изволите јавити да ли сте с њим задовољни.

Најтеже ми је одлучити се на *к р а т к и а н с а м б л* који ми предлагете после, кад Салче каже:»Тешка је и стара та песма«. Потпуно ми је разумљиво што Ви желите задржати још *штимунг* (*paladu*) који ствара прича хаџи Томе. Али, текстуално, ту је баш важно то што тај *штимунг* раскида Митке, када прелази («Аферим, Хаџија!») у *tempo con moto assai*. Нарочито је тешко наћи текст који би ансамбл, *pp, parlando*, ту могао да рецитије, а да све не испадне «*gekünstelt*». Ипак, покушаћу, јер са чисто музичког гледишта, ту је несумњиво место да се са 8-10 тактова даду неколико финих, суптилних линија, после приче хаџи Томе. Међутим, - рећи ће Вам то можда и друг Сакс¹⁰, - овај *parlando* хаџи Томе делује увек јако и непосредно.

Петчетвртински (5/4) такт, на страни 96-98 клавирског извода, треба још да Вам објасним. Тај «*parlando* у оркестру», како сам то замислио, треба да буде психолошка илустрација расположења које се у свима који су на сцени тога момента изражава: прелом и смиривање код хаџи Томе, супериорни став Миткета, неизвесност, страх и ишчекивање шта ће да буде даље, код Коштане и свих Цигана. Зато, тај *Roso meno* (према четири такта *Alla breve*, пре тога) треба интерпретирати више као једно нервозно *Con moto*, са експонирањем акцената, и тако да се овај мотив:



из кога се развија сав онај силни и сулуди преображај код хаџи Томе, кад се сав занесе за Коштаном (клав, извод, стр. 126, *Roso più*, и даље) и из кога се, потом, јасно експонује песма Коштанина (на стр. 127, *Molto agitato*), - изрази што јасније, али да оркестар ту, ипак, буде у потпуном «шапату». Ово место у партитури ми је јед-

¹⁰ Емил-Милан Сакс, диригент загребачке Опере и Опере у Брну, њен директор.

но од најмилијих: међутим, како то често бива, то не мора значити да ми је оно и успело. Само ја одиста не знам и не бих знао то место другачије компоновати. Понављам, ту је најважније наћи прави речитативно-парландо-ритмички темпо и оштро изразити вредност четвртине. Исто тако, на том месту, необично је важно да Митке добро доноси тај мелодизован и ритмизиран *parlando*.

На последње Ваше питање, о томе какви бубњеви да се употребе за сценом у V Слици, извештавам Вас да је (за сценом!) велики бубањ (*tambour grande*), обични, само има да се удара *piano*, и *Tamburini*, ударати исто тако *p*. У оркестру, у V Слици *Timpani* и *Tambour piccolo*.

Г.др Гавела ми је рекао да сте учинили неколико скокова. Волео бих да сте ми саопштили на којим сте то местима учинили.

Ја ћу настојати свакако да дођем у Брно и надам се да ће ми то бити могуће. Ако не бих могао доћи баш на премијеру, дошао бих раније, за време последњих проба. За сада још у том погледу не могу да знам ништа одређено. Др Гавела ми пише да ће се за који дан вратити из Сплита у Загреб, па ћемо онда још о неким детаљима поразговорати. Тако је могуће да ћемо наћи можда једну варијанту за последњих неколико тактова на крају V слике (крај опере), о којем већ одавно имам једну нешто другачију комбинацију.

Моја Вам жена срдачно захваљује на сећању и моли Вас да поздравите најлепше Вашу госпођу, уз израз и мог личног поштовања.

Вас најсрдачније поздравља, одани Вам Петар Коњовић

Коњовић Халабали (српски)

Драги маестро,

Сплит, 7. августа 1932.

Има два дана како сам у Сплиту и ту сам примио Вашу експрес карту од 25. VII. што сте је послали г. дру Гавели, и у којој питате за метрономску меру 2/4, 6/8, 5/4 такта на страни 55 клав. извода. Ја овде немам клавирски извод, али мислим да се ради о овом месту, *par exemple*:

Ката

A $\frac{2}{4}$ што се у њу загледа,

B $\frac{6}{8}$ очи јој испале,

C $\frac{5}{4}$ ох, син - ко,

А и В тактирати на два, С на један (нешто шире, четвртине, нервозно), quasi Andante non troppo, не знам како је означено!

Овде немам ни метронома ни клавирског извода. Ако Вам метрономски још шта није јасно пишите ми у Загреб (Франкопанска 10/1) где сам сигурно од 12. о.м. до 20-22. VIII, па ћу Вам моћи прецизно јавити, јер бих код г. Барановића фиксирао метрономски.¹¹

Надам се да сте примили партитуру ансамбла и балетског финала што сам Вам послао из Загреба 27. јула у Брно на театар. Јесте ли задовољни? Још увек не знам хоћу ли моћи допутовати у Брно и желео бих то свакако.

Ваша дирекција ће ми учинити велику љубазност ако на премијеру позове критику из Прага, Беча и Берлина (бар некоје главније), а исто тако и едиторе (издаваче), Universal Edition и Schott.

Чекам нестрпљиво Ваше вести, да ли сте послатом партитуром задовољни? Рукољуб Вашој поштованој госпођи, Вас много и срдачно поздравља и поштује одани Вам Петар Коњовић.

Здењек Халабала Петру Коњовићу (одговор на његово писмо од 7. августа). Халабалино писмо је без коверта и без датума. Вероватно почетак септембра 1932.

Поштовани и драги маестро,

Пре свега желим да Вам се захвалим што сте ми послали финале балета и ансамбл - свиђа ми се и урадићу обадва. Пре извесног времена замолио сам дра Гавелу да ме извини што не пишем пошто је управо почетком сезоне наврла таква гомила посла да нисам знао шта пре да узмем у руке.

Питате ме за измене и понеке захвате - морао бих о томе на дугачко да Вам пишем и вероватно да преко писма много штошта не би било јасно - желим да Вам кажем само толико: да ме је Ваша опера потпуно одушевила егзотичном лепотом за нас сасвим новог фолклора и да је све што сам био предузео било усмерено искључиво на то да изборим *Кошћани* стопроцентни успех. Измене и ретуше којих има веома мало извршио сам након веома зрелог размишљања (евент. након искустава у аранжирним пробама¹² на

¹¹ Крешимир Барановић, директор загребачке Опере, дириговао је *Кошћану* на премијери у ХНК.

¹² Мисли се на прве режијске пробе. Јасно је да се музичко-сценско дело може потпуно открити тек на бини. Тако је и Халабала дошао на мисли о преради, гледајући оперу. Ако је први редитељ своје опере композитор, други поред њега свакако је диригент.

позорници) са највећим пијететом и љубављу. За то молим да ми за сада верујете и стрпите се до премијере, која ће бити у суботу 17. о.м.

Уговорио сам са Радио-журналом града Брна, уочи првог извођења, тј. у петак 16. о.м. увече «пола сата са Петром Коњовићем, аутором *Кошијане*, поводом наше премијере». Треба до понедељка да саопштим Радио-журналу да ли желите рећи у микрофон неколико речи о себи и своме делу (предавање се хонорише). Чланови наше опере би затим отпевали неколико одломака из *Кошијане*. Била би то умесна пропаганда и волео бих да то учините. Опера ће се у целини преносити приликом неке од каснијих реприза.

Не заборавите, молим Вас да нам пошаљете одговоре на питања, да бисмо их могли благовремено објавити. Истовремено Вас молим да пошаљете 2-3 фотографије у рекламне сврхе. Фотографије на сјајном папиру. Пошто је у материјалу врло много грешака и на многим местима недостају, према партитури, читаве партије и пошто променом тактова и пауза штимови постају непрегледни, направило је позориште нов материјал.

На крају молим да напишете како треба да буде фразиран мотив Велика чочечка игра, клав. извод стр. 164. - дрва (кларинети)? Legato или staccato? Да ли су лукови (лигатуре) увек simile? У осталим инструментима увек исто?



Истовремено Вас молим у име певачког и музичког друштва «Филхармонијска беседа», да одржите увече 15. о м. У музичкој сали друштва предавање о *Кошијани*, са одломцима. Такав је овде устаљен обичај и састаје се тамо велики део овдашње музичке јавности у сасвим интимном амбијенту. Такорећи сваки значајан музички догађај се овде на овај начин представља.

Очекујем Ваш одговор, руке љубим милостивој госпођи, Вас срдачно поздрављам и остајем Ваш Зд. Халабала

Референте и Едицију смо позвали.

Гавела Коњовићу

Многопоштовани г. управниче!

Брно, 1. септ. 1932.

Хвала Вам на Вашем брзом одговору. Не љутите се, молим, што сам Вам у Вашим ионако тешким финансијским бригама хтео напртити још и нову. Ја сам своју исплату у Сплиту међутим и иначе одлучио уредити. А сада к важнијим стварима које се тичу *Кошијане*.

1/ Радио Брно хтео би са Вама приредити репортажу о *Кошићани*, и то 16. увече, спојену с пјевањем примјера из дјела самога. 2/ 15. увече хтјела би Филхармонијска беседа то исто приредити у својој сали. Гледе језика немајте бриге. Халабала тврди да говорите врло добро - а текст и за једну и за другу (мисли репортажу - НМ) могли бисте унапријед дати на пријевод па онда читати. А није никаква несрећа ако се будете помагали хрватским ријечима. 3/ *Кошићана* ће свакао бити преношена на радију, но не премијера. Стручњаци ми кажу да је искључено да је Готовац добио три хиљаде круна. Хонорар износи максимум 1.500 (и у Прагу), а он је оних 3000 добио јамачно за *Морану* и за концерт скупа. 4/ Lidove Noviny жели интервју с Вама. Ја ћу Вам скицирати питања (Ви их можете по вољи измијенити), а Ви ми молим напишите одговоре хрватски. Балатка ће их овдје превести. I/ Ваше мишљење о опери, о њеном културном значењу, будућности etc. II/ Ваш однос према фолклору, тј. Ваше мишљење како треба изгледати наша опера. III/ Ваш однос према чешкој музици. IV/ Ваше мишљење о театру у вези са опером. Ваша искуства директора опере и управника. Eventualia.

5/ Осигуран је долазак на премијеру др Хајнсхајмера (Heinsheimer), шефа оперног одјељења Universal Edition. Био сам лично у Бечу и говорио с њим да улази као озбиљан купац, а доводи са собом некоје бечке критичаре (Dr. Paul Stefan). Шта је са прашким критичарима не знам Вам рећи, јер је то преузео Халабала. 6/ Молим смјеста Вашу фотографију. 7/ Др Хајнсхајмер, Беч, Universal Edition (адресу тачну не знам, налази се тамо код Карлсплаца, но наћи ћете је код сваког продавца музикалија) желео би се прије представе информирати и упознати с текстом. Ако Вам је икако могуће пошаљите му онај свој њемачки пријевод, и то смјеста. Не шаљите му Klavierauszug. Имам искуства да тај извод не дјелује добро на људе који не познају оперу. Молим послушајте тај мој савјет.

Мој долазак к Вама одгодио бих свакако на вријеме кад будете у Сплиту. Не путује ми се никако у Војводину. Уосталом о томе свему надам се договорит ћемо усмено, кад дођете овамо. Ја путујем одмах послје премијере у Праг. Много Вас поздравља

Ваш одани Гавела

Петар Коњовић Халабали (одговор на писмо од септембра, на српском језику).

Драги маестро,

Загреб, 6. септ. 1932.

Хвала Вам и овај пут на љубазном писму: импресиониран Вашом срдачношћу и љубављу за моју *Кошићану* узимам са захвалношћу и задовољством на знање сва Ваша саопштења.

Много и искрено бих желео да чујем Вашу интерпретацију моје партитуре и да видим поставу на Вашој сјајној сцени. Одлучио сам да свакако дођем у Брно, само у тој ствари има још и Министарство у Београду реч. Добијем ли потребно одсуство, јавићу, најкасније у понедељак 12. о.м. депешом дефинитивно свој долазак.

Ма да сам г.др Гавелу телеграфски обавестио да се примам да у Радиу држим 16. 9. уз интерпретацију, конферансу о свом делу, волео бих више да Ви говорите о њему сада када партитуру познајете кроз. Уосталом како о свему томе тамо одлучите.

Што се тиче ритма у «Великој чочечкој игри», све је *staccato*, и у свим инструментима исто тако.

Материјал, пре него што Вам је био послан, дао сам кориговати у загребачком Казалишту, према њиховом материјалу: непријатно ми је да је ипак остало тако много грешака, али мислим да ће Вам се преписивање новог исплатити лакоћом у раду.

Фотографије, на жалост, немам никакве друге осим ових репродукција из Љубљане што су ми послали. На знам да ли ће Вам што користити.

Молим Вас да са милостивом госпођом, као и са осталим нашим пријатељима, изволите примити срдачне поздраве од моје жене и мене, као и од госпође Рак.

Одани Ваш Петар Коњовић



Посланство
Чехословачке Републике
У Београду, бр. 7753/32
10. септембра 1932. Хитно!
(на српском језику)
Господин Петар Коњовић,
Суботица

Посланству Чехословачке Републике част је обавестити Вас, да ће се у суботу 17. септембра о.г. одржати премијера Ваше опере *Кошијана* у Земаљском позоришту у Брну и да би управа истог позоришта била Вама захвална, ако бисте могли присуствовати овој премијери и завршним пробама.

Управа позоришта Вас осим тога моли, да у четвртак 15. о.м. одржите у Брну једно предавање и да у петак 16 о.м. дате једну кратку изјаву у радио-Брну. Ова два предавања су већ утврђена.

Саопштавајући Вама ове молбе управе позоришта у Брну, Посланство Вас моли, да свој одговор пошаљете директно у Брно на адресу Управа Земаљског позоришта у Брну, Чехословачка.

Са особитим поштовањем

За посланика (нечитко)

Никола Цвејић Петру Коњовићу (дописница, на српском језику), Брно. 2. нов.1932.

Врло поштовани господине директоре,

Чим сам добио Ваше писмо обзиром на фотографије, ја сам их код Минаржика, фотографа наручио и дао му Вашу адресу у Загребу. Данас сам након Ваше карте ургирао и он ми јавља да их је пре неколико дана Вама у Загреб одаслао!

Послао сам Вам у Загреб такође још неке изашле критике као и музичку ревију Темро, где је такође реферат о *Кошијани*. Ваша *Кошијана* се врло свиђа - и последња представа је била потпуно распродата! Идућа представа је мислим 30.о.м. (уочи прославе 1. децембра), као славностна (свечана) представа. Надам се да фотографије већ имате – уколико не, јавите, да потражимо где су се задржале. Јесте ли слушали *Кошијану* на радиу? Срдачно Вас поздравља Цвејић¹³

Халабала Коњовићу

27. 12. 32.

Поштовани и драги пријатељу,

Захваљујем Вам се на Вашем драгом писму¹⁴ и јако Вас молим да ми љубазно опростите што на њега још не одговарам. После 6. јануара узећу неколико слободних дана и искористићу то време за писање опширног писма у вези са *Кошијаном*.

Писао ми је г. Полич¹⁵ из Љубљане преко г. Балатке¹⁶ и питао ме да ли бих био расположен да му позајмим брнску варијанту *Кошијане* за Љубљану. Поручио сам му да засада нисам у принци-

¹³ Никола Цвејић је дао у првој чешкој *Кошијани* незаборавну креацију Миткета. Позната је фотографија са премијере у Брну, где се у фоајеу Опере, код Јаначекове бисте налазе Никола Цвејић као Митке и композитор.

¹⁴ Ово писмо је писао Коњовић Халабали и ансамблу на дан премијере у Брну 22. септ. 1932.

¹⁵ Мирко Полич (1890-1951), словеначки композитор, диригент и редитељ, директор Опере у Љубљани.

¹⁶ Антоњин Балатка, диригент Опере у Љубљани.

пу против тога – и зато Вам ово саопштавам с молбом да ме известите шта и како треба учинити.

Већ недељу дана сам везан за кревет, назебао сам, имам грип. Сутра идем први пут опет у позориште. 6. јануара имам *Ђавола и Каћу*,¹⁷ коју сам режијски и драматуршки донекле кориговао. Штета што ми то не режира Бранко.-

Желим Вам, поштовани пријатељу, у Новој години све најлепше, молим да милостива госпођа прими моје највеће поштовање и са најсрдачнијим поздравима остајем Ваш одани

Зд. Халабала

Захваљујем Вам се драги маестро за лепу и драгу Вашу фотографију, послаћу Вам ускоро фотографију чешке Коштане. Желим Вам много успеха у новој години, Вашу супругу срдечно поздрављам.

Бела Розумова

Коњовић Халабали (на српском језику)

Народно казалиште¹⁸

Загреб, 5. августа 1933.

Драги мој пријатељу,

Данас, када сам се вратио с кратког пута у Сплит и Дубровник камо сам био отпутовао исти дан у који сте ми Ви писали, примио сам Ваше писмо од 28. VII из Стрбског Плеса.

Много ми је жао што се нисмо још једном видели: у Београду сам морао остати све до 19. јула, када сам се вратио у Загреб. Ја сам Вас из Београда, једном картом коју сам послао у Млине и коју Ви већ сигурно нисте примили, замолио да ми се, у пролазу у Загребу свакако јавите. И кад сте 21. јула пролазили кроз Загреб, ја сам био овде, то ми је двоструко жао да се нисмо, макар за један час, видели.

Из Дубровника сам био отишао на један сат у Млине, где сам од гђе и г. Добровића чуо да сте се тамо осећали врло добро.

Клавирски извод *Кнеза од Зетџе* имамо само у једном егземплару, и тај је врло нечитљив; можда ћу у току ове сезоне успети да га ревидирам, те да ћу га дати начисто преписати, а онда ћу Вам га послати, да га прегледате.

У ствари инсценације *Либуше* на загребачкој сцени, наш је план да премијера буде 27. окт. о. г.¹⁹ Свакако хоћу да ову пред-

¹⁷ Опера Антоњина Дворжака.

¹⁸ Коњовић је од 16. фебр. 1933. управник Народног казалишта у Загребу.

ставу режира др Гавела. За то бих Вам био веома захвалан, ако бисте могли распоредити рад Гавелин у Брну тако, да он буде за Загреб слободан од 10. октобра.

Са Бранком сам био у Сплиту јуче и како он долази у Загреб у понедељак, 7. о.м. то ћемо се о свему договорити, па ћу онда писати и пријатељу Јиржиковском и замолити га да ово уредимо споразумно.

Искрено ми је жао што Вам је ствар са уговором миле госпође Беле и Вашим, покварила добро феријално расположење. У данашње доба, истина, човек мора бити спреман увек на неугодно изненађење; уверен сам, међутим, да Ваш ауторитативан положај у театру у Брну, тим ипак неће бити стварно тангиран, тим пре, што правно, како кажете, Ваше становиште не може бити доведено у питање.

У Сплиту сам мало разгледао клавирски извод *Случаја Макројулос*. Интересовало би ме да видим и *Излеће њана Броучека*,²⁰ и радо бих дошао на ту представу у Брно. Наше Министарство просвете нам је ових дана послало акт о култу што живљих веза са чехословачким и пољским театрима.

Моја жена је у Врњачкој бањи на лечењу. Сећали смо се врло радо Вашег боравка у Загребу; било нам је једино жао, да сте се овде задржали тако кратко.

Идеју о свесловенском фестивалу на Јадрану сам дискутовао у Сплиту и Дубровнику: свугде је наишла на велико разумевање. Видећемо да ли ће се моћи и почети са реализацијом већ у лету 1934.

У погледу «скокова» у *Киџежу*,²¹ било би добро да се обратите на диригента Купера (Соопер), који је ту ствар дириговао и у Паризу, када сам је и ја, 1926. г., чуо концертно у Великој опери. Адресу Купера би Вам могао, може бити, дати администратор Велике опере у Паризу, адреса: Prince A. Zeretelli, 11 Rue du Commerce, Paris, XV.

Са *Кошћаном* за сада немам никаквих планова. (Читао сам службени програм Народног Дивадла, али нисам видео да је став-

¹⁹ Сметанина опера је изведена како је планирано.

²⁰ Као и *Случај Макројулос*, опера Леоша Јаначека.

²¹ Опера Николаја Римског-Корсакова *Леџенда о невидљивом граду Киџежу и девојци Февронији*, коју спрема Халабала. Подстакнут његовим репертоаром, Коњовић се прихвата превода овог дела и ставља га на репертоар загребачке Опере 1935. године.

љена на репертоар за ову сезону, као што сте ми Ви били тврдили. Можда су касније променили програм?).

Молим да са милом госпођом примите од мене и мојих најсрдачније поздраве у искреном пријатељству.

Ваш одани Вам Петар Коњовић

Халабала Коњовићу

Без датума, вероватно септ. 1933.

Врло поштовани и драги пријатељу,

Данас је стигло писмо од Нар. позоришта у Прагу у којем нас моле да им позајмимо материјал и партитуре, укључујући изводе за клавир, Ваше опере *Кошћана*.

Удесио сам да Вас наше позориште о томе извести и да за ову позајмицу затражи сагласност аутора, и то зато што још за време распуста када сам са Вама разговарао у Загребу, нисте ни знали да је *Кошћана* помињана у званичном програму Прашке опере, и нико са Вама о тој ствари није говорио. Одговор Прашком позоришту одложићемо за 3-4 дана, очекујући од Вас брзе вести.

Желите ли да се то изводи у Прагу у нашој брнској обради? Да ли бисте имали времена да допишете у I чину (долазак хаџијин) малу додатну сцену, отприлике тако да хаџи на сцену не улази сам, већ са контрафигуром, (1-3) суседом коме се жали на неваљалог сина. Слободан сам да Вам предложим ову малу измену и ишао бих чак дотле да замишљам ону узбудљиву сцену тек после доласка кмета - као квартет, чак квинтет, нешто попут Јевреја у *Саломи* (Рихарда Штрауса – НМ). Прим води хаџи Тома - суседи се труде да га утеше и умире, а при томе увек говоре један преко другог. На крају после сцене са кметом сви одлазе са хаџијом и сјајно долази до изражаја соло сцена старе мајке (крај I чина).- У својој обради бих желео другачије урадити крај опере - сцена Кошћана - Митке. Хаџи би могао евент. да пева све што је у оригиналу, само уз то дописати контрагласове. (Прерадити првих неколико тактова у D-duru).

Она би паралела судбина њих двоје (Кошћане и Миткета–НМ) морала да остане. (Тебе чека ... мене чека...)

Говорили сте да ћете доћи у Чехословачку. Да ли бисте могли доћи ускоро? Уколико се будете одлучили да, на основу писма које су Вам послали из брнског позоришта, пишете у Праг - саветујем Вам да не пишете Острчилу, већ директору Лому (Стан. Мојжиш-Лом, владин саветник).²²

²² Отакар Острчил (1879-1935), композитор, директор опере и диригент у прашком Народном позоришту, Станислав Мојжиш-Лом, књижевник, драма-

Претпостављам да не би било лоше ако бисте том приликом поменули Гавелу и мене. -

Бранко ми је писао писмо у којем ми саопштава да сте хитно отишли за Београд и да ћете ми писати чим се будете вратили. Молим Вас, дакле, да ми осим одговора на моје прво писмо напишете шта и како да урадимо с *Кошћаном*, као и да ли ћете написати онај квартет (после доласка кмета).

Срдачно Вас поздрављам и љубим и остајем Вама одани

Зд. Халабала

Поштовани маестро,

Др Гавела је писао моме мужу писмо у којем га, поред осталог, обавештава о томе да имате намеру да уприличите мој наступ у Загребачком позоришту. Била бих Вам веома захвална на томе и молим Вас, уколико се то буде остварило, да то буде у фебруару. Овде су се прилике опет средиле, тако да опет имам више посла. Осим тога посећујем у Бечу часове певања, што ми се веома допада. С радошћу очекујем да ћете нас посетити. Поштованој госпођи рукољуб. Вас срдачно поздравља одана Вам

Бела Розумова

Коњовић Халабали (на српском језику)

Народно казалиште Загреб

Загреб, 4. X 1933.

Драги мој пријатељу,

Опростите ми што Вам дуго нисам одговорио на Ваше драго прво писмо: међутим сам примио и ово друго.

Цели септембар сам чекао да посвршавам многе ствари, потребне за почетак сезоне, па да одем у Београд ради хитних одлука тамо; уједно сам хтео тамо да свршим и ствар Вашег гостовања у Београду, с једном концертном изведбом Сметане (*Ma vlast*), како сте то желели.

У Љубљани је Опера Народног гледалишча примила да позове гђу Белу на једно три гостовања, а исто би толико певала и код нас у Загребу. Хтели смо да то буде још у октобру; међутим по Вашем другом писму, гђа Бела би то желела у фебруару.

тург, управник истог театра. Острчил није прихватио Коњовићеву оперу *Вилин вео (Женидба Милошева)* 1920. као ни *Кошћану* 1930. године. Узрок за одбијање *Кошћане* лако може бити њен скромни клавирски извод, који, према Гавели, није уливао поврење.

У Београду ће концерт аранжирати друштво «Станковић», са својим симфонијским оркестром, којем је шеф млади музичар Михаило Вукдраговић, а који је са пуном симпатијом примио мој предлог. Аранжман концерта ће имати агентура «Југоконцерт».²³

Радујем се да су се ствари, тамо код Вас, ипак некако средиле.

Телеграфски сам дозволио да Брно да музички материјал *Кошијане* Народном Дивадлу у Прагу, ма да ми је чудно да се они нису обратили на мене, нити су ми ишта писали у тој ствари. Мени је незгодно да им ишта пишем, док ми се не буду јавили директно да хоће моје дело да изведу: онда ћу им учинити пропозиције у погледу (Вас и Бранка) дириговања и режије.

Ја сам зато да се у Прагу изводи у Вашој редакцији, само бих унео још неке мале ретуше: тако, што је главно, да у почетку II слике, прво на сцену дође збор (h moll, бр. 103 -105, - Коњовић користи старинску реч збор уместо хор – НМ), а тек после, уз репетицију истог става у оркестру, солисти (Стојан итд.); тако би све било много јасније.

Сцену хаџи Томе (I слика), већ сам пунктирао: с њим долазе још три грађанина тако да је између њих жив разговор у квартету, а кад дођу Арса и полицаја, у секстету, који је врло жив. Кад га будем преписао на чисто, послаћу Вам га са молбом да г. Книтл преведе и тих неколико реченица новог текста.

Хтео бих још да интерлудијима спојим I, II и III слику, тако да прва и једина пауза буде после III слике. Још ћемо видети.

Крајем октобра ћу путовати у Праг, - не ради *Кошијане* него због других ствари, - па ћу се један дан задржати у Брну: тада ћемо још једном све продискутовати.

Молим Вас још једну ствар: фотограф Минаржик послао ми је рачун за фотографије од лане, у износу КЧ 287.- Ја сам молио г. Цвејића да то плати са 200 КЧ колико ми је било речено да ћу примити од Радио-Брно, за моје предавање лане. Изгледа да он то није уредио и разлику од 87 КЧ послаћу по др Гавели. Ако Вам није непријатно да се за ову ствар заинтересујете, молим Вас јавите Минаржику да ћу уредити ствар кад дођем.

Поздрављам срдечно све пријатеље а у првом реду Вас. Гђи Бели рукољуб а од моје жене поздрав.

Ваш Петар Коњовић

²³ Није дошло до ових гостовања.

Петар Коњовић управнику Народног позоришта у Прагу Станиславу Мојжишу-Лому (копија писма на машини, на српском језику). 7. дец. 1933.

Врлопоштовани господине управниче,

Примио сам Ваш цењени допис од 28. листопада о.г., те понављам да пристајем да музички материјал моје опере *Кошћана*, коју Narodni divadlo намерава изнети у овој сезони, узме у зајам од Zemskog divadla у Брну, у редакцији маистра Здењека Халабале.

У ствари јавног извођења мога дела на Вашој сцени, што ми чини одиста част, молим да ми изволите послати уговор, са ознаком тантијемне стопе каква је код Вас уобичајена. Слободан сам напоменути да 20% своје тантијеме морам плаћати аутору текста, односно његовој удовици.²⁴

Верујем да ће моје дело на Вашој славној сцени бити изнесено како је најбоље могуће, али би Вам топло препоручио да режију те опере, која има један специфичан карактер, поверите г. др Бранку Гавели, најбољем југословенском режисеру, који је у месецу фебруару у Брну, и који је својом досадањом режијом знао том делу дати особиту сценску динамику. За израду сценографских цртежа и костима препоручио бих Вам младог и врло талентованог сценографа Народног позоришта у Београду, г. Сташу Беложанског. У сваком случају молим Вас да ме изволите известити да ли сте примили ове моје предлоге. Режију Гавеле сматрам битно важном.

Важно је и потребно још да напоменем да се реадакција маистра Халабале састоји, пре свега, у том што је учинио неколико – с обзиром на нејугословенску сцену, где текст није толико познат, - добрих спајања, скокова, а осим тога предложио ми је да још прикомпонујем неке ствари, што је сматрао са драматуршког гледишта, потребним, и што сам учинио. Све те редакцијске поезде, као и неке мале ретуше у оркестру, ја сам верификовао.

Потпуно сам сагласан да евентуалне захтеве материјалне природе маистра Халабале изволите аранжирати одвојено с њим и директно.

Молим Вас да изволите примити израз мог пуног поштовања.

Одани Вам Петар Коњовић

Халабала Коњовићу

Врлопоштовани и драги господине интенданте, 9. I 1934.

Пре свега ја и моја супруга желимо Вама и Вашој цењеној породици од срца много здравља и среће - Вашем позоришту пак

²⁴ Ангелини Станковић.

пуно пара, успеха у сваком Вашем подухвату и много напретка у Новој години 1934!

За драго сећање из Париза срдачно хвала и молим да ми опростите што Вам толико дуго нисам писао. Мало сам лежао болестан од грипа, затим сам апсолвирао концерт с оркестром конзерваторија (I и II Бетовенова симф.), у позоришту ново увежбавање *У долини*²⁵ и сада спремам *Царску невесту*²⁶ за 2. фебруар.

Осим тога, у позоришту се ништа не смирује, напротив - мада смо сви очекивали већ лепше сутра и стабилизацију прилика - наше се наде не остварују и судске тужбе, у којима се чланство (најпре оркестар а сада и хор) успешно бори за своја права, сустичу једна другу. Много састанака, борби и планова, који одузимају време и не доприносе миру и концентрацији у уметничком раду. За наредну сезону, с обзиром на то да је држава, поред свих интервенција званичних органа, посланика и интерпелације у парламенту и након приличне кампање у штампи, изјавила да нема средстава за субвенције и да на њих у буџету нашега позоришта за наредну годину не можемо рачунати - изгледи су лоши. И поред тога сви имамо добру вољу да будемо оптимисти, верујући да није могуће оставити брнско позориште на цедилу и његов ниво тако снизити до нивоа безначајне провинцијске сцене последњег реда. - Како сам већ својевремено Бранку писао, с молбом да буде љубазан и информисао Вас, добио сам од директора Лома писмо у коме моли за студијски материјал *Кошијане* у брнској обради. Одговорио сам одмах да ћу обоје веома радо дати на располагање и да истовремено пишем Вама, како бисте тражено упутили Народном позоришту у Прагу, чим завршите дефинитивну ревизију дела за прашко извођење, уз образложење да сам Вам управо тражени извод за клавир и партитуре послао у Загреб ради ове ревизије.

Увертиру за V чин желео бих извести у Прагу на концерту Радио-журнала (уз балетску музику из IV чина). У вези с концертом преговори су у току, датум још не знам. - За концертне намене сам је мало прерадио и преоркестрирао. Заправо, нисам још ово у потпуности довршио и зато сам морао неколико листова партитуре из своје пошиљке да извадим и задржим их овде у Брну још извесно време. Чим завршите ревизију и пошаљете извод за клавир и партитуре у Праг, молим да ме о томе известите, а ја ћу такође одмах послати тамо оних неколико страница оригиналне партитуре увертире. Потребно ми је још само неколико слобод-

²⁵ Опера Ежена д'Албера.

²⁶ Опера Римског-Корсакова.

нијих дана да бих сасвим завршио. – Требало је већ одавно да господин Книтл заврши превод оног уметка за I чин (хаџи Томина сцена). Већ сам неколико пута ургирао. Јуче ми је јавио да је превод завршио и да ће Вам га послати у Загреб. -

У Брну се прича да ће код Вас доле доћи до значајних диригентских промена. То ме много интересује и молим, уколико нађете неколико слободних тренутака, да ми напишете о чему се ради и како се ситуација развија.

Др Гавелу пуно поздрављам, писаћу му у суботу и честитам му на успеху Трилогије, читао сам критику у Новостима.²⁷

Молим пренесите рукољуб поштованој госпођи, Вама још једанпут желим све најбоље и остајем с пријатељским поздравима Вама одан

Зд. Халабала

Коњовић Халабали (на српском језику)

Загреб, 24. јануара 1934.

Драги пријатељу,

Тек сам данас у могућности да одговорим на Ваше драго писмо од 9. о.м. Никако нисам могао раније да свршим преглед Ваше брнске партитуре *Кошћане*. Како сам хтео да та ревизија буде минуциозна и дефинитивна, задржао сам се на том послу доста дуго. И треба сад о том да поразговарамо сериозно, и као добри пријатељи а и као добри музиканти.

Ваш рад око редакције моје партитуре могао сам тек сада да разгледам у свим детаљима. Кад сам био дошао на премијеру у Брно, на генералној проби, ја сам – Ви знате – примио све en bloc, видећи колико сте љубави унели у студију мога дела, са колико сте специјално драматуршког смисла схватили целу ствар, а, нарочито и зато, што се онда већ није могло ништа да мења.

Међутим сада, када сам, као што рекох, врло пажљиво прегледао сву партитуру, и када сам хтео да већ због премијере у Прагу, дође до дефинитивне редакције, нашао сам да има доста ствари које су фундаментално и принципијелно важне, а у којима се нас двојица разилазимо: у тим и таквим пасажима моје партитуре не бих могао примити Ваше измене, ма да има места, баш и у тим пасажима, где примајем Ваше инструменталне ретуше, које, у детаљима, примајем скоро без изузетка. Исто тако примајем и неке

²⁷ *Дубровачка трилогија* Иве Војновића, изведена у загребачком Каза-лишту. Гавела режирао као гост.

врло добре скокове (vi-de), али има и таквих које не могу примити. Ево тих места:

I слика. Не могу примити vi-de између бр. 22, од такта 7. а нити vi-de бр. 24, где не треба журити, него то смиривање сцене има своје оправдање. Исто тако бр. 33, такт 8. до бр. 37. такт 10. не могу примити, јер би се супримирано карактеризовање Коштанине «песме»: према томе отпадају инструменталне измене у 10. такту. Од бр. 42 до бр. 81 треба да остане, према оригиналу, само са новом вокалном партитуром (сцена хаџи Томе и мушког квинтета), али са малим, Вашим, ретушима у оркестру.

II слика. Од бр.103, 6. такт до бр.104. такт 7, двапут, први пут: само збор и оркестар (с ретушима) без Стојана, Магде, Марка, други пут: Стојан (улази), оркестар (Streich) према оригиналној партитури (без збора који је већ на сцени) и Магда, Марко, Коштана. Три такта пред бр. 143 треба да остану према оригиналу. Исто тако: бр. 149 до 150, али без сценске музике (мисли на музику на сцени – НМ). Бр. 155. уметак (vložka) према оригиналу.

III слика. Не могу примити измену хаџи Томине сцене од бр. 175, такт 5. до бр. 179, такт 6. Molto agitato, јер партија хаџи Томе на том месту испада конфузна. Коректуре у инструментацији су међутим добре, јасније.

IV слика. Никако не бих могао примити промену Миткетове сцене, тј. скок између бр. 210 и бр. 218. Инструментални ретуши у детаљима, на том месту су добри. Бр. 219 (Митке) по оригиналу. Не може се правити скок између бр. 223 до бр. 226, јер је смисао песме «Девет година», садржан у 2. строфи, а ради градације морају остати све три строфе. Дobar је аранжман од 5. такта после бр. 229 до 5. такта после бр. 231, и то примам. Међутим, од бр. 232 до бр. 241 треба да остане без скока, тј. по оригиналу. Исто тако: бр. 247, од 3. до 10. такта и бр. 253.

V. слика. Прелудиј треба оставити у оригиналној инструментацији (са оргуљама – тј. оргелпунктом - НМ, на Н ad lib.). Исто тако: бр. 280, 283 и 284. У бр. 296 мора се комбиновати Ваша редакција са оригиналном тако да овај број има укупно 13 тактова. За финале 5. слике дуго сам се колебао, али сам најзад одлучио да примим Ваш предлог, односно редакцију од бр. 308- 310. до конца. Све остале детаље као што рекох примам.

Сада настаје питање како да се ова моја ревизија Ваше ревизије унесе у материјал и партитуру брнску? Бојим се јако, да би тако и тај материјал и та партитура постали нечитљиви. Потребно би дакле било, за Праг, спремити ново преписану партитуру с дефинитивном редакцијом (Ваша плус моја ревизија), а исто тако

и нов оркестарски материјал. То је «velka prase». Или, да дам у Праг партитуру и материјал како се у Загребу изводи, само са мојим коректурама: у I слици сцена хаџи Томе и квинтет. У II слици на почетку уметак (vloška), после сцене хаџи Томе «Була млада». У IV слици, у финалу балета такође. Сада сам одиста у недоумици шта и како да предложим Народном дивадлу у Прагу?

Ви ми, надам се, нећете замерити што сам и ја, овако радикално, подвргао Вашу ревизију мојој. Али, дати дефинитивни карактер партитури овако једног замашног дела, врло је деликатна ствар. Мене није руководила, у овом послу, можда нека повређена таштина него искрена намера да се сачува оригинална основа и карактер дела.

Чекам нестрпљиво шта ћете на све ово рећи. И да ли пристајете, да, упркос томе што не могу да примим скоро ниједну од Ваших већих промена, задржим Ваше инструменталне ретуше у детаљима и у појединим инструментима?

Замолио сам др Гавелу да Вам пише како ми конвенира да одгодимо гостовање гђе Беле на термин када и Ви узмогнете гостовати као диригент. Да ли би то могло бити између 20. и 30. фебруара? Јер, у то доба би добио допуст г. Матачић, који је позван да диригује у Варшави и Риги. Или од 1 - 14. марта? Ја бих желео да Ви начините нову репризу *Прогане невестје* (коју ћемо наново инсценирати). О томе сам писао и пријатељу Саксу, кога сам такође позвао на једно краће гостовање, те сам га уједно замолио да Вам омогући допуст, а исто тако и Цвејићу, ма да не у исто доба с Вама.

Др Гавела ће око 8. фебр. бити код нас готов: било би му врло потребно да се мало одмори, пре него што се врати у Брно. Од њега ћете иначе чути више о ситуацији и приликама код нас.

Гђи Бели и Вама захваљујем у име своје жене и своје на добрим жељама у новој години: Вама, млађима, Ваше треба да се испуне пре и више, а ми их, за Вас, имамо најбоље.

Срдечно Вас обоје поздрављамо Ваш Петар Коњовић

Халабала Коњовићу

5. II 34.

Врлопоштовани и драги пријатељу,

Привео сам *Царску невестју* успешној премијери и журим сада да Вам одговорим на Ваше драго писмо. - Најпре у вези са *Кошијаном*.

У I слици vi-de између бр. 22 - 24: да, нека остане оригинал. С друге стране, желео бих да Вам предложим малу измену пет

тактова иза 28 - шеснаестине по свој прилици у виолама у *pp* - онај мој ретуш овога места није добар и може се то боље урадити - можда оставити само ону хроматику у шеснаестинама у *pp* и додати једном или двапут акорд код осталих гудача. Спој и скок на овом месту су добри (-*de* у 1. такту испред 31) а и на сцени су се доказали - пошто ми о томе не пишете, сматрам да се с тиме слажете. Уколико, међутим, ово прихватате, исправите за дефинитивну верзију неколико ових тактова. После броја 33 врло искрено и топло апелујем да оставите, мој скок је добар а хор (одлазак са сцене и певање иза сцене) има бољи континуитет.

У погледу Коштанине карактеристике довољно је оно што се говори о њој на страни 13-16 извода за клавир. Коштана карактеризује саму себе и сувишне речи слабе јачину њеног првог наступа.

Од броја 42: да, нека остане све као оригинал са дорађеним квинтетом. Међутим, после бр. 57 - три такта испред 61 оставите мој скок - излагање о Турцима успорава ток сцене а верујем и драмску снагу, а менталитету других народа је странао.

У II слици:

од бр. 103 -105 боље је и упадљивије како предлагете понављати ову партију двапут, али прерадите то, обична репетиција је јефтин посао (могло би се то инструментално и хармонски урадити сваки пут другачије, паралелно са акцијом на сцени у градацији као варијација и не дозволити Марку и Магдалени да ленчаре (како се сцена попуњава, попуњава се и оркестрално рухо - приликом доласка Коштане и Стојана accent.). Хор на почетку звучео би одлично а *capella* евент. са ударалкама. Молим Вас прорадите и прооркестрирајте ово место израђеније. Испред бр. 122 после Миткетових речи "пупак ме заболи" било би zgodно додати у басове малу фигуру како *ff* у 122 не би почињало тако непосредно.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff contains a melodic line with a fermata over a group of notes. The bottom staff is labeled 'bassi' and contains a bass line with a dynamic marking 'ff >>>'.

Темпо би се уједначио $\text{♩} = \text{♩}$. На овом месту је увек нешто у шестом тактовом делу недостајало. После броја 129, 3. и 4. такт Цигани би могли нешто да говоре (хор: accent. и crescendo у оркестру). Митке то затим пресече у *Molto moderato*: “Немам ја лоше помисли”!

Три такта испред бр. 143 оставите мој скок. Верујте ми да је добар! Ионако је Магдино тешење доста дугачко и довољно. (Модулација у *Des - f* делује добро).

Број 147 - 3. такт после 149: моја обрада ме не задовољава, сувише је нагла и “Стамено” није на тај начин довољно припремљено. Међутим, и у оригиналу ми је ово место од почетка било нејасно, па ни приликом слушања загребачке обраде (мисли на првобитну верзију опере – НМ) нисам био задовољан. Не налазим да су довољно прегнантне драмске повезаности између Миткетовог певања и оркестра, нити је ова оркестарска партија (*recitativo quasi*) обухватна и подржавајућа, посебно у ономе делу кроз који сам пропустио Коштанино душевно расположење и недоумицу Цигана. И овако остаје “Стамено”(As dur) некако слабо припремљено. Од другог такта испред 148, хармонски ми је нејасно и статично. Ако бисте у то кренули, убеђен сам да бисте све урадили боље и свакако у корист дела.

Финале II чина је кратко и требало би да има компоновану већу градацију. Овако како је *Allegro vivace* испред 156 инструментовано, врло се тешко свира (посебно гудачи и хорне [5/4 и у њему]) паузе и мислим да ни после савесне припреме не може се одсвирати апсолутно бриљантно. Ако будете одлучили да ово финале проширите и изградирате (хармонски надградите, придодате сола), немојте заборавити да прегледате инструментацију.

III слика (Стојан:)

Моје мало ретуширање код броја 164 било би боље овако:

Piano

Што се тиче хаџи Томине арије од 175 – 179, да бих појаснио музичку форму, испустио сам музику од трећег такта после 177 све до “roso più” испред 179 јер ми се чини да музика на овом месту није тако јака као на другим местима. Завршио сам помирењем - реминисценцијом на почетак. Чешки текст је испремештан, али логичан је и има смисла, јасан ми је. Урадите како хоћете.

IV слика

Миткетова сцена 210 - 218: уводни речитатив захтева директну агогику. Ова арија је врло дугачка, и већ и због тога што је смештена одмах после веома јаког и дивљег балета, чини се монотоним. Супротно претходном, нема јасну и концизну музичку форму.

Број 235 - 238: да, нека остане оригинал. Међутим, 241 - 243 оставите у мојој обради.

Кратак монолог после броја 246 је у упоређењу са претходном изванредном драмском сценом слаб и био бих слободан да Вам предложим да га прерадите. Од броја 247 опет је изванредно и музички снажно. Мали скокови од броја 252 до краја чина нису толико важни, али чини ми се да су добри јер овде доприносе брзом, делотворном току краја.

У предигри V чину желим јасан наступ тема на врхунцу (извод за клавир стр. 199), у другом смислу с тиме нећу радити ништа. Чим наступе тромбони, губи се тематска нит. Имам добар предлог

и кроз неколико дана бићу слободан да Вам га пошаљем и убеђен сам да ће Вам се допасти.

Не могу наћи довољно речи да Вас убедим да ће бити боље, и да то дело толико снажних квалитета као што је *Кошћана* заслужује, ако дефинитивном дотеривању посветите још који тренутак мирног размишљања и коректура, иако знам колико је аутору тешко да се враћа делу које је једанпут већ завршено и које припада потоњем стваралачком периоду и да се поново у њега уживљава, ипак Вас наговарам још једном да прашком позоришту презентујете дело не у загребачкој верзији, већ обрађено и дефинитивно ревидирано с Ваше стране.

Мислим да ће до извођења у Прагу доћи тек после распуста јер сада увежбавају Сметанин и Дворжаков циклус и *Кошћана* није опера која се може увежбати уснут уз друге опере и на брзину. Зато није потребно да се с партитуром жури и биће довољно ако обрадите 2 клав. извода, један им ради упознавања с делом пошаљите а други задржите за себе да бисте по њему могли радити на партитурама које ћете им предати за време распуста. Мислим да би тако било најбоље. Материјал није био нарочито прегледан и читљив и није се баш најбоље свирало по њему. Леп материјал, без грешака, с уредним бројевима даје подстрека приликом проба и у великом проценту доприноси успеху, посебно у иностранству. Ако дате исправљене и бројевима означене партитуре добром и савесном нотографу, остаће Ваше дело за сва времена лепо опремљено. И за све то чини ми се да има довољно времена. -

Захваљујем Вам се срдечно на позиву за *Продану невесту*. Слободан сам од 1 - 15/III и могу доћи са супругом. Врло се радујем што ћу радити у Вашем позоришту (мисли на ХНК - НМ) и молим Вас да ми напишете каква ће бити подела улога и ко би требало да режира и да ли ћете правити нову инсценацију.- Бела Вас моли да будете љубазни и напишете јој шта би требало да пева. Најрадије би *Берберина* (у том случају би молила за клав. извод са обрађеним речитативима) и *Кошћану*, евент. *Турандој*, *Хофманове ѝриче*, *Царску невесту*. Уколико Вам ово не одговара, предложите према Вашем репертоару.

Треба ли да диригујем *Продану* само на једној представи или два пута? Уколико би *Продана* била само једном, могао бих можда после рецимо 14 дана дириговати још неком опером (*Хованичина*, *Турандој* – *Русалка* (Дворжакова - НМ), *У долини*).-

С радошћу очекујем драге вести од Вас и Бела гори од нестрпљења да чује вести о томе у чему ће наступати да би могла да се припреми.

Остајемо Ваши дужници са захвалношћу, молимо пренесите рукољуб поштованој госпођи (уколико Ваша цењена госпођа нешто жели из Чешке, моја супруга поручује да ће јој донети).²⁸

Срдачно Вас поздрављам, клањам Вам се и остајем Вам сасвим одан

Зд. Халабала

Превод квинтета, оригинал и партитуре предигре V чину донећу са собом.

Гавели срдачан поздрав.

Здењек Книтл Петру Коњовићу (на српском језику)

Драги, дубоко поштовани г. директоре, Праг, 27. јуни, 1934.

Сигурно ће да Вас изненади моје писмо, али ја сам хтео већ дуго да Вам пишем и тек сада кад сам се за стално преселио у Праг, имам времена да Вам шаљем ово писмо. Мени је веома жао, да се нисте мене сетили, као што сте ми на пола обећали, приликом изведбе *Саломе*, и да ме нисте звали на гостовања. Наравски, ја добро разумем, да извесним људима лежи на срцу да ја не дођем у Загреб никад више – но бог с њима! Ја ипак своју искрену љубав према Југославији и свему југословенском увек доказујем делом и не само празним речима. И да мене оговарају да нисам певач и да више ни не могу – шта то свима њима хасни, кад имам још и сада гомиле успеха. Као што то било у *Валкири* задњи пут, приликом мога гостовања у свечаном циклусу. То сам хтео да Вам кажем, да нисам то заслужио од људи у чије сам пријатељство увек чврсто веровао.

Г. Гавела је у Брну засада победио и ја сам паметно и мирно напустио мегдан. Нећу да се још у мојој домовини с њиме борим. Договорили смо се са мојом супругом и живимо моментално ја у Прагу, а она у Брну. А тај Праг је баш разлог, ради кога Вам чисто приватно јављам, да Ваша фина и лепа *Кошићана* треба што пре да буде изведена, и у Народном дивадлу нестрпљиво очекују нотни материјал. Јер мени се ради и на пласирању мог превода, молим Вас пријатељски и учтиво, да њима материјал чим пре упутите.

Ја се веселим, да ћете *Кошићану*, којом ће да диригује изврстан Зуна,²⁹ из Загреба и Вама сигурно у најбољој успомени, у Прагу

²⁸ Гостовање Беле Розумове у Загребу није остварено, гостовање Халабалино је реализовано.

²⁹ Милан Зуна, диригент Народног позоришта у Прагу.

лично посетити – и да се видимо барем овде, кад ми судбина више не даје да дођем у Загреб и певам *Салому*, *Валкиру* или *У долини*. Али, то никако није пребацивање – будите уверени, да Вас ја стално и још више волим иштујем и остајем увек Ваш стари Здењек Книтл

Зар сте Ви добили од Халабале овај додатак превода? Ја би веома радо приликом премијере у прашком Дивадлу ипак штампао чешки либрето, дело би тиме постало тек онда публици сасвим разумљиво и ја би написао у либрету уводну реч у таквом смислу, као што је било онда оно предавање у Брну. Срећни Вам летњи празници!

Ваш К.

Коњовић Халабали (на чешком)

Загреб, Гундулићева 34

22/X 35.

Драги и поштовани пријатељу,

захваљујем Вам се искрено за драго писмо из Угарског Градишта (Халабалиног родног места - НМ).

Веома радознано сам очекивао Ваше информације из Прага и о стању на пробама *Коштане*. Наравно, писао ми је и г. Мојжиш, када ме је обавестио да се премијера мора одложити за неких 10-14 дана, да се вредно вежба и да ће све бити у реду. Љути ме то што Ви стално имате толико брига и посла с оним материјалом и изводом за клавир: али шта се ту може урадити; Ви све то схватате толико савесно, што ме веома радује и пружа ми задовољење, мада ми је и жао што се око тога толико мучите. Не знам како да Вам се захвалим. Разлог због којег је за мене толико значајна ова прашка премијера јесте: да ли ће изазвати интересовање и других позоришта, надам се да ће дефинитивна редакција и материјал: извод за клавир, оркестарски и вокални материјал а можда и партитура моћи да се поново копирају или наштампају.

Искрено се захваљујем и г. Тауском³⁰ за помоћ коју Вам пружа (то значи да сте још увек у Брну) и бићу срећан ако ми се једном пружи прилика да му се на неки начин реванширам.

Што се тиче попуне улога, посебно главне роле тј. Коштане, апсолутно сам сагласан са Вама да и ова рола, као и све остале, мора бити поверена чешкој уметници. Конкретно гђи Хораковој³¹

³⁰ Вилем Тауски, диригент, Халабалин асистент у Брну.

³¹ Ота Хоракова, првакиња опере Народног позоришта у Прагу, Коштана на премијери.

која ми се као Микаела,³² и у *На сџаром белилу*³³ веома допала. Гђа Хаџић може касније, - након 5-6 - представа, наступати у овој улози, коју је она певала у Београду само једанпут. Хвала што сте ово питање са гђом Хораковом већ средили.

Сада Вас, међутим, молим за оно најглавније: Молим Вас, драги пријатељу, да en tout cas припомогнете да се премијера у другој половини децембра не одлаже. За то постоји посебан и велики разлог.

Писаћу одмах пријатељу Јиржиковском с молбом да Вас што је могуће више ослободи посла у Брну. Надам се да ће ми то учинити, да можете одмах после *Бориса* (морате ли Ви радити тога *Бориса*? Не бисте ли могли у Праг одмах, па све до премијере *Кошћане*?) да се посветите сасвим увежбавању *Кошћане*. Мада сам уверен да толико добро познајете дело и партитуру да ћете, ако посветите само томе послу недељу дана, веома брзо опет све знати напамет.

Међутим, мислим да ћете ионако веома брзо бити позвани у Праг. Када сам ја тамо био, речено ми је од стране сасвим компетентне личности да, и у случају да Талих³⁴ буде позван на место шефа, засигурно рачунају са вама као диригентом у Народном позоришту. Посебно сада, после Вашег успеха са *Шарком*,³⁵ верујем у ту комбинацију. Веома сам срећан што сви у Народном ангажовани у *Кошћани* раде са задовољством: то ми је саопштила гђа Никољска³⁶ која је овамо стигла у суботу увече, а јуче и данас је радила с гђом Фромановом:³⁷ загребачки балет јој је одиграо све игре; неке ћемо, међутим, у Прагу урадити другачије.

Међуигру сам завршио, с инструментацијом ћу бити готов за 4-5 дана. Да ли желите да Вам партитуру - исписану оловком - најпре пошаљем да се с њом упознате, па да се гласови пишу после тога, или да се гласови овде нотографишу, да бисте је могли одмах одсвирати? Међуигра ће трајати отприлике 3-4 минута.

³² У опери *Кармен* Жоржа Бизеа.

³³ Опера Карела Коваржовица.

³⁴ Вацлав Талих, шеф-диригент Чешке филхармоније, после смрти Отакара Острчила кандидат за директора опере Народног дивадла у Прагу, у конкуренцији са Отакарем Јеремијашом.

³⁵ Халабала је као гост дириговао оперу Здењека Фибиха *Шарку* у Прагу.

³⁶ Јелизавета Никољска, балерина и кореограф, шеф балета у прашком Дивадлу.

³⁷ Маргарита Фроман, шеф балета у загребачком Казалишту, редитељ и кореограф Коњовићеве *Кошћане*.

Иначе, код нас, и овде и у Београду ситуација је сувише нејасна: с те стране ми је заправо willkommen што сам слободан и што могу да концентришем своју пажњу на прашку премијеру. Да ли бисте могли сада да реализујете своју комбинацију с Прагом - мада мислим да је то више у интересу прашке музичке јавности него ли у Вашем личном - могли бисмо одмах актуализовати питање Вашег ангажмана у Београду, сматрам, међутим, да је и у том случају неопходно да се сачека да "Der Fall Christich" буде ликвидан.³⁸

Још једном се захваљујем за драго писмо које ме је врло смирило. Моја супруга и директор г. Рак се захваљују за срдачне поздраве и најискреније Вас поздрављају. Цењеној госпођи Бели мој рукољуб, а Вас много и срдачно поздравља одан Вам

Петар Коњовић

Поздрав Гавели, Цвејићевима,³⁹ Саксу!

Загреб, 25. или 26. окт. 1935

Коњовић Халабали (на чешком језику)

Драги пријатељу,

Веома се захваљујем за тако брз одговор и писмо које сам добио данас.

Гђа Никољска је већ јуче отпутовала за Праг: сва кореографска питања смо проучили и под пажњом гђе Фроманове одиграла је са читавим балетом све игре: вежбале су два дана узастопно.

У последњем тренутку, управо пред одлазак гђе Никољске, добио сам из Београда фигурине за костиме, веома лепо израђене од стране београдске позоришне сликарке гђе Бабић, тако да је то гђа Никољска понела са собом, Беложански послао нову обраду III и V (слично ранијем али прелепо!)

Како нисам чак ни наслућивао Вашу резервисаност - данашње Ваше писмо - у погледу режије, упутио сам дуго писмо г. Книтлу, као и оригинално издање Станковићеве *Кошћане*, да још једном прочита дело и све напомене којих тамо има много.

³⁸ Стеван Христић, директор београдске Опере требало је да буде смењен са тог положаја.

³⁹ Супруга Николе Цвејића, Маша Свобода-Цвејић, шеф балета Опере у Брну, поставила је игре у *Кошћани* за брнску премијеру. Њу је Коњовић предложио за кореографа у прашкој представи *Кошћане*. Управа Дивадла је била за Никољску.

Врло добро Вашу резервисаност разумем: од почетка сам био за то да др Гавела ради и прашку режију. Али видео сам какво је у позоришту расположење и да је Книтл учврстио своју позицију по овоме питању већ раније, пре него што сам дошао у Праг. У међувремену, и тада сам још преговарао са господином Нојманом који је био веома расположен да ову режију ради Гавела. Међутим, г. Хорват⁴⁰ је енергично захтевао да режија буде поверена Книтлу, напоменувши да је тако било у дирекцији већ договорено, имао сам утисак да је такође и г. Мојжишу врло стало до ове Книтлове режије.

Сада ја, посебно после онога мога јучерашњег писма Книтлу, које се опет базирало на Вашем обавештењу да се “Книтл за режирање савесно припрема” - не могу рећи ништа, барем не знам шта бих и како могао урадити. Можда би то могло једноставно да се промени ако би Талих као нови шеф желео да прву премијеру под његовом управом, - мислим да *Кошћана* - осим репризе - неће имати другачије извођење, режира стручњак какав је Гавела. Међутим, не верујем да би то Книтл мирно прихватио.

Ваша комбинација да ја преузем режију била би са мога становишта апсолутно асертtable, само што у том погледу постоје три услова:

1) Да ми ово предложи Талих односно управа позоришта, 2) да некаку техничку режију и даље задржи Книтл, и 3) да ми Министарство одобри одсуство (што би се могло уредити, сматрам, без проблема).

Иначе бих, драги пријатељу, што се тиче “непријатеља” и стране која тражи и увек ће тражити замерке, рекао: “Man darf nicht überall nur Gespenster sehen”.⁴¹ Главно је да нико неће моћи и да не би могао порећи оно што ћемо ми за премијеру урадити, савестан и самопрегоран уметнички рад. Дакле, мислио сам да 8 - 10 дана пред премијеру будем у Прагу да бих асистирао на последњим пробама, тако да ће моћи да се спроведу не само коректуре и идеје, већ и стилизације, уколико то буде потребно. Доћи ћу, наравно, раније, уколико добијем од дирекције позив у том смислу.

In puncto хаџи Томе, разумем Вас веома добро. Међутим, то Вам је деликатна ствар. Штета што Ви када сте били у Прагу нисте могли да одржите барем једну пробу са солистима.

⁴⁰ Саветници у прашком Народном позоришту.

⁴¹ «Не треба свуда видети само страшила», поводом страховања Хала-балиних да ће се наћи непријатељи који ће ометати *Кошћанино* извођење.

Када сте већ Талиху написали и о томе, можда ће он преузети иницијативу да све диспозиције које се односе на *Кошићану* буду с његове стране, као шефа, ауторизоване:

Сигурно сте му написали колико је важна и како посебног карактера (*basso-cantante, energico e amoroso*) јесте хаџи Томина партија. Надам се да ће и поред ових ограда - посебно када ми пишете да Ваша ствар у Прагу добро стоји - све бити у реду.

Колеги Јиржиковком сам написао и послао дугачко писмо - још пре 4 дана - и замолио га да Вас, после *Бориса*, ослободи и омогући да будете у Прагу све до премијере. Надам се да сте после оног писма и ви говорили с њиме и у вези са г. Јиржиковским. Упутио сам по том питању и колегијални апел Саксу.

Ако будем путовао за Праг, поћи ће и моја супруга, ми смо сада сами код куће: син је у војсци, у Сарајеву. Око 10/XI ћу ићи накратко (надам се) у Београд.

Драг. госпођи рукољуб и од супруге срдачан поздрав. Такође од гђе и г. Рак.

Срдачно Вас поздравља Ваш

П. Коњовић

Молим Вас: немојте да Вас ишта брине!

Данас сам честитао Талиху. Молим Вас, напишите му и Ви, да би у сваком случају инсценација требало да буде урађена према скицама Беложанског.

Молим хиљаду пута да ми опростите овај мој ужасан чешки језик.

Коњовић Халабали (на чешком)

Загреб, Гундулићева 34

16/XI 1935.

Џењени и драги пријатељу,

Срдачно се захваљујем за јучерашње драго (експрес) писмо. Већ сам био у великој недоумици пошто толико дуго нисам од Вас примио никакве вести. Иако је Ваша резервисаност у погледу стања у коме сте затекли пробе *Кошићане* у Прагу, веома озбиљна, ипак сам задовољан сада кад знам да су коначно сва питања везана за ове пробе у Вашим рукама. Управо ме је то мучило што нисам знао да ли сте Ви већ у Прагу у Позоришту и у послу? Било ми је чудно (и сада је тако) што од колеге Јиржиковског нисам добио никакав одговор на писмо у којем сам га молио да Вас за то време ослободи, после *Бориса*, (читао сам јуче у Народним

Листовима веома повољан реферат. Честитам!) а мислио сам да су моји аргументи више принципијелни, пре него ли себични. Међутим, видим да ћете на репризе опет морати да путујете у Брно и плашим се да ће такав Ваш напор имати лош одраз на Ваше психичко и физичко стање приликом рада у Прагу. Надам се ипак да ће Вас сада у Брну, све до премијере, оставити на миру.

“Encourageant” у читавој ствари је то што сте гђом Хораковом, гђом Красовом и г. Мужом толико задовољни. Веома ме брине што је колега Мајкснер (заједно смо студирали на Конзерваторијуму) тако равнодушно пришао пробама.⁴² Боље би било да су оставили младог Оуржедњика⁴³ да корепетира, чинило ми се да је желео тим послом да се бави с великим задовољством. Све су то последице тога што није било “главе” ни у опери, па ни у овоме конкретном послу, тј. дириговању, јер нико о Вама и Вашем послу у време Вашег одсуствовања, чини ми се, није бринуо: сада ствари стоје, имам утисак, боље; посебно ме смирује то што ми пишете да је маестро Талих ствар прихватио с пријатељском наклоношћу. Али, ad vocem «občane» - «грађани»: посебно сам упозорио господина Хорвата на ове нове улоге и он ми је прочитао да их је попунио. Исто сам упозорио господина Подрапског⁴⁴ да сам донео три специјална (Abdruck) улошка извода за клавир (I такт стр. 24 до 48), за сваког грађанина по једну, да треба само потписати текст на чешком. Очигледно да нико после о томе није водио рачуна, чим сте морали ове улоге тек сада попунити!

Данас Вам истовремено шаљем *Међуигру* “Собина”: партитуру (нажалост само оловком писану, и молим, како сам већ раније писао, да је дате на мој рачун како приличи нотографисати), «skizza» за клавир и оркестарске деонице, чини ми се да су без грешака и читљиве. Не знам да ли ће Вам се *Међуигра* допасти; урађена је на брзину: нека од места (B-C, Tranquillo assai, H-J), посебно у хармонском смислу могла су бити урађена боље. Идејно би из тога требало да проишаје психолошка ситуација после I чина. За месечне ноћи х.Тома - љут путује у Собину, тамо Стојан у лирском

⁴² Винценц Мајкснер (Maixner), композитор и диригент, првобитно асистент и корепетитор Народног позоришта у Прагу. Замењивао касније оперске директоре Коваржовица и Острчила.

⁴³ Јан Марио Оуржедњик, басиста, учио музику у Загребу (код Антуна Добронића и Благоја Берсе), где је његов отац Јан, баритон, био члан Опере. Оуржедњик (млађи) је од 1933. хормастор у прашком Народног дивадлу, 1936 – 1939. корепетитор.

⁴⁴ Вацлав Подрапски (Podrabsky), познати чешки музички архивар, кустос Народног дивадла целе Коваржовице и Острчилове ере. Писац мемоара.

и страственом расположењу, мајка проклиње а у Собини расту игра и лудовање. Инструментацијски није то пука транскрипција, већ (барем се мени чини) другачије осликавање мотива који су се појавили већ у I чину, или који ће се тек појавити (широки Миткетов мотив): виолински соло - иако невелики - мислим да није лош. Можда је «Schlagwerk» превише експониран, посебно ксилофон (Собина - воденица), молим само ретуширати ту и тамо; с друге стране: Cassa (C, Con calore) у триолама развија «au contraire» широко мелодију,



мислим да то одговара. Међутим, уколико би се десило да сте *Међуиџром* «en general» разочарани, можемо је сасвим изоставити и направити паузе између I и II чина. Коначно, мислим да би се завршетак *Међуиџре* (4 такта пре краја) могао и прекинути, направити некаква «Generalpause» и атасса II чин. Мада је из пажње према публици боље завршити. Comme vous ...

Сутра одлазим за Београд где се моја ситуација мора како било разјаснити.⁴⁵ Мислим да ћу тамо остати отприлике 8 дана (Моја евент. београдска адреса Министарство просвете, Уметнички одсек). Из Београда ћу Вам већ јавити како ће са мном сада ствари да се одвијају и када ћу моћи најраније да дођем у Праг. Верујте ми, желео бих што је могуће пре, посебно због питања режије. Книтлу сам писао: за име Бога, молим разговарајте одмах с њиме, нека већ једном почне радити. Моја супруга и син су још у Сарајеву.

Гђа Рак је баш јуче писала. Пошт. гђи Бели молим “передатъ” мој рукољуб. Срдачно Вас грли Ваш Петар Коњовић

Уколико ми можете одмах писати, онда молим у Београд.

Вас ужасава помисао на грешке у материјалу а мене мој чешки на коме тако храбро пишем. Да ли уопште можете ишта разумети?

г. Тауски у Прагу - Одлично!

Халабала Коњовићу

Праг, 18. јан. 1936.

Лепе поздраве Бранку! Извод за клавир *Буре*⁴⁶ послали су му 8. о.м. и требало би да је у Загребу. Нека пита у пошти или на царини. Адреса је била: Гавела, Нар. казалиште, Загреб

⁴⁵ Коњовић је од августа 1935. на располагању у Министарству просвете, пошто је смењен са положаја управника Казалишта у Загребу.

⁴⁶ Опера Здењека Фибиха.

Врло поштовани, драги и мили пријатељу,⁴⁷

Молим Вас, немојте се љутити! Знам да сам гадне нарави и непоправљив у погледу писања. - Хвала Вам за Ваше драго, дивно писмо, толико ме је гануло и поново сам се уверио колико сте ми искрен и драгоцен пријатељ. Хвала. Маестро, толико сте ми постали блиски да ми се чини као да смо једна породица и када Вама пишем, као да пишем својој кући. Само Вас молим да ми опростите што пишем тек сада. - У Брну сам презапослен, Сакс стално поболева - припремам сада 3 опере истовремено. У Прагу сам вежбао с гђом Нури, са солистима и хором, а затим сам договарао услове свога уговора и смишљао директиве за следећу сезону. Одлазим дакле у Праг, моја ствар је перфектурана (као драматург, с обавезом да диригујем) и дир. Лом је већ обавестио дир. Јиржиковског да ме Нар. позориште позива за следећу сезону у Праг. Желео бих да се преселим у мају да бих могао у Прагу да припремим 2 опере за почетак после распуста, а због репертоара ћу још до краја сезоне одлазити у Брно да диригујем. Желео бих да почнем *Игором*. Све ћу партије дупло попунити и волео бих да г. Зитек научи Игора, Владимира и Кончака - све три улоге - (мислим да би то помогло и код публике) које би наизменично певао.⁴⁸ Затим бих желео да радим Јаначекову *Катју*, Вагнеров *Сумрак богова* (?) *Фалстафа*, једну чешку премијеру (*Водњик* од Вомачке), затим желим да прерадим, као и драматуршки да обрадим из предсметанинског доба неки од чешких *Singspiela* (Шебор, Вајгл) за Ставовско позориште - размишљајем и о *Чешкири грубичјана*,⁴⁹ па можда (Штраусовог – НМ) *Кавалера с ружом* (*Rosenkavalier*), волео бих да радим и од Роке *Дибук* и из светске литературе или *Тихи Дон* или *Катјарину Измаилову*.⁵⁰ Пуна глава идеја и - брига. Посао ме сасвим окупира.

⁴⁷ Ово је одговор на Коњовићеву «захвалницу» од 29. дец. 1935, после премијере у Прагу 14. дец.

⁴⁸ Ради се о Бородиновој опери *Кнез Игор* и певачу, басисти Вилему Зитеку који за ову прилику треба да спреми роле Кнеза Игора, Владимира Галицког и хана Кончака. Иначе, Халабала и Коњовић су у Прагу рачунали на њега у улози хаџи Томе. Због Зитекове заузетости ту је улогу добио Јиржи Хумл, Марта Красова је била Ката, Станислав Муж Митке.

⁴⁹ Ермана Волф-Ферарија.

⁵⁰ *Дибук* је опера Лодовика Роке. *Тихи дон* Ђержинског и *Катјерина Измаилова* Шостаковича су на неки начин опере-ривали. У то време је *Тихи дон* фаворизован у Совјетском Савезу као дело у стилу соцреализма док је Шостакович са својом *Катјерином* пао у немилост.

Госпођа Хаџић партију није знала па, иако сам с њом увежбавао пред 1. представу једанпут (на другу пробу није дошла), читаве вечери је била ван себе. После прве представе сам с њом имао следеће две пробе веома озбиљне и с радошћу сам очекивао да ће друга представа бити оно право. Па, било је боље - није, међутим, запамтила ни 50% од онога што сам од ње тражио и уопште мислим да ова партија није за њу. Глас као пихтије - а глумачка креација само и само спољна - психолошки јој је Коштана сасвим страна. На другој представи оркестар је дивно свирао! тако да сам после представе одлазио срећан упркос чињеници да је она муслиманка све кварила.⁵¹ И "хорови" одлични (пробао сам на дан представе један сат). Сада се већ радујем 22. опет с Хораковым, биће то мирније и дубље, само размишљам о томе (Праг – *Кошћана* - судбина) да ми ова *Кошћана* сувише не закомпликује живот. -

У Барцелони су били веома успешни с *Проданом*. Још очекујем вести како је прошао (Дворжаков – НМ) *Јакобин*. - С дир. Јиржиковским разговарао сам јуче и пренео му Вашу поруку. Пуно Вас поздравља и писаће Вам - (записао је у календар) - много је заузет и управо је овде у гостима шеф секције Квапил.

Бела ће имати аудицију у Нем. позоришту у Прагу. Разговарао сам већ с шефом Селом и писаћу дир. Егеру. Надам се да ће нам Праг донети срећу? - Преузимам велику одговорност на себе и када о свему размишљам и постајем свега свестан помало се плашим да ли ћу моћи да учиним све што бих желео и све што се од мене очекује. - Талих је опет пао у кревет. Не може да помера руку - мало реуматизам, мало нерви. Министарство би требало да преузме после министра Крчмаржа - Франке (нисам сигуран да ли ће то овога тренутка бити повољно за позориште и за све нас).

Да ли пишете ону нову слику за Коштану? На чему сада радите? Ако уграбим у Прагу који тренутак и ако будем могао да се концентришем, написаћу Вам каква је моја визија те слике. Писаћу, међутим, у сваком случају. - Имам утисак да се Сакс прилично интересује за Београд. - Непрестано ме о томе испитује и с великим нестрпљењем очекује писмо од Вас, шта се у Београду ради и како се тамо ситуација развија. Драги господине интенданту, пренесите молим цењеној госпођи пуно поздрава и рукољуб, као и г. и гђи Рак поздраве од мене и моје супруге.

Вас срдечно поздрављам и још једном молим да се не љутите што дуго нисам писао. - Завршио сам раније пробу *Трубагура* с

⁵¹ Прослављена Салома, Лулу, Аида и Јенуфа (коју је у Прагу, на чешком певала 17 пута), Бахрија Нури Хаџић није крила да јој рола Коштане, ни певачки ни глумачки није лежала (сведочанство Мирке Павловић).

ансамблом да бих могао да довршим писмо и још данас га пошљем, поправићу се. Вама срдечно одан

Зд. Халабала

Коњовић Халабали (на чешком), писмо без датума и без коверта, највероватније фебруар 1936.

Загреб, Гундулићева 34.

Драги и поштовани пријатељу,

Пре неколико дана смо Вам ја и г. др Гавела послали једну разгледницу у којој сам Вам саопштио да сам написао “Ваш” чин за Коштану, боље рећи *Међучин*, односно де факто једну једину сцену која би требало да се одигра одмах после 3. чина (хаџи Томина кућа), по могућности без паузе или са што краћом паузом. Декорација овог *Међучина* («interieur» у Коштаниној кућици) је толико једноставна да би, по моме убеђењу, «einfach» могла да се смести у досадашњу 3. слику, тако да би велика пауза требало да буде тек после IV Миткетове сцене (то је сада де факто V слика, а досадашња V, после прелудијума “Кестенова гора” постаје сада слика VI).

Овај нови *Међучин* написао сам тек недавно, мада сте ми Ви предлагали једну овакву кратку сцену још пре годину дана када сам био у Прагу. Веровао сам у Ваш апсолутни инстинкт за сцену, па ипак дуго се нисам могао одлучити да ово урадим, посебно због својих скрупула према текстуалној архитектоници дела. Нипошто нисам желео да измишљам нови текст, јер тај пут би ме могао одвести тако далеко да бих чак могао изградити сасвим нови либрето А то већ не би била Станковићева *Кошћана*!

Ипак сам веровао у Вашу “тезу” о томе да је Коштани потребно да кроз једну чисто драмску, психолошки јасну сцену буде “избачена” (geworfen) у први план, у средиште дела. У то сам се уверио када сам током ове године, после прашке премијере, добио из Немачке два или три «Meinung»-а у којима је, поред свих комплимената музичкој страни, речено да је текст “неразумљив”, тј. да централном проблему недостаје драмска снага односно драмски контраст. У међувремену сам још једном прочитао Бору Станковића како бих пронашао неколико реченица којима би се могао изразити онај елементарни конфликт личности са самом собом, кроз који Коштана пролази после сцене у х.Томиној кући. Није било потребно превише текста: да бих остао веран Станковићевом стилу, требало је да то буде само неколико изломљених, рапсодијских реченица, које одговарају психолошкој и менталној ситуацији у којој се тог тренутка наша Коштана, реченице које

сам преузео од Станковића мислим да одговарају овој интенцији и да илуминирају у потпуности контрасте који се у овој сцени “сукобљавају” (bekämpfen).

Имам утисак да је разрешење проблема на овај начин добро и да је и сама улога Коштане, као и читава музичка драма, добила тиме знатно снажнији «Schwung». Прекидањем “фолклорног” елемента (ах, тај фамозни фолклор! Мислим да ова тема и са становишта модерне интернационалне музике није ни изблиза исцрпена и “превазиђена”!) и захваљујући креацији једне “снажне” Коштанине сцене, чисто драмске, уз једва неколико лирских “промена”, драмски ток укупно постаје сада интензиван и мислим да и Коштанина партија овим постаје врло захвална. (Врло сам радознао шта ће рећи гђа Хоракова за ову сцену?). Психолошка база је сада у сваком случају много изразитија.

Врло, врло сам “ungeduldig” у очекивању Вашег мишљења и Вашег суда да ли је то оно што сте Ви желели и како сте Ви замишљали? Молим Вас само да пажљиво прочитате и читав текст.

Мада, израдом ове сцене није још исцрпен проблем Коштанине дефинитивне нове “драматизације”. Овај *Међучин* условљава измену режије у првој половини досадашњег IV чина (Миткетов дом). Зато сам ово шире образложио и дописао нови, назовимо, parlando циганског хора, између броја No 220 све до бр. 231. Сада, после ове измене, добија читава Миткетова сцена из IV слике много ширу драмску градацију. Зато, поред главног извода новог *Међучина* (онај извод за клавир де факто је скица орк. партитуре, нисам, међутим, желео да губим време израдом), урадио сам и извод за клавир ове додате сцене из IV слике (између броја 220 и 290), заједно са неопходним текстом и текстуалним коментаром за режисера. У оркестарској партитури, осим што је неопходно додати ове вокалне фразе хору, Гркљан, Салче, Цигани и Митке немају никаквих измена: једино би требало да се на један такт испред броја 231 направи генерална пауза како би могла да се чује задња реченица Миткетова и Коштанина, изречена parlando. Ова ген. пауза уклапа се тамо врло добро.

Сматрам да ова измена није ништа мање значајна него ли *Међучин*.

Још два мала ретуша направио сам у оркестарској партитури, којих нема у Вашој партитури у Прагу:

1) у првом чину, х.Томина сцена, три такта испред бр. 45 па све до шестог такта после овог броја, допунио сам незнатно инструментацију (углавном pp тремола за виолину 1/2), и

II) у финалу II чина фраза: (испред бр. 156) мења ритам: било је 4/4, 5/4, 4/4, 5/4, а сада:



Аман! Аман, аман! Млаго момче за њума!

(и слично свака реприза ове фразе) остављам 3 такта у 4/4. Мислим да је то поједностављење у корист полетности ове сцене. Ове две мале измене нису битне, о томе ћемо још поразговарати када будемо скупа.

Главна ствар за мене је сада да чујем Вашу импресију о “Међучину” и Ваше мишљење о ретушу сцене с хором у IV чину.

Исто ме веома занима шта ћете казати о оркестарској обради *Међучина* и да ли ће Вас задовољити. Иако сам настојао да доминантне буду декламација и говорна флексија, ипак сам дао оркестру слободнији “швунг” како бих тиме постигао јачи драмски “успон” (Aufstieg), што би требало да буде у служби ове слике која траје отприлике 12 минута. Наравно и у смислу гласовном ту би била потребна драмска снага, мада само једног младодрамског сопрана.

Сада бих желео да Вас питам и замолим за обавештење in puncto следеће репризе *Кошћане* у Нар. позоришту. Не знам како се према овом питању опходи дирекција Нар. позоришта, а мени лично је веома непријатно да о томе почнем разговор. Па ипак стоји да је прашка *Кошћана* и “habet sua fata”. Пре свега, прекидање континuitета до којег је дошло због гостовања гђе Хоракове у Барселони, па затим гостовање гђе Нури Хаџић, које није било баш срећно, и затим сте Ви морали назад у Брно ... Поред свега, ни абонентске представе се нису одржале, иако ми их је управа позоришта у задњем своме писму одобрила, па нису одржане ни представе за студенте, ни поподневне ни недељне. Наравно, да је то у неприкосновеној компетенцији управе позоришта да о томе пресуди и одлучи.

Ипак бих волео да знам да ли ће у овој текућој сезони још бити неких реприза: наиме, у зависности од тога бих предузео пут за Праг, а желео бих да поведем са собом свога сина, да бих му показао да у Прагу сада по завршетку својих студија може пронаћи шире европске хоризонте какви су му неопходни. Г. др Гавела ми је обећао да ће о питању реприза *Кошћане* попричати и с г. саветником др Нојманом.

Уколико би дошло до репризе у овој сезони, волео бих веома ако би се том приликом могла увежбати и ова нова сцена *Међу-*

чина (преписивање оркестарских партитура пало би на мој сопствени рачун). Измена у 4. такту мислим да није никакав проблем. Мој драги пријатељ Оуржедњик урадио би то за Вас и мене веома радо.

Задржао сам Вас овим бескрајним писмом веома дуго. И још Вас оптерећујем молбом да ми што је пре могуће одговорите укратко о партитури и о концепцији *Међучина*! Само помислите, молим Вас, да ми већ дуго нисте писали - а толики број Ваших драгих и увек тако садржајних писама из прошлог брнског времена за мене су увек били велико задовољство, - те као да имам већ некакво "претензионо право" на једно дугачко писмо. Требало би да демантујете пријатеља Гавелу који Вас правда тиме да је код Вас сада некакав "јавашлук". Та то је ипак наш балкански спецификум. И молим да ми сасвим отворено кажете и у случају ако Вам се не буде допало оно што сам Вам послао.

Не желим да се ни у Југославији *Кошћана* игра другачије него у овој последњој, дефинитивној редакцији. Зато ће следеће репризе (у наредној сезони) бити према прашкој изведби, у Београду, и у Љубљани, надам се такође.

Исто желим тек сада да издам нови извод за клавир који би био обрађен према овој последњој редакцији. Уколико ипак успем да ускоро дођем у Праг, о свему томе ћемо поразговарати.

А како се Ви осећате у Прагу, у Позоришту? А гђа Бела? Молим Вас да драгој гђи Бели пренесете мој "рукољуб" и од моје супруге срдачне поздраве. Вас поздрављамо обоје такође врло срдачно и у најбољем пријатељству остајем Вама одани

Петар Коњовић

Пошт. гђа Рак је била толико љубазна и обезбедила дословни чешки превод текста у *Међучину* и у исправљеној сцени у Миткетовом чину: тако ће Вам текстуално све бити јасно.

П.С. Што се тиче музичке концепције *Међучина*, мислим да Вам немам шта објашњавати: Ви толико добро познајете *Кошћану*, као ја сам, па можда и боље, и зато ћете одмах приметити које мотивске елементе сам користио. Ви сте ми први рекли да има, посебно у задњој слици, неколико мотива сасвим неискоришћених. Ради психолошке циркулације *Међучина*, који де факто представља својеврсни Auftakt задњој слици (само још овде има наде, активности, а тамо већ само резигнација), ови се мотиви управо "нуде".

Молим "передать" моје срдачне поздраве Мме Хораковој и г. др Гавели.

Овим је закључено излагање једног дела преписке Коњовић-Халабала. У смањеном обиму, она ипак приказује суштину сарадње два уметника, у којој се они и нису морали у свему сложити. Највероватније да се ни Модест Мусоргски не би сложио са прерадама *Бориса Годунова* и *Хованичине*. На ове моменте и указује Коњовић у једном од својих писама Халабали (1939. године), ценећи свакако редакторски подухват Римског-Корсакова, као и Халабалин. По многим питањима покренутим у овој кореспонденцији, извођачким, естетским, психолошким, композиционим, могле би се написати студије. Посебно је занимљив аспект «непојамности» драме и опере *Кошћана* иностраном гледаоцу-слушаоцу. Међутим, та «оријентална» страна *Кошћане* била је сасвим разумљива и прихватљива Халабали. Коњовић је врло инсистирао на томе, и писмено и усмено, да се за тај феномен има захвалити Халабалином школовању код Јаначека, као и Халабалином посебном сензибилитету у интерпретитању словенских опера.

* * *

Редослед преписке. Писма су писана руком уколико није назначено другачије.

Година 1932.

Здењек Халабала Петру Коњовићу 14. јула, из Брна.

Бранко Гавела Петру Коњовићу 22. јула, из Сплита.

Петар Коњовић Халабали 24. јула, из Сплита (српски, писаћа машина).

Халабала Гавели 25. јула, из Пшибрама (експрес дописница, односи се на Коњовића, мимоишла се са његовим писмом од 24. јула).

Коњовић Халабали 7. августа, из Сплита (српски). Одговор на Халабалину дописницу.

Халабала одговара Коњовићу, из Брна, почетак септембра.

Гавела Коњовићу 1. септембар, из Брна.

Коњовић Халабали 6. септембар, из Загреба (српски, писаћа машина).

Чешко посланство из Београда Коњовићу у Суботицу 10. септембра (експрес, писаћа машина, српски).

Коњовић Халабали 22. септембра, из Брна, на дан премијере *Кошћане* у Брну (српски).

Никола Цвејић Коњовићу 3. октобра, из Брна, спомиње радио пренос из Брна од 13. октобра.

Цвејић Коњовићу 2. новембра, дописница из Брна.

Халабала и његова супруга Коњовићу 27. децембра, из Брна.

Година 1933.

Коњовић Халабали 5. августа, из Загреба (српски, писаћа машина).
Одговара на Халабалино писмо (које није сачувано) од 28. јула.
Халабала Коњовићу, без датума, почетком септембра, из Брна.
Коњовић Халабали 4. октобра, из Загреба (српски).
Халабала Коњовићу, без датума, вероватно октобра, из Брна.
Коњовић из Загреба управнику позоришта у Прагу, Станиславу
Мојжишу-Лому 7. децембра (српски, копија, писаћа машина).

Година 1934.

Халабала Коњовићу 9. јануара, из Брна.
Коњовић Халабали 24. јануара, из Загреба (српски, писаћа машина).
Халабала Коњовићу 5. фебруара, из Брна.
Халабала Коњовићу 6. марта, из Брна.
Халабала Коњовићу 7. априла, из Брна. Истог дана писмо Крешимиру
Барановићу.
Здењек Книтл Коњовићу 27. јуна, из Прага (српски).
Халабала Коњовићу 21. јула, из Прага.
Коњовић Халабали 23. јула, из Загреба (српски).
Коњовић Халабали 8. септембра, из Загреба (српски).
Халабала Коњовићу 12. септембра, из Брна.
Миливоје Црвчанин Коњовићу 22. септембра, из Прага (ћирилица).
Коњовић Вацлаву Јиржиковском, управнику позоришта у Брну 14. де-
цембра, из Загреба (српски, писаћа машина).
Халабала Коњовићу 31. децембра, из Брна.

Година 1935.

Коњовић Халабали 13. јануара, из Загреба (српски).
Коњовић Халабали без датума, из Загреба (српски).
Ада Пољакова Коњовићу 3. фебруара, из Париза (француски).
Халабала Коњовићу, без датума, вероватно пролеће, из Брна.
Халабала Коњовићу 8. јула, из Пшибрама.
Коњовић Халабали 5. августа, из Загреба (српски).
Коњовић Халабали 16. септембра, из Загреба (српски).
Халабала Коњовићу 16. септембра, из Брна (експрес).
Халабала Коњовићу, без датума, вероватно јесен, из Брна.
Коњовић Халабали 21. септембра, из Прага у Брно (српски).
Коњовић Халабали 22. септембра из Прага у Брно (српскочешки).
Халабала Коњовићу 25. септембра, из Брна у Праг.

Коњовић Халабали 27. септембра, из Прага у Брно (чешки).
Неидентификована особа из југословенског посланства Коњовићу 14. октобра, из Прага (ћирилица).
Халабала Коњовићу 20. октобра, из Угарског Градишта.
Коњовић Халабали 22. октобра, из Загреба (чешки).
Халабала Коњовићу 24. октобра, из Брна.
Коњовић Халабали 25. или 26. октобра, из Загреба (чешки).
Јан Марио Оуржедњик Коњовићу 7. новембра, из Прага (српски).
Коњовић Халабали 10. новембра, из Прага (чешки).
Коњовић Халабали 16. новембра, из Прага (чешки).
Коњовић Халабали 29. децембра, из Загреба (српски).

Година 1936.

Коњовић Халабали 15. јануара, из Загреба (српски).
Халабала Коњовићу 18. јануара, из Брна.
Коњовић Халабали 20. јануара, из Загреба (српски).
Коњовић Халабали 2. фебруара, из Загреба (српски).
Коњовић Халабали 22. фебруара, из Загреба (чешки).
Коњовић Халабали без датума, из Загреба (чешки).
Ота Хоракова Коњовићу 27. маја, из Прага.
Хоракова Коњовићу 16. децембра, из Прага.
Халабала Коњовићу 26. децембра, из Прага (разгледница).

Година 1937.

Коњовић Халабали 25. октобра, из Загреба (чешки).
Коњовић Халабали 17. децембра, из Загреба (чешки).

Година 1938.

Коњовић Халабали 14. јануара, из Загреба (чешки). Одговор на Халабалино писмо од 21. децембра 1937. (писмо није сачувано).
Коњовић Халабали од 14. јуна, из Загреба (чешки).
Халабала Коњовићу 2. јула, из Прага.
Коњовић Халабали, 7. августа, разгледница из Рогашке Слатине (чешки).
Мирко Полич Коњовићу 24. августа, из Љубљане (српски).
Коњовић Халабали 24. новембра, из Загреба (чешки).
Халабала Коњовићу 11. децембра, из Прага.
Коњовић Халабали 18. децембра, из Загреба (чешки).
Халабала Коњовићу без датума, из Прага.

Година 1939.

- Коњовић Халабали, 5. априла, из Земуна (дописница, чешки).
Коњовић Халабали 19. јуна, из Земуна (чешки).
Халабала Коњовићу 19. јула, из Прага.
Коњовић Халабали 3-6. августа, из Београда и Загреба (чешки).
Петру Коњовићу Управа Народног гледалишча у Љубљани 12. августа (словеначки, писаћа машина).
Коњовић Халабали 16. августа, из Загреба (чешки).
Коњовић Халабали 28. септембра, из Београда (дописница, чешки).
Халабала Коњовићу 15-16. октобра, из Прага.
Халабала Коњовићу 4. новембра, из Прага.
Коњовић Халабали 2. децембра, из Београда (чешки).
Халабала Коњовићу 13. децембра, из Прага.
Халабала Коњовићу 15. децембра, из Прага.
Коњовић Халабали 18. децембра, из Београда (чешки).
Коњовић Халабали 25. децембра, из Београда (разгледница, чешки).
Халабала Коњовићу 29. децембра, из Прага.
У вези са изразом клавирског извода *Кошћане* сачуване су 3 дописнице, 1 разгледница и 1 писмо Карела Шолца Петру Коњовићу.

Година 1940.

- Коњовић Халабали 3. јануара, из Београда (дописница, чешки).
Халабала Коњовићу 4. јануара, из Прага.
Коњовић Халабали 13. јануара, из Београда (чешки).
Коњовић Халабали 10. фебруара, из Београда (немачки).
Халабала Коњовићу 20. фебруара, из Прага (препоручено).
Коњовић Халабали 26. фебруара, из Београда (експрес дописница, чешки).
Коњовић Халабали 9. марта, из Београда (експрес дописница, чешки).
Одговара на Халабалино писмо од 28. фебруара (није сачувано).
Коњовић Халабали 4. маја, из Београда (експрес дописница, чешки).
Халабала Коњовићу 11. маја, из Прага (експрес дописница).
Коњовић Халабали 24. маја (препоручена дописница, чешки).
Коњовић Халабали 12. јуна (експрес дописница, чешки).

Очекивало би се да у Коњовићевој заоставштини постоје сачувана сва Халабалина писма, што није случај. Захвални смо Бели Розумовој што је својим лепим гестом допринела да се у великој мери кореспонденција Коњовић-Халабала употпуни.

Nadežda Mosusova

DIE KORRESPONDENZ ZWISCHEN
PETAR KONJOVIĆ (1883-1970)
UND ZDENEK CHALABALA (1899-1962)
(Zusammenfassung)

Slawische Gemeinsamkeit und auch politische Ursachen brachten nach dem Ersten Weltkrieg zwei neue Staaten, zusammen, Jugoslawien und Tschechoslowakei. Kulturelle Beziehungen waren sehr lebendig (sie waren auch aktuell vor dem Kriege) auf dem musikalischen Gebiete, in dem Konzertsaal, in der Oper. Besondere Aufmerksamkeit erhob die Oper *Koštana* (1929) von Petar Konjović, mit der Premiere in damaligen Jugoslawien in 1931 (Zagreb, Belgrad, Ljubljana), die sie auch nach Tschechoslowakei brachte.

Nach der Aufführung in dem Nationaltheater Brno/Brünn (ins Tschechisch übersetzt von Zdenek Knittl), September 1932, für deren Erfolg sich der tschechische Dirigent Zdenek Chalabala sehr engagiert hatte, kam die Oper *Koštana* in die Sphäre der künstlerischen Aufmerksamkeit des Westens (z. B. *Universal* war sehr interessiert) und dabei auf die Szene des Prager Nationaltheater 1935, auch unter der Leitung von Chalabala. Seine Anstrengungen waren keine blosse Höflichkeit, überbieten jedenfalls eine normale zwischenstaatliche Kurtoisie, und auch beide Nationaltheater, nicht ohne Verdienst dieses Dirigenten, stellten ihre beste Besetzungen dem serbischen Tonsätzer zur Verfügung. Leider verhinderte der Zweite Weltkrieg *Koštanas* "Drang nach Westen". In der Nachkriegszeit erlebte diese Oper eine Premiere in Bratislava (Slowakei, 1948), und noch ein Gastspiel der Belgrader Oper in Warschau (1960).

In der Korrespondenz Konjović-Chalabala handelt sich um die Vorbereitungen der beiden tschechischen Premieren und um die Bearbeitung der *Koštana*, von Chalabala initiiert und von dem Komponisten durchgeführt oder autorisiert. Der Briefumtausch dauerte 1932-1940, mit ca. 100 Schreiben (hier nur ein Viertel geschildert). Ein Teil der Korrespondenz, die Briefe von Konjović zu Chalabala, kamen auf private Weise von der Dirigenten Witwe Bela Rosumova (Opernsängerin, Brüner *Koštana*) durch die damalige pensionierte Solistin der Zagreber Oper, Marta Wellar-Rak (übrigens Übersetzerin ins Deutsch der Texte in den Kompositionen von Konjović) zu Autorin dieser Präsentation. Die Briefe von Konjović zu Chalabala haben keine Signatur, wie auch die ganze Korrespondenz von Konjović, die sich wie der komplette Nachlass des Komponisten in dem Musikwissenschaftlichen Institut SANU in Belgrad befindet.

Als wichtigste Resultat dieser Zusammenarbeit, entstand, nach beiden Premieren, ein neues Bild der Oper (statt 5 hat *Koštana* in endgültiger Fassung 6 Bilder), dass Konjović im Jahre 1936-8 komponierte. Bald nach der Prager Aufführung von *Koštana* bekam Chalabala den Dirigentenpost in dem Nationaltheater der Hauptstadt. In dieser Zeit kam auch wegen der *Koštanas* Erfolge eine Verehrung des serbischen Komponisten: er wurde zum ausländischen Mitglied der Tschechischen Akademie der Wissenschaften gewählt (vorher waren das Igor Stravinsky und Karol Szymanowski).

Die Premiere der “neuen” *Koštana* fand in Belgrader Nationaltheater 1940 statt, leider ohne Zdenek Chalabala als Gast am Pult, was Konjović eifrig wünschte. (Statt Chalabala war es Lovro Matačić). In derselben Version wurde die Oper nach dem Kriege in Jugoslawien, in Zagreb und Belgrad aufgeführt, auch in Slowakei.

Die Korrespondenz Chalabala-Konjović schildert eine interessante musikalische Welt in Mitteleuropa 30-en Jahren, mit heute fast vergessenen Persönlichkeiten, wie die hervorragenden tschechischen Opersänger, auch die serbischen, Regisseure, Komponisten, Dramaturgen, Musikwissenschaftler und Herausgeber.

Мелита Милин

ОСТЕРЧЕВА ПИСМА МИЛОЈЕВИЋУ

Апстракт: Преписка између два тако значајна уметника као што су Милоје Милојевић (1884-1946) и Славко Остерц (1895 -1941) даје могућност за увид не само у приватни аспект њиховог пријатељства, већ и у ширу културну, па и политичку климу времена – деценије пред Други светски рат. Главне теме ове преписке су: међусобна обавештавања о актуелном стваралачком раду и труду да се сопствена дела јавно изведу и обезбеде прикази у штампи, као и сарадња са Међународним друштвом за савремену музику. Овим радом се комплетира објављивање кореспонденције Милојевић – Остерц, чији је један део (Милојевићева писма Остерцу) већ обрадио Драготин Цветко.

Кључне речи: Милоје Милојевић, Славко Остерц, српска музика, словеначка музика, преписка.

У сачуваној кореспонденцији Милоја Милојевића и Славка Остерца, композитора који су својим стваралачким делатностима у знатној мери обележили време у срединама у којима су живели, одсликава се не само сва срдачност њихових односа, него и културна и уметничка клима у првој Југославији. Разлике у њиховим композиционим стилским оријентацијама – Милојевић је био у основи позноромантичар са инклинацијама ка модернизму, док је Остерц био «објективиста» који се кретао у просторима неокласицизма и «конструктивистичког» експресионизма - нису представљале никакву препреку за њихово пуно међусобно разумевање. Ни разлика у годинама (Милојевић је био једанаест година старији) није утицала на тон њихове комуникације, који је понекад био наглашено присан и поверљив. Обојица изузетно заинтересовани да се афирмишу у земљи и иностранству, били су врло активни у југословенској секцији Међународног друштва за савремену музику (ISCM¹ или SIMC²), па су им и дела лакше налазила пут до програма годишњих фестивала тог друштва. Њихове амбиције не само што се при том нису сударале, већ су се обојица искрено трудили да један другом помогну, било залагањем да се дела оног другог јавно изведу, било писањем афирмативних критика, међусобним обавештавањима о конкурсима и фестивалима нове

¹ International Society for Contemporary Music.

² Société internationale de musique contemporaine.

музике, бригом за објављивање пријатељевих партитура или подстицањем на довршавање започетих композиција.

Остало је непознато када су се Милојевић и Остерц упознали. Петар Коњовић у својој монографији о Милојевићу излаже две претпоставке. По првој, познанство двојице композитора датира из времена њихових боравака у Прагу (Милојевић 1924-25. године, Остерц од 1925-27), а по другој, вероватнијој, то се десило касније – може се претпоставити, крајем двадесетих година века - током сарадње са Међународним друштвом за савремену музику.³ Интересантно је Коњовићево запажање да је «за однос Милојевићев према Остерцу карактеристично (...) и то што је еластични Милојевићев дух извесно време подлегао био тврдоглавој доследности Остерчевој. Мада су, не само у основи него и по рационализму, сваки свом, били супротно диспоновани, ценили су се међусобно и били врло блиски пријатељи»⁴. Како није јасно на шта је конкретно Коњовић мислио кад је писао о Милојевићевој «еластичности» и «подлегању» Остерчевом утицају, можемо само да нагађамо да је имао на уму Милојевићеве *Ритмичке ѓримасе*, дело за које у истој књизи пише да је «у стилу којем [Милојевић], на срећу, неће остати веран» и да нема ни садржај ни облик.⁵ Коњовић је вероватно знао да је Остерц стално подстицао Милојевића да заврши ту авангардно конципирану композицију – о чему сазнајемо из писама које овде репродукујемо – а можда је, основано или не, веровао да су *Ритмичке ѓримасе* плод Остерчевих позива да Милојевић осавремени свој музички језик.

Остерчева писма највише сведоче о труду обојице кореспондената да се узајамно колегијално информишу и помажу. Развивши врло разноврсне делатности – од композиторске, преко педагошке, извођачке, организаторске, музиколошке и критичарске – Милојевић није могао да се посвети композицији онолико колико је то желео, па га је Остерц у више наврата опомињао да заврши неко дело, чак и да остави по страни писање о музици како би себи ослободио више времена за стваралаштво («Кај бош само 'muzikologijо uganjal'? *Komponiraj!*» - из писма од 16. маја 1936). Трудили су се да свако у својој средини пропагира дела оног другог, како организацијом њихових извођења, тако и критикама у штампи. Остерчева супруга, пијанисткиња Марта Ваљало-Остерц (1909-1943), имала је на свом репертоару неке Милојевићеве композиције.

³ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд 1954, 125-6.

⁴ Исто, 126.

⁵ Исто, 100.

Једна од тема која се стално провлачи кроз ову кореспонденцију је делатност југословенске секције Међународног друштва за савремену музику, и то не само у вези са њеним финансијским проблемима, већ и поводом неспоразума око избора домаћих дела за извођење на фестивалима тог друштва. Остерц се кратко осврће на љутњу Јосипа Славенског због изостављања *Религиофоније* са програма париског фестивала (видети писмо од 23. јануара 1937), а више о томе може се сазнати из преписке између Остерца и Славенског.⁶ Док Милојевић у једном свом писму Остерцу из 1934. године опширно пише о својим делима и стваралачкој поетици⁷, Остерц се, нажалост, само у једном писму осврће на своје композиторске погледе. То је управо прво сачувано писмо, од 24. јуна 1933, у којем, између осталог, пише: »Мој ideal: Stravinsky, Ruska petka in naš smjer.«

У својим писмима Остерц понекад на крају писма спомиње «Старе Словане» и «Старе Слованке», који шаљу своје поздраве Милојевићу. Драготин Цветко у свом *Фрагменту гласбене модерне* објашњава да се ради о кругу Остерчевих пријатеља у који је Милојевић радо приман приликом својих боравака у Љубљани⁸. Овом друштву су припадали, међу осталима и певачица Ксенија Кушеј, певачки педагог Ангела Трост и Карел Рајнер.⁹ Може се претпоставити да понеки поздрави и изрази на чешком језику («Staroslovanski ahoj», »Nazdar«) имају смисао одржавања успомена на заједничке боравке у Чехословачкој.

Док читамо ова писма, пред нама оживљавају ликови великог броја савременика ова два кореспондената, а пре свега лик самог писца Остерца, који нам се указује као човек потпуно предан компоновању, агилан организатор, човек од акције, спреман да прекори Милојевића за недовољну ревност или кашњење у активностима какве су пријаве на разне конкурсе и слично, али се открива и као духовит човек, склон да се нашали на сопствени рачун (као кад себе назива диктатором).

⁶ Консултовати књигу Драготина Цветка *Fragment glasbene Moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana 1988, затим Цветков рад *Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom*, *Arti musices*, 3, 1972, 63-74, као и писма која је Славенски примао од Остерца (Архив Славенског у Савезу композитора Југославије).

⁷ Вид. Драготин Цветко, *Фрагмент...*, 244-246.

⁸ Госпођа Гордана Трајковић, Милојевићева кћерка, сећа се да је њен отац волео да с јесени борави у Словенији. Поред Љубљане, где се дружио са Остерцом и његовим пријатељима, међу којима је било и оних који нису били музичари, одлазио је и у мало место Поднарт код Бледа, где је волео да на миру компоује и пише.

⁹ Цветко, *Фрагмент...*, 71, напомена 272.

Преписка између Милојевића и Остерца, тачније једна њена страна – Милојевићева писма која се налазе у Остерчевој заоставштини, била су до сада предмет проучавања Драготина Цветка¹⁰, који је у своје радове унео и податке до којих је дошао на основу увида у Остерчева писма Милојевићу. Ова друга страна преписке се чува у Милојевићевом Архиву, о којем се брине композиторов унук Властимир Трајковић, такође композитор. Овај обимнији, односно боље сачувани део преписке сада се објављује први пут, па је то и прилика да се љубазно захвалим Властимиру Трајковићу на рукописима које ми је дао на увид. У Остерчевој заоставштини је сачувано мало Милојевићевих писама, јер је већи број њих вероватно нестао за време рата.¹¹ Како пише Цветко, Милојевићево «трогодишње ћутање» током ове преписке, од 1937. до 1940. године, сигурно није знак неких погоршаних односа међу њима, већ да је тај део заоставштине пропао.¹² Иако је Милојевићева породична кућа у Немањиној улици број 16 у Београду тешко демолирана за време америчког бомбардовања на Ускрс 1944. (а сам Милојевић задобио ране од којих је умро две године касније), сачувано је доста Остерчевих писама, мада можда не и њихов комплетан број.

Остерчева писма Милојевићу – њих укупно 41, рачунајући и дописнице, настала су у временском распону од 1933. до 1941. године. У овај приказ кореспонденције између двојице композитора укључили смо и Остерчево писмо Стани Рибникар (од 20. августа 1934), јер се односи на њен позив да пише о Милојевићевим делима за *Звук*, затим писмо Гордани, Милојевићевој кћерки (од 16. априла 1936)¹³, као и писмо извесне Кармен, које се налази на полеђини Остерчевог писма (с почетка јануара 1937). Писма репродукујемо верно оригиналу, што значи да смо задржали словеначки језик на којем су писана, са свим «посрбљавањима» која су свакако унета ради боље разумљивости, као и ортографским грешкама. Остерчево писање на «словеначко-српском језику» можемо тумачити као гест добре воље, какав је и Милојевићево писмено обраћање Остерцу латиницом. Аутор овог рада се срдач-

¹⁰ Објавио је следеће радове о тој теми: *Из писама Милоја Милојевића Славку Остерцу*, Споменица САНУ, књ. CDXXXIV, 1970, *Из кореспонденције Славка Остерца*, *Muzikološki zbornik*, VI, 1975, 82-93. и књигу *Fragment glasbene Moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana, 1988.

¹¹ Вид. Драготин Цветко, *Из писама Милоја Милојевића...*, 265, напомена 5.

¹² Вид. Драготин Цветко, *Фрагменти...*, 86, напомена 334.

¹³ У тексту који следи ова два писма нису нумерисана, јер нису директно упућена Милојевићу.

но захваљује музикологу Неди Беблер, која јој је својим знањем словеначког језика помогла при ишчитавању текстова писама, као и словеначком музикологу др Леону Стефанији на послатим подацима о мање познатим савременицима Остерца и Милојевића.

Треба напоменути да писма нису архивски пописана и да су сва писана руком. У тексту који следи репродуковане су и адресе при-маоца, онако како су написане на дописницама или сачуваним ковертама. У напоменама су дати основни подаци о личностима које се у преписци спомињу, али, на жалост, није било могуће доћи до информација о свима. На одговарајућим местима су унети кратки подаци о Милојевићевим одговорима Остерцу, као и белешка о једном писму Марте Остерц. Последње сачувано писмо је од 15. фебруара 1941, а недуго потом, 23. маја, Остерц умире. Остаће непознато да ли је било још неке размене писама између двојице пријатеља пре априла, када се краљевина Југославија распала под налетом фашистичке Немачке.

1

(писмо)

V Ljubljani, 24.VI.1933.

Dragi prijatelju,

najprije moje iskrene čestitke k imenovanju za vanrednog profesora univerziteta. Već je bilo ipak krajnje vreme, sada ćeš barem moći bez skrbi komponirati. Sada imamo jedno strahotnu molbu:

Kod nas ide u penzion Matej Hubad, direktor konservatorija.

Kandidati za naslednika so bili g. Polić i Brezovšek, pa danas od tih nijedan ne kandidira više.

Ostali : *Julij Betetto*¹⁴ član opere nar. gledališča v Ljublj, ur. v V. pol. grupi. *Bez mature!* Edini moj resen konkurent!

L. M. Škerjanc, učit. IX. polož. grupe in g. *Pregelj* (začetnik učitelj solopjevanja – kontraktualni)

Anton Trost, pianist u Beču, nije naš državljan in ne pride v poštev.

[2. стр.] Mojo kandidaturo će podpirati A. Lajovic, verovatno Hubad in vrlo molim, ako bi se i Ti zauzeo zàme. Mesto neće biti raspisano in dolazi u obzir Betetto i ja. Ja sam činovnik (ukazni) VI. plož.¹⁵ grupe sa 19 godina škol. službe, maturo (1914) in absolviranim konservatorijem (1927) i apsolvirano četvrttonsko komp. školu.

¹⁴ Речи које су у писмима подвучене, овде су дате курзивом.

¹⁵ Треба: polož.

Da znaš, Betetto i ja sva prijatelja; on je fini človek, ali ću Ti prikazati moje in njegove ideale v splošnem:

Betetov ideal kompozitorski :	Moj ideal:
E.W. Korngold:	Stravinsky, Ruska petka
Tote Stadt	in naš smjer itd.

Video si, da sam sastavio iz domaće muzike festivalski komorni koncert, da sam Tvojo suito tako dugo urgirao, da si jo konačno poslao itd. – Moj ideal bi bio: sve učne načrte prikrojiti *jugoslovensko* in uopšte *slovensko* ; še bolj vse javne produkcije itd.

Mesto Mendelssohna Lajovic, mesto Schumanna midva, mesto Brahmsa Slavenski itd. Molim Te, ako imaš tamo upliva, zauzmi se za mene!

Otpiši!

Pozdrave Tvoj Slavko

2

(*уисмо*)

Ljubljana, 11.II.1934.

Dragi prijatelju,

po svom starom običaju se obračam na Tebe, pošto imam na Tebe veliku molbu. Kako Ti je sigurno već poznato, primili su mi za međunarodni festival ove četiri pesme, što jih je pevala Golobova¹⁶ uz pratnju kvarteta (Pfeifer¹⁷, Stanić, Šušteršić, Bajdè¹⁸) na ljubljanskom festivalu. A najbolje na stvari je to, da bi ja ovih stvari uopšte žiriu ne podneo, pa mi ni Ti, ni Josip¹⁹ nista pisala, jestli je ko to poslao. Da bi u slučaju , da iz Beograda nije bilo otposlano ništa (ovo uostalom još danas ne vem!), a u Ljubljani mi također nije podneo niko ništa – da bi dakle ne izgledalo, da jugoslovenska sekcija bojkotira festival zbog toga , što je u Italiji – iz ovog razloga sem ja poslao svoje pesme. – No, sada su već uvršćene na festivalski program, pa treba da ih izvedemo i to naravno s istom garniturn (Golobova i kvartet iz Ljubljane). Na programu su 3.IV. posle podne.

¹⁶ Фрања Голоб-Бернот (1908-1984), алт, оперска и концертна певачица. Чланица Београдске опере од 1938-41. Са великим успехом интерпретирала Остерчев циклус песама на Градникове стихове на фестивалу савремене музике у Фиренци, 1934. године.

¹⁷ Леон Пфајфер, виолиниста (1907-1986).

¹⁸ Отон Бајде (1906-), виолончелиста, извођач и педагог у Марибору и Љубљани.

¹⁹ Мисли на Јосипа Славенског.

Molim Te onda

1.) da bi Ti kod umetničkog odeljenja (eventualno skupno s Josipom) podneo molbu za potporu našoj sekciji, ako bi bilo moguće u ovoj visini kao prošle godine (10.000 Din) za ekipu: Golobova, Pfeifer, Stanić, Bajde i Osterc. Mislim, da će Ti uspeti kod načelnika [2. стр.] gospodina Veljka Petrovića²⁰ ako ne cela, barem jedan dio ove sume.

2.) da preuzmeš Ti vođstvo ekspedicije i da glasaš i se udeležiš sjednice delegata pri izboru žirija za našu sekciju i da stupimo pod Tvojim vođstvom u vezo sa Hábom, ev. Markevičem i ev. sovjetskim delegatom pa da si osiguramo jednog člana žirije Sloveni koji će član garantirati, da buduće godine 1935 opet dođe [уметнуто испод реда: barem] jedna jugoslovenska skladba na festivalski program.- Ja za svoju osobu za festival 1935 neću da nešto svoga pošaljem.

Molim Te, odgovori mi na oboje!

U poslednje vreme pevali smo na Konservatoriju na dveh nastopih »Japan«, prije tri dana je novosadsko pevačko društvo odlično izvajalo »Muho i komarca«. Decembra bio sam u bolnici, i januara sam još puno bolovao (nekoliko još sada!) za revmatizmom.-18.I. davali so mi u Beču sonatu za violu i klavir, prošla je vrlo dobro.- Milivoje Crvčanin²¹ mi piše, da iščeju Česi, i to kritiki!!- veze sa nama, jeli si interesiran, piši mi! - Kako je prošla Tvoja sonata (violinska) u Pragu? Baš sam bio u bolnici ovo vreme, čitao sam samo koncertni »pořad«²² prije koncerta.

Pozdrave! Tvoj Slavko Osterc

(дописница)

Gospođa Stana V. Ribnikar
za muzičku reviju »Zvuk« Beograd
Poenkareova 31, Ljubljana, 20.VIII.1934.

Veledenjena gospa, z žalostjo sem sprejel vest zavoľjo Zvuka.²³ O dr. Milojeviću Vam napišem vrlo rad študijo, pa poznam dobro le njegovo sonato za violino in klavir, potem 10 pesmi (album), pesem Majka in nekaj zborov. Vse drugo, tudi njegove biografske podatke bi prosil, da mi pošljete.

²⁰ Познати књижевник Вељко Петровић је радио у Министарству просвете од 1920. године.

²¹ Црвчанин је завршио студије на прашком Државном конзерваторијуму (1922) и на Филозофском факултету (1929). Остао је у Прагу до 1941. године, као члан југословенског дипломатског представништва. Од 1932. године је на Државном конзерваторијуму предавао српску црквену музику.

²² На чешком: програм.

²³ Реченица прецртана оловком.

Tudi prosim, da mi sporočite, kako dolg naj bo članek. Čebo v Ljubljani kaj novega, bom še poslal za zadnjo številko. Mislim, da bo skoraj 2 simf. koncert in ena premiera v operi (ali opereta). Uz pozdrave²⁴, Slavko Osterc, Ljubljana, Glasbena Matica.

Милојевић упућује Осћериу писмо датирано само годином 1934, у којем излаже свој композицијорски credo – у вези са чланком који је од Осћериа поручен за «Звук» (Cvetko, Fragment..., 244 - 246). Писмо се вероватно укрсило са Осћерчевим од 19. октобра 1934, у којем он изражи податке за свој чланак о Милојевићу. Incipit: »Dragi moj Osterc, Imam jednu dužnost koja bi mogla biti vrlo neprijatna kada ne bih imao da je izvršim između mene i tebe...«

3

(писмо)

Gospodin dr. Miloje Milojević
kompozitor i univerzitetski profesor
Beograd, Nemanjina 16
Ljubljana, 19.X.1934.

Dragi Miloje,

prvo Ti najlepša hvala za telegram in za poslani materijal, specialna hvala za eksemplarje, ki si jih podaril meni in tudi za vanredno dobro recenzijo, ki si jo pisal o meni ob priliki Trboveljskih Slavčkov. Tvojega pisma z podatki, ki jih še želiš v moji študiji o Tebi, nestrpno pričakujem. Članek bom Zvuku odposlal za 3-4 dni. Prosim, hitro odpiši. Na žalost sem bolan na revmi, imam v levem kolenu arthritis deformans – ide že na bolje, ali silno mi je žal, da se nisem mogel udeležiti pogrebnih svečanosti blagopokojnega Kralja Aleksandra zbog bolezni²⁵. Inače pa sem že v popolni funkciji, samo hodim težko.

Sedaj Te pa nujno prosim pomoči in nasvetov:

1.) Prosim, o tej točki obvesti tudi Slavenskega. Sekcija treba plačati 125 švajc. frankov do 15.XII. Kakor veš, jaz za Firenco nisem dobil nič in sem se zadolžil, da sem finančno čisto na tleh. Poleg tega mi moja bolezen vzame še tisto, kar bi mi eventualno pomagalo.-Mislim, da se bo *edino Tebi* posrečilo dobiti od ministrstva barem toliko, da plačamo teh 125 frankov federaciji v London. Če je to mogoče, jih nakaži sam v London. Če ni nika-

²⁴ Прецртано од речи Чебо.

²⁵ Краљ Александар је убијен 9. октобра 1934. године у Марсеју.

kor mogoče, pa bom moral jaz javiti, da izstopa naša sekcija iz federacije. Bilo bi škoda! Mene je [2. стр.] stala Firenca ca. 12.000 Din in mi je popolnoma nemogoče da bi dal sedaj še 125 fr, ker imam dolgove.

Vendar je naš nastop v Firenci imel za našo muziko zelo lepe posledice. Tako ima

2.) Gospa Franja Bernot-Golobova 18.I.1935 svoj koncert v Rimu (v akad. sv. Cecilije). Izbrali bomo seveda tudi Tvoje pesmi, ki se dajo transponirati za kontra-alt. Katere želiš? odpiši!

3.) imamo v Beču 15.III. 1935 koncert, kjer bosta sodelovala Golobova in Lipovšek. Reprez. komponiste sem izbral jaz, za kompozicije še ne vem, ker mi iz Beča še niso sporočili, katere reproduktivne umetnike nam bodo dali oni (v Beču) na razpolago. Golobova bo večino vzela iz svojega programa v Rimu.

Torej vidiš, da za naše skladbe jaz skrbim, samo to mi je vedno težje zbog materijelnih neprilik. Dobro bi bilo, da idemo zajedno v Beč, če bom jaz že toliko zdrav.

V U.E.²⁶ je izšel že moj »Magnificat« (partitura) – kmalu Ti pošljem za revanšo za Tvoje note en eksemplar in Te prosim, če bi v »Politici« napisal recenzijo in mene obvestil o tem.

Najlepše Te še enkrat prosim, če bi na kak način dobil kje toliko, da bi sekcija plačala članarino.

Pričakujem Tvojega pisma in Te iskreno pozdravljam.

Tvoj Slavko

Slavko Osterc, Ljubljana
Glasbena Matica

(Писму је приложено циркуларно писмо од септембра 1934, о фестивалу SIMC-а следеће године.)

Милојевић одговара писмом које почиње са «Ne daj se, čoveče. Kakav arthritis deformans! – ti si još i suviše mlad čovek da te ma šta deformira, a najmanje arthritis.» (наведена само година 1934. Вуг. Светко, Fragment., 246-248). Сјомиње своје композиције које би Голобова могла да пева на концерту у Риму, проблеме у југо-словенској секцији ISCM итд.

²⁶ Universal Edition.

4

(гоџисниџа)

Gosp. dr. Miloje Milojević kompozitor
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 20.X.34.

Dragi Miloje,

danas sam primio dopis gđe Ribnikar, neka izradim študiju o Tebi za novembarski broj, pošto za oktobarski nije više vremena i pošto si mi Ti doturio material dosta kasno. No, mislim da je tako bolje – ja imam više vremena i mogu napisati študiju u miru, šta mnogo вреди. Kako Tebi? Na kakoj stvari sad radiš? Vrlo me interesuje, piši mi nešto, iako znam, da nemaš puno vremena.

Pozdravlja Te Tvoj Slavko

5

(џисмо)

Lj, 9.XI.1934.

Dragi moj Miloje,

I. *študija o Tebi* sem končal in je temeljita, a brez notnih primerov. (to lahko kdo v Beogradu dopolni) Vem, da boš z njo zadovoljen. Je lapidarna (ne kratka) in strokovna, študij Tvojih del (sistematično) mi je »vzel« 24 dni časa analiziral sem na kratko mnogo tipičnih del in sta mi oba Tvoja dopisa dal za članek izvrsten skelet. Moja žena jo zdaj prepisuje za glej točko V. Za par dni jo pošljem gđi Ribnikar.²⁷

II. *Beč*. Če hočeš imeti na programu viol. + kl. Sonato z umetniki, ki jih predlagaš Ti, boš moral izvedbo plačati. Tam ni dinarja in gre Golobova in Lipovšek na *moje* stroške v Beč. Mogoče dobimo tu kje kako malo podporo. (Lahko pa Ti jo izvajajo na istem koncertu Bečani, piši Visku²⁸ : to gre)

III *Sekcija*. Od presvete denarja sigurno ne bomo dobili. Izstopiti je škandal – ker bodo potem domači »prijatelji« vzeli sekcijo v roke (n.pr. Zagrepčani!) – Torej, zadnje upanje in če bi mogel ti naši sekciji preskrbeti *posojilo*, ki bi ga Ti, Josip in jaz garantirali in vrnili, ker s časom bomo ja dobili kje kaj podpore – tako hitro je pa nemogoče. Prosim Te, stori to in

²⁷ Остерчева студија је објављена у *Звуку* од јануара 1935, 1 - 8, под називом *Dr. Miloje Milojević. O pedesetogodišnjici rođenja*.

²⁸ Иако је Остерчев рукопис обично лако читљив, постоји недоумица да ли је ово име добро прочитано.

nam dobi posojilo, makar od UJMA²⁹ in makar po 12%. Če bi bil jaz zdrav, bi šel od človeka do človeka in zbiral makar po 10 Din, a tako ne [2. стр.] morem. Če Ti to ne mogoče, mi piši, da nas odjavim pri federaciji. *Piši pa mi sigurno!*

IV *Rim*. Sve Tvoje pesme za sologlas + klavir je vzela pri meni gđa Golobova, ki si bo za Rim izbrala in ev.transponirala. (Če boš imel v Beču sonato, za pesmi ne bo prostora, da nam program ne postane predolg. Je dosti avtorjev (glej prospekt). Note dobiš zopet pri meni.

V *Radio-Ljubljana* Moja žena zopet trenira klavir in *odlično* igra. Jutri predložim upravi Tvoj klavirski večer. Jaz bi predaval o Tebi (kar je za Zvuk moja študija), moja žena pa bi svirala vse Tvoje klavirske stvari, ki si mi jih poslal, in ki nama *vse po redu* odlično ugajajo. To je fajn – kaj ne, uprava radia bo sigurno sprejela. Večer bi bil od 15.decembra kak dan, ko bo enoten prenos Ljub.-Beogr.-Zagreb. Prosim, sporoči mi če imaš kake želje glede vrste na programu.

VI *Beograd*. Ali bi ne bilo mogoče v Beogradu Tvoj večer v Kolarčevem univerzitetu? N.pr. klavir moja žena, solospeve Tvoja gospa ali Golobova, pratnja – lahko nekaj Ti sam, ali moja žena.

Ta mesec imam na programu v Českých Budějovicah, 1.XI. v radiu Bratislava, 11.XI. v Pragi sonato za violo + klavir iz l. 1927. 24.t.m. Gradnikove (Golobova in Zagr. Kvartet), v kratkem času v radio Brno tudi »Koncert za orkester« (prva izv. 1932. v Češki filh).

No, dosta sem Ti napisal, pristrčne pozdrave Tvoj Slavko

6

(дописница)

Dr. Miloje Milojević, kompozitor
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 27. XI 1934.

Dragi prijatelj,

članek o Tebi sem že poslal gđi urednici Zvuka. Tvoja klavirska ura v radio Ljubljani je 18.XII. od 20.20 – 21.20. Jaz bom predaval cca 20', moja žena pa bo igrala vse klavirske skladbe, ki si mi jih poslal. So zelo lepe in jih bo tudi konservatorij dal še letos na svojih produkcijah. Morda naredimo tudi na konservatorij Tvoj celi koncert. Gotovo Te to veseli. Pozdravljam Te

Tvoj Oстерc

Slavko Oстерc, Lj, G. M.

²⁹ Скраћеница од: Удружење југословенских музичких аутора.

(ӯисмо)

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij
Lj, 26.IV.1935.

Dragi moj Miloje,

1.) pošiljam Ti izrezek iz «Jutra» 26.t.m, kjer je natisnjena moja «klobasa». Mislim, da boš zadovoljen in da sem omenil vse, kar je bilo važnega. Tudi gdična Mežétova je omenjena.

2.) Se še danes hvaležno spominjam prekrasnih dni mojega bivanja v Beogradu.

3.) Sem Ti poslal Magnificat pred par dnevi in Te prosim, če boš napisal kaj v «Politiko», pošlji mi *bezuvetno* en izrezek. Morda napišeš tudi lahko kaj v «Zvuk». Iz njega tudi vidiš, da sem – če pišem za zbor – diatonik!

4.) Tvoje note:

a) Vse pesmi ima Golobova in jih *ne morem in ne morem* dobiti. Ali bi ji pisal, da Ti jih vrne ona direktno?

b) Moja žena je Tvoje razglednice silno vesela in Ti bo pisala «zahvalno pismo». Ker je prihodnji program v radio prijavila *Tvoje «4 morceaux», Slavenskega «Jug. Suito» in moje «arabeske», [2. стр.]* Te prosi, da bi ji dovolil, da jih še toliko časa obdrži.

c) Sedaj odloči Ti, kaj naj storim :

I.) ali naj pošljem vse, kar imam *jaz*

II.) ali naj moja žena obdrži en zvezek in pošljem *druge*

III.) ali naj še *počakam* , če bo Golobova vmila solopesmi

Golobova je – kakor včasih Ti: pišem ji, naj dá note, ona pa sploh ne odgovori. Stanuje pa na periferiji in sploh ne vem, ali bi jo kdaj dobil na stanovanju ali ne, pa pri nas vedno «kiša pada» - tako gre dan za dnevom in nič od nje ni od nikoder.

Oprosti, da se Ti zadnjič nisem imel niti časa zahvaliti – tako hitro smo morali oditi.

Tukaj nič novega, kar bi Tebe zanimalo.

Pozdravlja Te

Tvoj Slavko

8

(дописница)

Gosp. dr. Miloje Milojević, kompozitor
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 11.V.1935.

Dragi prijatelju,

molim Te, saopšti mi do 20. o. m. jeli imaš na raspolago svoje »Srpske igre« (ili kako je naslov?) za orkester za izvedbu na jednom sezonskem koncertu u Karlovim Varyma. Gdje je material i partitura? Ako je kod Tebe, obdrži ga; ja ću Tebi naskoro pisati, kamo treba da šalješ.- Baš svršavam sonatu za saksofon i klavir; Sigurd M Rascher³⁰ dao jo je već na program svojih evropskih koncerta. Fitelberg³¹ će mi u Varšavi izvesti Passacaglio i Suito.

Pozdrave! Tvoj Slavko

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij

Милојевићева кариџа са Језерског у Словенији од 3. августа 1935. (Cvetko, Fragment., 248)

9

(дописница)

Gosp. dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 1.XII.1935

Dragi,

molim Te, šalji mi odmah 1 izvod svojih 4 klavirskih kompozicija za Amsterdam. Jedan izvod, koji si darovao moji ženi, ona treba za Ljubljano, pa je zbog toga *treba*, da šalješ još jedan. Ako imaš 2, trebam još jedan za Montevideo.

Arabeske sem ti poslao.

Zdravo, Tvoj Slavko

³⁰ Sigurd Rascher (1907 -), скандинавски саксофониста, по рођењу Немац.

³¹ Gregor Fitelberg (1879 - 1953), пољски диригент и композитор.

[На полеђини:] Ваš слушамо из Прага »Znavení den«.

Olga Oljdekop. Puno pozdrava.³²

In M. Krasová!³³

10

(дописница)

G. dr. Miloje Milojević
prof. univ. i kompozitor
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 12.XII. 1935.

Dragi Miloje,

v nedeljo 15.t.m. ob 11h prije podne ima moja žena v radio Ljubljana koncert jugosl. klav. muzike. Svira i Tvoje 4 (velike) skladbe i so sjajno naštudirane. Ako imaš vremena, poslušaj!- Trebam za Montevideo in za Amsterdam Tvoje klav. skladbe, ako želiš da budu izvedene. I Varšava traži; v Varšavo možeš i pesme.

Zdravo! Tvoj Slavko

Najbolje da doneseš sobom.

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij

Милојевићева карта од 23. децембра 1935. Честитица Божић и усрех са Religiosot, којим је сам дириговао на извођењу 23. 12. 1935. у Београду (Cvetko, Fragment..., 248).

11

(писмо)

Slavko Osterc
Ljubljana
Conservatoire
24.I. 36.

Dragi Miloje,

kar Ti pišem sedaj, je seveda strogo rezervatno. Cvijeta Zuzorić ima termin do 1.II. in bom tudi jaz konkuriral. Zato Te prosim, oddaj pod šifro

³² Аутограф Олге Николајевне Ољдекоп (око 1906 - 1946), оперске пева-чице руског порекла, која је од сезоне 1934/35 била чланица Опере Народног позоришта у Београду (податак од Алексеја Арсењева).

³³ Аутограф Марте Красове (1901 -), чешког алта.

»Chroma« moj II kvartet za konkurencu (saj Ti gotovo nisi v žiriji, ker si se naše note ta čas že spoznal), priloži zapečateno kuverto z mojo adresno, saj več kako se to naredi! Miloje, toga *ne zaboravi!*³⁴

Stare Slovanske Familije se Ti iskreno zahvaljujejo za razglednice, auf mich hast du natürllich nicht gedacht!!³⁵ Rrrrr....rr...(diktator se zlobi)

Jaz bom za natečaj poslal še »kvintet (duvački)« ker bodo mogoče trebali za program. (Tudi to poverljivo)

Če boš kaj videl Orlova³⁶, Ti bo izročil moje pozdrave. Kakor hitno izidejo »Grimase« in »arabeske«, jih pošljem i izvod tudi S. Prokofjevu. Orlov mi je rekel, da Prokofjev vse nove, dobre stvari rad svira.

Sehen die Grimassen schon zu Ende?³⁷ rrrr...!!

[2.стр.] Ko si Ti odšel, sem se zopet vrgel s polno paro na delo. Balet gre naprej »kao munja«.

V Ženevi (Carillon) smo propadli vsi »12 tónerji«. Prišlo je 125 del, od teh je bila 40 predlaganih za 2 nagradi, med njim tudi moje. Poročilo pravi da zaradi A. Bergove smrti njegovi predlogi niso prodrli in je dobil

1. duo ½ Rihard Zika!

½ K.A.Hartmann - gud. kvartet³⁸

2. duo Luigi Dallapiccola (muzika za 3 klavira)

in švicarski »Trostpreis« neki Švajcar.

V žirijo so bili Ansermet, Malipiero in 2 Švicarja in Roussel, torej od naše »generacije« nobeden namesto Berga.

17.II. imam suito za V.+kl. v Kilburn (Engleska), približno isti čas »Ouverturo« v Amsterdam (Concertgebouw) 3.II. pa tukaj »Magnificat«, viola-sonato pa čez par dni v Pragi (Masarikov ustav). 31.I zvečer lahko slišiš iz radio-Ljubljana moje »Karikature za pikolo, klarinet in fagot. Ne vem če, če bodo igrali vse in če bodo igrali dobro.

Stari Slovani so žalostni, odkar si Ti vstran. Slišal sem, da pride 3.II. Slavenski v Ljubljano – veselim se, da ga bom zopet videl in slišal lamentirati!

Iskrene pozdrave gospej soprogi, gdcu Gordani in Tebi.

Tvoj Slavko

³⁴ Два пута су подвучене речи не заборави.

³⁵ Текст на немачком: На мене, наравно, ниси мислио.

³⁶ Вероватно мисли на Николаја Орлова (1892 - 1964), руског пијанисту који је од 1922. живео у Паризу.

³⁷ Текст на немачком: Да ли су Гримасе при крају?

³⁸ Оба дела су гудачки квартети, што је у оригиналу графички назначено великом заградом.

12

(дописница)

Gospodin
prof. dr. Miloje Milojević
kompozitor
Beograd, Nemanjina 16

29.I.1936.

Dragi Miloje,

još jednom Te lepo molim, da ne zaboraviš poslati moj II.kvartet pod značkom »Chroma« na konkurs Cvijete Zuzorić. Pošto ja šaljem još jednu stvar pot istom šifrom, nije treba da priložiš kuverte.

Danas ob 9h slušaćemo Tvoj beogr. radio koncert kod Rilje.³⁹ Kako ćemo Te proslaviti, možeš si misliti.

Iz Varšave sam dobio vest, da nisi ni Ti, ni Milošević ništa poslao. Ako nećete da šaljete, nema Vama pomoći...

Dobio sam vesti iz Varšave, [2. стр.] Lvóva i od U.E, da je moja »Suita« (koju smo slušali) imala sjajan »echo«.- Koncert G. M. biće 7.II.

Nazdar Tvŭj⁴⁰ Slavko

13

(дописница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16
22.II.36.

Dragi,

*Grimase*⁴¹ – od vseh strani me izprašujejo po njih! Žuri, žuri!

1.) Nazdar!

2.) Ali bo Religioso itd. v radio-Beograd?

3.) 30.III. imam Procesijo⁴² na jednom velikom koncertu v Beču

4.) Idem aprila u Prag

5.) Šta je z mojo saksofon-sonato, hoće li Todorović⁴³ svirati?

³⁹ Rya Reger (Roeger), припадала уском кругу Остерчевих пријатеља. Вид. Светко, *Fragment...*, 37. напомена 114.

⁴⁰ На чешком: Здраво, твој.

⁴¹ Два пута подвучена реч

⁴² Остерчева соло-песма из 1934.

⁴³ Виолончелисту Илију Тодоровића спомиње композитор Ладислав Грински (Grinsky) у својим писмима Остерцу из Београда 17. XI и 27. XI 1935. Пише

6.) Oljdekop konačno študira jugoslovenski radio-program. I moje stvarce.

7.) Imam koncem aprila v Ljubljani svoj koncert: klavir (arabeske), orgule (Fantazija i Koral), solospevi s klavirom i z orguljama i konačno Klabund-ciklus (Sve peva Gostič. Klavir Lipovšek, orgulje Rančigaj.)

8.) 10.III. imamo češki večer. Etcetera Tvoj Slavko Osterc, Ljubljana, Conservatoire

11.) Izroči Procesiju Mezétovi!⁴⁴

[Додатак на другој страни:] 25.II. predavam u radio »Nacionalni čas« - ilustracije: Marta i Xenia (ona peva: Vrata vrlo dobro). Inače za ilustraciju: Švara, Šturm, en Kororc i Pahor.)- 28.II. prenosi Ljubljana moje Variacije »Slavica« ? radio orkester)

Slavko Osterc
Ljubljana
Conservatoire

sobota, 8h rano
28.III /1936⁴⁵ / Emona

Dragi moj Miloje,

»na odmah« Ti odgovaram »po spisku«. Da mi ne pišeš, se ne ljutim, pa znam ja Tebe. Znam i da radiš. Ali samo jedno stvar Ti uzmem u zlo: Ti toliko i tako iskreno radiš za mene i za moju muziku, da mi je vrlo žao, da nisi poslao svoju sonatu u Varšavu, gde je bio naš koncert 23.t.m. in izvedeno sve, što smo predložili, t.j. od svakog kompozitora barem jedno delo – a od mene su dali 2: Procesiju i Toccato. No, veseo sam, da je bio od Beogradčana na programu barem Milošević - eto: Kad je bila prilika, da se ja Tebi malo revanžiram – Ti nisi poslao. Šteta i 2.) diktatorski: rrrr...! – Zašto na zajedničko pismo nisem odgovorio: već 1 mesec imam gripu, sad je malo bolje, pa koji dan i lošije. Pošto u poslednje vreme nemam primernog

да је Тодоровић »absolvent Tkalčića odlično svira saxophon i dvomesečno svira koncert na Radio-Beograd.« Вид. Цветко, *Fragment...*, 185.

⁴⁴ Прескочен је запис под бројем 10. Поздрав под бројем 11 написан је наопако, на врху стране, због недостатка простора.

⁴⁵ Остерц није навео годину, али се на основу садржаја писма може закључити да је то било 1936. Наиме, концерт у Варшави који Остерц спомиње одржан је 23. марта 1936. То је било вече југословенске музике, са делима Жебреа, Штурма, Шваре, Милошевића и Остерца. Вид. Цветкову књигу *Fragment glasbene moderne*, 39, напош. 123.

društva, vrlo retko »krocam« - pa je verovatno ta gripa također: Abstinzerscheinung – iako nisam potpuni apstinenta.- Diktatorica je imala 1.) plesni turnir 2.) gripu 3.) ima na konserv. odsustvo do 1.IV. zbog »bolehavosti« - ali je već zdrava. Svega sam jo vidio jedanput u poslednje vreme i to 1 minutu pre 4 dana. Kazala mi je, da ima zajedničko pismo i da mi ga će pokazati, pa je nisam više video. Uopšte neznam, šta je u pismu – onda teško da Ti odgovaram. Tamo ne idem zbog gripe i zbog straha, pošto smo jedanput prije 6 nedelja teško [2. стр] povredili Joška Roegerja instinkt za trezvenost i za »Policajštunde«. To je veoma tragikomična – bolje: komitragična stvar. Xen je maksimalna solidnost zbog svog pevačkog organa – ja opet imam toliko posla, da Ti nisam pisao – pošto nisam zapravo imao šta da Ti pišem interesantnog. Dorle uopšte nikad ne vidim.-Iskrena hvala Ti za sve, šta mi javljaš zbog izvedba mojih kompozicija u Beogradu – u Pragu ćemo se videti. Ja odlazim već 1.IV. imam već 3.IV. jedan sastanak u Budějovicah i polazim kao gost Slavčka, pa idemo zajedno zbog manjih troškova do Budějovic osobnim vlakom itd itd.- Pa i zbog Joška je bolje ako mene 2.IV. nema – imaćete se i bez mene odlično. U Pragu će me veseliti Tvoj referat – i muzički, i staroslovanski. Lovže i Tomažič kao i ostala poznata garnitura (kojoj si pisao) se iskreno raduje Tvojeg prihoda i Tvojega društva, a midva će va nadomesiti »Sitzungo« v Pragu. Lokal ostaje »Lovšin«. Reogerovi će se vrlo obradovati Tvojega poseta kod njih – još toliko više, pošto će im biti poznato, da mene više nema u Ljubljani. Ako ne dođeš pre podne, čekaće Te naveče deputacija Starih Slovana na stanici. Ako prepodne, javi se odmah u Gradištu.

Molim Te, da dik. i Xen ne pričaš puno o mom »strahu« - i njima je nezgodno. - Danas sam ad puncto gripe malo bolji – sad prepisujem partituro »Magnificat« još 2 puta za U.E – prihodnja izvedba (orkestrom) biće u Holandskoj: Hertogenbosch. No – više toga u Pragu kod Fleka ili kod Pinkasa ili Prohazke.

Zdravo, rrrr – Tvoj Slavko

[На маргини, усправно:]

P.S. Za nekoliko dana imaću gotove »5 vragolija« za klavir. U poslednje vreme sam svršio 3 solo pesme, 1 dvospev i do polovine »Mouvement symphonique« za vel. ork. kao i preko polovine ¼ tonske kantate za ženske, alt-solo i 9 instrumenata. Puno, što? Slavko

Милојевићево писмо од 26. марта 1936. Пребацује својим словеначким пријатељима што му нису одговорили на писмо од 18. марта, у којем је најавио свој крајак боравак у Љубљани 2. априла, на путу за Праг. Incipit: »Dragi moj Slavko, Ja retko pišem. To je moja bolest« (Cvetko, Fragment..., 246)

(писмо)

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij
Lj, 16.aprila 1936.

Vrlo poštovana gospođice ⁴⁶,

ne čudite se, da Vam pišem, ali u Pragu kazao mi je moj prijatelj Miloje, da je teško bolestan, i da je velika njegova bolest ova, da na dopise ne odgovara. Rekao je, da od sada to će biti bolje i da će on *Vas* poveriti »umetničko-službenim« poslovima.

Eto – zbog toga se obraćam direktno na Vas. Miloje će reći: originalno! – ali ide za jedno vrlo obično stvar. On ima puno mojih partitura da piše svojo knjigo o modernoj jugoslov. muzici. Jedna ovih partitura zove se: *Partita za čelo i klavir*. Od ove nemam duplikat. (Sve to Miloje zna). Pošto je on priglasio za «Beograd-radio» moje večerice:

- a) *Partita* za čelo i klavir
- b) *Pesme*
- c) *Sonata* za saksofon i klavir, [2. стр.]

valjda «Partitu» sam treba. U Ljubljani međutim dr.Švara prijavio je moje «klavirsko večerice», pa zbog toga hitno trebam *3.stav* «Partite» (mislim «Interludij») za klavir solo.

Dva predloga:

- 1.) Ili mi šalžete celo «Partitu», ja ću si III. stav *odmah* prepisati i *odmah* Partitu vratim ili
- 2.) da neko prepíše III.stav i mi ga šalžete.

Sve to sam se z Milojem u Pragu dogovorio, pa Vas molim, da bi on na to ne zaboravio.

Dalje: Od više strani imam upite za drugo sezonu. Avizirao sam Milojeve «Ritmické grimase» - pa nema ih! Molim, gurajte ga, da ih svrši.

Sigurno se Miloje već vratio iz Praga, iskreno ga pozdravljam, milostivoj gospođi i Vama moje poklone.

Odličnim štovanjem

Slavko Osterc

⁴⁶ Остерц се овде без сумње обраћа Милојевићевој кћерки Гордани.

15

(гојисница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 22.IV.1936.

Dragi Miloje,

a) iskrena hvala Ti za poslate note kao i za dopisnu kartu

b) u Pragu nisam posećao predavanja, već probe Č.F. za koncert 8.IV. koji nisam mogao već slušati [2. стр.] pošto nismo bili više tam. Ipak sam htio upoznati dela svojih dragih prijatelja iz Praga Hábe i Reinerja. Jedan prepodne bio sam na probi E.F.Buriana D 36 u Mozarteumu. Posle podne jedanput kod Hábe, jedanput kod dr.Mandića.

c) Po večerima bio sam jedanput još z Bingulcom⁴⁷ (tražili smo i Tebe), drugo večer sa Slovencima (iz Praga), treće večer na Masarykovom nadraži (pre odlazka.)

č) Potražio sam Süsskinda (pianistu), koji će mi svirati novi opus: *Aforizmi*

d) Martu Krasovu-Jirakovu: će pevati Procesiju, Vrata i Gradnikove uz kvartet

e) dr.Smotačka: još ove sezone mi u Radio-Praha izvode duvački kvintet (i trio od Žebre-a)

f) Ančerla: Pasakalju i koral davaće mi na svom 1.koncertu druge sezone – uz toliko posla izvini, da Te *svom bolesnom nogom* nisam mogao potražiti.

g) Sve Tvoje poruke ispuniću.

Staroslovanski Ahoj Tvoj Slavko

16

(гојисница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjia 16
Lj. 3./V.1936.

Dragi moj Miloje,

1.) Glasbena Matica Lj. štampa mi već »Religioso« - javljam Ti to, da te razvežem evidencije i dobrote zbog Tvoje ponude, da mi ga štampa Collegium. – 2.) Šta je z grimasama? Interesira se za take stvari kod mene

⁴⁷ Петар Бингулац (1897-1990), професор на београдској Музичкој академији и музички писац, био је тада у дипломатској служби у Прагу (раније у Милану).

Liza Fuchsova, Bratislava, Ukorska 4. –3.) Miloje, jeli komponiraš? –4.) Iskrena Ti hvala, da si se zauzeo za Magnificat kod Prvog beogr. pev. društva. –5.) Mislim, da zahvalim Tebi i to, da mi je Nuri-Hadžić pevala »Pesem o devici Peregrini« –6.) Moji novi »Aforizmi« za klavir su sijajni, puni kontrasta i života.- 7.) Još uvek kiham i kašljam.- 8.) Iskrene pozdrave od 9.) diktatora & Comp. 10.) Nazdarrrr... Tvoj Slavko

[додато:] Pozdrave Vam šalje Vaš Šturm⁴⁸

17

(дописница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 16.V.1936.

Dragi Miloje,

z najvećjim veseljem čitam 1.) da si imel 14.V. Coll. musicum polno naših (ljubljskih) kompozicij na programu in 2.) da bo 21. izvajalo Prvo beogradsko pevačko društvo [2.стр.] moj Magnificat. Z najvećjim veseljem Ti sporočam, da smo včeraj imeli izbirno vajo za slovansko javno produkcijo konserv., ki bo v sredo ob 6.15 v filharmoniji. Moja žena igra 4 morceaux, violinist Dermelj⁴⁹ v Gallatio pa II. in III. stavek sonate, prvega žal niso mogli naštudirati. Oboje je odlično naštudirano. Pri probi smo bili kompletni »Stari Slovani« in smo za viol. sonato vedno bolj navdušeni - je polna življenja in kontrasta. (Mojo ženo so od »poskusne« produkcije oprostili - zdaj igra Tvoje stvari sijajno). Religioso je že v litografiji in kmalu izide. Kaj pa *Grimase*? Kaj boš samo »muzikologijo uganjal«? *Komponiraj!* Milošević ima v Varšavi zelo dobre kritike. Sedaj bo koncert z istim sporedom v Poznaňu.

Ahoj in řřř..... Tvoj Slavko

Šturm Franc⁵⁰

/Остерчев дописник оловком:/ Zahvaljujemo se, pošlji kak program!

⁴⁸ Штурмов аутограф. Франц Штурм (1912-1943) је био Остерчев студент на Државном конзерваторијуму у Љубљани.

⁴⁹ Алберт Дермељ (1912-1986), виолиниста и педагог.

⁵⁰ Штурмов аутограф.

18

(дописница)

Gosp. prof. Miloje Milojević
kompozitor
Beograd, Nemanjina 16
28.8.1936.

Predragi Miloje,

Hvala Ti na zgodnom izveštaju. Stare Slovanke pozdraviću odmah kad se vratim u Ljubljanu (8.9.). Bio je kod mene u Veržeju na 2 dana dr. Reiner, pa je bio i on i ja [2.стр.] mišljenja da damo u prvom redu na pariški festival Tebe (od naših). To ne kaži nikomu. Momentano mislim na Grimase. – Nuri-Hadžićeva je me izvestila preko Ide⁵¹, da joj vrlo dobro leže Hoflerove pesme; molim Te Miloje, kad (i ako) biće primljene, da ih Ti sa Nuri malo pregledaš zbog interpretacije. Ja sam doduše radio preko ferija mislim kao majmun, Mouvement symphonique 4⁵² i jedan material biće za 8 dana prompt. Vrlo teško očekujem Arab. (i, razume se, Grimase). Scherchen mi je najavio izvedbu mojih igara za Cirihi i BBC London. Mouv. Symphonique ima premieru u Lvóvu (dir. Ančerl) 6. IX. i 6. X. premiera »Aforizama« u Bratislavi, Pragu. Svira Liza Fuchsová⁵³. Ahoj!

19

(дописница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
prof. univerziteta
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 23.9.1936.

Dragi Starislovan,

jedna hitna stvar. Prof. Rupel⁵⁴ treba odmah moju »Fantaziju« za v. in kl. Doma imam violinski part, [2.стр.] klavirskog ne! Pošto on to treba za nekoliko koncerta, molim Te, *šalji odmah*. Nove skladbe (Aforizme) in Tokatu svirala je Liza Fuchsová 6.t.m. u Bratislavi (i Tvoje skladbe), a 8.X. sviraće ih u Pritomnosti⁵⁵ u Pragu. Passacaglia je na programu abonentih

⁵¹ Ида Ваљало, концертна певачица, сестра Марте Ваљало-Остерц. Тридесетих година је живела у Београду и наступала на Радију.

⁵² Два пута подвучено.

⁵³ Лиза Фуксова, чешка пијанисткиња с којом је Остерц нарочито интензивно сарађивао у годинама 1936-38. Вид. Cvetko, *Fragment...*, 40-43.

⁵⁴ Карло Рупел, виолиниста (1907-1968).

⁵⁵ Pritomnost (на чешком: Садашњост) назив је друштва које су тридесетих година у Прагу основали Хабини ђаци.

k.Č.F.⁵⁶ u Pragu (20.I.37, dir. Ančerl) i na progr. simf. konc. Radio Warszawa (dirig. Fitelberg), Mouvement symphon. »prozatim«⁵⁷ v Lvóvu. Šta je Grimasama? I korekturo?

Pozdravljajo Te vsi Starislovani, Ksenija⁵⁸ ide naskoro u Beč, škoda!

Nazdar Tvůj Slavko

20

(*гоїиснииа*)

Gospodin dr. Miloje Milojević
univ. prof. in kompozitor
Beograd, Nemanjina 16
Lj, 30./9. 1936.

Dragi Miloje,

čini mi se da Ti misliš da su moje kompozicije za »muzeum« - pošto mi jih ne [2.стр.] šalješ, ako ih trebam. Molim Te još jedanput za 1.) fantaziju za violinu i klavir (na moju adresu), 2.) Trio za fl, clar in fg (na moju adresu ili na: Janko Gregorc, Ljubljana, Opera). Oboje trebam odmah.

Jedan »Stari Slovan« (Ksenia) otišao je juče u Beč na študij, danas ide Carmen. Svi, i Olga, Te pozdravljamo.

Tvoj Slavko

Valjda ću doći 15.XI. u Beograd, na sednicu UJMA.

Danas je premiera opere Matija Gubec, pa ti šaljem jednu recenziju za Politiku.

21

(*їисмо*)

13.XI 1936.

Dragi Miloje,

primio sam Tvoj dopis i od Bravničara »kuperštik«. Greška ima unutra dosta, ja ću zbog toga korekturu delati vrlo oprezno in skrbno.

2. Grimase mi šalji na svaki način do 10.XII! »Třebas«⁵⁹ u rukopisu. Ja mislim da ću ih sigurno plasirait i da jih izvede *Liza Fuchsová*.

⁵⁶ Чешка филхармонија.

⁵⁷ На чешком: за сада.

⁵⁸ Ксенија Кушеј, Остерчева пријатељица из круга Старих Словена (вид. напомену 9).

⁵⁹ На чешком: могуће је.

3. Riju pozdravio – Xenie, Dodla itd. Nema v Ljubljani – sve študira u Beču.

4. Hitno, nujno, važno!!

1.XII. (valjda si primio Poličov telegram!) diriguje Polić u Pragu 3 jugoslovenske štikle. I k tomu nešto češkog. S-H-S na željo poslaništva. Bilo je predloženo Hristić-Baranović-Osterc, pa mi Polić kazao, da bi htio mesto Hristić »Igre« Tvoje srpske igre (za orkestar). Ako imaš partituru i material – *odmah*⁶⁰ šalji partituru u Ljublj., Poliću i čekaj, da Te iz Praga pozovu, da [2.стр.] im šalješ material. Sigurno ćeš imati u Pragu uspeha sa njima! Od Baranovića biće »Licitarско«- suite, od mene »Mouvement symphonique« (Krstna izvedba)

Ako Ti je volja, možeš slušati iz Varšave 14.XII. moje igre (Danses), i ovo mi je premiera (Fitelberg) i 20.I. Passacaglia iz Praga (Č.F.- Ančerl), pa baš nekako u ovo vreme iz Varšave (Fitelberg). Fitelberg će mi davati ove sezone i Overturu.

Baš so me zamolili iz Buenos-Aires da šaljem sonatu za saksofon – vrag zna, kako so izvedli zanjo. Grimase i Arabeske staviće tamo još ove sezone na programe. Meni piše argentinska sekcija, da jim je u veliko čast, da izvode moje kompozicije. Ide u redu!

I ja sam toliko zauzet, da me će naskoro hudič uzeti, ako to ide tako dalje. Začeo sam raditi »Mouvement symphonique II« (hoću da ih napišem za jedan ceo program).

Inače: malo korekture, expediti, kolacioniranje, dipliranje štimova, školski kuluk, šol⁶¹, Lovšin, danas Dresd. Kvartet (Beethoven op.127! tojse už moc težim!⁶²) Ahoj, hoj hoj hoj Tvoj Slavoj

22

(дописница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
profesor univerziteta
Beograd, Nemanjina 16

Lj, 25. 11. 1936.

Dragi Miloje,

poslao sam Ti korekturo.- Zbog Pariza: predložena dela moraju biti tamo do 10.XII., zbog toga šalji *sigurno*⁶³ Grimase meni do 5.XII. ili –

⁶⁰ Четири пута подвучено!

⁶¹ Није сасвим читко, али је највероватније та реч (šol).

⁶² На чешком: Томе се унапред много радујем.

⁶³ Реч «sigurno» два пута подвучена.

direktno (da bude 10.XII tamo!) na SIMC, Section française 132, boulevard Montparnasse, Paris (XIVe)

Bolje 3 dana prije nego 1 sekundo prekasno. Odmah daj prepisati.

Nazdar i sve drugo

Tvoj Slavko

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij

23

(гоїиснииа)

Gospodin profesor univ.
dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16

Ljubljana, 11.XII 1936.

Dragi,

molim šalji Grimase *sigurno* i *direktno* na adresu Henry Prunières, SIMC, Sect.fr. 132, boulevard Montparnasse, Paris (XIVe) sa oznakom »Festival SIMC 1937«

Čitao sam Tvoj članak o E. Adamiću u Politici. Strašno je to! Bio sam prije nedelju dana još kod njega u bolnici, pa sva bila obojica vrlo dobrem raspoloženju.

Danas sam oddao članak o Tebi za Pres biro (Radio II, Beograd)

Zdravo Tvoj Slavko

24

(гоїиснииа)

Yougoslavie
G. dr. prof. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16

Paris, 21.XII. 1936.

Dragi Stari Slovan,

šta ćem na dugo i široko: Tvoje Grimase su na III. kamermuzičkom koncertu (zadnji) i svirat će ih Liza Fuchsová (sigurno, da ne delaš kakve druge kombinacije!!) I Žebre je primljen (Toccatu za orkestar). I Slavenskog smo primili *soglasno* pa je Ibert i Prunières otkazao koncert vokalno-instrumentalni, pošto nemaju kredita na probe.

Molim Te, telefoniraj Josipu; znam da je nervozan, šta je. Note će Ti vratiti redakcija »La revue musicale«. Danas putujem u Ljubljano. Xenia je na ferijama u Beču.

Tvoj Slavko

Paris, Hôtel Majestic, avenue Kléber

[Изнад наслова, наопако:] Festival 20.-27.VI.37.

25

(писмо)⁶⁴

[Без датума, вероватно почетком јануара 1937]⁶⁵

Dragi Miloje,

ništa se nisi još javio po mojem Parizu. Onda: Liza Fuchsová je vrlo sretna da će izvoditi Tvoju skladbu, bolje interpretke si uopšte ne možeš misliti! Ja sam već programskom odboru javio, samo je još pitanje dirigenta za Žebreovo kompoziciju otvoreno, pa smo kao prvog zamolili Ančerla, ako on diriguje i Hábo. Dragi Miloje, ovaj put moramo da podnesemo molbu, da barem Ti i ja [2.стр.] dobijemo nešto od Ministarstva, ja sam u Parizu platio sad 2000.-Din na članarini naše sekcije za 2 godine (od 1.XII. 1935 – 1.XII. 1937.) Valjda bi se mi na nekakav način platila barem ta svota – drugače moram iz osebnih finančnih razloga da našu sekciju ukidam. Već sem to tamo predvideo i saopštio.

Kako Grimasama i Arabeskama? Molim, piši mi o svemu temu!

Zdravo Tvoj Slavko

Poštovani i dragi gosp. doktore

Po dugom vremenu opet jedanput sastali smo se – Mlado Slovanstvo:

Slavko, stari diktator, i možete si misliti nešto slično, a da ne bi sjetili se na Vas – našeg dičnog i slavnog a uza to i dragog »Miloja« - Vratila sam se iz Beča za blagdane u Ljubljani, da proživim u krugu svojih ove svetke. Študiram u Beču pevanje – i mnogo mnogo radim. Bože daj da bi se brzo vidjeli sa pozornice – ali to je sve u rukama budućnosti. Često i često sjetila sam se na one lijepo provedene trenutke – ali nije došlo do inkarnacije tih mojih misli – budući u Beču mnogo je skupo i šparam čak na pošti – znate i sami kako je – student ostane uvijek siromašan i mora dobro promisliti što i kako izda kakav groš.

[2.стр.] Dakle, inače nadam se da ste dobro. Slavko mi je mnogo pripovjeda o uspjesima u Parizu.

On je uvijek onako zgodan kao i nekad, duhovit, šaljiv i nezaboravljiv.

⁶⁴ На истом листу су писма Остерца и Кармен.

⁶⁵ Из прве реченице писма се може закључити да Остерц још није био добио никакву Милојевићеву реакцију на лепу вест коју му је послао из Париза 21. децембра 1936.

Inače, »Lovšin« po staru. Pošli smo malo obnoviti stare uspomene.

Vračam se za par dana u Beč da produžim rad – a ako vas slučajno zanese put, i ako bude opet »mjesočina«, do viđenja.

Mного Vas srdačno pozdravlja odana

Carmen

26

(гоџисниша)

Gospodin prof. dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16

Lj, 16.I.1937.

Dragi Miloje,

hvala Ti na Karti. Zbog Grimasa znaj, da imam možda veću radost ja nego Ti – pošto ako bi ja ne urgirao kod Tebe, [2.стр.] ko zna, jeli bi ih Ti uopšte poslao.

2.) Od 1.II. baci muzikologiju vragu pa više komponiraj! 3.) Svi stari Slovani Ti zovu: Ahoj 4.) Pazi, da ne dobiješ Nervenschock: ja sam već 10 d.(prov) abstinent, vegetarijanac itd. Ahoj?! 5.) O.K.G. (Pokorny): /.../⁶⁶ od mene partituru Religiosa.- Ne mogu, da im išta šaljem, dok mi ovo ne izvedu. Na Bukureštu mi uopšte puno ne zaleži. Moje »igre« nisu više moje: dobiju se (prozajmeno) kod Ars viva (Hermann Scherchen), Rhode-St-Genèse-Belgique, pa mislim da uz težak honorar – mislim, za O.K.G./.../⁶⁷ 14-XII. jih je dir. u Varšavi. Fitelbergove igre so kolosalne! Fitelberg mi piše: ich bin ein grosser Verehrer Ihrer Kunst geworden.⁶⁸ Ako Grimase naskoro ne izlaze, šalji Fuchsovoj manuskript.

Nazdar! Tvój Slavko

27

(џисмо)

23.I.1937.

Dragi moj Miloje,

ima puno stvari, o kojima ni neću da Ti pišem. Naš «prijatelj» Slavenski grdi mene in Tebe u jednom pismu zbog Pariza*, gde sem učinio sve i za njega, što se dalo – poslao sam Gl. Matici i jedan telegram (a niko me ne pita, ko mi vrati novac za telegram!!!, pri tom me grdi!!) To ću Ti o prvoj prilici rastumačiti i pokazati njegova pisma – Ti ćeš praviti oči! No, za

⁶⁶ Нечитко.

⁶⁷ Нечитко.

⁶⁸ На немачком: Постао сам велики поштовалац Ваше уметности.

mene je Slavenski: ad acta! (ne kao umetnik, koga poštujem – ali kao karakter i čovek!). Pa ne pišem Ti zbog toga.

Vrlo Te molim, zauzmi se kod opere u Beogradu za delo našog Risto Savina:

Matija Gubec. Delo je vredno i to zaslužuje. Tekst nije ni malo «revolucionaran» za danes, stil je *potpuno* čisti in instrumentacija [2. str.] odlična. Delo je 100% seriozno, premda je eklektično (Wagner – Strauß). Znaš, da se ja za loše stvari ne angažiram. Molim Te, učini to. Biće dobro zbog Hrvata (siže), Slovenaca (kompozitor) i Srba (prva slovenačka opera u Beogradu).

Kad izlaze naši «umotvori»? Za Grimase zainteresovao sam već i Magdo Rusy u Beču, odlična pianistica (valjda da nastupi u Beogradu u radiu ili na koncertu – ili sama – ili sa Brandl-triom – svakako Tvoje Grimase treba da tamo svira i ona će to i učiniti). Vidiš, Miloje, kako krasno midva radiva zajedno, na žalost si Ti (osim nekih mojih mladića) *jedini*, s kojim možem da radim. Molim, pitaj Predr. Miloševića, jeli bi i on mogao meni da dade kake 3 eksemplare svoje štampane klavirske muzike – ja ću mu ih placirati.

U Pragu davao mi je Ančerl s Č.F.⁶⁹ Passacagliu, u martu dava Fitelberg i Passac. i Ouverturo. Dobio sam kontakt (potražili su ga!) i sa Radio Luxembourg.

Ahoj! Tvŭj Slavko

Stari Slovani – svi do zadnjeg – srčno [изнад речи пише: srdačno] se Ti zahvaljuju za pozdrave i Te «grle».

Stari Dizdaclar

.....

* i pošilja ovakih pisama Mahkoti, Poliču i neznam, komu sve još!!!
/Zbog «Gubca» pisao sem istovremeno Banduru⁷⁰/

Lj, 1. marta 1937.

Dragi Miloje,

u poslednjom pismu zaboravio sam ovo: g. Jan Šlajs⁷¹, moj kolega – koji je, kako se sigurno sećaš – naštudirao sa Pfeiferom vrlo dobro Tvoju

⁶⁹ Чешка филхармонија.

⁷⁰ Јован Бандур (1899-1956), композитор и диригент, директор београдске Опере од 1936 -37. године.

⁷¹ Јан Шлајс, виолински педагог, рођен у Прагу 1893, деловао у Љубљани од 1921- 46.

violin-klavir Sonatu, htio bih da dođe, ako je mogućnost, u Beograd (u državnoj službi, se razume! – u kojoj on već jest) i to na muzičko akademiju, koja će se (tako mi je Šlajs kazao!) naskoro otvoriti.

Šta da čini?

Moja Hunger+Durst⁷² - Kura već je svršena. Prvi efekt: da treba da platimo Stari Slovani kaznu, pošto smo prestupili »policijsko uro!«

Sjajno! Šta veliš?

Nazdar Tvoj Slavko

[додато на маргини, усправно:] Rija in svi Roegerovi iskreno Te pozdravljaju in žele, da se opet pokažeš. Slavko

29

(гојисница)

Gospodin prof. dr. Miloje Milojević
kompozitor
Beograd, Nemanjina 16

Lj, 5.IV 1937.

Dragi moj Miloje, sigurno Ti je poznato, da polazim u Sofiju za 12.t.m. U Beograd stignem u subotu 10.t.m. z vlakom ujutro i polazim z večernim vlakom dalje. S Kosto Manojlovićem moram se sastati zbog pasoša i ev. ako trebam da nakupim valutu, onda sam sav dan na raspolagu Tebi, ako ćeš imati vremena. Hvala Ti lepa za poslate note, krasna je oprema – no, pa dobre su zaista i kompozicije same. Do vidjenja

Tvoj Stari Slovan

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij

30

(гојисница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
kompozitor
Beograd, Nemanjina 16

[Без датума, али на поштанском печату се види: 6. IV 1937, Ljubljana]

Dragi Miloje, pošto valjda treba da pratim gdju Polićevu⁷³, moram – ako se ne predogovorimo, putovati v subotu već dopodne ob 11h. Ako pri

⁷² На немачком: глад + жеђ.

⁷³ Штефанија Полич (1893-1978), сопран, супруга композитора Мирка Полича. Наступала у Београду 1923-24. године.

tom ostaje, odpade najin sastanak, ali ja ću se, kad se vraćam iz Sofije ustaviti u Beogradu da se glasim kod Tebe. Ili da dodjem u subotu dopodne na »okamžik«⁷⁴ - Videćemo – /.../⁷⁵ je slepi.

Zdravo, Tvoj Slavko

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij

31

(гоїиснииа)

Gospodin prof.
dr. Miloje Milojević
kompozitor
Beograd, Nemanjina 16

Lj, 24.IV.1937.

Dragi moj Miloje, čekam na Grimase da ih otpošljem na adrese – pianisti već sestavljaju programe za 1937/38. Jeli si Fuchsovoj poslao? Ja momentano čvrsto radim na nonetu, pa opet delam male klav. piece. Utorak imam jedno premieru na našem radiu: fantazija i koral za orgulje! No 10.V. svira Liza klav. koncert u Bratislavi. Iz Sofije mi već traže duvački trio i kvintet. Ide u redu. H. Scherchen mi javlja iz Bruxelles-a da radi na mom libretu za pantomimu: Till Eulenspiegel. Sad će naskoro stići u Ljubljanu na svoju premieru Pančo Vladigerov, zgodan je dečko. U Sofiji vrlo sam dobro prošao z Suitom!

Pozdravlja Te Tvoj Stari Slovan

Slavko Osterc
Ljubljana
Konservatorij

32

(їисмо)

SIMC, Section Yougoslave
Slavko Osterc
Ljubljana
Conservatoire de la Musique

Lj, 15. V. 1937.

Dragi Miloje,

ako ovaj put ne vidiš potrebu, da obratnom poštom šalješ u Pariz 1.) sliku i 2.) u 2-3 jezika svoje lične podatke, ne znam, što da činim Tobom.

⁷⁴ На чешком: тренутак.

⁷⁵ Тешко читљива реч, најприближније: karaz.

Adresa: *SIMC, Section française*
 Mr. Robert Bernard, 70. avenue Kléber
 Paris XVI.e

Inače:

ću ja dobiti ovih 10 engleskih funta; ako dobijem: kada? Stvar je sada ovaka: Moj poslednji diplomski ispit je 21.VI. i – ako dobijem [убачено: pravovremeno] mogao bih, da večeras 21.VI. putujem za Vama.

Molim Te, *izvesti me o tome čim brže*, pa bilo kako bilo.

Kod svojih ličnih podataka, ne zaboravi da i Ti javiš, da će svirati Grimase: Liza Fuchsová, Bratislava (Schöndorfská 4.)

Svršio sam 1.deo (više od pol) Noneta [2. стр.] dođe još jedan deo. Prvi ima 3 tempa, drugi imaće ih dva. Za Grimase i Arabeske ne znam, šta je, da ne šalješ – hitno bi ih trebao, da dođu još na programe 1937/38 kod svetskih pianista.

U Lj. je Pančo Vladigerov kazao mi je, da će i on naštud. i svirati i Grimase i Arabeske.

No – rokopoljube milostivoj gospođi i gospođici Gordani, Tebi staroslovanske pozdrave i »poslední výstrascha«⁷⁶ zbog Pariza.

Tvoj Slavko

Kako Ti knjiga? Svršićeš jo nazkoro?

Милојевићево писмо од 12. јуна 1937. Пише о финансијским проблемима у раду југословенске секције Друштва. Даје конциепт писма које би Остерца требало да напише з. Стевану Ђурићу, председнику Народне скупштине. Спрема се да пише у Париз. Incipit: «Dragi moj Slavko, Tek sam danas u stanju da ti javim nešto konkretno...» (Cvetko, 249)

33

(*писмо*)

Ljubljana 18.II.1937.

Dragi Miloje,

ja takog poslovanja telegramima, ekspresima i.t.d. nisam vajen, pa me je potpuno iscrpilo. Nemam ne vremena, ne volje i ne novaca za poštne takse. Na jednoj strani morao sam dokazati Fuchsovoj, da je francuska sekcija kriva, da Fuchsová na programima nije navedena – na drugoj strani

⁷⁶ На чешком: последње упозорење.

sam morao opozariti francusko sekciju, neka barem na podrobnim programima ne izostaje ima Fuchsove – ali je mislim sve zbog toga, što nisi Ti odmah poslao u Pariz svoje delo, sliku itd. Kako je za Žebrea sve uređejno, pa su i on i g. Štritof dobili svaki 4000 Din – tako bi i meni ne trebalo da u poslednjoj minuti *moram rekomendo-ekspres moliti da se mi vrati moje pare*. Sve u poslednjom času, gde ja imam svakog dana diplomske ispite od 8 sata rano [2. стр.] dalje.

Jestli ja novac dobijem ili ne – *svejedno mi je*; postal sam potpuno apatičan in mislim na to, da me jedna druga sekcija uzme kao gosta, a našu sekciju neka preuzme neko drugi ili niko. To je moje stanje sada.

Jedno: i ovo stanje medju nama kao prijateljima i Starima Slovanima lično neće ništa ispremeniti – onda ovo:

U ponedeljak (primio Tvoje pismo) poslao rek. ekspr. g. predsedniku St. Ćiriću molbu. Utorak on jo je dobio – i ti si rekao, da ćeš intervenisati.-U četvrtak dobijem Tvoj telegram – iz kog sklepam da nisi bio intervenisat. (To je danas). Prije 6 sata (11h 30' poslao sam Tebi telegram), sad pismo – u sobotu Te pričekam na stanici Ljubljana večer – molim, ako ideš drugim vlakom, telegram meni.- No u ponedeljak (21.!) imam još ispite i onda se povučem za 2 meseci na selo gde me život ništa ne stoji (kod moje majke i brata).

Staroslovanski Zdravo!

Tvoj Slavko

34

(гоџисница)

Gospodin dr. Miloje Milojević
kompozitor, prof. Univerziteta
Beograd, Nemanjina 16

Ljubljana 8.XI.1937.

Dragi Miloje,

dugo već nisam pisao, pa i Ti ne. Macht nichts! Danas naveče polazi u Beograd moja bolja polovina i kao već sigurno [2. стр.] znadeš, sutra (utorak) 18.30-19 je u radio-stanici moja muzika. Molim Te, ako ćeš imati vremena, da napišeš recenziju u Politiko. Bio bih Ti vrlo zahvalan. Moja žena ostaće u Beogradu do 15og pošto ima još jedan nastup u Radio. Sigurno će Te Iva i ona pohoditi – želim Vama dobro i samo je škoda da ne možem i ja biti tamo. Ja ću doći u B. 21 t.m. (nedelja) na sednicu UJMA, pa sigurno ćemo se videti. Vrlo bi me radostilo, ako u vezi sa Martom može da bude u Kolarčevoj nekakav program Miloje-Slavko docnije jedanput. Možem li da saopštim Dento, da si sad Ti predsednik sekcije SIMC? Piši.

Твој Славко

(писмо)

Ljubljana, 18./9./1938.

Dragi Miloje,

molim Te da mi ovaj put odgovoriš, pošto treba da izvestim gđo Fuchsovo zbog nastupa u Radio i u Coll.Mus. u Beogradu. (Zbog radia pisao sam i Mihajlu Vukdragoviću) Ona mi piše da bi joj najbolje konvenirala *druga polovina novembra*.

Istovremeno mi saopštava da je jugoslovenski koncert Pritomnosti u januaru 1939 i izvodi ceo program gđa Fuchsova. Osim Tvojih Ritmičkih grimasa i mojih Pravljica (nove! koje poznaš) još Kunca, Tajčevića, Miloševića, Slavenskog, Žebré-a i Šturma.

[2.стр.] Program sastavio je Hába sporazumno sa njom u Trenčianskim Toplicama (na ovom komornom festivalu)

Inače ništa osobitog. Radim poleg “velike radnje” 2 dečja korova i 1 za ženske. Baš se kod ovog rada (male forme) odmaram od serioznog “zanimanja”. Ako Te interesuje: Diktatorica ima najlepše noge na otoku Hvaru (To donosi jedan dalmatinski časopis sa njenom slikom – no, ona je već tu) Marta nije dobila potporu za študij u inostranstvo i je uzela mesto “pedagoga” (to nije Van Gogh!) na Glasbenoj Matici.

Miloje, to je otprilike sve šta se isplati da Ti pišem – osim pozdrava sviju Starih Slovana.

Tvoj Slavko

Можда после Остерчевог писма од 18. септембра 1938. Милојевић пише своје недапирано писмо (наводи само: четвртак). Циомиње исплаћу неких композиција и нека своја нова дела. Incipit: «Dragi Slavko, Evo ti račun i priznanica...» (Cvetko, Fragment..., 250)

Марта Остерци пише Милојевићу 1. фебруара 1939. Наводи програм свог концерта у Београду заказаног за 22. фебруар.

Ljubljana, 26.III. 1939.

Dragi moj Miloje,

iako se nije desilo ništa osobitog, Ti pišem. Marta mi je dala izdanja CM.⁷⁷, koja su odlična in vrlo lepo se Ti zahvalim za sve tri edicije. Hvala Ti i na tome da si omogućio Marti da je nastupila u CM. Zapravo se čudim recenziji P.St. u Muzičkom glasniku, koja je sve prije nego pozitivna.⁷⁸ Ipak nije moguće da bi Marta svirala tako loše, kažimo tako »matoro« kao to piše P.St.- No, Miloje, šta ćemo? I nama su, kad smo bili 'početnici u »karijeri« - pisali, šta jim bilo mило i drago i – šta jim je konveniralo u njihovom »kulturno-recenzentskom« smeru. Pa dosta toga – to jest samo moja interno-individualna filozofija ili – da kažem: zauzeo sam privatno svoje stanovište prema stanovištu recenzenta.

Sad moje lične bole, tuge i jadi!

[2. стр.] Preboleo sam jednu svinjsku influenciju koja me onemogućila za 100% rad barem 3 nedelje. Čutim jo još na očima, inače je već dobro – i opet puno radim. (Osim hripe i vanjsko-politička situacija bila je taka, u kakvoj se teško radi!)

Momentalno radim na finalu svojih »Quatre pièces symphoniques« koji će tvoriti simfoniju: 1.) Marche 2.) Caprice 3.) Musique funebre 4.) Toccate. Ovu stvar radim u velikom formatu i mislim da će biti daleko najbolja moja kompozicija.-Pa dođe i do događaja da moram rad prekinuti – baš ove nedelje. U operi sprema se jedan baletni večer slovenačkih avtora sa centralnom tačkom »Plesna legenda« od Risto Savina (80 godišnjaka! mog velikog prijatelja) - osim toga biće davani »divertissementi« i tako dođe na večer [реч прецртана, па изнад ње написано: program] i moja ork. komp. »Tri orientalske igre« (koje je već dirig. Fitelberg u Varšavi). Sad znaš sve: radim u filmskoj brzini na »klavirauscugu« - eto!

Inače zauzet sem korespondencijom, člancima, ekspediranjem kompozicija, šahom i /.../⁷⁹ – Iskrene pozdrave Tebi i Tvojima u svoje i u ime Starih Slovana!

Tvoj Stari Slavko

⁷⁷ Collegium musicum.

⁷⁸ Видети: Pavle Stefanović, *Muzički život u Beogradu – Četvrti čas Collegium Musicum-a*, Музички гласник, 2, фебруар 1939, 41-42.

⁷⁹ Нечитко.

37

(дописница)

Gospodin prof.
dr. Miloje Milojević
Beograd, Nemanjina 16

Ljubljana, 17.III 1940.

Dragi moj Miloje! – Ima nekoliko stvari:

1.) sam još bolestan i ostaću još ca 20 dana u bolnici. Imao sam »Ulkus«, bio operisan na stomaku itd.

2.) festival SIMC nije u Pešti, već oktobra u *New-Yorku*. Stoga Te molim, šalji mi kakvu kompoz. za ork. ili kamernu ili klavirsku do konca o.m., pošto treba da ja šaljem 1.IV. već v Ameriku (odn. Glas.Matica).

3.) kod Muzičke akademije u Ljubljani sjajno sam – propao! Sve mi tako izgleda da me uopšte ni na srednju muz. školo neće prevesti. Ali pitaju me svakih 14 dana, jeli bih već mogao da dođem na vojničke vežbe!! Pozdravi doma svoje ljude i ostani mi zdrav! Tvoj Slavko

Slavko Osterc
Ljubljana
Glasbena Matica

Милојевићево писмо од 23. марта 1940. Incipit: «Vesti koje mi šalješ vrlo su me dirnule.» (Cvetko, Fragment..., 250-1). Коменитар Остерчеве операције улкуса. О фестивалу ISCM, сукобима у југословенској секцији. Чуди се да Остерца нису примили на Музичку академију. Сјомиње шћамјање неких Остерчевих дела у Београду.

38

(писмо)

Ljubljana, 29.III.1940.

Dragi moj Miloje,

pošto se mi sakupilo ogromno korespondencije, pišaću Ti telegrafskim stilom, ali ipak uzimam veći papir, da se može otprilike sve odgovoriti šta je treba na Tvoje iscrpno pismo. Onda, po tačkama:

1.) Ulcus! Jedna rana u stomaku, jedna na 12 crevu i još jedan ne baš ozbiljni organ kod stomaka napadnut. Operacija u redu. 26 o.m. sam izašao iz bolnice.-Operater misli da sam to imao već najmanje 20 godina, još verovatnije već od poslednjeg rata.- Inače, to ima u Ljubljani puno ljudi – no, ja više nemam.- Bolesti nisam osećao, barem ne ozbiljno – ali osećao sam već godinu dana silnu anemiju, pa znaš – ovaj dan u Ljubljani posle

Podnarta – samo da nisam znao šta mi je! – Momentano delam još jedno veliko kuru za živce - vrlo sam na loše sa živcima, specialno u nogama (u vezi sa reumatizmom!). Pa sve to kasnije – usmeno.

2.) Moj način života sad je direktno uzoran, pa već godinu dana sam zbog [2.стр.] anemije živeo solidno. O tome ne treba da vodiš brige – brigo vodim ja sam već duže vremena. Zgodno je, da mi posle bolnice reumatizam vrlo popustio.

3.) Festival. Piše mi g. Kozina da i Slavenski korespondira sa Londonom, više o tome ne znam, pošto mi beogradska »subsekcija« nije dala izveštaj. Privatno me informirao (ne u detalj!) o beograjskim prilikama Mil. Živković in kazao mi da so sakupili (nabrali) među novim članovima 1000 Din, da plate centrali članarinu za 1939.- No, kako meni London javlja, članarina nije plaćena! To je sve šta znam osim toga šta si me sad izvestio Ti. Doduše – nije mi poznato, jeli centrala London nešto zna o Hristiću – nije momentano ni važno. Kao II. tajnik (pored mene) Slavenski je verovatno dobio isti izveštaj kao i ja.

4.) Svejedno – Ti šalješ partituru meni i to što brže. U žiriju jesu: Sessions, Nin, Křenek, Rathaus i Chappell – kao vidiš, Křenek i Rathaus postali su Amerikanci. Kakva će pasti odluka tamo, doduše neznam, nemam ni veze ikojim od ove petorice.

5.) [3. стр.] Kod Tvoje »Intime« neće biti na štetu, ako ja u spremnom pismu u NewYork pripišem da je možna i izvedba za gudački kvartet (Material ne trebam).

6.) Dr.Vučković mi nije pisao ništa, ja sam njemu poslao podobno »dopisnico« kao i Tebi.

7.) Žiri se sastane 1.V. u New Yorku.

8.) Akademija.

Prvi 3 redni prof. Premrl⁸⁰, Trost⁸¹, Betteto

4. » Janko Ravnik

Ostala mesta biće valjda raspisana, ali se već sada govori da će dobiti 3 mesta vanrednih prof. gđica Trost⁸², Tone Ravnik i Šlajs, pa čuo sam da i Škerjanc rangira pred mnom. U najboljem slučaju postaću valjda docent ili na srednjoj školi ili »Pension« - briga me!

9.) Ad puncto Škerjanc: ne veruj mu sve što Ti kaže. Prošlogodišnje ferije govorio je meni sve tako kao govori o Tebi Slavenski – baš »afera« »festival Paris« bila je Škerjančevom zaslugom nekaj vremena tumačena kod nas potpuno u stilu Slavenskog.

⁸⁰ Станко Премрл, композитор и оргуљаш (1880-1965).

⁸¹ Антон Трост, пијаниста (1883-1973).

⁸² Ангела Трост, певачки педагог, сестра Антона (1883-1962).

10.) Za radostne vesti (hvalabogu ima i takvih!!) iskrena hvala! Vrlo se radujem na štampane aforizme, pa i na ev. štampanje pesama (Vrata, Za materjo)

11.) [4.стр.] Na svom samostalnom koncertu (veoma serioznom!) izvodio je g. Lipovšek moje 4 *miniature* vanrednim uspehom, kolosalno. Rekao mi je da je i Casella ovim stvarima oduševljen.

12.) Ria u redu, Xenia je otišla prije 8 dana u Beč (za 2-3 mesece svrši studij), u Beču je verovatno i Carmen (već dugo jo nisam vidio)

13.) Čestitam Tvojim novim kompozicijama.

14.) Moj rad:

Za akademski pev. zbor 1 veći zbor, za ženski ak. pev. zbor također, Simfonijska

(Quatre pièces Symphoniques) svršena i u ork. materialu, Klavirski trio si čuo

(iskrena hvala na odličnoj recenziji!), sad po malem opet radim na baletu »Iluzije«.

– U programu (levom rukom) imam i jednu klavirsku fantaziju na 12 tonski temi

– (contrapunctica) – nekako kao »Kunst der Fuge« - bez pauze od jedne formičke do druge, a tema, kad pride opet, razvrštenih biće svih 12 tonova inače (inverzno, rakovo, ritmičke promene) – u smislu atematskog stila, bez sekvenca i repriza.

15.) U Beč pišem još danas.

16.) Obavestiću Škerjanca dopisnicom, pošto ja još ne hodim »na kuluk«

17.) Vrlo lepe pozdrave

Tvoj Slavko

[На маргини 2.странице, усправно:]

Spoštovani gospod profesor

momentano se nahajam v Ljubljani na počitnicah, kamor sem prišel iz Rima, kjer študiram klavir pri Caselli. Pošiljam Vam odane pozdrave

Lipovšek Marjan

[На маргини 3. странице, усправно:]

Poštovani maestro, vrlo rado bi s Vami opet razgovarao. Da li ste predložili Vašu knjigu Glavnom Prosvetnom savetu? Mnogo me interesira i ako me u bilo kakvom pogledu trebate, ja sam Vam na dispoziciji. Kad dođem u Beograd, dozvolite, da Vas posetim. Srdačno Vas pozdravljam, vaš

Dr Dragutin (sic!) Cvetko

39

(Ћисмо)

Gospodin dr. Miloje Milojević
kompozitor
Beograd, Nemanjina 16

Lj, 10.4.1940.

Dragi Miloje,

Pošto Tvoje »Intime« još nema (danas još nisam primio poštu), šalji direktno. Ja ću tamo javiti da si član i da ćeš zbog kratkog vremena eventualno slati sam.

Adresa:

Miss *Dorothy Lawton*

Hon. Secretary ISMC (USsection)

121, East Fifty-eighth Street

New York City

(Tamo mora stići do 1.V.)

Ostale stvari ja šaljem sutra i to:

Stan. Rajičić – II kvartet

Slavko Osterc - Caprice (Orkester) – *kao rezerva*, tj. kao delo, predloženo na *zadnjem mestu*.

Inače iskrene pozdrave!

Tvoj Slavko (abstinent)

Милојевићево крајко ыисмо ог 24. октобра 1940. Incipit: 'Dragi Slavko, danas ti šaljem »Majku« i »Chaconne za violu«' (Cvetko, Fragment..., 251.)

Милојевићево ыисмо ог 10. фебруара 1941. Incipit: «Dragi Slavko, 1.) Pre svega da te obradujem» (Cvetko, Fragment..., 251-2). Пише како завршава Под сунцем моџ Балкана и да ће Осиперчеви Афоризми убрзо изаћи из штампе.

40

(Ћисмо)

Lj, 18.I. 1941.

Dragi Miloje,

priložio sam dopisnicu – ne zbog toga da Ti uštedim Din.1.- ali zbog toga što znam da si radom prepterećen, dakle: da ne trebaš još da tražiš kartu itd.

Pošto imam i ja posla i rada da već ne znam gde mi je glava (m.dr. korekture!!), biću kratak koliko je to možno:

1.) Za kakih 6 nedelja izlazi iz štampe *klavirska partitura* mog baleta »Iluzije« (u francuskom), biće 180-200 stranica, cena Din 300.-. Izdanje vrlo lepo, ali se na ovaj način reprodukcije može štampati maximum 50 primeraka (valjda ću ih uzeti 30 ili 40, ne znam još)

a) *Jeli bi bio Collegium musicum* reflektant na 1 primerak (Plati se onda kad šaljem note)

[2.стр.]

b) jeli možeš da dobiješ još koga (*apsolutno sigurnog* – od narudžbi zavisi, koliko ću štampati.) Molim Te, javi mi to na dopisnici. U *negativnom* slučaju nije potrebno, čekam *10 dana*.

2.) Koncem (u drugoj polovini marta) izlazi iz štampe *na srpskom jeziku* (latin.) moja knjiga »Hromatika i modulacija. Uputstva za kompozitore. Prevod gđa Stana Đurić-Klajn, koja će to oglašiti i u M. Glasniku«. Na narudžbi čekam *do konca februara*. Molim Te, saopšti mi i to. (Cena 40.-)

3.) Sve više traže izvodioci moje kompozicije. Ove koje su još kod Tebe (dobiješ seznam) potražiće za kakih 14 dana kod Tebe Ida (sa Dienst [...])⁸³ – pošto je toga prilično mnogo!

Molim Te, pripremi:

4.) Sad radim na sonati za čelo i klavir (za Todorovića)- pa: na instrumentaciji baleta. Imaću i 2 part. i 2 materijala do jeseni i 7-10 klavir partitura [изнад једне прецртане речи пише: u rezervi] – pa ću ponuditi u isto vreme u Beograd i u Moskvo.

Iskreno Te pozdravlja Tvoj Slavko

41

(дописница)

prof. dr. Miloje Milojević, kompozitor
Beograd, Nemanjina 16

15.II.1941.

Dragi Miloje,

kao što vidiš, Marta će odmah da naštudira Tvoju novu stvar, samo treba da *Kristini*⁸⁴ šalješ što pre (hiperkritika!). 12. o.m. imala je krasni koncert (sloven.) v Kranju. Svoje edicije javim Ti odmah, »Božićno drevo« već je iz štampe. Danas sem poročil Mahkoti da Glasbena Matica šalje spisak novih edicija. Sad opet imam puno novih ideja, pa nema toliko mesta

⁸³ Нечитко.

⁸⁴ Није лако читљиво, највероватније је да је то наведена реч.

da Ti sve to objasnim – svakako ću se kod UJME sad *vrlo* zauzeti za izvedbe srpskih kompozicija. – 7.IV. imamo večer za klavir, violu i saksofon. No najbolje da dođeš opet na kakdan u Ljubljano. Iskreno Tvoj Slavko

[Дописала Марта Остерц:] Molim Te, šalji klavirski izvod »Pod suncem mog Balkana« *odmah* Slavku. Što najbrže ću to izvoditi i javno i u Radio Lja⁸⁵ [...] ⁸⁶ sad študiram i ponavljam, Grimase. Iskrene pozdrave, Marta

Melita Milin

OSTERC'S LETTERS TO MILOJEVIĆ

(Summary)

The correspondence between two of the most important composers in Yugoslavia during the period between the two world wars: Miloje Milojević (1884-1946), a Serb living in Belgrade, and Slavko Osterc (1895-1946), Slovene living in Ljubljana, gives us valuable insight into their musical aspirations, ambitions, relations to other colleagues, the functioning of musical institutions and the cultural and even political climate of the times. The stylistic features of their works are basically different, Milojević being a modernist with late romantic roots, while Osterc was inclined to objectivity of the neoclassical and »constructive expressionist« type. The main topics of their correspondence include: the activities of the Yugoslav section of the International Society for Contemporary Music, in which they were very much involved, and the efforts they made to have their works performed both in the country and abroad. Milojević and Osterc maintained very good relations throughout the period covered by this exchange of letters, that is from 1933-1941 (Osterc's last letter was sent three months before his death in May 1941) and their correspondence provides evidence of several instances of the mutual generosity, as they helped each other in their careers.

The portion of this correspondence that is kept in Ljubljana – Milojević's letters to Osterc - has already been published and analysed by Dragotin Cvetko. As such, the edition of the remaining correspondence, Osterc's letters to Milojević, that is kept in the private archive of Milojević's grandson Vlastimir Trajković in Belgrade, completes the picture. The language Osterc used was his mother tongue, Slovenian, with »borrowings« from the Serbian, the result being an often amusing mixture of the two.

UDK : 78.071.1 (044.2) Osterc S / Milojević M : 78.036 (=861=863)

⁸⁵ Скраћено од: Ljubljana.

⁸⁶ Нечитко.

Barbara Dobretsberger

DER BRIEFWECHSEL DER WIENER SCHULE

Abstract: Der Stil von Schönbergs Briefen ist impulsiv, auf Mitteilung ausgerichtet, im Vergleich zur Schreibart manches Zeitgenossen vielleicht weniger ausgefeilt, spontaner. Die Parallelität zwischen dem Sprechenden, Handelnden und komponierenden Schönberg und dem lebendigen Ausdruck der Briefe, mag ihre Berechtigung haben. Der wissenschaftlich bedeutsamste Teil des Briefwechsels sind jene Dokumente, die den geistigen Austausch zwischen Schönberg und seinen Schülern belegen. Die Briefe, die vom engsten Schülerkreis - Berg und Webern an erster Stelle, aber nicht minder bedeutsam Josef Polnauer, Erwin Stein und Heinrich Jalowetz - an Schönberg geschickt wurden bzw. die Briefe des Meisters an die Schüler sind von unschätzbarem Wert. Das keinesfalls unbelastete Verhältnis der Trias der Wiener Schule, die Konflikte, die durch Schönbergs oftmals fordernden Charakter entstanden, aber auch die starke Solidarität der drei Avantgardisten untereinander sind unmittelbar aus den Schreiben abzulesen.

Schlüsselwörter: Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Wiener Schule.

Um die Jahrhundertwende, als der Briefwechsel innerhalb des Kreises der Wiener Schule ansetzte, waren die ersten Ausgaben der Korrespondenz von Beethoven, Wagner und Brahms und von anderen namhaften Komponisten schon geraume Zeit im Umlauf. Nach und nach wurde die Bedeutung entdeckt, die Briefe für das Verständnis von Persönlichkeit und Werk einzelner Künstler haben; die Herausgabe eines Teils des Briefwechsels zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal noch zu deren Lebzeiten ist ein stringenter Hinweis auf den Wunsch und die Hoffnung der Zeitgenossen, durch einen Einblick in die Korrespondenz zwischen Komponist und Dichter zu tieferem Verständnis der Kunstkonzeption zu kommen. Auch wenn diese Ehre Schönberg und dem Kreis der Wiener Schule nicht widerfuhr, der Stellenwert des Briefwechsels steht außer Diskussion. Das Wissen um die Bedeutsamkeit der eigenen Korrespondenz, das zweifellos vorhanden war, prägte in den Briefen der Wiener Schule nur in Ausnahmefällen Stil und Gestaltung der schriftlichen Dokumente. Schönbergs Briefe sind in erster Linie durch einen persönlichen, ungekünstelten Schreibstil charakterisiert, der das Was vor das Wie der Mitteilung stellt. Dass sich schon der junge Schönberg, getragen von der Vision seines künstlerischen Erfolges, zu den Komponisten zählte, deren Briefe später veröffentlicht werden sollten, zeigt die oberflächlich betrachtet scherzhafte, untergründig aber wohl schon vom Schönbergschen Sendungsbewusstsein getragene Bemerkung in einem

Schreiben an Alexander Zemlinsky (vom 12. Dezember 1901): "Hiemit beginne ich den 1. Band; Zemlinsky-Schönberg-Briefe".

Die von Erwin Stein 1958 herausgegebenen *Ausgewählten Briefe* konnten die Wissbegierde der im Kreis der Wiener Schule Forschenden ebensowenig stillen wie die von Jenea Hahl-Koch betreute Ausgabe *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung* von 1980 - im Gegenteil, der Ruf nach einer Gesamtedition des Briefwechsels wurde vehementer. Im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin wurde unter Generalherausgeber Thomas Ertelt das Großprojekt *Briefwechsel der Wiener Schule* in Angriff genommen. 1995 konnte der erste Band der 10 Bände umfassenden Reihe vorgelegt werden: *Alexander Zemlinsky - Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, herausgegeben von Horst Weber.

Als wesentliche Vorarbeit muss *Preliminary Inventory of Schoenberg Correspondance, Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, XVIII, 1/ 2, XIX, 1/ 2 (June/November 1995, June/November 1996) erwähnt werden, in dem der gesamte Briefwechsel von und an Schönberg, soweit bekannt, angeführt ist. Ca. 20.000 Schriftstücke, davon ca. 8000 von Schönberg an seine Briefpartner gerichtete, sind aufgelistet, wobei von einer geschätzten Zahl von 1- 2000 verlorengegangenen Briefen, Postkarten oder Telegrammen ausgegangen wird. Möglicherweise hält die Zukunft hier noch Überraschungen bereit.

Briefwechsel als Dokument der Zeitgeschichte haben innerhalb der Musikforschung einen eigenen, nicht immer unbestrittenen Platz. Der Sinn der Einbeziehung der Korrespondenz in Untersuchungen zu Biographie und Werk wird nicht in Frage gestellt; was aber sehr wohl ein Punkt der Diskussion ist, ist die Notwendigkeit von lückenlosen Editionen. Der Stellenwert, den Schönberg und sein Kreis bis heute in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts innehaben, rechtfertigt jedoch das "Mammutprojekt". Zudem zeigt die Gliederung der Edition, dass es sich bei den Briefpartnern Schönbergs um Persönlichkeiten handelt, deren Bedeutung für die Musikgeschichte unbestritten ist. Im Bereich der Interpretation wird die Korrespondenz mit Briefpartnern wie Steuermann und Kolisch wesentliche Gesichtspunkte eröffnen; der Briefwechsel zwischen Schönberg und Edward Steuermann, dem sicherlich für den Kreis der Wiener Schule bedeutendsten Pianisten, wird in Kürze fertiggestellt werden. Mit Spannung darf auch der Band mit dem Verlagsbriefwechsel erwartet werden, spielten doch gerade die Musikverlage (allen voran die Universal Edition Wien) im Leben der Komponisten der Wiener Schule eine wesentliche Rolle. Hier wiederum liegt der Erkenntnisgewinn nicht nur in der persönlichen Bedeutung der Verlage für Schönberg, sondern ebenso in der zeitgeschichtlichen Relevanz, die gerade in den politisch unruhigen Jahren zwischen den beiden Weltkriegen zum Tragen kommt.

Die große Anzahl an Briefen, die aus Schönbergs Hand erhalten sind, lässt den Schluss zu, dass Schönberg, wie viele seiner Zeitgenossen vor der Ära des Telefons, ein passionierter Briefschreiber gewesen sein könnte. Das scheinen einige Briefe des Komponisten zu widerlegen, unter anderem eine Postkarte vom 19. Jänner 1921 an Alban Berg, in der expressis verbis von "großer Überwindung", die das Briefeschreiben koste, die Rede ist. Die Form der schriftlichen Mitteilung war die einzige Möglichkeit, über größere Entfernungen kostengünstig zu kommunizieren, und auch das Populärwerden des Telefons führte weder in den in Wien und Berlin verbrachten Jahren noch in der Emigration nach 1933 zu einem signifikanten Rückgang des Mediums Brief. Der Stil von Schönbergs Briefen ist impulsiv, auf Mitteilung ausgerichtet, im Vergleich zur Schreibart manches Zeitgenossen vielleicht weniger ausgefeilt, spontaner. Die Parallelität, die Christopher Hailey zwischen dem Sprechenden, Handelnden und komponierenden Schönberg und dem lebendigen Ausdruck der Briefe feststellt¹, mag ihre Berechtigung haben. Auffällig ist im Vergleich mit den Schriften Schönbergs der fast vollständige Verzicht auf Elaboration des Ausdrucks. Das Moment der Reflexion, des Überdenkens, des Nachsinnens, die pädagogische Aufbereitung des Materials prägen die Sprache der Aufsätze (*Stil und Gedanke*), der *Harmonielehre* und der *Models for Beginners in Composition*, doch nur in den seltensten Fällen machte sich Schönberg die Mühe, seine Briefe für die Öffentlichkeit zu konzipieren. Die Briefe an Thomas Mann (1949), die aufgrund des Interesses, das die Debatte um *Doktor Faustus* nach sich gezogen hatte, a priori nicht als private Mitteilungen zu betrachten sind, zeigen einen gewandelten Stil, eine Schreibart, die Schönberg der Sache für angemessen und wohl auch für öffentlichkeitswirksam hielt. Ein ähnlicher Wandel in der Idiomatik ist aus jenen Briefen ersichtlich, die an seinen engsten Schülerkreis (Berg und Webern) oder aber den engsten Freundeskreis (etwa Zemlinsky) gerichtet sind, und die sich mit kompositorischen Fragestellungen auseinandersetzen. Bedingt durch die starke Ausstrahlung und seinen immensen Einfluss in Bezug auf ästhetische und kompositionstechnische Sujets konnte Schönberg mit der Verbreitung derartiger Briefe im Schülerkreis rechnen und modifizierte seinen Schreibstil wohl aus diesem Grund bewusst. Wenn auch die Anerkennung durch die breite Öffentlichkeit versagt blieb, Schönberg war sich seiner Rolle in der Musikgeschichte durchaus bewusst und kalkulierte die spätere Veröffentlichung derartiger Briefe in Konzeption und sprachliche Gestaltung mit ein. Die noch launig formulierte und vielleicht mehr einem Wunsch entspringende Anmerkung zur Eröffnung des Zemlinsky-Schönberg-Briefwechsels im Jahr 1901 war spätestens mit der Ausbreitung der Dodekaphonik in den 20er-Jahren - zuerst im engsten Schülerkreis, dann aber mit einiger Breitenwirkung - der Gewissheit gewichen, eine Stellung als Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts innezuhaben. Die Annahme, mit der Zwölftontechnik die musikalische Zukunft nachhaltig prägen zu können, hatte sich zwar nicht erfüllt; das Bewusstsein um die eigene Bedeutung war aber spätestens mit der Ausrufung

des "Gesetzes" ausgeprägt genug, um den gewandelten, publikumsgerechten Stil in einigen Briefen zu rechtfertigen und zu erklären.

Ähnlich bedeutsam wie die Briefe mit musikalischen und ästhetischen Themen ist ein Brief an Wassily Kandinsky (4. Mai 1923), der sich mit Fragen des Judentums auseinandersetzt. Nicht nur die Antizipation von in späteren Kompositionen verwendeten Formulierungen (*Chorsatiren* op. 27 von 1925, *Der biblische Weg* 1926/27, die Fragment gebliebene Oper *Moses und Aron*) ist bemerkenswert; der Brief gilt vielmehr auch als eines der raren Zeugnisse zu aktuellen Fragen des Glaubens und der geschichtlichen Gegenwart. Die direkt nachvollziehbare sprachliche Verbindung zwischen Brieftext und später entstandener Komposition bleibt innerhalb des Schönbergischen Oeuvres einzigartig und liefert einen nachhaltigen Eindruck von der gedanklichen "Materialsichtung" im Vorfeld der Komposition. Für uns Nachgeborene sind derartige Dokumente sowohl für das Verständnis der Werkgenese als auch der Persönlichkeit Schönbergs von größtem Wert. Die Tatsache, dass Schönbergs Korrespondenz mit Nicht-Musikern auf ein paar wenige Ausnahmen beschränkt bleibt - der Briefwechsel mit Richard Dehmel, dessen Texte Schönberg für das Streichsextett *Verklärte Nacht* und für einige Lieder verwendete, gehört dazu - macht den schriftlich erhaltenen geistigen Austausch mit Kandinsky für die Forschung so bemerkenswert. Mit Karl Kraus, Adolf Loos, David Josef Bach und anderen Persönlichkeiten verkehrte Schönberg wohl hauptsächlich persönlich, die erhaltene Korrespondenz ist spärlich und wenig ergiebig. Mit den Komponisten der älteren Generation, allen voran Richard Strauss und Gustav Mahler, die beide für Schönbergs Werdegang bedeutsam waren, stand Schönberg immer wieder in brieflichem Kontakt. Auch hier stehen im Mittelpunkt der Schreiben pragmatische Fragen etwa zu Aufführungen und Aufträgen. Von besonderem Interesse allerdings ist ein Brief Schönbergs an Mahler vom 29. Dezember 1909, also zwei Jahre nach Mahlers Abgang von der Wiener Hofoper. Aus der Riege der Musikwissenschaftler sind Guido Adler und Hans Heinz Stuckenschmidt als Briefpartner zu nennen.

Keinesfalls gering zu schätzen ist der Wert, den die zahlreichen Verlagbriefe und die Korrespondenz mit Kulturorganisationen und Verwertungsgesellschaften für die Musikforschung haben. Sie bilden - das kann bei Schönbergs Umtriebigkeit nicht überraschen - den größten Teil des erhaltenen Briefwechsels. Insbesondere sind die Briefe, die zwischen dem Komponisten und den Verlagen hin- und hergingen, von Interesse, liefern sie doch oft die entscheidenden Hinweise in Bezug auf Korrekturen in der Phase der Druckvorbereitung, Eingriffe und Wünsche von Seiten der Verlage, Tantiemeabsprachen und Aufführungspläne. Wie entscheidend für das Verständnis der Rezeptionsgeschichte einzelner Werke die Kenntnis der Absprachen zwischen Komponist und Verlag sein kann, ist pars pro toto an den *Orchesterstücken* op. 16 mit ihrer Betitelung der einzelnen Stücke abzulesen. Dass oftmals rein verkaufstechnische Überlegungen der Verlage

den Handlungsspielraum der Komponisten einschränkten oder Entscheidungen beeinflussten, ist bekannt; aus Briefwechseln Details zu erfahren, ist beim Fehlen anderer Quellen eine Grundvoraussetzung für das richtige Einschätzen ästhetischer Phänomene innerhalb des Werks eines Komponisten.

Schönbergs Tätigkeiten als Lehrer, die ja, wenn auch nicht zu allen Zeiten institutionalisiert, praktisch sein ganzes Leben lang währten, sind durch den Briefwechsel mit dem Sternschen Konservatorium, der Musikakademie in Wien, der Preussischen Akademie der Künste, und, nicht minder interessant, in der amerikanischen Emigration mit dem Malkin Conservatory in Boston, der University of Southern California (USC) und der University of California at Los Angeles (UCLA) belegt. Einen Einblick in die finanziellen Schwierigkeiten, mit denen Schönberg und seine Familie durch die Inflation nach dem 1. Weltkrieg und später in den Vereinigten Staaten durch die komplizierte Abwicklung seiner Geldangelegenheiten konfrontiert war, bietet die Korrespondenz mit verschiedenen Banken (u.a. Deutsche Bank, Allgemeine Kredit- und Garantie-Bank, Mercurebank). Die an Zahl nicht geringen Briefe, die zwischen Schönberg und etlichen (an die 50) Anwaltsfirmen bzw. Rechtsanwälten ausgetauscht wurden, sind für die Wissenschaft dort, wo es um Copyright- und Patentfragen geht, von Interesse. Die Streitfälle mit Vermietern, Nachbarn und Arbeitgebern dürften für das Verstehen von Schönbergs sicherlich komplexer Persönlichkeit hilfreich sein; ihr Nutzen für das Verständnis seiner Kompositionen wird sich in Grenzen halten. Wesentlich ergiebiger sind hier die Briefe, die Schönbergs Tätigkeit als Dirigent und Vortragender beleuchten (Südwestdeutscher Rundfunk, BBC in England, NBC und CBS in den Vereinigten Staaten, weiters die Schallplattenfirmen Capitol Records, Columbia Records und Dial Records).

Der wissenschaftlich bedeutsamste Teil des Briefwechsels sind jene Dokumente, die den geistigen Austausch zwischen Schönberg und seinen Schülern belegen. Die Briefe, die vom engsten Schülerkreis - Berg und Webern an erster Stelle, aber nicht minder bedeutsam Josef Polnauer, Erwin Stein und Heinrich Jalowetz - an Schönberg geschickt wurden bzw. die Briefe des Meisters an die Schüler sind von unschätzbarem Wert. Das keinesfalls unbelastete Verhältnis der Trias der Wiener Schule, die Konflikte, die durch Schönbergs oftmals fordernden Charakter entstanden, aber auch die starke Solidarität der drei Avantgardisten untereinander sind unmittelbar aus den Schreiben abzulesen. Wie unterschiedlich und vielleicht gerade deshalb nahezu magnetisch voneinander angezogen die Persönlichkeiten Schönbergs und Weberns waren, wird in den Briefen Weberns deutlich; spannend wie ein Psychogramm lesen sich jene Schriftstücke, in denen Konflikte zwischen dem Meister - der die bedingungslose Verehrung des Jüngeren nicht missen konnte - und dem Schüler - der auf die bedingungslose Freundschaft des Lehrers aus innerer Notwendigkeit angewiesen war (z.B. Webern an Schönberg am 6. April 1911)-, an die Oberfläche

getragen werden. Die schmerzhaftige Lücke, die durch den Verlust der von Schönberg an Webern gerichteten Briefe entstand, kann durch Heranziehen anderer Dokumente zum Teil geschlossen werden, etwa, wenn es im Berliner Tagebuch Schönbergs im Eintrag vom 9. Februar 1912 heißt: "Webern war sehr nett: mir wie immer der Liebste"² - eine unmittelbare Rechtfertigung für die Tendenz der neueren Forschung, Quellen möglichst lückenlos zugänglich zu machen. Nur eine differenzierte und zugleich umfassende Zugangsweise ermöglicht die Aufarbeitung auch bisher nicht restlos geklärter Fragen, wozu das Verhältnis Schönbergs zu seinen Schülern, vielleicht sogar insbesondere zu Anton Webern, zählt.

Nicht nur in Bezug auf kompositorische Überlegungen und den künstlerischen Austausch ist die Korrespondenz von Schönberg mit seinen Schülern lesenswert; zusätzlich wird das ganze Panorama der deutschsprachigen Kulturlandschaft und des österreichischen und deutschen Geisteslebens der ersten Jahrhunderthälfte vor dem Leser ausgebreitet. Die Zeiten von Schönbergs Auslandsaufenthalten (Berlin 1911-1915 und 1925-1933, Holland 1920-1921, ab 1933 in den Vereinigten Staaten) sind an schriftlichen Dokumenten besonders reich. Durch die Korrespondenz Schönbergs mit zahlreichen Briefpartnern, die kulturelle oder politische Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven schilderten, lässt sich ein vielschichtiges Bild Österreichs, vielleicht sogar Europas, in der Zwischenkriegszeit zeichnen. Dass neben Berg und Webern eine erkleckliche Anzahl von Schülern sich um die Verbreitung des Schönbergschen Oeuvres bemühte und dem Apologeten in nahezu grenzenloser Loyalität verbunden war, offenbart der Briefwechsel mit Eduard Steuermann, Leonard Stein, Rudolf Kolisch und Windfried Zillig. Einige seiner Studenten hatten in Europa und in den Vereinigten Staaten Verbindungen zu Verlagshäusern und zu Rundfunkanstalten und halfen so, Schönbergs zeitlebens nicht wirklich ausgeglichene finanzielle Situation zu verbessern. Von den Briefen, die Schönberg an Webern richtete, sind die vor 1918 geschriebenen Briefe zur Gänze verlorengegangen; aus diesem Grund entschlossen sich die Herausgeber, innerhalb des Schönberg-Briefwechsels auch diejenigen zwischen Berg und Webern zu veröffentlichen. Daneben bietet die Korrespondenz der beiden prominentesten Schüler einen Einblick in ihre künstlerische und persönliche Beziehung.

Weniger als musikwissenschaftliches Dokument bedeutsam, dafür als Mahnmal für die Schrecken der NS-Zeit einprägsam ist die Korrespondenz, die sich mit einem Teil der weitverzweigten Verwandtschaft ergab, die Schönberg für die Emigration in die Vereinigten Staaten um Hilfe bat. Fast zur Gänze fehlen im Briefwechsel Schönbergs eigene Briefe an seine engsten Verwandten, seine Mutter, seine Geschwister und seine erste Frau Mathilde. Die gesamte Korrespondenz mit Richard Gerstl ist vermutlich mit Absicht vernichtet worden, ein Hinweis auf die psychische Krise, in der sich Schönberg in den Jahren um 1908 herum befand. Der Briefwechsel mit

Gertrud und Georg, den Kindern aus der ersten Ehe mit Mathilde, ist nahezu vollständig erhalten und, da er über rein Privates hinausgeht, auch in der wissenschaftlichen und künstlerischen Auswertung ergiebig.

Die Aufarbeitung des Schönberg-Briefwechsels ist ein Großprojekt. Wenn auch, wie Christopher Hailey schreibt³, die Briefe vom editorischen Gesichtspunkt her betrachtet Dank Schönbergs leserlicher Handschrift relativ geringe Schwierigkeiten machen, so ist doch alleine der Umfang der Korrespondenz - Briefe, Postkarten, Telegramme und Kopien von abgeschickten Briefen, die Schönberg in seiner letztwilligen Verfügung der Library of Congress hinterließ - eine Herausforderung. Da Schönberg ab 1901 seine Korrespondenz sorgfältig aufbewahrte, ab 1909 bei von ihm versandten wichtigen Briefen Durchschläge machte, ist die Quellenlage einfacher als bei manch anderem Komponisten. Von Schönbergs Hand geschriebene Briefe befinden sich vor allem in Bibliotheken und Nachlässen in Wien, Berlin, London, New York und Los Angeles. Einzelne wohl auf der ganzen Welt zerstreute Briefe könnten sich noch finden und der Forschung weitere Impulse geben.

Einer der ersten Initiatoren für eine systematische Veröffentlichung des Briefwechsels war Erwin Stein mit seiner Ausgabe von ca. 250 Briefen im Jahr 1958. Der Fundus, aus dem er damals schöpfte, umfasste gerade 3000 Schriftstücke - im Vergleich mit den ca. 20.000 Dokumenten, die in *Preliminary Inventory of Schoenberg Correspondance* aufgelistet sind, eine bescheidene Zahl. In Steins Ausgabe scheint keine Korrespondenz auf, die vor 1910 entstand; auch diese entscheidende Lücke wird durch die Gesamtausgabe geschlossen werden.

Mit der Einrichtung des Schönberg Center in Wien wurden der Forschung rund um die Wiener Schule neue und mächtige Impulse gegeben. Neben der Edition des gesamten Briefwechsels stehen Projekte wie die Weiterarbeit an der Herausgabe der Schönberg-Schriften (als Weiterführung von *Stil und Gedanke*) und die Publikation von Analysen der gesamten Kompositionen Schönbergs an. Die ungeheure Menge an bislang unedierte Schriften und Aufsätzen, die die Frage aufkommen lässt, wie der Komponist die Zeit für eine derart umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit finden konnte, lässt ein derartiges Unternehmen längst überfällig erscheinen. In Anbetracht der Bedeutung, die die ersten, von Ivan Vojtech herausgegebenen Aufsätze haben, darf die Forschung hier wesentliche Erkenntnisse über kompositorische Überlegungen, philosophische Ansichten und ästhetische Überlegungen erwarten.

***Überblick über das Projekt Briefwechsel
der Wiener Schule, hrsg. von Thomas Ertelt***

Band 1: Alexander Zemlinsky - Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker. Hrsg. von Horst Weber, 1995.

- Band 2: Schönberg-Webern. Hrsg. von Regina Busch. In Vorbereitung
Band 3: Schönberg-Berg. Hrsg. von Christopher Hailey und Juliane Brand. In Vorbereitung
Band 4: Webern-Berg. Hrsg. von Rudolph Stephan. In Vorbereitung
Band 5: Steuermann-Schönberg u.a.. Hrsg. von Dorothee Schubel. In Vorbereitung
Band 6: Kolisch-Schönberg u.a.. Hrsg. von N.N. In Vorbereitung
Band 7: Kleinere Korrespondenzen. Hrsg. von N.N. In Vorbereitung
Band 8: Ausgewählte Briefe der Schule an andere. Hrsg. von Thomas Ertelt. In Vorbereitung
Band 9: Verlagsbriefwechsel. Hrsg. von N.N. In Vorbereitung
Band 10: Registerband. In Vorbereitung
Dank für die Bereitstellung von Informationen gebührt Gerold W. Gruber, Therese Muxeneder, Christopher Hailey und Thomas Ertelt.

Quellen:

¹ Hailey, Christopher. Der Briefwechsel der Wiener Schule. In: Schönberg – Interpretationen seiner Werke. Hrsg. v. Gerold. W. Gruber. Laaber 2002. (noch nicht erschienen)

² zitiert nach Wörner, Felix. “‘Nachahmung’ und ‘Überbietung’ durch Webern. Aspekte einer komplexen Interaktion.” In: Autorschaft als historische Konstruktion. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler. Stuttgart. Verlag J.B. Metzler, 2001. S. 205)

³ Hailey, Christopher. Der Briefwechsel der Wiener Schule. In: Schönberg – Interpretationen seiner Werke. Hrsg. v. Gerold. W. Gruber. Laaber 2002. (noch nicht erschienen)

Барбара Добрејтсбергер

ПРЕПИСКА КОМПОЗИТОРА БЕЧКЕ ШКОЛЕ

(Резиме)

Свест о историјском значају кореспонденције коју су водили чланови тзв. друге бечке школе ретко је утицала на литерарни стил њихове преписке. Тако се Шенбергова писма карактеришу првенствено личним, неизвештаченим начином комуникације, у којем је «шта» битније од «како». Разумљиво је, међутим, што се писма Томасу Ману, поводом

дебате о *Доктору Фаусту* (1949), одликују брижљивијим стилем, јер у суштини нису била намењена само писцу, већ и јавности. У писмима која је упућивао својим ученицима Шенберг оставља утисак човека који, свестан свог историјског значаја, рачуна да ће она једног дана бити објављена. Поред писама у којима третира музичке и естетичке теме, занимљиво је и једно његово писмо Василију Кандинском (1923), у којем излаже своје ставове о јеврејству. За истраживаче његовог стваралаштва важна је чињеница да се у том писму могу пронаћи формулације које ће он касније користити у *Хорским сајтирама* (1925), *Библијском јуџу* (1926/27) и опери *Мојсије и Арон*. Шенберг се дописивао и са Рихардом Штраусом и Густавом Малером, али та преписка се углавном тицала питања извођења и поруџбина. Не треба потцењивати преписку између Шенберга и његових издавача, јер она садржи важне примедбе у вези са коректурама нотног текста. Остали делови кореспонденције – са музичким академијама, банкама, станодавцима, суседима и сл. – могу да помогну да се сагледа његова сложена личност.

Међу радовима који се баве Шенберговом преписком треба издвојити *Прелиминарни инвенторијум Шенбергове кореспонденције*, објављен у часопису *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, од јуна - новембра 1995. и јуна - новембра 1996. У њему је дат списак од око 20000 писама, од којих је 8000 написао сам Шенберг. Овако пасионираног учесника у различитим препискама није у тој активности омело увођење телефона ни за време година проведених у Бечу и Берлину, ни током емиграције.

За музикологе је најзначајнији онај део Шенбергове кореспонденције који сведочи о духовној размени између њега и његових студената. Од непроцењиве вредности су писма која је добио од Албана Берга и Антона Веберна, али и она од Јозефа Полнауера, Ервина Штајна и Хајнриха Јаловеца. Из ове преписке се могу ишчитати и конфликти којих је било унутар бечке «тројке», обично као последица учитељевог захтевног карактера, али могу се наћи и сведочанства о њиховој снажној солидарности. Можда управо зато што су били врло различити међусобно, Шенберг и Веберн су се магнетски привлачили. Они су у писмима оставили узбудљиве документе о својим сукобима, али и поред тога Шенберг је у свој дневник 1912. године убележио да му је Веберн најблискији од свих ђака. Планира се да се у оквиру Шенбергове кореспонденције објаве и писма која су размењивали Берг и Веберн.

UDK : 78.071 (044)(436.1) : 830 – 6.091

Gerard van der Leeuw

ALPHONS DIEPENBROCK AND THE EUROPEAN WORLD OF COMPOSERS AT THE FIN-DE-SIÈCLE

Abstract: The article consists of three parts. In the first part the author gives a survey of the large artistic renewal that took place in the Netherlands around 1900. Special attention is given to “de beweging van Tachtig”(the movement of the “Tachtigers”), a renewal movement in literature in which the composer Alphons Diepenbrock was involved. In the second part a short description of the life and work of this most important Dutch composer of the end of the nineteenth century is given. In his early years Diepenbrock orientated himself to composers like Wagner, especially around the First World War (in which the Netherlands remained a neutral country), and he became a fervent admirer of French art. His music is a unique synthesis of Wagner’s chromaticism, the word-bound rhythms of plain-chant and the polyphonic music of the old Flemish schools of Ockeghem and Josquin. In the third part the author deals with a couple of Diepenbrock’s (artistic) contacts. There are highlights on Mahler, Schönberg and Debussy, primarily based on their correspondence.

Key-words: Alphons Diepenbrock, Dutch music, Gustav Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy

«A New Spring, A New Sound»

In his celebrated Preface to the 1907 edition of Potgieter’s *Het Rijksmuseum* (a glorification of the Dutch Golden Age, the age of famous painters like Rembrandt, Vermeer and Hals), Albert Verweij (1865-1937), one of the satellites around the German poet Stefan George, wrote among other statements, the following: «We see that during the last quarter of the last century the Netherlands participated more and more in European life.»¹ The fin-de-siècle in the Netherlands certainly didn’t only mean decadence and melancholy. In the first place it was a time of renaissance. The windows were wide open. The hope that a better and richer future was to come resounds wonderfully in the first line of the long poem *Mei* (1888) by the renowned poet and socialist Herman Gorter (1864-1927): «A new spring, a new sound».

The Netherlands, and especially its big cities like Amsterdam, The Hague and Rotterdam brimmed with activities. In 1876, after much ado, the North Sea Channel finally opened, thus safeguarding the position of Amster-

¹ Albert Verweij, in: *Potgieter, E.J., Het Rijksmuseum*, Haarlem 1907, p.V.

dam as a harbour. Everywhere in the city canals were filled and houses were built, enlarged and altered, although - alas - they were too often demolished. In 1874 a new theatre opened at the Leidseplein. In 1877 the first good university opened in Amsterdam, followed by a second one in 1880. In 1883 a number of leading Amsterdam residents founded the Wagner Society. Several of Wagner's operas had already been performed in Rotterdam. The Rembrandt Society (founded to prevent Dutch art from being sold abroad) was founded in 1883 and still plays a very important role in the preservation of works of art and the growth of art collections in Dutch museums. In 1884 the Amsterdam Academy of Music opened. The Rijksmuseum, a beautiful building by the architect P.J.H. Cuypers (1827-1921) that houses the national treasure, was opened in 1885; the Concertgebouw opened its doors in 1888, the same year in which the Concertgebouw orchestra started. Between 1898 and 1903 Hendrik Petrus Berlage built the new Amsterdam Beurs - the stock-exchange. From 1915 to 1917 he worked on an elaborated town-plan of the south part of Amsterdam. One of the highlights of his later work is the Gemeentemuseum of The Hague, the museum that now houses, among other works, the largest collection of paintings by Mondriaan in the world.

Next to the pioneers of the movement Carel Vosmaer (1826-1888) and Joseph Alberdinck Thijm (1820-1889), an important role was played at the Amsterdam University by a group of students of classical languages and their friends. Together they proved to be the core of the movement later called the "Beweging van Tachtig" and included : a.o. Jacques Perk (1859-1881), Willem Kloos (1859-1938), Herman Gorter, Frederik van Eeden (1859-1938), Lodewijk van Deyssel (1864-1954) and, as the only composer among them, Alphons Diepenbrock (1862 -1921). The title of their magazine is typical: *De Nieuwe Gids* (The New Guide) a firm answer to the older and much respected *De Gids* (The Guide). The "Beweging van Tachtig" was in the first place a movement that resisted the too facile poetry of the vicars of the Romanticism who intended to educate and preach. The "Tachtigers" strove - partly following the example set by the English poets Shelley and Keats - to find absolute Beauty, l'art- pour-l'art. Due to hyperindividualism, the movement soon fell apart.

The painters followed the writers and poets. Here it is also observed that slowly but surely traditional romantic and academic art was rejected in favour of a much more free use of form and colour. Representatives of the more academic style are Lourens Alma Tadema (1836-1912) and Ary Scheffer (1795-1858), who mostly worked abroad. Important Dutch artists that contributed to the "renaissance" were George Hendrik Breitner (1857-1923), Jan Toorop (1858-1928), Johann Thorn Prikker (1868-1932), Johan Barthold Jongkind (1819-1891) and, of course, Vincent van Gogh (1853-1890).

Alphons Diepenbrock

Born in Amsterdam, Alphons Diepenbrock descended on his father's side from an ancient Roman Catholic Westphalian family. The Diepenbrock castle still exists and can be found slightly north of Bocholt, close to the Dutch border. His mother, Johanna Kuytenbrouwer, descended from a family from Amsterdam. The very pious Diepenbrock family was in contact with the leaders of the Dutch Roman Catholic revival.

When he was young Diepenbrock proved to be musical but he never received a proper music education. He taught himself to play on a beautiful Erard grand piano, had some lessons, and, at the age of 18, went to the University of Amsterdam to study classical languages. He graduated cum laude with a dissertation on Seneca. During his student years he became involved in the "Beweging van Tachtig". For his career, Diepenbrock took practically no lessons - excepting some instruction by Bernard Zweers (1854-1924). He studied Bach's *Wohltemperierte Klavier* soon followed by Wagner's *Tannhäuser*, *Rheingold* and *Tristan und Isolde*. For some time Diepenbrock considered going to Vienna to take lessons in composing from Anton Bruckner, a composer who at that time was hardly known at all in the Netherlands (or in the rest of Europe). In Diepenbrock's compositions, almost all of which are vocal works, he strove to find a synthesis of Wagner's chromatic language and the polyphonic world of both Palestrina and Bach. Being a classicist himself, he paid a lot of attention to the (free) rhythm of the texts.

The first work to show Diepenbrock's genius is the elaborate *Missa in die festo* for tenor, 8-part male choir and organ, which was printed in 1895. It was an almost impossible task to write a very modern work in combination with the religious naivety of composers like Palestrina and Bach. As such, a fervent admirer of Nietzsche wrote a work in which he, almost tragically, struggled with his profound religious conscience and the equally profound notion that in the intellectual Europe religion had become an idle game. In this aspect he deeply resembles a composer like Gustav Mahler.

Diepenbrock's music is nearly always polyphonic, poly-melodic. Just like Wagner's compositions (and like the plain chant that was so important to Diepenbrock), the melody is free from strict meter, the music breathes along with the text. In the poly-melodic aspect of his music - which is also found in the work of two other Dutch composers: Matthijs Vermeulen (1888-1967) and Rudolf Escher (1912-1980) - we hear the echoes of composers like Josquin and Ockeghem.

At first Diepenbrock's contacts in the world of art were mostly literary. The only professional composer with whom he was in correspondance was the Dutch-Belgian composer Carl Smulders (1863-1934), who lectured at the University of Liège. For several years Diepenbrock befriended the Hungarian composer Emanuel Moór (1863-1931).

In the meantime Diepenbrock gradually began to dislike the extreme l'art-pour-l'art of the "Beweging van Tachtig" (and Wagner!). He tried to find - still deeply imbedded in Roman Catholicism - music that wasn't too individual. Typical in this aspect is Diepenbrock's (still very Wagnerian) arrangement of Nietzsche's *Im grossen Schweigen* (*Morgenröthe*, aphorism 423) from 1906. When the philosopher laments over the speechlessness of nature and the silence of mankind, Diepenbrock quotes the hymn *Ave Maria stella* as an answer to the questions the philosopher asks.

He became increasingly interested in the clear Latin world of composers like Debussy. And he gradually renounced the music of Wagner and Richard Strauss. A definite choice in favour of French music (which proved to be of great influence on Dutch music) was prompted by the first World War. Diepenbrock opposed the Prussian-German expansion in fierce articles and compositions. The Dutch composer (and Diepenbrock's adept) Willem Pijper (1894-1947) wrote: "*In this context it is worth noticing that one spoke with belittlement of 'war neurosis' and 'Germanophobia'. It may be useful to correct this view. In 1912, when nobody here thought about the bombardment of Rheims or the 'rücksichtslose' submarine war, Diepenbrock already composed his Berceuse on a text by Van Lerberghe, a short work which is as French as can be. It is so very French that it proved to be one of his lesser works. His first songs on words by Verlaine date back to 1898. In 1892 he wrote his famous study on De Gourmont's 'Le latin mystique'. His love for French literature and music meant much more than just a reaction to the matters occurring in the world; his almost prophetic enrapture was a reaction to his own yesterday that had died.*"²

His interest in a composer like Debussy of course was evident in his own compositions, such as in his music for the play *Marsyas* by Balthazar Verhagen (1910).

Strangely enough his sympathy for French music didn't lead to many friendly contacts. His meeting with Debussy (who was by then fatally ill) was a straightforward disappointment. His only true friend was Gustav Mahler. His sympathy for the music of Strauss and Schönberg proved to be temporary.

Gustav Mahler

Diepenbrock and Mahler became friends when Mahler conducted the Concertgebouw orchestra as they played his Third Symphony.³ As is known, Mahler in this work combines a text by Nietzsche (*Zarathustras Mitter-*

² Willem Pijper, *Alphons Diepenbrock 1862-1921*, in: De Quintencirkel, Amsterdam, 1964, p.14-15.

³ It was the second performance in the Netherlands: Mahler's Third symphony – the first of his symphonies to be played in that country – had its opening performance in Arnhem on October 17, 1903.

nachtslied) with a text from *Des Knaben Wunderhorn* (“Es sungen drei Engel”). Diepenbrock, an authority on both Nietzsche and the world of *Des Knaben Wunderhorn*, was at first surprised by this grotesque combination of texts. But soon afterwards he became familiar with both Mahler and his work.

On October 21 Mahler wrote from the Dutch city Zaandam to his wife:

“...*Gestern die Generalprobe war herrlich. Zweihundert Jungen aus der Schule unter Begleitung ihrer Lehrer (6 Stück) brüllen das Bim-Bam und ein famoser Frauenchor von 330 Stimmen! Orchester herrlich! Viel besser als in Crefeld. Die Violinen ebenso schön wie in Wien. Alle Mitwirkenden hören nicht auf zu applaudiren und zu winken. Dass du nicht dabei sein kannst! [...] Einen sehr interessanten holländischen Musiker, namens **Diepenbrock**, der sehr eigenartige Kirchenmusik schreibt, habe ich hier kennen gelernt. -Die musikalische Kultur in diesem Lande ist **stupend**. Wie die Leute bloss zuhören können!*”⁴

And Diepenbrock wrote to a friend in an elaborate letter:

“...*I met Gustav Mahler last week. This man impressed me very much indeed. I've heard and admired his Third Symphony. The first movement contains a lot of ugliness, but, after listening to it a second and third time and knowing what it means to say, it already seems to be different. Mahler is a very simple man, he doesn't pose himself as a celebrity, he is just as he is. I admire him very much...Bon enfant, naive, sometimes a little bit childish, he looks through large crystalline glasses with magic-filled eyes. In every aspect he is modern. He believes in the future.*”⁵

Mahler's first visit to our country was an immediate success. A success also made possible by Willem Mengelberg who had rehearsed the Concertgebouw orchestra with a high degree of accuracy. On October 30, 1903 a very grateful Mahler wrote him a letter from Vienna:

“*Lieber und werter Freund! Anbei, wie versprochen, ein Schock von uns 'eingerichteter' Partituren. Lassen Sie mich Ihnen bei dieser Gelegenheit nochmals sagen, wie wohl mir die schönen Tage gethan, die ich in Ihrer und Ihrer lieben Frau Gesellschaft verlebt, und das ich das Gefühl habe, das mir in Amsterdam eine zweite Heimath erstanden ist, dank Ihrer freundschaftlichen Fürsorge und Ihres so innigen künstlerischen Verständnisses. Nochmals herzlichsten, treuesten Dank für alles. Ihr stets verbundener Gustav Mahler.*

Diepenbrock, den ich auch herzlich liebgewonnen, grüssen Sie vielmals von mir. Bei Gelegenheit antworte ich auf seinen sehr lieben Brief, den ich in der Bilderrolle erst nach meiner Ankunft in Wien aufgefunden.”⁶

⁴ Cited from: *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten. Bijgebracht en toegelicht door Eduard Reeser*, Deel IV, Den Haag, 1974, p.135-136.

⁵ *Ibid*, p.138.

⁶ *Ibid*, p.141.

Mahler was to stay several times in the Netherlands.⁷ A year later already, on October 19, he was in Amsterdam again. The day before Diepenbrock's *Te Deum* was performed in Strassburg without Diepenbrock being there. Diepenbrock's wife Elisabeth wrote in her diary on October 20:

*"Mahler is again in the city. Fons [Alphons, G.v.d.L.] will pay him a visit today, there's a lot of warmth between them; they will take a walk through the city after which Fons will play his Te Deum. Mahler is enthusiastic and wants to perform it in Vienna."*⁸

On October 23 Mahler conducted a programme that became famous: his Fourth Symphony was played twice. Mahler wrote to his wife:

*"Liebste! Das war ein erstaunlicher Abend! Das Publikum ist von Anfang an so aufmerksam und verständig gewesen und war von Satz zu Satz wärmer. - Das zweite Mal wuchs die Begeisterung, und nach dem Schluss gab es etwas ähnliches wie in Crefeld. Die Sängerin⁹ hat das Solo mit schlichtem und rührendem Ausdruck gesungen und das Orchester hat sie begleitet wie Sonnenstrahlen. Es war ein Bild auf Goldgrund. Ich glaube nun wirklich, dass ich in Amsterdam jene musikalische Heimat finde, die ich mir in diesem vertrottelten Köln erhofft habe. - Heute geht es an die Hauptproben zur Zweiten. Das giebt noch eine harte Nuss. Das Orchester ist hier wieder reizend zu mir! Ich küsse Dich vielmals, mein Almschi."*¹⁰

Elisabeth wrote:

*"... After the concert supper at Mengelberg's, and when everybody had left, Mahler didn't want Fons to leave (they were sitting close together), we had to stay. Mahler then said wonderful things about the essence of music, it was a moment never to be forgotten in which Fons encouraged him again and again so that he was all in flame. Fons calls him Orfeo and tells him that he has a classical opinion of music."*¹¹

A day later Mahler, Diepenbrock and Willem Mengelberg together paid a visit to the Frans Hals museum in Haarlem. Unfortunately they arrived too late so that two days later Mahler ended an afternoon rehearsal earlier than usual in order to visit the museum.

On October 27 Mahler, Diepenbrock and Mengelberg walked from Hilversum to Laren.

⁷ A complete overview of Mahler's contacts in the Netherlands can be found in: Eduard Reeser (ed.), *Mahler und Holland. Briefe*, publ. by the Internationale Mahler Gesellschaft, 1980.

⁸ Cited from: *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten...*p.288.

⁹ Alida Oldenboom-Lutkemann, according to Mahler, "ein kleines, dickes Weib-erl...singt aber herrlich mit glockenreiner Stimme."

¹⁰ Cited from: *A.D. Brieven en Documenten...*, p.292.

¹¹ *Ibid*, p.292.

Elisabeth wrote:

“Tilly¹² and I will go later, we will catch up with them. Mahler often walks in front alone, without a hat, silent, he sometimes returns and talks, he is delighted with the country, the village, (...), and at dinner compellingly tells about the contents of the Second Symphony. Then we walked back and listened to the repeated Second that evening.”¹³

Another nice comment on Mahler: Mahler - being used to the sober Wiener Secession - absolutely didn't feel at home in Mengelberg's over-decorated Neo Gothic home – Mengelberg's father was the owner of a renowned studio of Neo Gothic church decorations. At a certain moment Mahler is said to have exclaimed: “*Das Geschwätz des Vaters hängt bei dem Sohn an der Wand!*”

When Diepenbrock proclaimed that Berlage's Beurs (the stock-exchange) wasn't to his liking Mahler said he found Berlage a great architect.

In March 1906 Mahler visited the Netherlands for the third time conducting several concerts of his Fifth Symphony, the *Kindertotenlieder* and *Das klagende Lied*.

For various reasons, amongst others conducting in the USA, Mahler returned to the Netherlands as late as 1909. On March 25, 1908 Diepenbrock conducted the Concertgebouw orchestra in a concert of Mahler's Fourth Symphony. Diepenbrock wrote a programme note on Mahler's work for the occasion.¹⁴

On September 27, 1909 Mahler was in Amsterdam again to conduct his Seventh Symphony. Mahler wrote to his wife on September 29, 1909:

“...Diepenbrock fand sich auch schon zur ersten Probe ein. Das ist so ein prachtvoller Kerl...”¹⁵

Except for a visit that he kept secret from his friends in Amsterdam - he payed a very short visit to Leiden to consult Sigmund Freud on his psychical and sexual problems in his marriage with Alma - this was to be the last visit of Mahler to the Netherlands.

For the last time, on April 14, 1910 Diepenbrock conducted Mahler's Fourth Symphony (which to him was the most beautiful), this time with Aaltje Noorderwier as a soloist.

On May 18, 1911 Mahler died. Even though Diepenbrock had been warned in a letter by Carl Moll¹⁶, Mahler's death came as a severe blow. It

¹² Tilly Wubbe, Mengelberg's wife.

¹³ Cited from: *A. D. Brieven en Documenten...*, p. 294.

¹⁴ This explanation is to be found integrally in *De rode Leeuw* 62, 26.April 1995.

¹⁵ Cited from: *A.D.Brieven en Dokumenten...*Deel VI, Amsterdam, 1991, p.147.

was evident to him that he had to be present at Mahler's funeral. As an official delegate of the "Maatschappij tot bevordering der Toonkunst" he placed a funeral wreath.

Elisabeth Diepenbrock wrote in her diary on June 7, 1911:

*"A lot of memories welled up. How he came to us for the first time to see Joannetje [Diepenbrock's first child G.v.d.L.] lying in her crib and how he watched the tiny lovely thing with warm tenderness. Later on he remarked on her and the last time I saw him with the little ones on the street he suddenly stood still and said: 'Ach, gnädige Frau, ich erkenne Sie an den Kleinen.'"*¹⁷

Mahler's funeral impressed Diepenbrock so much that he left Vienna immediately after the ceremony even though he had never seen Vienna before.

Arnold Schönberg

On November 28, 1912 Arnold Schönberg conducted his Symphonic Poem *Pelleas und Melisande* op.5, that he wrote in 1902/1903, in the Concertgebouw in Amsterdam. Schönberg was in the Netherlands on an invitation by Willem Mengelberg.

Diepenbrock and his wife Elisabeth went to both the rehearsal and to the concert. Elisabeth wrote in her diary:

"... After that we met Arnold Schönberg. He conducted on Nov. 28 his Pelleas et Melisande, that was composed at the same time as Debussy's work which he admired very much, and of which he said: Dass ist die wahre Musik zum Pelleas, because he himself expressed his self more than the poetical text.

So very many bad things are told and written about him like: the destroyer of all musical tradition, but we rather liked him. He is a nice and witty fellow, agile but not fatiguing, flexible and modest.

We were at the rehearsal in the morning and his wife was there too, and we asked them to visit us that evening for an hour or so. They were pleased to do so and we also invited Dopfer, Cornelis and Zimmermann. I was in a very good mood and we talked about Mahler, an acquaintance of Schönberg's whom he admired very much indeed. When Fons asked him whether or not he'd met Mahler, Schönberg answered: Er liess uns zu, to express his admiration and his own position in the presence of the Master. We found the Pelleas much too long and too heavy, too German in sound,

¹⁶ Carl Moll (1861-1945), a painter from Vienna who played an important role in the Secession. His house was a place where artists like Klimt, Moser and Mahler met each other. Alma Mahler was his step-daughter.

¹⁷ Cited from: *A.D. Brieven en Documenten...Deel VII*, Amsterdam, 1985, p.204.

but with a lot of beauty and very real, not like the work Scriabin makes. It shows a real personality. On Friday afternoon Fons took him and his wife to see the collection of Drucker, and Schönberg was raptured by the work of Maris (even though he makes cubistic paintings himself), and later on we met each other accidentally at the Japanese auction, where I was with the little ones and we had tea together at Ledeboer. In the evening they came over to tea and Fons played his Marsyas (fragments) and Te Deum on Schönberg's request. He especially liked the Te Deum and he immediately wrote to his friend Schreker in Vienna, who had asked for a copy of it. On Saturday we saw them home to the train; he went to The Hague to conduct Pelleas and we warmly departed, and they said their visit to Amsterdam had been very pleasant thanks to us and that we were the only ones that took notice of them.”¹⁸

Schönberg immediately wrote to Diepenbrock on December 7, 1912:

“...Verehrter Herr Diepenbrock, beiliegende Karte von Schreker Ihnen zu senden, macht mir grosses Vergnügen. Ich glaube, dass Schreker unbedingt Wort hält. Jedenfalls wird es gut sein, wenn Sie ihm das entsprechende Material gleich schicken, ehe er fürs nächste Jahr Programm macht. - Ich will Ihnen bei dieser Gelegenheit (Ihnen und Ihrer Frau!) nochmals auch namens meiner Frau aufs herzlichste danken für Ihre Gastfreundschaft. Und hoffentlich haben wir bald in Berlin Gelegenheit, sie zu erwidern. Mit den herzlichsten Grüssen Ihr Arnold Schönberg.”¹⁹

The answer of Diepenbrock, Amsterdam, December 13, 1912:

“Verehrter Herr Schönberg, Besten Dank für Ihren Brief und die Empfehlung an Schreker. - Morgen gehn Klavier Ausz. und Partitur nach Wien. Die Zusage S's an Ihnen [sic] genügte mir um Herrn S. dieselben zu senden. Nach Kenntnisnahme steht es ihm selbstverständlich frei wenn das Werk ihm aus irgend einem Grunde nicht passt, auf die Aufführung zu verzichten. Uns war es eine Ehre und Freude Ihre und Ihrer liebe Frau Bekanntschaft zu machen, und wenn wir Ihnen beiden den Aufenthalt in irgend einer Weise angenehm gemacht haben, freut uns das doppelt. - Im Ganzen können Sie mit der Kritik zufrieden sein, wie mir scheint. Ich habe Einiges bewahrt und werde es Ihnen schicken. Vielleicht kennen Sie in Berlin einen der vielen dort ansässigen Holländer, der sie Ihnen übersetzen kann. - Erlauben Sie mir eine Bitte. - Mein Copist ist der Musiker der in dem Orchester das Englische Horn bläst. Er sagte mir Sie seien mit ihm zufrieden gewesen, und er hätte Ihnen gerne ein Zeugnis fragen wollen, aber nicht den Muth dazu gehabt. Er möchte bloss zu seinem Vergnügen dieses Zeugnis haben, nicht um damit etwa sich um eine andere Stelle zu bewerben. - Wenn Sie also über ihn zufrieden sind, machen Sie ihm die

¹⁸ Cited from: A.D...., Deel VIII, Amsterdam, 1996, p.66.

¹⁹ Ibid, p.66.

Freude. Er ist ein armer Kerl, der sich schwer plagen muss. Ohne Ihre Zustimmung wird er sich auch gewiss nie dieses Zeugnisses bedienen. Name und Adresse sind W. Tiel (TIEL) Hobbemakade 169. - Leben Sie wohl, und kommen Sie zurück!"²⁰

Schönberg immediately provided what he was asked for and wished to be informed about the Te Deum, Berlin, December 30, 1912:

*"Sehr geehrter Herr Diepenbrock, verzeihen Sie, dass ich Ihnen so spät erst antworte. Ich war in St. Petersburg, Pelleas aufzuführen und fand bei der Rückkehr viel dringende Arbeit vor. - Ich sende Ihnen beiliegend den Brief für Herrn Thiel. Es ist mir höchst angenehm, ihm ein Vergnügen zu machen. Wenn Sie glauben, dass es so recht ist, bitte ich Sie es ihm zu geben. - Gerne wüsste ich, wie Sie mit Schreker stehen. Hat er sich schon geäußert? - Ich bitte Sie, Ihre Frau Gemahlin herzlichst von meiner Frau und mir zu grüssen. Ebensolche Grüsse auch an Sie, und Prosit Neujahr! Ihr Arnold Schönberg."*²¹

Schönberg soon received a typical Diepenbrock letter, Amsterdam, January 8, 1913:

"Verehrter Herr, Besten Dank für Ihren Brief auch von Tiel der ganz entzückt war. Ich danke Ihnen auch noch dass Sie die Güte hatten, meiner Bitte Folge zu leisten. - Leider habe ich von Herrn Schreker nichts gehört, obwohl ich ihm zugleich bei der Übersendung der Partitur und des Kl. Ausz. gebeten habe mir die gute Ankunft auf einer Karte mit ein Paar Worte [sic] zu melden. Ich vermuthe jedoch dass Ihr Freund falls ihm die Musikalien nicht erreicht hätten, mir davon Kunde gegeben hätte. Übrigens habe ich in meinem Leben - und ich bin leider schon 50 - schon so viele schlechte Erfahrungen in dieser Hinsicht gemacht, dass ich gelassen und unempfindlich geworden bin. Dies selbe Te Deum was ihm Gustav Mahler empfohlen hatte und um dessen Übersendung Herr Schalk in Wien mir bat, hat derselbe Schalk, weil es seinem Chor nicht lag, unfrankirt [sic] zurückgesandt. Mahler war darüber entrüstet. Grämen Sie sich nicht über Herrn Schreker wenn er nicht antwortet. Ich habe ihm geschrieben er hätte sich zu gar nichts verpflichtet. Wenn das Werk ihm aus irgend einem Grunde (subjectif oder objectif) nicht taugt, könne er die Musikalien zurück schicken. Das verstehe ich ja sehr gut, dass eine Arbeit einem nicht zusagt und dem anderen gefällt, oder auch in Hinsicht des Publikums oder der technischen Schwierigkeit etc. nicht passt. Aber man kann immer eine Kiste frankiren aus Respect - für einen Gustav Mahler, man kann auch eine Karte schreiben. Ich bin aber deshalb dem Herrn Schreker nicht böse. Es ist das Los der 'unberühten'. Werde ich jemals diese Linie überschreiten, und mich in den Gefilden der Seligen mit den Heroen herumtummeln? Wer weiss es? -

²⁰ Ibid, p.71.

²¹ Ibid, p.82.

Leben Sie wohl, lieber Herr Schönberg. Ich wünsche Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin alles Schöne und Gute im neuen Jahre 1913. Auf Wiedersehen. Ihr ergebener A. Diepenbrock."²²

In the letter from Schönberg to Diepenbrock of June 23, 1913 we read for the first time of his plans to produce the gigantic *Gurrelieder* in Amsterdam:

*"Verehrter Herr Dr. Diepenbrock, Sie waren so freundlich mir zum Mahler-Preis zu gratulieren und ich musste (da durch meine Uebersiedlung meine ganze Zeit mit Beschlag belegt war) so unartig sein, Ihnen nicht sofort zu antworten. Seien Sie mir nicht böse deshalb und nehmen Sie jetzt noch meinen umso herzlicheren Dank für Ihre Liebenswürdigkeit. -Ich freue mich dass ich Sie und Ihre Frau Gemahlin im nächsten Jahr wieder sehen werde. Denn ich dirigiere im Februar meine Orchesterstücke in Amsterdam. Vielleicht auch die Gurrelieder (im Dezember). - Mir geht es sonst im Ganzen gut. Auch meiner Frau. Wie geht es den Ihrigen? - Kommen Sie nicht einmal nach Berlin? Viele herzlichste Grüsse, Ihr Arnold Schönberg."*²³

In March 1914 Schönberg was in Amsterdam again to conduct his *Fünf Orchesterstücke* Op. 16, splendid music but still too complicated for most people. (Richard Strauss described it as "inhaltlich und klänglich [...] gewagte Experimente" and never conducted it...(Especially the third part (Farben) with the very subtle tone changes was too much for most people.

Schönberg to Diepenbrock, Amsterdam, Hotel-Pension Boston, March 9, 1914:

*"Verehrter Herr Dr. Diepenbrock, ich bin - für mich 'unerwartet' - bereits gestern abends hier angekommen und probiere heute morgens schon. - Wann kann ich Sie sehen? - Ich bin mit drei Freunden [Anton Webern, Alban Berg and Erwin Stein, G.v.d.L.] hier und möchte gleich nach dem 'Lunch' ins Reichsmuseum gehen. - Kann ich Sie dann um 4 Uhr irgendwo treffen? ..."*²⁴

The next day Diepenbrock was at the rehearsal of the *Fünf Orchesterstücke*. In the afternoon Schönberg payed Diepenbrock a visit at his house in the Verhulststraat, and left Anton Webern and Alban Berg to wait outside in the pouring rain as they were but students at the time! In an in memoriam article after Schönberg's death, which appeared in *De Groene Amsterdammer* of September 8, 1921, the composer Matthijs Vermeulen remembers:

"When I went to visit Diepenbrock [...] I met at his door two young men waiting there, one a little more chestnut and tall, the other one a little bit

²² Ibid, p.86-87.

²³ Ibid, p.184.

²⁴ Ibid, p.309.

shorter and darker, both of them probably 25 years old in a rather awkward position. In the hall near the staircase Schönberg walked by and I, a newcomer myself, and having no right to his attention, saluted him. Upstairs, in his working room, Diepenbrock reached me his hand and asked me, both satirical and emotional: Did you see him, the master and his pupils? Then I heard that the two young men that I had met as an outsider at the entrance already had their legend. They followed their master everywhere. But not being inaugurated themselves, they had to stay outside when masters met each other. To Schönberg this was a matter of course and to them it was just their duty to pay such a respect... ”²⁵

Diepenbrock wrote to Johanna Jongkind on March 11, 1914:

“At the moment the prince of Kakaphonikers is here, a certain Schönberg (Arnold) a Jewish fellow from Vienna now residing in Berlin: he looks Japanese with a round, yellow and bald head, circa 40 years old, an extraordinarily gifted musician, but lacking - in my opinion - every sense of beauty. I was at the rehearsal yesterday but I didn't go today. It's as if everyone is playing what's entering his head at that moment, a continuous series of terrible sounds, a cacophony. I can't imagine anyone else who - although seeming to be an honest person and an absolutely naive artist, if possible even more so than Mahler, and possessing an absolutely unbelievable musical talent, as is proved by his earlier compositions - could produce such ugliness. ”²⁶

In April 1914 Mengelberg wrote to Schönberg of his intention to perform the *Gurrelieder*. Schönberg was to conduct the rehearsals himself. The First World War precluded this. In 1920 Schönberg went back to Amsterdam where he conducted his *Verklärte Nacht* and *Vergangenes* from the *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (the other parts couldn't be performed due to his late arrival in Amsterdam).

There was never to be any further contact between Diepenbrock and Schönberg. The *Gurrelieder* were performed in Amsterdam in 1921, when Diepenbrock, the author of the wonderful stage music to Sophocles' *Electra* and the almost forgotten music to Goethe's *Faust*, was already on his deathbed.

²⁵ Ibid, p.533.

²⁶ Ibid, p.311-312.

Герард ван дер Леу

АЛФОНС ДИПЕНБРОК И СВЕТ КОМПОЗИТОРА FIN-DE-SIÈCLE-A

(Резиме)

Последње две деценије 19. века у Холандији биле су обележене новим процватом културе и уметности. Истакнуто место у уметничком животу је заузимала група уметника окупљена око «Beweging van Tachtig» на амстердамском универзитету. Ови уметници, међу којима је једини музичар био Алфонс Дипенброк (1862-1921), супротстављали су се старијој генерацији романтичара и окретали се идејама l'art-pour-l'art-a.

Дипенброк потиче из побожне католичке породице. Завршио је студије класичних језика, док је у музици био скоро самоук. Већина његових дела је вокална. Тежио је синтези вагнеровске хроматизације и полифоније Ђ. П. Палестрине и Ј. С. Баха. Његово прво запажено дело била је *Missa in die festo* (1895) за тенор, осмогласни мушки хор и оргуље. Током времена све више га је привлачио светао латински свет композитора као што је К. Дебиси, што се огледа у неким његовим делима, на пример музици за комад *Марсијас* (1910).

Сачувана је Дипенброкова кореспонденција са Г. Малером и А. Шенбергом. Са Малером се упознао 1903. године а сваки њихов каснији сусрет био је прилика да се пријатељство потврди. Године 1910. Дипенброк је у Амстердаму дириговао Малеровим делом које је нарочито волео – *IV симфонијом*. Био је на Малеровој сахрани у Бечу следеће године.

Године 1912. Дипенброк је упознао А. Шенберга, који је дошао у Амстердам да би извео своју симфонијску поему *Пелеас и Мелизанда*. Из дневника Дипенброкове жене могу се сазнати детаљи о разговорима које су водили, посебно о Малеру. Шенбергу се допао Дипенброков *Te Deum*, па је одмах писао Ф. Шрекеру да би га замолио да се ангажује око извођења овог дела у Бечу. Међутим, до реализације те идеје није никада дошло, што је Дипенброк прокоментарисао на свој карактеристично скроман начин у писму Шенбергу од 8. јануара 1913. године, у којем се пита да ли ће икада ући у круг музичких хероја. Остало је и писано сведочанство о Шенберговој посети Дипенброку у марту 1914. године, када њиховом разговору нису могли да присуствују тада још сасвим млади А. Берг и А. Веберн, који су морали да остану пред вратима куће.

UDK : 78.071.1 Diepenbrock A.: 78.035/.036.01 (492 : 4)

Божидар Добрев

РАЗМЕНА ПИСАМА ИЗМЕЂУ БЕЛЕ БАРТОКА И РАЈНЕ КАЦАРОВЕ

Апстракт: Из врло обимне Бартокове кореспонденције, која се чува у његовом архиву у Будимпешти, одабран је мали део који се односи на композиторову преписку са бугарском фолклористицом Рајном Кацаровом. Главне теме ове кореспонденције, вођене од 1935. до 1937. године на француском језику, тичале су се Бартокових планова да посети Бугарску ради бољег упознавања музичког фолклора те земље, као и стручних питања записивања народне музике.

Кључне речи: Бела Барток, Рајна Кацарова, музички фолклор, преписка.

Данас се зна само за седам писама и две поштанске карте из кореспонденције вођене између Беле Бартока (1881-1945) и бугарске фолклористкиње Рајне Кацарове (1901-1984). Најраније писмо из ове преписке, које се чува у Бартоковом архиву у Будимпешти, носи датум 17. 02.1935, док је последње написано 15. 07. 1937. По садржају ових писама и искреном тону којим се двоје музичара међусобно обавештавају о својим проучавањима и проблемима око припреме Бартоковог путовања у Бугарску није тешко закључити да је био размењен већи број писама него што је сачуван и да је ова кореспонденција вероватно обухватала шири временски распон. Код нас нису рађена истраживања те врсте јер су проучавања епистоларног наслеђа још увек апсолутно страна тема за бугарску музикологију. У иностраној литератури посвећеној Бартоковом интересовању за балкански фолклор недостају подробне информације о његовој сарадњи са фолклористима из других земаља, па се може закључити да објављивање ове грађе попуњава значајну празнину у том погледу.

Са оснивањем Архива Беле Бартока у Будимпешти 1961. године и његовим каснијим прикључењем Музиколошком институту Мађарске академије наука, постало је могуће да се започну свеукупна и систематична проучавања композиторовог наслеђа. Тај циљ је за кратко време окупио зналце Бартоковог стваралаштва из целог света, који су приступили и проучавању његове епистоларне заоставштине. Барток је оставио огромну кореспонденцију (према непотпуним подацима – преко 2000 писама), која пред-

ставља изванредно вредан извор информација. Без сумње, за нас су од нарочитог значаја његова проучавања фолклора различитих народа која су трајала деценијама, паралелно са његовим композиторским радом.¹ Посебно место посветио је музици народа источне Европе, конкретно музици балканског региона. Према његовом мишљењу, није случајно да «народна музика има тамо прворазредно, незаменљиво и огромно значење, док друге музичке традиције једва да постоје или још увек имају незнатну вредност. То се односи на већину земаља источне и југоисточне Европе и Мађарску такође.»² На тој основи Барток негује везе са већим бројем музичара и етномузиколога из различитих земаља, па је његова кореспонденција с њима често повод за размену мишљења о проблемима и темама које нису увек везане само за конкретне практичне задатке. У опуштеној форми комуникације и у отвореном тону Бартокова писма откривају интересантне детаље о његовој личности, омогућавајући да се стекне представа о психологији његовог стварања, да се разуме мотивација за његове естетске позиције које је развијао и категорично бранио у компликованој атмосфери која је владала у Европи тридесетих година 20. века.

За кореспонденцију између Беле Бартока и Рајне Кацарове сазнало се 1960. године, када су у посебном издању³ први пут објављена писма која је он примио, као и нека чији је он аутор, а чувају се у његовом архиву у форми концепта или копија. Једно од њих, Бартоково писмо упућено Кацаровој⁴, дало је изненађујуће (до тада непознате) и интересантне информације о његовој искреној жељи да посети Бугарску и на лицу места чује «како сељаци певају ове важне ритмове», о труду који је предузимао да оствари ту идеју, о тешкоћама које су долазиле са бугарске стране, као и о припремама за путовање, које су укључивале набавку једне бугарске граматике, различитих књига, новина и часописа, да би стекао више знања о језику и говору. Нешто касније – 1968. године – откривена су и објављена још два писма⁵ у оригиналу на француском језику. То је заправо наставак размене мишљења између Бартока

¹ Први чланак – *Székely balladák* (*Баладе из Секеља*) објављен је 1908. године, а последњи *Апéргене (paraszizene) fejlődési fokai* (*Степени развоја вокалне музике*) године 1943. у Њујорку, где је Барток живео до своје смрти 1945. године.

² Вид. – *Székely balladák* (*Баладе из Секеља*), *Ethnographia* XIX, 2, Budapest, 1908, 632.

³ *Béla Bartók – Ausgewählte Briefe*, Corvina Verlag, Budapest, 1960.

⁴ *Ibid*, под бројем 132.

⁵ *Documenta Bartókiana*, H.3, B. Schott's Söhne, Mainz, 1968.

и Кацарове о тада актуелној теми за Бартока – путовању у Софију, и његовој жељи да набави збирке народних песама које су биле објављене у Софији. Прво од тих писама⁶ има датум 23. 03. 1935. и представља одговор на већ познато Бартоково писмо, док је друго без тачног датума, али са ознаком 1935. године, па се може без сумње рачунати да је те године и настало, посебно кад се узме у обзир његов садржај.⁷ Уз ова писма стоје кратке редакторске белешке приређивача Јаноша Демења, међу којима је и интересантна референца о уџбеницима на бугарском језику који се налазе у композиторовој библиотеци.

Остала писма из кореспонденције Б. Бартока и Р. Кацарове објавио је Денис Диле⁸, чувени истраживач Бартоковог дела. У периодичном издању *Documenta Bartókiana* бр. 4 из 1970. године он објављује рад «Бартокова размена писама са госпођом Рајном Кацаровом», дајући кратка објашњења о редакторском раду и белешке о појединим личностима и неким нејасним местима.⁹

Бела Барток је остварио свој први непосредни контакт са бугарском народном музиком вероватно 1912. године, када је током посете области Банат (Румунија) записао седам песама банатских Бугара, које је касније објавио под насловом «Musique paysanne

⁶ Под бројем 116, 174-175.

⁷ *Documenta Bartókiana*, додаток 23. Барток Кацаровој, 283-284.

⁸ Денис Диле (Denis Dille, 1904), Белгијанац по рођењу, студирао је теологију, филозофију и музику на универзитетима у Антверпену и Мехелену. Тридесетих година 20. века упознао је Бартока лично и 1939. објавио једну од првих монографија о стваралаштву овог композитора. Од 1961. до 1970. радио је као руководилац новооснованог Бартоковог архива у Будимпешти. Објавио је велики број радова у разним земљама.

⁹ Пуни Дилеов текст гласи: “Осим једног, сва Бартокова писма Рајни Кацаровој су уништена, пошто је њена кућа погођена бомбом за време 2. светског рата. Једино сачувано писмо, које носи датум 27. фебруар 1935, објављено је у DemBг/III, 402. Одговор Рајне Кацарове, написан 23. марта 1935, може да се нађе у DocBг/III, 174. У наставку објављујемо три писма и једну поштанску карту од Р. Кацарове, који су везани за проблеме музичког фолклора и зборника *Musique paysanne serbe et bulgare du Banat*. Бартоково писмо Кацаровој од 6. фебруара 1936. објављујемо на основу сачуваног рукописног концепта и копије на писањој машини. Између копије куцане машином и аутографског концепта постоје граматичке разлике. Пошто се на копији налази текст упућен адресаткињи, ја му дајем предност и објављујем га, при чему сам исправио неке грешке којих нема у рукопису. Друго Бартоково писмо, без датума, репродукујем према аутографском концепту.” Наведено према: *Bartóks Briefwechsel mit Frau R. Katarova*, *Documenta Bartókiana*, sc.4, Ungarische Akademie der Wissenschaften, Bartók Archivium – Budapest, B. Schott's Söhne, Mainz, 1970, 165-172.

serbe et bulgare du Banat» (Српска и бугарска сељачка музика у Банату), Будимпешта, 1935. До његовог открића “асиметричног”, неправилног такта, као и особености мелодијских типова и архитектоники бугарских народних песама, дошло је ипак нешто касније, када је упознао истраживања Добри Христова и Васила Стоина о метроритмици бугарских народних песама. Управо су те јединствене црте бугарског музичког фолклора подстакле његово интересовање и он се током неколико година припремао да посети Бугарску, као и да набави и упозна “au plus tôt possible ces publications d’une richesse incomparable” (“што је пре могуће та издања неупоредивог богатства”).¹⁰ Бугарски неправилни тактови су за њега кључ за декодирање музике и других народа балканског региона. Из његових писама се јасно види да је имао контакте са Бугарском академијом наука и са књижеаром «Шипев» у Софији. У личности Рајне Кацарове не налази само колегиницу која је спремна да буде од помоћи и интересантну саговорницу, већ и високо образовану специјалисткињу. Неуспех у организацији планираног путовања наводи га да се обрати и Панчу Владигерову, са молбом за подршку око организације једног концерта у Софији, који је требало да буде повод за посету Бугарској.¹¹ «Веома бих се радовао да најзад дођем у Бугарску, пошто сам толико много сазнао о бугарској народној музици путем кореспонденције.»¹² Као што је познато, његови покушаји или бар његова изражена спремност, нису могли ништа да промене. У сваком случају, остало је до данас непознато како је Барток дошао до бугарских фолклорних расправа, као и до збирки са записима бугарских народних песама или бар до информацијама о њима. Преко кога и с ким је остварио контакте са Бугарском академијом наука? Од када потиче његово познанство са Рајном Кацаровом? Да ли су се њих двоје икада срели? Да ли је он имао контакте и са другим Бугарима?

¹⁰ Вид. писмо бр. 3 – Барток Кацаровој (1935?)

¹¹ Године 1936. Барток је поново покушао да посети Бугарску, овог пута желећи да искористи своје познанство са Панчом Владигеровом, који је у то време био најпознатији бугарски музичар у иностранству. У Архиву П. Владигерова сачувано је једно писмо са датумом 15. јуни 1936, у којем се наводи 30. октобар као датум за приређивање концерта. У једном писму од 19. 06. исте године одговара Панчо Владигеров на постављена питања и изражава своју спремност да помогне у припремама посете и концерта. Владигеровљево писмо је први пут објављено у Documenta Bartókiana, Н.3, В. Schott’s Söhne, Mainz, 1968, 196 -197. До данас није познато да ли је било размене писама између двојице композитора (још није објављен ни попис његове кореспонденције).

¹² Барток Владигерову, 15.06.1936, Музеј «Владигеров» у Шумену.

Проучавања у овом правцу изискују повратак у историју, захтевају да се у архивима пронађу сакривени трагови који би помогли да се реконструишу чињенице. Такво «ровање» по прошлости до сада није интересовало бугарску музикологију.

Бартоково интересовање за фолклор других народа тече паралелно са његовим композиторским радом и скоро је увек повезано с њим. «У збиркама сељачких песама, које су већином настале још пре Првог светског рата, осећао је Барток ону музичку и духовну снагу која све више нестаје из друштвене стварности, удаљава се или сувише слаби, а тек у историјским догађајима игра неку улогу.»¹³ Бугарски фолклор није изузетак у овом погледу. Управо супротно – «бугарски ритам» (ову дефиницију је увео Барток и увек користио када је говорио о неправилном метру) одушевљава га својом лепотом, необичношћу и јединственом архитектоником организације музичког тока. Научничко интересовање Бартока за «бугарски ритам» нашло је пун израз у његовом чланку «О такозваном бугарском ритму» (*Az úgynevezett bolgár ritmus*«), објављеном први пут на мађарском језику 1938. године.¹⁴ Ови ритмови су снажно присутни у његовој музици.

Први конкретни израз тог интересовања уочава се у *V žudackom квартејету* (1934), у којем «ови ритмови стоје у средишту његовог првог већег дела насталог после трогодишње композиторске паузе (у скерцу «*Alla bulgarese*«).¹⁵ Отприлике у то време, или нешто касније (тачан датум није познат), Барток је компоновао два мала комада *Буџарски ритам* у шестом делу *Микрокосмоса* (бр.113, 115), као и завршне комаде *Шест иџара у буџарском ритму* (бр.148 -153). Ови мали комади, а нарочито *Шест иџара* (које многи истраживачи сматрају «свитним циклусом» у «сувереном, великом Бартоковом стилу»¹⁶), показују један до тада непознат приступ фолклору. Поједини његови елементи (у овом случају карактеристичне метроритмичке структуре) укључени су као материјал у свеукупни музички развој, у који уносе своје специфичне звучне боје, не толико као фолклорни квалитет, колико у смислу неуобичајене (а за западноевропску музич-

¹³ Tibor Tallián, *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*, Corvina, Budapest, 1988, 207.

¹⁴ *Az úgynevezett bolgár ritmus*, у часопису *Énekző V*, 6, 1938, Budapest. Касније је овај чланак поново објављен у Мађарској 1948, 1956. и 1966, затим у Италији (1955), Румунији (1955), Чехословачкој (1965), Немачкој (1972) и САД (1976). Једино бугарско издање до данас налази се у часопису *Бугарска музика* 8, 1961 (превела Естер Хостеван).

¹⁵ Tibor Tallián, *Ibid*, 207.

¹⁶ *Ibid*, 245.

ку традицију непознате) музичке организације метричког пулсирања на основи једног јасно индивидуализованог музичког језика.

Треба приметити да је у то време бугарска професионална музика имала већ значајне резултате у осмишљавању рада са фолклором, на првом месту у делу Панче Владигерова, који се служио средствима високо професионалне композиционе технике и утицао на многе своје савременике. Чудно је, међутим, да су Бартокови комади остали далеко ван видокруга бугарских музиколога у њиховим полемикама о развоју музичког језика, нарочито током педесетих година 20. века. Као и у целом систему *Микрокосмоса*, у тим комадима је упечатљиво свесно удаљавање од стереотипа тумачења фолклорног као музичког материјала, традиције или израза једног завршеног система колективног стварања. Истовремено, «сваки тон, сваки ритам и свака веза овде су еманциповани. Бартоков однос према традицији је такав да он њу истовремено напушта и широкообухватно користи. Јер цео циклус није ништа друго до резимирање и ново вредновање свега онога што је током векова настало код европских (чак и азијских) сељачких народних слојева, али и западне уметничке традиције и њених великих композитора!»¹⁷

Резултати бугарске фолклористике до средине 30-их година, и то пре свега теорија Добри Христова о неправилним тактовима и истраживања Васиља Стоина, утицали су свакако на Бартоково интересовање за «бугарски ритам». Може се рећи да су радови на подручју фолклора представљали прву научну афирмацију бугарске музикологије на европској сцени. Интересантно је да је једна од последица тих истраживања била та да су теме везане за музички фолклор и његове специфичности постале доминантне у дисертацијама и рефератима припреманим на универзитетима разних европских земаља.¹⁸ Средином 30-их година млади музичари из иностранства такође су почели да показују интересовање за ту област. Једна таква статистика код нас, међутим, још није начињена, иако би била врло интересантна, а тешко је веровати да се у догледној будућности може очекивати труд око тако тешког и за музикологе вероватно не тако привлачног рада.

¹⁷ Ibid, 244.

¹⁸ У то време су се појавиле многе дисертације које се баве бугарским фолклором: Стојан Брашованов (1923, Лајпциг), Луис Петров (1929, Калифорнија), Стојан Цуцев (1931, Париз), Васил Спасов (1931, Беч), Стојан Паунчев (1934, Праг), Нађа Михајлова (1937, Бостон), Христо Обрешков (1937, Берн), Валтер Крамолич (1938, Праг), Љубомир Романски (1940, Берлин), Георги Бакарџијев (1940, Праг), Коста Николов (1942, Берлин), Лилијана Попова (1948, Франкфурт) и др.

Писма из кореспонденције између Беле Бартока и Рајне Кацарове, која су већ објављена у Мађарској и Немачкој, овде су представљена хронолошки, према њиховом датирању, и са кратким редакторским коментарима из већ наведена три издања о Бартоку. Пошто је текст најранијег од њих (са датумом 27. фебруар 1935) дат у преводу на немачки језик у мађарском издању Corvina Verlag-а, он ће овде бити по први пут представљен на француском оригиналу, на основу једног сачуваног преписа који нам је уступио Георги Кукудов из свог личног архива.¹⁹

1. писмо – Б. Бартока Кацаровој

Објављено у: *Béla Bartók – Ausgewählte Briefe*. Corvina Verlag, Budapest, 1960, 157-158. Прво писмо ове кореспонденције представљено је у том издању у преводу на немачки језик. Сада се објављује први пут према копији оригинала на француском језику, сачуваној у личном архиву Георгија Кукудова.

Budapest, II Csalán út 27
le 27. Febr. 1935

Chere Madame,

je suis extrêmement désolé que la perfidie du bureau de concert Antonoff a rendu mon voyage impossible. Au dernier moment, 5 jours avant le concert, il a changé les conditions!

Il m'aurait tellement intéressé de connaître, de voir, comment vous travaillez tous dans le domaine du chant populaire, de faire votre connaissance, d'entendre peut-être les paysans dans un village chanter ces rythmes extraordinaires. Mais, hélas, Dieu – c.à d. Antonoff – a autrement voulu.

J'ai déjà commencé à étudier le I. volume de la grande édition. J'aurais à faire des questions à cet égard, mais ce ne sera qu'au bout de quelques mois, quand je serai plus avancé dans ce travail. Quand à la somme que vous m'avez voulu transmettre, je vous prie de m'acheter et de m'envoyer des livres bulgares tant que la somme ne s'épuisera pas (y compris les frais de la poste): par exemple une sorte de grammaire – cours moyen – qu'on emploie dans les écoles, un livre de lecture de la – disons 2. ou 3. classe élémentaire (probablement avec des images), puis, s'il reste encore de

¹⁹ Текстови писама су репродуковани верно оригиналу, што значи да су задржане све ортографске и граматичке грешке (примедба редакције *Музикологије*). – Les textes de ces lettres sont reproduits fidèlement à l'original, ce qui veut dire que toutes les fautes de grammaire et d'orthographe sont retenues (note de la rédaction du magazine).

l'argent, des magasin, des quotidiens. (Naturellement, si ça ne vous ennuié pas; autrement vous pourriez attendre une occasion, par ex. un voyage de M. le Prof. Fehér à Budapest, pour me faire remettre l'argent).

Je n'ai pas besoin de dictionnaire puisque j'en ai un excellent, celui de Weigand (bulgar-allemand).

Pour les chansons que vous demandez je pourrai vous envoyer (en cadeau) un cahier de 20 chants pop. hongr. avec accompagnement très facile et très simple, publié par Kodály et par moi.

Un autre recueil (5 chants pop. slovaques) coûtera, si vous le voulez, 3 ou 4 Reichsmark; mais c'est très difficile autant à chanter qu'à l'accompagner.

Je vous prie de remettre la lettre ci-jointe à M. le Prof. Fehér dont je ne sais pas l'adresse; là je lui explique les raisons qui m'ont empêcher d'aller à Sofia.

Agrééz, chère Madame, l'expression de ma consideration

Béla Bartók

2. писмо – од Р. Кацарове Барџоку

Објављено у *Documenta Bartókiana*, Н.3, 173-174, 1968, В. Schott's Söhne, Mainz. Писано је руком. Редакторске белешке о писму су од Јаноша Демења и овде су само преведене на бугарски.²⁰

Sofia, 23. mart 35.²¹

Cher Monsieur,

J'ai reçu Votre lettre du 27 fevr. juste au moment ou je partais en province et je l'ai prise avec moi ayant la meilleure intension de repondre dès que j'aurais eu un moment libre. Mais il me fut impossible de le faire pendant mon voyage (quand on est à la campagne parmi les braves paysans on a tant à faire, à voir, à entendre, à noter; ils demandent – il faut repondre; on apprend beaucoup d'eux, mais il faut aussi donner) et en rentrant c'était mon premier devoir à remplir.

Si Vous êtes desolé d'avoir été empêché de venir à Sofia²², je suis encore plus desolée et triste. Jugez mon malheur – je suis allée deux fois à la gare et c'était toujours en vain. Même j'avais plané de vous inviter de venir avec moi dans quelques villages que j'avais à visiter pour Vous faire entendre sur place les chants populaires bulgares.

²⁰ Овде на српски (примедба редакције *Музикологије*).

²¹ Датум је вероватно написан ћирилицом.

²² Вид. DemBr/III, 402, и DemABr, 157-158.

Esperons que plus tard nous pourrions arranger un concert de la part de la société hungaro-bulgare à Sofia. Mr. Fehér²³ me disait d'avoir en pensée de Vous faire venir à Sofia. Pour le moment il est /à/ Budapest, vous vous verrez et vous en parlerez, j'espère. En attendant le moment ou on se verra nous nous comprendrons par lettres et je repondrai toujours avec plaisir à toutes les demandes et questions que vous auriez à me faire.

Merci bien pour les chants promis²⁴ – je les apprendrai et je les chanterai avec joie.

Je sorte aujourd'hui pour remplir vos commissions. Concernant le grammaire – nous n'avons pas un tel dont un étranger pourrait s'en servir. Ce ne sont que grammaires d'école. Le mieux est de vous procurer un de Weigand ou grammaire de la langue bulgare par Beaulieux (Léon) professeur de la langue bulgare à l'Ecole des langues orientales à Paris²⁵. Mr. Prof. Feher pourrait aussi vous être utile avec ses conseils comment apprendre le bulgare puisqu'il connaît la langue avec toutes ses finesses. Son adresse est – Gyarnat u 13/a. Il a la votre. Avec la poste d'aujourd'hui je lui envoie votre lettre.

Agréez, cher Monsieur, l'expression de ma considération distinguée
Raina Katzarova

3. писмо – Б. Бартока Кацаровој

Објављено у *Documenta Bartókiana*, Н.3, 284-284, 1968, В. Schott's Söhne Mainz, као допуна (Anhang) под бр. 23, у низу Бартокових писама и писама која је он примио, без ознаке тачног датума. Редакторска белешка је од Јаноша Демења, коме вероватно нису била позната остала писма у архиву која је Денис Диле две године касније, 1970, представио у DocBt/Heft 4.

[1935?]

Madame,

Jusqu'a ce moment je n'ai pas d' nouvelles de M. le Prof. Fehér; peut-être qu'il est empêché de venir Budapest. Le Konzertgesellschaft m'a averti dans une lettre de 29. Dez. qu'on a déjà envoyé à Sofia à l'Académie

²³ Геза Фехер (1890-1955), мађарски научник и универзитетски професор, који се бавио раним историјским везама између Мађара и Бугара.

²⁴ Вид. примедбу 20.

²⁵ У Бартоковој библиотеци се могу наћи два бугарска уџбеника: Fr. Kymazal, *Praktisches Lehrbuch der Bulgarischen Sprache für Selbstunterricht*, A.Hartleben's Verlag, Wien und Leipzig, и Dr. Dimiter Gavriysky, *Bulgarische Konversations Grammatik für den Schul- und Selbstunterricht*, 2.Aufl. Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1923. У овим књигама могу се видети трагови озбиљног учења граматике. Зато се може претпоставити да је Барток био у стању да разуме бугарске текстове уз помоћ речника. Вид. додаток *Documenta Bartókiana*, 23.

Bulgare des Sciences la somme de 2300 lèva, dont 500 est destiné pour les deux exemplaires des Chan. de Rhodope, et dont le reste – 1800 – (déduction faite de 10% qui m'ont été offert par M.Tchipeff) doit être transmis à la Librairie Tchipeff pour les deux exemplaires aussi bien du I. que du II. volume de la grande édition, que je veux acheter. Puisque je voudrais avoir ces 6 volumes à ma disposition aussitôt que possible ou bien les deux exemplaires du I. volume de la grande publication, je prie M.Tchipeff de me les envoyer une à une par la poste, comme „imprimé” mais naturellement recommandé! Vous m'avez dit dans votre carte postale du 17. dec. que le prix du II. vol. de la grande publication sera en tout cas plus bas que celui du I.vol., de sorte qu'avec la somme de 1800 les frais de poste sont peut-être aussi couverts. Si non, alors M.Tchipeff doit m'écrire, combien je dois encore payer pour les frais d'envoi; j'aurai l'occasion de lui envoyer la différence au commencement du Février.

Excusez-moi de vous tant uncommoder avec cette affaire, mais j'ai tant envie d'étudier au plus tôt que possible ces publications d'une richesse incomparable.

Agréez, Madame, l'expression de toutes mes sympathies

Примедба: Барџокова писма упућена Кацаровој уништиена су за време раџа, са једним изузећком (ДетВр/III, 402). Ово писмо рејродукујемо према сачуваном копијџу. Друџа два копијџа биће објављена у ДосВ IV, џошџо се нејосредно односе на џредмејџ коју се у џој свесци обрађује.

4. џисмо – Р. Кацарове Барџоку

Преостали део кореспонденције између Бартока и Кацарове (четири писма и две поштанске карте) представио је Денис Диле у *Documenta Bartókiana*, 4, 1970, В.Schott's Söhne Mainz.

Sofia, le 26 sept. 35.

Chère Monsieur le Professeur,

Avant tout agréez mes remerciements les plus cordiales pour les mélodies roumaines de Noël²⁶ ainsi que pour les deux cahiers des chansons populaires.²⁷ Je travaille maintenant sur un recueil général des ch. de Noël bulgares, et l'étude de votre livre sera d'une grande importance pour moi.

Maintenant je tâcherai de répondre aux questions que vous m'avez posées:

²⁶ *Melodien der rumänischen Colinde*, Universal Edition, Wien, 1935.

²⁷ Вид. већ цитирана писма од 27. фебруара 1935. и 23. марта 1935.

1. Dans mes voyages j'ai eu l'occasion d'entendre de plaintes funèbres, mais toutes les fois où j'ai voulu noter les paroles et le chant les femmes ont toujours refusé, disant qu'il leur était impossible d'arranger les paroles comme quand elles pleuraient le mort; que ce ne sont pas des chansons véritables; que sans le chagrin qu'on sente devant le mort présent les paroles ne viennent pas. Puis, superstitieuses qu'elles sont, elles comptent une blasphème de pleurer un mort imaginaire, croyant que de cette manière on appelle le mal et que la mort ne tardera pas de venir dans cette maison. Les plaintes funèbres chez nous sont toujours d'improvisations inspirées par la perte d'une personne chérie. Il y a aussi des pleureuses payées. L'unique dont j'ai fait connaissance, une pomaque²⁸, refusa de "pleurer" sans cause. Il y a dix jours j'ai noté à peine les fragments ci joints. Mr. Stoin me disait qu'une institutrice, ayant vécu longtemps dans un village où la tradition de pleurer les morts est très vivante, sait quelques plaintes funèbres. On l'a dit maintenant à Sofia. Dès que je pourrais la voir je tâcherais de noter ces chants, si ça vaudra la peine, puisque j'ai eu toujours peur des sources intermédiaires.

2. Pour le placement des barres de mesure. Dans les cas cités N° 192, 193, 194, 258 261, 263 c'est toujours la m. 9/16 et dans tous les six cas il s'agit de mélodies de dances, dont le mouvement est si bien défini, qu'un autre placement des barres ne pourrait avoir lieu. Et puis le genre des lignes change quelquefois dans une même chant p.ex. N° 192 les deux derniers vers sont 4 + 4

Не ща Иван / да ме води
Искам Дунаф / да ме носи.

Le refrain de la chanson 261 est aussi 4 + 4
Стоене ле / гидийо ле.

Il y a aussi deux autres divisions du vers de 8 syllabes 5 + 3 ou 3 + 5. Par ex. N° 192 les lignes 2, 3, 4,

6 sont divisées 3 + 5. La division des lignes du N° 258 est plutôt 5 + 3 que 3 + 2 + 3.

C'est pour cela que Mr Stoin n'a pas attaché grande importance à la divisions du vers. Aussi souvent l'accent mélodique ne correspond pas à l'accent logique de la parole dans le vers.


²⁸ Бугарска реч «помак» означава оне Бугаре који су насилно преведени у мухамеданску веру између 15. и 19. века. Они живе у области Родопа (јужна Бугарска) и између река Вите и Панеге (северна Бугарска). Они су сачували бугарски језик у његовој најчистијој форми: у Родопима говоре врло старим дијалектом. Песме помака су најмелодичније у бугарском фолклору.

3. Spécialement pour N° 277 la petite note** sous ligne nous explique que “Шибнете края” est le quatrième vers et le 4,5 et 6ème vers seront chantés sur la mélodie de la deuxième phrase.** Nous avons ici un décasyllabe qui dans les trois premières lignes est divisé en 7 + 3 (4 + 3 + 3) et dans les lignes 4, 5 et 6 le 10-syllabe est divisé en 5 + 5

3 + 2 3 + 2

Йот коя страна / йот коя страна

Si nous laissons tomber les répétitions nous aurons deux genres de lignes à 7 et à 5 sil.

En général, quand il arrive que les lignes aient plus des syllabes que celle placée sous la mélodie, on coupe le quart en deux croche, ou le croche en double croche, ou de deux croche on fait une . Puisque tous les chanteurs du peuple sont jusqu' à un certain degré improvisateurs, cela arrive souvent, qu'au moment donné ils ajoutent au vers des syllabes, sans que cela nuit trop à la mélodie, p.ex. 278, la ligne 9.



о – тва – ряй – те, пор-ти-те

4. Pour la transposition des mélodies – vous avez bien remarqué – on a évité autant que possible les # et les δ . Mais quand il s'agit de la seconde augmentée, on a toujours préféré cis b puisque cela nous rappelle tout de suite la 6ème voix d'église – l'ancien mode de cette chanson. La notation avec un δ (as) est aussi employée. Pour les mélodies de deux degrés seulement – j'ai parlé spécialement avec Mr Stoin – il n'a pas eu une raison spéciale en les donnant soit comme do-re, soit comme re-mi, ou fa-sol, etc. et puis-que c'est toujours la seconde majeure il les a laissées comme elles étaient offertes par les autres collaborateurs.

5. Je connais le disque B 10635, dont le N° nouvel est 10664. Les musiciens ne sont pas paysants, c'est un clarinetiste d'une bande militaire, deux violinistes, 1 trombe, castanettes et piano. Un tel genre d'orchestre n'est pas habituel pour nos villages. Mais l'exécution est très bonne. Vous dites que les N° 3915, 3916 et 3905 vous semblent tronqués en comparaison du disque. La vérité est que les ch. p. bulgares sont ordinairement courtes, mais dès que un motif est exécuté par des instruments, on l'élargit, on le développe. Ce disque n'a pas été mis en notation. Quand au disque de Columbia D 8436 – cette maison n'a plus des représentants en Bulgarie. Je crois que c'est un solo de Kaval de Kekajov. On m'a promis de me trouver le disque alors je pourrais vous dire plus sur ce disque après l'avoir entendu encore une fois, puisque je l'ai entendu il y a trois années. Nous avons toute une série de disques de la même valeur que les NN cités.

6. Ce n'est que le manque d'argent qui nous empêche de faire des enregistrements mécaniques. Il y a 4 ans j'ai fait des démarches devant le Notgemeinschaft à Berlin. En vain. C'était juste le temps mal choisi hélas, ou ils étaient déjà assez pauvres pour pouvoir donner leur aide aux étrangers! Les Icelander en ont profité 6 ou 7 ans avant. Nous avons toujours malchance.

J'ai fait la propagande pour les ch. de Noël, mais jusqu'à présent personne n'a pas répondu. C'est toujours la crise, qui nous étouffe.

Excusez, Monsieur le Professeur, ma réponse tardive et demandez toujours quand vous pensez que je pourrais vous être utile avec mes réponses.

Votre très dévouée

Raina Katzarova

5. Пошћанска карћа Р. Кацарове Барћоку

Monsieur / Béla Bartók / II Csalán út, 27 / Budapest / Hongrie

Poststempel: Sofia-Gare

24-1-36

Sofia, le 23.I.36.

Chère Monsieur le Professeur,

Notre Musée a reçu le cahier "Musique paysanne serbe et bulgare du Banat". Est-ce que ce cahier est issu comme complément d'un livre – traité de musique paysanne où ce n'est qu'un recueil de chansons de ce pays. Il m'est nécessaire de savoir cela puisque je veux donner une recension dans le bulletin de notre Musée sur vos livres issus de 32 à 36. Je ne suis pas certaine d'avoir sous la main tout ce que vous avez donné pendant ce temps concernant le Folklore musical. Quel est ce livre dont Mr Stoin a reçu un cahier sans commencement et sans fin (p.61-80) où vous lui montrez des rythmes bulgares dans les chansons roumaines? Puis un autre livre écrit en hongrois, dont je n'ai pas pu retenir le titre, mais je la demanderai à Mr Stoin – le livre est à lui.

Je serais très reconnaissante si vous me repondiez à temps, puisque nous préparons déjà les matériaux. Agréez mes sentiments les plus respectueux

Votre Raina Katzarova

6. Њисмо – Б. Барћока Кацаровој

Budapest, II., Csalán u. 27.

Le 6 février 1936.

Chère Madame,

il y a un mois, j'ai envoyé au Musée Ethnographique de Sofia un exemplaire de la notation définitive de toutes les mélodies que j'ai recueillies

dans 2 villages serbes et un village bulgare. La partie bulgare – c'est vrai – est un peu maigre, ne contenant malheureusement que 7 mélodies. Pourtant elles offriront quelque intérêt à votre Musée, parceque ces mélodies sont, d'après les informations que vous m'avez si aimablement fournies dans votre dernière lettre, les premiers chants paysans²⁹ bulgares enregistrés. Du reste, le chant mortuaire (N°)³⁰ est le premier de ce genre qui ait été mis en notation. Le village est situé près de Temesvár (actuellement Timișoara³¹) vers le nord; d'après mes informations, les habitants y sont venus il y a 200 ans, d'une partie de la Bulgarie dont j'ai oublié le nom. J'ai essayé de corriger la notation des premières strophes (enregistrées) de parole d'après les cylindres, et j'espère que leur notation est maintenant juste. Mais la suite que j'ai notée seulement sur le lieu, sans l'enregistrer, contient sûrement beaucoup de fautes d'écriture et beaucoup de malentendu. Si vous en trouverez quelques-unes, voudriez vous avoir la complaisance de me les indiquer. Les cylindres appartiennent au Musée d'Ethnographie de Budapest, où ils sont à la disposition des savants. Ce que vous m'avez écrit sur l'impossibilité d'employer le phonographe dans vos recherches, est vraiment désolant. Il faudrait absolument trouver des ressources d'argent nécessaire pour ce travail. Si vous me permettez, je vous [2. стр.] proposerais quelques moyens à y arriver.

Il y a deux pouvoirs musicaux aujourd'hui presque dans tous les pays. L'un est la radio (T.s.f.). Je sais que la radio chez vous n'est pas encore proprement organisée. Heureusement, parcequ'ainsi vous pourriez avoir la chance d'influencer l'organisation dès le commencement, d'une manière de forcer la T.s.f. de sacrifier un petit pourcentage à aider les recherches du folklore musical. D'abord, ce sera naturellement une somme minime, mais avec la croissance annuelle des abonnés, cela peut devenir une somme considérable.

Si, comme chez nous, l'organisation de la Société existe depuis tant d'années, c'est extrêmement difficile d'y faire les moindres changements plus tard. Mais, au commencement (et, comme j'ai entendu dire, l'état est en train d'organiser cette affaire en Bulgarie), la direction du Musée Ethnographique devrait être assez habile de faire accepter ses³² vœux. On pourra même attirer l'attention sur le fait que cette somme donnée par la Soc. rad. ne sera pas perdue pour elle, surtout si on fera employer une partie d'argent de faire des disques: ce qui permettra d'établir un fonds musico-folklore; ce fonds sera plus tard d'une immense valeur et irremplaçable.

L'autre pouvoir est la Société des compositeurs (créée pour le contrôle des droits d'exécutions musicales). Vous avez eu chez vous, il y a 2 ans –

²⁹ Реч «paysans» је изостала на копији.

³⁰ Број недостаје и на концепту, и на копији. Вероватно се ради о броју 22.

³¹ На копији пише: Timisvara.

³² На копији пише: ces.

M. Brăiloiu, le secrétaire de la Soc. des compositeurs roumains. Il a organisé cette dernière d'une manière vraiment excellente, et sans pareille, afin de mettre de l'argent à la disposition de l'Archive de musique populaire à Bucarest. Probablement [3. стр.] vous êtes informée par M. Brăiloiu sur l'organisation de cette institution, il m'est donc superflu de donner des détails là-dessus. Je ne sais pas, a-t-on³³ déjà fondé une Société des compositeurs en Bulgarie ou non; mais s'il y en a déjà une, ou si elle est en train d'être fondée, il serait d'une importance immense d'y introduire les mêmes principes, que M.Brăiloiu a introduits dans la Soc. roumaine.

Mais si – contre toute probabilité – tous les deux moyens se trouvaient impraticables, il y a encore un troisième. J'ai lu (dans l'introduction du I. volume de M. Stoin) que le gouvernement bulgare a l'intention de faire publier, outre les 2 volumes déjà parues, encore d'autres volumes. Maintenant: dans les 2 volumes il y a beaucoup de variantes³⁴, des centaines et des centaines, qu'on a dû certainement publier aussi, mais dont la publication n'a pas une importance de premier ordre. Mon avis est: s'il est absolument impossible de trouver de l'argent ailleurs pour les phonogrammes, on ne devra publier que les mélodies qui sont encore inconnues, dans les volumes suivants, en omettant la grande quantité des variantes. Le reste de l'argent qui a été destiné à la publication de toutes les mélodies, pourra être employé pour faire les phonogrammes.³⁵

En écrivant cette lettre, je viens de recevoir votre carte postale; voici ma réponse à vos questions:

1. La "Musique paysanne serbe et bulgare" est une "publication" indépendante, si toutefois on a le droit de la nommer une publication, puisque je n'ai fait que 10 exemplaires.
2. Ce cahier "sans commencement et sans fin" est tiré de mon livre "Melodien der rumänischen Colinde" dont M. Stoin aussi bien que vous possède un exemplaire.
3. [4. стр.] Le cahier hongrois est "Népzenénk és a szomszéd népek zenéje", l'année dernière, il a été publié aussi en traduction allemande, dans le volume XV. du "Ungarische Jahrbücher", Editeur Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig (page 194-258). Cette année on va le publier probablement aussi en français, alors je vous enverrai un exemplaire de cette dernière publication et aussi à M. Stoin. Je crois que vous préférerez la traduction française à l'allemande?

Agrez, chère Madame, l'expression de toutes mes sympathies.

³³ На копији пише: a-t on.

³⁴ На копији пише: variantes.

³⁵ На копији пише: phonogrammes.

7. њошијанска карѝа Р. Кацарове Барѝоку

Sofia le 19.2.36.

Cher Monsieur,

Je voulais justement vous écrire quand j'ai reçu votre dernière lettre. Je puis vous dire que notre Radio s'est bien intéressé de l'enregistrement des chansons populaires et on est en pourparlers avec une maison allemande – même on a commencé à faire les premiers essais. J'espère qu'en quelques mois nous pourrions faire déjà des enregistrements.

Je me suis aperçu tout de suite après l'envoi de ma lettre que le cahier sans commencement et sans fin fait partie des Roum. Colinde. Excusez ma distraction. J'ai cherché pour vous des disques et j'en ai trouvés d'assez intéressants. Pour le moment trois – un (♩♩♩.) de caval – tout un disque. Mr le Prof Feher³⁶ est maintenant à Rome et il n'arrivera que le commencement de Mars. Je demanderai à la Légation Hongroise – peut-être il y aurait quelqu'un qui pourrait bien vous apporter les disques. Puisque je ne sais pas si Feher viendra tout de suite à BP.

Dans la Musique Paysanne serbe et bulgare les N° 12, 13, 14, 15, 16, 17 et 18 sont des danses cornemuses. Le bourdon pourtant n'est pas comme celui de la „gárda” bulgare, qui tient toujours seulement un ton invariablement. Le bourdon montré dans le cahier est de deux tons g¹ et d¹. Est-ce que c'est une cornemuse à deux bourdons? Mais si tel était le cas les deux bourdons se feraient entendre tout à la fois. Où c'est un bourdon avec une clef spécial? J'ai cherché en vain Sammelbände de I. M.G. XIII, 3, 1912. Là il y a dedans un article “Zampogue calabresi” de Vito Fdeli. Pourriez vous me le procurer pour quelques jours seulement? Je vous serais très reconnaissante. Peut-être vous êtes vous même en possession de ce livre. Je vous serai énormément reconnaissante.

Agrééz mes respects les plus distingués

Raina Katzarova

8. њисмо – Б. Барѝока Кацаровој[20.5.1936³⁷]

Chère Madame,

c'est toujours la même chose: il me faut toujours commencer par des excuses pour le retard de ma réponse!

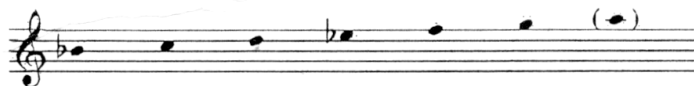
Pourtant je voudrais tellement avoir les 3 disques que vous aurez la bonté d'acheter pour moi déjà dans mes mains.

³⁶ Вид. писмо од 23. марта 1935.

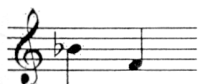
³⁷ Пошто је писмо од 15. јула 1937. (вид. бр. 9) одговор на ово писмо, верујем да је датум управо овај који предлагем.

D'abord: écrivez-moi s.v.p. le prix en leva de ces 3 disques; puis, vous recevrez dans quelques semaines cet argent, alors, vous pourrez les acheter. En fin, il faut attendre qu'une occasion se présente pour les envoyer à Budapest.

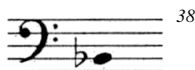
Je suis extrêmement satisfait d'apprendre qu'on a l'intention de faire des disques avec la musique paysanne bulgare! Seulement, il faut bien choisir les exemples qu'on va enregistrer, avec soin d'y mettre les mélodies les plus caractéristiques et représentantes des genres (musicales) principales; éviter les mélodies qui peuvent-être regardées comme tronquées ou difformées. Chez nous – après tant de négligence et hésitation – on se décidera peut-être aussi bientôt d'enregistrer quelque mélodies paysannes hongroises. Vous semblez être étonnée de voir notre cornemuse à 3 tuyaux! En effet, toutes les cornemuses de l'ancienne Hongrie, celles des Slovaques, des Roumains et des Serbes aussi bien que celles des Hongrois ont 3 tuyaux, l'un pour la mélodie:



le deuxième pour le Tonica et Dominante (1. bourdon):



ces deux sont travaillés d'un seul morceau de bois, faisant un double-tuyaux. Le 3.tuyaux est le 2. bourdon, donnant toujours le son:



en consequence³⁹ on peut omettre la notation de ce son invariable. Par contre, dans l'ancienne Roumanie chez vous et chez les Écossais aussi, les cornemuses n'ont /2. стр./ que 2 tuyaux (notre 1. et 3.) Ci-joint vous trouvez une description de notre cornemuse, tirée de ma publication "Volksmusik der Rumänen in Maramureş". Le Nr. de I.M.G. avec l'article de Fedeli que vous mentionnez n'existe pas dans nos bibliothèques; et moi aussi, malheureusement, je ne l'ai pas.

Je vous prie de ne pas oublier de me donner des renseignements sur les fautes d'écriture dans mes textes bulgares.

Agréé, chère Madame, l'expression de toutes mes sympathies.

³⁸ Овде су прецртане следеће речи: »Puisque ce dernier donne toujours«.

³⁹ Прецртане су следеће речи: »il n'est pas«.

9. писмо – P. Кацарове Барџоку

(руком писано)

15.7.37.

Cher Monsieur Bartók,

Je vous dois une lettre encore de l'année passée. Portant la date 20. 5. 36, cette lettre avait attendu longtemps pour être envoyée, mais de mon côté j'attendais pour faire cela la réponse du Mr le prof. Miletič, qui était un des plus grands, non, l'unique connaisseur de la langue des bulgares du Banat. Je lui avais envoyé le cahier contenant les chants bulgares du Banat pour avoir son opinion sur la langue des chants notés de Vous. Une fois il m'a appelé par téléphone me disant qu'il y avait des fautes graves et qu'il m'en parlera en détail plus tard. J'avais essayé bien des fois d'entrer en communication avec lui, mais il était parti et puis il était assez longtemps malade. Le jour ou j'avais réussi de le voir, il y a trois mois, il m'a dit que le cahier est perdu et il ne se souvenait plus bien les explications promises. Peu après il a quitté ce monde. Avec sa mort notre science a perdu un de ses plus grands savants. Il était membre du comité de notre musée et président de l'académie des Sciences.

Sur le cahier perdu j'avais fait quelques corrections. Si vous voulez bien m'envoyer un autre cahier je le donnerai au prof. Mladénov, qui pourrait faire des remarques sur la langue. Aussi ne pourrais-je vous prier d'envoyer encore un cahier pour la bibliothèque du Musée?

Je vous remercie vivement des disques que vous m'avez envoyés. Oh que vous êtes aimable! Toutes les chansons appartiennent au vieux style de la musique hongroise. C'est un plaisir pour moi de les entendre et les comparer aux chants bulgares construits sur base pentatonique. C'est dommage que je ne comprends pas l'hongrois. Et cette chanson avec ... Raina? Est ce que Raina est un nom féminin aussi chez vous?

Je peux vous annoncer une bonne nouvelle. Enfin notre ministre a résolu de nous accorder une somme pour que nous achetions un phonographe. Et pour le moment nous sommes en embarras de choix. On nous a trop recommandé l'appareil dont on se sert pour les collections du folklore musical à München – Deutsche Akademie. Ils préfèrent le stand appareil et pour les conditions bulgares nous n'avons pas besoin que d'un "reise" appareil. Les villages éloignés ou nous voudrions bien faire enregistrer des melodies n'ont pas d'électricité. Le mieux serait d'avoir tout les deux appareils, mais pour le commencement il faut que nous nous pourvoyons le plus tôt possible d'un appareil qui correspond aux exigences et conditions locales, et qui soit en même temps le dernier mot de la technique moderne. Je ne crois pas que les cylindres soient les plus pratiques. J'attend votre sage conseil et j'espère qu'il ne tarderait pas de venir. Je vous prie de tout coeur, de ne pas suivre mon mauvais exemple.

Encore une fois mil remerciements pour les disques et des remerciements anticipés pour les conseils que vous m'aurez donnés.

Agréez, cher Monsieur, mes sentiments les plus dévoués

Raina Katzarova

Si jointes explications retardées sur les disques. J'étais très heureuse de faire la connaissance de Mr et Mme Eissen⁴⁰ et surtout de Mr Gergely⁴¹ votre élève. Saluez le de ma part.

ПРЕВОДИ ПИСАМА

1. писмо – Б. Бартока Кацаровој

Будимпешта, II Csalán út 27
27. фебр. 1935

Драга госпођо,

изузетно жалим што је перфидност концертног бироа Антонов учинила мој пут немогућим. У последњем тренутку, 5 дана пре концерта, он је променио услове!

Толико би ме интересовало да упознам и да видим како ви сви радите на подручју народног певања, да Вас упознам, да можда чујем сељаке у неком селу како певају те изванредне ритмове. Али, нажалост, Бог – т.ј. Антонов – хтео је другачије.

Већ сам почео да проучавам I књигу великог издања. Имао бих да поставим питања у вези с тим, али то ће бити тек после неколико месеци, кад будем више напредовао у том послу. Што се тиче своте коју сте хтели да ми пошаљете, молим Вас да ми купите и пошаљете бугарске књиге све док се сума не исцрпи (урачунавајући и поштанске трошкове): на пример неку граматику – средњи курс – која се користи у школама, књигу лектире – рецимо, за 2. или 3. разред основне школе (по могућности са сликама), затим, ако остане новаца, часописе, дневне новине. (Наравно, ако Вам то не представља терет; иначе бисте могли да сачекате неку прилику, нпр. путовање г. проф. Фехера у Будимпешту, да ми пошаљете новац).

Није ми потребан речник, пошто имам један одличан, Вајгандов (бугарско-немачки).

Што се тиче песама које тражите, могао бих да Вам пошаљем (на поклон) једну свеску са 20 мађарских народних песама, са врло лаком и врло једноставном пратњом, у Кодајевом и мом издању.

⁴⁰ Ирен Ајсен (Iren Eyssen), мађарска камерна певачица.

⁴¹ Ласло Гергел (László Gergely), пратилац на клавиру Ирене Ајсен, Бартоков ученик; о њему се говори и у DemBr/III, 206.

Један други зборник (5 словачких народних песама) коштаће, ако га желите, 3 или 4 рајхсмарке; али то је доста тешко и за певање и за праћење.

Молим Вас да предате приложено писмо г. проф. Фехеру, чију адресу не знам; тамо му објашњавам разлоге који су ме спречили да одем у Софију.

Примите, драга Госпођо, изразе мог поштовања.

Бела Барток

2. писмо – од Р. Кацарове Барџоку

Софија, 23. марта 35

[*вид. нап. 19*]

Драги господине,

Примила сам Ваше писмо од 27. фебруара управо у моменту када сам полазила у провинцију и понела сам га са собом с најбољом намером да одговорим чим будем имала слободан тренутак. Али, било ми је немогуће да то учиним током мог путовања (када сте на селу са тим добрим сељацима, толико има тога да се учини, види, чује, забележи; они питају – треба одговорати; много се научи од њих, али треба и дати) и по повратку кући, то је мој први задатак који испуњавам.

Ако је Вама жао што сте били спречени да дођете у Софију [*вид. нап. 20*], мени је још више жао и тужна сам. Процените колико сам била несрећна – ишла сам два пута на железничку станицу, оба пута узалуд. Чак сам планирала да Вас позовем да пођете са мном у нека села која је требало да посетим, да бисте чули на лицу места бугарско народно певање.

Надајмо се да ћемо касније успети [2. стр.] да у организацији мађарско - бугарског друштва приредимо концерт у Софији. Г. Фехер [*нап. 21*] ми је рекао да је размишљао да будете позвани у Софију. Тренутно је у Будимпешти, видећете се и разговараћете о томе, надам се. Чекајући момент кад се будемо видели, бићемо у вези преко писама и ја ћу увек са задовољством одговорити на све Ваше захтеве и питања која бисте ми поставили.

Хвала Вам много за обећане песме [*нап. 22*] – научићу их и певаћу са радошћу.

Данас излазим да извршим Ваше поруџбине. Што се тиче граматике – немамо такву којом би странац могао да се служи. То су само школске граматике. Најбоље је да набавите Вајгандову граматику или граматику бугарског језика од Болијеа (Леона), професора бугарског језика у Школи источних језика у Паризу [*нап. 23*]. Г. проф. Фехер би такође могао да Вам буде користан својим саветима како научити бугарски језик, пошто он зна језик до танчина. Његова адреса је – *Guarpat u 13/a*. Он има Вашу. Данашњом поштом му шаљем Ваше писмо.

Примите, драги господине, изразе мог изузетног поштовања

Рајна Кацарова

3. писмо – Б. Бартока Кацаровој

[1935?]

Госпођо,

До сада немам никаквих вести од г. проф. Фехера; можда је био спречен да дође у Будимпешту. *Konzertgesellschaft* ме је обавестило једним писмом од 29. дец. да су већ послали у Софију Бугарској академији наука и уметности суму од 2300 лева, од којих је 500 намењено за два примерка Родопских песама, док остатак – 1800 – (са умањењем од 10% које ми је одобрио г. Чипев) треба да се пренесе Књижари Чипев за два примерка I и II тома великог издања које хоћу да купим. Пошто бих хтео да имам тих 6 томова на располагању [2. стр.] што пре могуће или два примера I. тома великог издања, молим г. Чипева да ми их пошаље један по један поштом, као «штампано издање», али, наравно, препоручено! Ви сте ми рекли у Вашој поштанској карти од 17. дец. да ће цена II. тома великог издања бити у сваком случају нижа него што је цена I, тако да су са сумом од 1800 можда покривени и поштански трошкови. Ако то није случај, г. Чипев би требало да ми напише колико још треба да платим за трошкове слања; имаћу прилику да му пошаљем разлику почетком фебруара.

Извините што Вам досађујем са том ствари, али много ми је стало да што пре проучим те публикације неупоредивог богатства.

Примите, госпођо, изразе мог пријатељства.

БЕЛЕШКА:

Писма госпођи Кацаровој су била, са изузетком једног (упор. DemBr/III, стр.402), уништена током рата. Ово писмо представљамо према једном сачуваном концепту. Друга два концепта биће објављена у DocBr/IV, с обзиром на то да се непосредно односе на предмет о којем се у овој свесци расправља.

4. писмо – Р. Кацарове Бартоку

Софија, 26. септ. 35.

Драги господине професоре,

Пре свега примите моју најсрдачнију захвалност за румунске коледарске мелодије [*най.* 24], као и за две свеске народних песама [*най.* 25]. Сада радим на једном општем зборнику бугарских коледарских песама, па ће студирање Ваше књиге бити од велике важности за мене.

Сада ћу покушати да одговорим на питања која сте ми поставили:

1. На мојим путовањима сам имала прилике да чујем тужбалице, али кад год сам желела да забележим речи и певање, жене су увек одбијале, говорећи да им је немогуће да удесе речи као када оплакују мртвог; да без жалости која се осећа пред мртвим, речи не долазе. Затим, како су сујеверне, оне сматрају да је светогрђе оплакивати измишљеног мртвог, верујући да се на тај начин призива зло и да ће смрт ускоро доћи у њихову кућу. Тужбалице су код нас увек импровизације инспирисане

губитком драге особе. Има и плаћених тужилица. Једина коју сам упознала, једна помаканка [нај. 26], одбила је да «плаче» без разлога. Пре десет дана забележила сам приложене фрагменте. Г. Стоин ми је причао да једна учитељица, која је дуго живела у једном селу у којем је традиција оплакивања мртвих врло жива, зна неколико тужбалица. Кажу да је сада у Софији. Чим будем могла да је посетим, покушаћу да забележим те песме, ако то вреди труда, пошто сам се увек плашила посредних извора.

2. У вези са убележавањем тактица. У наведеним случајевима бр. 192, 193, 194, 258, 261, 263, увек је метар 9/16 и у свих шест случајева ради се о играчким мелодијама, чији је покрет тако добро одређен, да неко друго место тактица не би могло да се одреди. Осим тога, врста стиха се мења понекад у истој песми, нпр. у бр.192 два последња стиха су 4 + 4:

Не ша Иван / да ме води

Искам Дунаф / да ме носи.

Рефрен песме бр. 261 је такође 4 + 4:

Стоене ле / гидийо ле.

Постоје и две друге поделе стиха од 8 слогова: 5 + 3 или 3 + 5. Нпр. у бр. 192 стихови 2, 3, 4, 6 подељени су на 3 + 5. Подела стихова у бр. 258 је пре 5 + 3 него 3 + 2 + 3.

Због тога г. Стоин није поклонио велику пажњу подели стихова. Осим тога, често мелодијски акценат не одговара логичком акценату речи у стиху.


3. Специјално за бр. 277, мала нота** испод линије објашњава нам да је «Шибнете края» 4. стих, а 4, 5, и 6. стих биће певани на мелодију друге фразе.** Овде имамо десетосложни стих који је у три прва реда подељен на 7 + 3 (4 + 3 + 3), а у редовима 4, 5 и 6 подељен на 5 + 5:

3 + 2

3 + 2

Йот коя страна / йот коя страна

Ако изоставимо понављања, имаћемо две врсте стихова, од 5 и од 7 слогова.

Уопштено говорећи, ако се деси да стихови имају више слогова него што их има испод мелодије, дели се четвртина на две осмине, или осмина на две шеснаестине, или се од две осмине направи . Пошто су сви народни певачи до извесног степена импровизатори, дешава се често да у датом тренутку додају слокове стиху, а да то не штети сувише мелодији, нпр. 278, ред 9.



о – тва – рьяй – те, пор-ти-те

4. За транспозицију мелодија – добро сте то запазили – избегавали смо колико је било могуће # и ђ. Али кад се ради о прекомерној секунди, увек смо више волели cis-b зато што нас то одмах подсећа на б.

црквени глас – стари модус те песме. Нотација са једном δ (as) користи се такође. За мелодије од само два цела ступња – причала сам о томе са г. Стоином – није имао неки специјални разлог да их представи било као до-ре, или као ре -ми, или фа-сол, итд, а пошто је то увек велика секунда, он их је оставио онаквим како су понудили други сарадници.

5. Ја знам плочу В 10635, чији је нови број 10664. Музичари нису сељаци, то је један кларинетиста из војног оркестра, два виолиниста, 1 труба, кастањете и клавира. Један такав тип оркестра није уобичајен у нашим селима. Али извођење је врло добро. Ви кажете да Вам бројеви 3915, 3916 и 3905 изгледају скраћени у поређењу са плочом. Истина је да су бугарске народне песме обично кратке, али чим један мотив изводе инструментима, они га проширују, развијају. Музика са те плоче није нотирана. Што се тиче плоче Колумбија D 8436 – та кућа нема више представника у Бугарској. Мислим да соло на кавалу изводи Кехајов. Обећано ми је да ћу добити плочу и онда ћу моћи нешто више да Вам кажем о плочи, кад је будем још једном чула, пошто сам је чула још пре три године. Имамо читаву серију плоча исте вредности као што су примери под споменутим бројевима.
6. Само нас недостатак новца спречава да правимо механичка снимања. Пре 4 године покушавала сам код Notgemeinschaft-а у Берлину. Узалуд. Време је било погрешно изабрано, јер су они већ били доста сиромашни да би могли да помажу странце! Исланђани су шест или седам година раније искористили ту прилику. Никад немамо среће.

Правила сам пропаганду за божићне песме, али до сада нико није одговорио. Стално нас гуши криза.

Извините, господине професоре, што Вам одговарам касно и увек ми се обратите кад мислите да бих Вам могла бити корисна са својим одговорима.

Ваша врло одана,

Рајна Кацарова

5. Поштанска карта – Р. Кацарове Баршоку

Monsieur / Béla Bartók / II Csalán út, 27 / Budapest / Hongrie

Поштански печат: Софија – железничка станица

24-1-36

Софија, 23. 1. 36.

Драги господине професоре,

Наш Музеј је примио свеску «Српска и бугарска сељачка музика у Банату». Да ли је та свеска издата као додаток неке књиге – трактата о сељачкој музици или је то само зборник песама тог краја. То ми је неопходно да знам, пошто желим да напишем рецензију о Вашим књигама од 32. до 36. у билтену нашег Музеја. Нисам сигурна да имам при руци све што сте објавили у том периоду у вези са музичким фолклором. Каква је то књига из које је г. Стоин добио неку свеску без почетка и краја (стр. 61

- 80) у којој му ви указујете на бугарске ритмове у румунским песмама? Затим, једна друга књига написана на мађарском, чији наслов нисам запамтила, али ћу је тражити од г. Стоина – књига је његова.

Била бих Вам захвална ако бисте ми одговорили на време, јер већ спремамо материјале. Примите моје изразе поштовања.

Ваша Рајна Кацарова

6. њисмо – од Б. Барџока Кацаровој

Budapest, II., Csalán u. 27

6. фебруар 1936.

Драга госпођо,

пре месец дана послао сам Етнографском музеју у Будимпешти један примерак дефинитвног записа свих мелодија које сам скупио у 2 српска села и једном бугарском селу. Бугарски део је – истина – помало танак, пошто садржи, нажалост, само 7 мелодија. Оне ће, међутим, бити од интереса за Ваш Музеј, пошто су те мелодије, према информацијама које сте ми љубазно дали у Вашем последњем писму, прве снимљене бугарске сељачке песме [*нај.* 27]. Уосталом, тужбалица (бр.) (*нај.* 28) прва је тог жанра која је забележена нотама. Село се налази близу Темешвара [сада Тимишоара – *нај.* 29] ка северу; према мојим информацијама, становници су се ту доселили пре 200 година, из једног дела Бугарске чије сам име заборавио. Покушао сам да исправим нотни запис првих строфа (снимљених) на цилиндрима и надам се да је њихова нотација сада исправна. Али, наставак који сам само на лицу места записао, без снимања, садржи сигурно доста грешака и неспоразума. Ако уочите неке од њих, молим Вас да ми их означите. Цилиндри припадају Етнографском музеју у Будимпешти, где су на располагању научницима. Оно што сте ми написали о немогућности да користите фонограф у Вашим истраживањима, заиста је жалосно. Апсолутно је потребно да се нађу новчана средства неопходна за тај посао. Ако ми дозвољавате, ја ћу Вам [2. стр.] предложити неколико начина да то остварите.

Данас постоје две музичке силе у скоро свим земљама. Једна је Радио. Знаш да Радио код вас није још до краја организован. Срећом, пошто бисте тако могли да утичете на њихову организацију од самог почетка, тако да их натерате да жртвују мали процент да би помогли истраживање музичког фолклора. На почетку ће то сигурно бити мала сума, али, са годишњим порастом претплатника, може прилично да се увећа.

Ако, као код нас, организација Друштва постоји већ низ година, изузетно је тешко да се накнадно учине и најмање промене. Али, на почетку (а, како сам чуо, држава сада то организује у Бугарској), дирекција Етнографског музеја би требало да буде доста спретна да наметне своју вољу [*нај.* 30]. Могла би им се чак скренути пажња на чињеницу да та сума коју ће обезбедити Радио неће бити изгубљена за њега, нарочито ако се један део новца употреби за производњу плоча: што ће омогућити да се успостави један музичко-фолклорни фонд; тај фонд ће касније бити од огромне вредности и незаменљив.

Друга сила је Удружење композитора (створено за контролу права музичких извођења). Ви сте имали код Вас, пре 2 године – г. Браилојуа, секретара Удружења румунских композитора. Он је то удружење организовао на заиста одличан и јединствен начин, да би ставио новац на располагање Архиву народне музике у Букурешту. Вероватно [3. стр.] Вас је информисао г. Браилоју о организацији те институције, па је сувишно да вам ја износим детаље о томе. Не знам да ли је већ основано [нап. 31]. Удружење композитора у Бугарској; ако постоји, или се управо оснива, било би од огромног значаја да се у њега унесу исти принципи које је г. Браилоју унео у Румунско удружење.

Али ако су – супротно свим очекивањима – оба начина неприменљива, постоји и трећа могућност. Прочитао сам (у уводу I тома г. Стоина) да Бугарска влада има намеру да објави, осим 2 тома која су се већ појавила, још и друге. Сада: у ова 2 тома има много варијанти [нап. 32], стотине и стотине, које је свакако требало објавити, али чија важност није првог реда. Моје је мишљење: ако је апсолутно немогуће да се другачије нађе новац за фонограме, треба објављивати само оне мелодије које су још непознате, у следећим томовима, изостављајући велики број варијанти. Остатак новца који је намењен објављивању свих мелодија могао би да се употреби за прављење фонограма.

Док сам писао ово писмо, примио сам Вашу поштанску карту; ево мојих одговора на Ваша питања:

1. *Српска и бугарска сељачка музика* је независна публикација, ако се сме назвати публикацијом, пошто сам направио само 10 примерака.
2. Та свеска «без почетка и без краја» је извучена из моје књиге *Мелодије румунских коледарских њесама*, чије примерке имате и Ви и г. Стоин.
3. /4. стр./ Мађарска свеска је *Népzénék és a szomszéd népek zenéje*; прошле године објављена је и у немачком преводу, у XV тому *Мађарског љодиињака*, издавач *Walter de Gruyter & Comp*, Берлин и Лајпциг (стр.194 - 258). Ове године ће га објавити вероватно и на француском и онда ћу Вам послати један примерак тог издања, а такође и г. Стоину. Верујем да бисте радије имали француски него немачки превод.

Примите, драга госпођо, изразе моје наклоности.

7. Поштанска карта Р. Кацарове Бартоку

Софија, 19.2.36.

Драги господине,

Управо сам се спремила да Вам пишем, кад је стигло Ваше последње писмо. Могу да Вам кажем да се наш Радио доста заинтересовао за снимање народних песама и сада су у току преговори са једном немачком кућом – чак су направљене прве пробе. Надам се да ћемо већ за неколико месеци моћи да направимо снимке.

Чим сам послала претходно писмо, приметила сам да је свеска без почетка и без краја у ствари део Румунских коледарских песама. Опро-

стите на мојој расејаности. Тражила сам за Вас плоче и нашла сам неке прилично интересантне. Тренутно их је три – једна са кавалом (♩♩♩♩.) – читава једна плоча. Г. проф. Фехер [нај. 34] је сада у Риму и вратиће се тек почетком марта. Питаћу у Мађарском посланству – можда има неког ко би могао да Вам донесе плоче, пошто не знам да ли ће Фехер доћи најпре у Будимпешту.

У *Српској и бугарској сељачкој музици* бројеви 12, 13, 14, 15, 16, 17 и 18 су игре на гајдама. Бордун, међутим, није као код бугарских гајди, које држе само један тон без промена. Бордун који је показан у свесци има два тона, ге' и де'. Да ли су то гајде са два бордуна? Али, ако је то случај, два бордуна би се чула истовремено. Или је то бордун са специјалним кључем? Тражила сам узалуд *Sammelbände I.M.G. XIII, 3, 1912*. Тамо је чланак «*Zampogue calabresi*» од Vita Fedelija. Да ли бисте могли да ми га обезбедите на само неколико дана? Била бих Вам врло захвална. Можда чак имате ту књигу. Била бих Вам много захвална.

Примите изразе мог нарочитог поштовања.

Рајна Кацарова

8. писмо – од Б. Барџока Кацаровој

[20.5.1936 (нај. 35)]

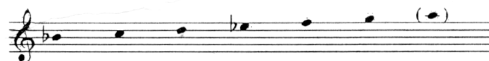
Драга госпођо,

увек исто: увек треба да се на почетку извињавам због кашњења са одговором!

А толико бих заиста хтео да имам у рукама 3 плоче које ћете бити добри да купите за мене.

Прво, напишите ми, молим Вас, колика је цена те 3 плоче у левима; затим ћете добити тај новац кроз неколико недеља, па ћете моћи да их купите. Најзад, треба сачекати да се створи прилика да се пошаљу у Будимпешту.

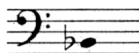
Изузетно сам задовољан због вести да постоји намера да се израде плоче са бугарском сељачком музиком! Само, треба добро изабрати примере за снимање, побринути се да ту буду најкарактеристичније мелодије и репрезентативне за главне музичке жанрове; избегавати мелодије које могу да изгледају као исечене или деформисане. Код нас, после толико занемаривања и оклевања – можда ће се такође ускоро донети одлука да се снимом неколико мађарских сељачких песама. Ви се, изгледа, чудите нашим гајдама са три цеви! Заиста, све гајде у бившој Мађарској, гајде Словака, Румуна и Срба, као и Мађара, имају три цеви, једну за мелодију:



Другу за тонику и доминанту (1. бордун):



Оне се праве од једног јединог комада дрвета, тако да се добија двострука цев. Трећа цев је 2. бордун, која увек даје тон



[*най.* 36]. Због тога [*най.* 37] се може изоставити нотирање тог непроменљивог тона. С друге стране, у старој Румунији, код Вас и код Шкотланђана такође, гајде имају [2.стр.] само 2 цеви (нашу 1. и 3.).

Приложио сам Вам опис наших гајди, извучен из моје публикације *Volksmusik der Rumänen in Maramureş*. Број I.M.G.-а са Феделијевим чланком који спомињете не постоји више у нашим библиотекама; а ни ја га, нажалост, немам.

Примите, драга госпођо, изразе моје наклоности.

9. писмо – од Р. Кацарове Бартоку

(руком писано)

15. 7. 37.

Драги господине Барток,

Дугујем Вам писмо још од прошле године. То писмо, које је носило датум 20. 5. 36, чекало је дуго да га пошаљем, зато што сам чекала одговор г. проф. Милетића, који је био један од највећих, не, једини зналац језика банатских Бугара. Ја сам му била послала једну свеску у којој су биле бугарске песме из Баната, да бих добила његово мишљење о језику песама које сте Ви записали. Једанпут кад ме је позвао телефоном, рекао ми је да има озбиљних грешака и да ће ми о томе говорити детаљније касније. Покушавала сам више пута да успоставим контакт с њим, али он је био отишао, а осим тога је био дуго болестан. Оног дана кад сам успела да га видим, пре три месеца, рекао ми је да је свеска изгубљена и да се више не сећа обећаних објашњења. Мало потом напустио је овај свет. Његовом смрћу наша наука је изгубила једног од својих највећих научника. Био је члан комитета нашег музеја и председник Академије наука.

У изгубљеној свесци направила сам неколико исправки. Ако бисте ми послали неку другу свеску, ја ћу је дати проф. Младенову, који би могао да начини примедбе у погледу језика. Дакле, да ли могу да Вас замолим да пошаљете још једну свеску библиотеци музеја?

Живо Вам се захваљујем на плочама које сте ми послали. Како сте љубазни! Све песме припадају старом стилу мађарске музике. Представља ми задовољство да их чујем и поредим са бугарским песмама са пентатонском основом. Штета што не разумем мађарски. А та песма са ... Рајном? Да ли је Рајна и код Вас женско име?

Могу да Вам најавим добру вест. Најзад је наш министар одлучио да нам одобри једну суму за куповину фонографа. Тренутно не знамо шта да изаберемо. Препоручили су нам апарат којим се служе за збирке музичког фолклора у Минхену – Немачкој академији. Они више воле стајаћи апарат, док у бугарским условима немамо потребе за «путним» апаратом. Удаљена села у којима бисмо желели да снимамо мелодије немају струју.

Најбоље би било да имамо оба апарата, али за почетак потребно је да се што пре снабдемо апаратом који одговара локалним захтевима и условима, а који је истовремено последња реч модерне технике. Не верујем да су цилиндри практичнији. Чекам Ваш мудри савет и надам се да ће он ускоро стићи. Молим Вас од свег срца да не следите мој рђави пример.

Још једанпут, хиљаду пута хвала за плоче и унапред се захваљујем на саветима које ћете ми дати.

Примите, драги господине, изразе моје оданости.

Рајна Кацарова

Приложена су закаснела објашњења о плочама. Била сам врло срећна што сам упознала г. и г-ђу Ајсен [нај. 38] и нарочито Вашег ученика Гергеља [нај. 39]. Поздравите га с моје стране.

***Напомена Уредништва:** Раг Божидара Добрева, који је раније ишиамџан на буџарском језику у часопису Бџларски музикални хроники, 3, 2000, 15-38, објављујемо уз љубазну сагласност аутора.*

Bojidar Dobrev

DER BRIEFWECHSEL ZWISCHEN
BELA BARTOK UND RAINA KAZAROVA
(Zusammenfassung)

Nur sieben Briefe und zwei Postkarten sind bis heute von der Korrespondenz zwischen Béla Bartók und der bulgarischen Folkloristin Raina Kazarova (1901-1984) bekannt, die im Archiv des Komponisten in Budapest aufbewahrt werden. Der früheste (von Bartók) datiert vom 27.02.1935, und der letzte (von Kazarova) vom 15.07.1937. Dem Inhalt dieser Briefe und dem aufrichtigen Ton nach, mit welchem sie sich gegenseitig informieren und Gedanken über ihre Forschungsarbeit und die Probleme im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer Reise von Bartók nach Bulgarien austauschen, ist nicht schwer zu entnehmen, dass mehrere Briefe zwischen ihnen ausgetauscht worden sind und zwar wahrscheinlich binnen einer längeren Zeitspanne.

Man erfährt über die Korrespondenz zwischen Bartók und Kazarova im Jahre 1960, als in einer separaten Ausgabe Briefe an den Komponisten so wie einige von ihm geschrieben, die in seinem Archiv in der Form von Kladden oder Kopien aufbewahrt werden, zum ersten Mal veröffentlicht wurden. Wesentlich später – im Jahre 1968 – sind zwei neue Briefe entdeckt und veröffentlicht worden, im Original in französischer Sprache. Der erste stammt vom 23.03.1935 und der zweite ist ohne genaues Datum, aber mit der Bezeichnung 1935.

Die Briefe aus der Bartók-Kazarova Korrespondenz wurden früher in Documenta Bartókiana 3 und 4 veröffentlicht. Der früheste Brief (vom 27. Februar 1935)

wurde zuerst in deutscher Übersetzung präsentiert (Béla Bartók – Ausgewählte Briefe. Corvina Verlag, Budapest, 1960, S.157-158) und ist hier in Französisch nach einer Kopie aus dem Archiv von Georgi Kukudov, des Sohnes von Raina Kazarova, veröffentlicht.

UDK: 78.071.1 (044.2) Bartok B : 781.7 (497.2)

Јелена Јовановић

ПРЕПИСКА ИЗМЕЂУ МИОДРАГА ВАСИЉЕВИЋА И БУГАРСКИХ МУЗИЧАРА

Апстракт: Из дела преписке М. А. Васиљевића са музичарима из Бугарске у периоду од 1934. до 1962. године сазнајемо о његовом настојању да своја искуства и сазнања из области уметничке музике, музичке педагогије и музичког фолклора обогати упознајући се са делима и методама рада бугарских уметника, педагога и етномузиколога. Сматрао је посебно важним да се учини корак ка успостављању јединствене методологије у раду балканских етномузиколога.

Кључне речи: Миодраг А. Васиљевић, Добри Христов, Стојан Џуцев, музичка педагогија, методе у етномузикологији балканских земаља.

У Архиву Миодрага А. Васиљевића (1903-1963), који се налази у стану његове ћерке, проф. др Зориславе Васиљевић, сачуван је велики број писама која је знаменити српски етномузиколог размењивао са колегама из земље и иностранства. Ту се налазе писма која указују на његове везе у земљама читаве Европе (у Данској, Белгији, Холандији, Швајцарској Енглеској, СССР, Чехословачкој, Пољској, Мађарској, Румунији, Бугарској, Италији, Турској), у САД и у Сирији. Ниједно од ових писама до сада није објављено.

У архивској фасцикли под бројем Ф 21/1, под насловом “Везе са Софијом”, налази се и 13 докумената - осам писама, три концепта писама¹ и две новогодишње честитке - који су сведочанство

¹ Поред два концепта који ће у овом раду бити наведени, у истој фасцикли се налази и трећи, писан руком, недатиран и без икаквог податка о примаоцу. За њега, отуда, нисмо потпуно сигурни да је упућен некоме из Бугарске; о томе би сведочила само чињеница да се нашао у овој фасцикли. Писмо је насловљено са “Драги господине докторе”, односи се на некога ко је ван Југославије и ко је до Васиљевићеве адресе дошао преко конзулата у Минхену – дакле, у време када је Васиљевић гостовао на радио-станици у овом граду, између 1953. и 1960. године (према податку из: Зорислава М. Васиљевић, *Животи и рад Миодрага А. Васиљевића*, у: *Народно сиваралашиво-фолклор*, год. XII, св. 47-48, септ.-децем. 1973, 18). Васиљевић у писму моли да му “драги господин доктор” пошаље 10 магнетофонских трака “за уступљене снимке из Југославије”, да пошаљу упуту на Музиколошки институт САН, како би В. платио нижу цену царине, и додаје да су му те траке неопходне. (Ови наводи указују на постојање континуитета у материјалним

о Васиљевићевим везама са колегама из Бугарске, тачније, из Софије. Овај део преписке вођен је између 1934. и 1963. године. У овом чланку доносимо избор из овог дела Васиљевићеве преписке.²

Два најраније датирана писма, из 1934, потичу од Добри Христова (1875-1941), бугарског композитора, диригента, педагога и проучаваоца народних напева и од његове ћерке Љиљане, пијанисткиње (рођ. 1904).³ Писма која следе хронолошки, из времена непосредно после Другог светског рата, Васиљевић је упутио колегама са Софијског радија: Стојану Петрову, Чудомиру Петрову и Светозару Кукудову (виолиниста, касније члан Софијске филхармоније), и колегама, музичким педагозима Ивану Пееву (1907-1981) и Трендафилу Миланову (1909-1999, виолиниста), предавачима у музичкој школи у Пловдиву.⁴ Писмо с краја педесетих година Васиљевићу је упутила фолклористкиња Рајна Кацарова (1901-1984), док је Васиљевић почетком шездесетих година неколико писама и честитки разменио са етномузикологом Стојаном Цуцевом (1902-1998).

Контакт и сарадња Миодрага Васиљевића и Добри Христова вероватно потиче отуда што се Васиљевић у време свог боравка у Скопљу (1931-1937), где је радио као професор Музичке школе (био је један од њених оснивача) и хорски диригент, обратио бугарском композитору са молбом да му пошаље партитуре својих хорских композиција, како би их Васиљевић уврстио у репертоаре два хора које је водио.⁵

тешкоћама са којима се у раду срећу наши етномузиколози). Штета је што податак о примаоцу писма не постоји; било би врло занимљиво знати ко је (из Бугарске?) био заинтересован за "снимке из Југославије" и зашто. Да ли је реч о појединцу, љубитељу музичког фолклора, или о представнику неке институције?

² Срдачно захваљујемо др Биљани Сикимић, сараднику Балканолошког института САНУ, на преводу писама са бугарског језика и колеги др Божидару Добреву из Софије на послатим подацима у вези са бугарским музичарима које помињемо у овом раду: Љ. Д. Христовој, И. Пееву, Т. Миланову и о музичкој школи у Пловдиву.

³ Према подацима које нам је послао колега Божидар Добрев из Софије, Љиљана Д. Христова је од 1935. живела у Немачкој. Концертирала је у Бугарској, Немачкој, Чешкој, Грчкој и Југославији (подаци преузети из: *Енциклопедия на бългáрската музикална култура*, Българска Академия на науките, Институт за музика, София 1967, 46).

⁴ Реч је о Државној средњој музичкој школи (Државно средно музикално училиште), основано 1945, заједно са Дечијом музичком школом (Детска музикална школа) при њему. Миланов је био њен први директор (подаци из: *Енциклопедия на бългáрската музикална култура*, 243).

⁵ У биографији М. А. Васиљевића (Зорислава М. Васиљевић, *Живот и рад Миодрага А. Васиљевића*, 9) објављено је да је водио само хор аматерског

Захваљујући познанству са Светозаром Кукудовом, Васиљевић је упознао Кукудовљеву тадашњу супругу, Рајну Кацарову, са којом је остварио пријатељски контакт и сарадњу.

Познанство и сарадња Миодрага Васиљевића и Стојана Цуцева датира из времена око 1940. године.⁶ Највероватније је да је познанство ове двојице научника успостављено захваљујући Добри Христову. Наиме, постоји могућност да је Христов, који је од Цуцева добијао сугестије у вези са народним мотивима, а желећи да их обради у својим композицијама, упутио Васиљевића на Цуцева као на великог znalца у области музичког фолклора. Могуће је да би се ове везе боље расветлиле кад бисмо имали више сачуваних писама тројице музичара из тог времена.

Из писама о којима је реч могу се уочити три фазе Васиљевићеве сарадње са колегама из Бугарске. Првој фази би припадала два најстарија писма, упућена Васиљевићу тридесетих година; другој фази – писма писана четрдесетих година, упућена колегама са Радио Софије, а трећој – преписка са етномузиколозима Рајном Кацаровом и Стојаном Цуцевом, коју је Васиљевић водио на личном плану и као председник Савеза Удружења фолклориста Југославије.

Прва два писма, од Добри Христова и његове ћерке, сходно времену у ком су настала и приликама у којима је Васиљевић живео и стасавао као етномузиколог, осликавају тадашње потребе пошљалаца, као и примаоца. У време настанка та два писма Васиљевић је живео у Скопљу. Молба бугарског музичара и његове ћерке да Васиљевић њој организује солистички концерт у Скопљу сведочи о томе да је Васиљевић био утицајан и угледан у крају у коме је радио. Као оснивач и професор Музичке школе у Скопљу и сакупљач народних мелодија, он је, очигледно, имао поштоваоце

друштва "Вардар" у Скопљу. Професорка Васиљевић, међутим, данас каже да је он у то време био принуђен да ради чак са два хорска ансамбла, из разлога материјалне природе.

⁶ Проф. Зорислава Васиљевић се сећа да је С. Цуцев био гост у кући Васиљевића у време кад је она била девојчица. Тада је Цуцев њој и њеној сестри, данас проф. Мирослави Васиљевић, задавао мелодијске диктате тако што им је певао бугарске народне песме; међу њима је било и компликованијих мера, на пример 11/8, што је З. Васиљевић записала без грешке. На тај начин је показана исправност Васиљевићеве методе наставе солфеђа, чији су резултати, у погледу записивања народних мелодија, могли да се мере са резултатима тада развијене школе солфеђа у Бугарској. То је, према њеном сећању, могло бити после 1946. године. Такође, Цуцев је, када га је проф. З. Васиљевић посетила у Софији 1964, пред својим студентима обновио сећање на те "мелодијске диктате", исказавши дивљење и поштовање.

и међу колегама из иностранства. Такође, ова два писма осветљавају и јединство југословенског културног простора у време између два светска рата.

Једина заједничка тачка писама из ове и друге групе јесте Васиљевићево занимање за гудачки квартет на народне мотиве, дело неког од бугарских аутора. Очигледно је да је Васиљевић, увидевши да је општа музичка култура становника Скопља и других околних места заснована на традиционалној народној музици, желео да у репертоар Српског гудачког квартета, у коме је свирао виолу, а који је “давао велики број бесплатних концерата у Скопљу и околини”⁷, уврсти и композицију за коју је претпостављао да би је тамошња публика добро прихватила. На тај начин он је, у средини у којој се налазио, настојао да, подишавши делимично музичком укусу публике и поштујући њене критеријуме, приближи тој средини и дело савремене уметничке музике. Управо та чињеница је нит која повезује ова два писма са осталима, насталим касније, а у њима се таква настојања, на научном нивоу, сасвим јасно исказују.

У другој групи Васиљевићевих писама колегама из Бугарске очитује се преплитање и допуњавање двеју области које су у Васиљевићевом раду биле нераздвојне: музичке педагогије и музичког фолклора. Из писама о којима је реч јасно видимо његова настојања да сазнањима из области музичког фолклора обогати и унапреди методе које је примењивао у свом педагошком раду. Васиљевић је, наиме, и на теоријском и на практичном нивоу свој рад заснивао на народним музичким основама. У његовим писмима колегама са Софијског радија и из музичке школе у Пловдиву сасвим је јасно исказана његова тежња да своја искуства и на овом плану повеже са бугарским музичким наслеђем и са искуством фолклориста, музичких педагога и стваралаца.

Претпостављамо да је Васиљевићево занимање за дела у којима су бугарски уметници обрађивали народне мотиве било такође у вези са његовим радом на методици музичке наставе. С обзиром на то да је Васиљевић настојао да народне песме буду у функцији поставке певања по нотама, логично је да је желео да своја искуства у том погледу обогати подацима за које се морао обратити бугарским колегама. При томе је, вероватно, имао у виду сродност напева, тонског система, ритмичких и метричких формација, па и музичке перцепције Срба и Бугара. Циљ овакве синтезе било би унапређење метода на Балкану у настави солфеђа и хармоније.

⁷ Зорислава М. Васиљевић, *Животи и рад Муограђа А. Васиљевића*, 9).

Поред тога што садрже изразе личне захвалности и пријатељства, Васиљевићева писма колегама са Софијског радија била су у исто време званични документи, јер се Васиљевић у њима обраћао и службено, у име институције коју је представљао - Радио Београда. (Због тога је присуство честитки, изрази одушевљења новим друштвеним поретком, присуство победничке интонације и фразеологије - сасвим разумљиво.) Његово деловање у оквиру “друштвених активности” тог доба огледа се и у чињеници да је у годинама после Другог светског рата Васиљевић, као шеф Одељења за народну музику Радио Београда, водио групу радио-певача и свирача (оркестар Душка Радетића). Управо ова путовања су за његову каријеру била изузетно важна, јер су иницирала његово даље повезивање са бугарским колегама, посебно са етномузиколозима.

Упоредо са сакупљањем народних песама на терену, Васиљевић је настојао да се упозна са бугарском етномузиколошком литературом. Није се задовољавао скромним, односно, делимичним увидом у музику (релативно малих) географских области које је обилазио, већ је желео да стекне могућност да музику у тим крајевима сагледа са гледишта балканске и словенске етномузикологије. Тек са тих позиција би могао слободније да доноси одређене закључке о особинама српске музичке традиције.⁸ Зато су му биле драгоцене књиге – зборници бугарских народних песама Васила Стоина, преко којих се најпре упознавао са бугарском музичком традицијом. Књиге о којима је реч слале су му колеге са Софијског радија: Чудомир Петров и Светозар Кукудов (Васиљевићева писма, у то име, садрже и изразе захвалности, па и наде у даљу сарадњу). Увидевши сродности између српске и бугарске народне музике, а будући свестан да су бугарски етномузиколози развили методологију свог рада, већ тада је осећао потребу за бољим упознавањем са методама у њиховој науци.

То је, с једне стране, требало да послужи Васиљевићевом личном стручном усавршавању. Васиљевић је, наиме, био свестан да је његов теоријски рад на проучавању српског и македонског музичког фолклора, практично, пионирски, емпиријски, самоникао и интуитиван (то и он сам јасно каже у концепту писма Стојану Цуцеву из 1962) и да му је помоћ искуснијих колега који се сусрећу

⁸ Васиљевић је био заинтересован за идеју етномузиколога Јапа Кунста, који је у разговорима са Васиљевићем доводио у везу фолклор источне Србије са фолклором Тракијске висоравни. По његовој претпоставци, реч је о вези која датира из времена које претходи периоду неолита (наведено према казивању проф. Зориславе Васиљевић). Овако смеле и далекосежне претпоставке, наравно, не могу се доносити без темељног познавања фолклорног наслеђа шире географске области.

са истим или сродним проблемима драгоцен. У писмима из 1945. године та потреба и тај пут су тек наговештени, док се из писма Џуцеву, готово две деценије касније, показују као сасвим јасни. На основу садржаја ових писама види се да је Васиљевић остао доследан свом ставу према начину сагледавања појава у словенском и балканском музичком фолклору – од општег ка појединачном, као и да су позитивна искуства и сусретања у размишљањима са бугарским колегама и у литератури временом учврстила његово уверење у исправност таквих ставова.

Поред тога што је познанство са методама бугарских етномузиколога помогло Васиљевићу да учврсти сопствена виђења у теоријском проучавању српске народне музике, он је сматрао да бугарско искуство у овој области може и треба да буде примењено на нашу грађу на ширем плану, на нивоу система. Свестан да је у његово време српска етномузикологија, тако рећи, “у повоју”, видео је бугарску литературу као најпогоднију за изграђивање опште методологије у младој науци код нас. Имао је у виду следбенике, што дословно каже у свом последњем писму (и у концепту писма) упућеном Џуцеву. Овакав његов став је, може се рећи, веома актуелан и данас: методологија коју примењују бугарски научници може се сматрати применљивом на српску музичку грађу, будући да је сродност музичке традиције два суседна народа веома велика. До данас, међутим, у српској етномузикологији нису подробније изучавана дела бугарских аутора, осим у појединачним случајевима, када би се радило о географски веома сродним областима. На нивоу система, искуства бугарских етномузиколога код нас до данас нису прихваћена.

Миодраг Васиљевић је, као неуморни теренски радник и записивач, упознавао народну музику у додиру са казивачима, а затим, као музички педагог, са својим ученицима; најзад, тежио је сталном контакту са њом и као инструменталиста. Осећао је пулс народног поимања музике и доживљавао га као непосредни и непатворени језик препознавања међу јужнословенским народима. У писмима која овде објављујемо јасно је исказана Васиљевићева тежња да путем контаката са колегама из Бугарске лакше упозна бугарску народну и уметничку музику и методологију њиховог проучавања. То му је било потребно не само ради личног стручног усавршавања, већ и ради успостављања јединствених метода проучавања јужнословенске народне музике. Васиљевић је, рекли бисмо, са заносом романтичара, дубоко веровао да би ова сарадња, која би обухватила и проучавање уметничке националне музике, била у интересу оба суседна, културно блиска словенска и балканска народа. Штета је што до данас та сарадња није развијена у довољној

мери, ради заједничког сагледавања и разумевања многих појава у нашем фолклору.

1. писмо – Добри Христов Васиљевићу, писано 12. 9. 1934.
2. писмо – Љиљана Добри Христова Васиљевићу, писано 12. 9. 1934.
3. писмо – Васиљевић Стојану Петрову, писано 4. 7. 1945.
4. писмо – Васиљевић Чудомиру Петрову, писано 4. 7. 1945.
5. писмо – Васиљевић Светозару Кукудову, писано 4. 7. 1945.
6. концепт Васиљевићевог писма Ивану Пееву и Трендафилу Миланову, недатирано, писано вероватно септембра 1946.
7. новогодишња честитка за Нову 1955. од С. Кукудова Васиљевићу
8. писмо – Рајна Кацарова Васиљевићу, писано 4. 6. 1959.
9. концепт писма – Васиљевић “драгом господину доктору”, недатиран
10. писмо – Стојан Џуцев Васиљевићу, писано 9. 10. 1962.
11. концепт 12. писма – Васиљевић Стојану Џуцеву, недатиран
12. писмо – Васиљевић Стојану Џуцеву, писано 9. 12. 1962.
13. новогодишња честитка за Нову 1963. од Стојана Џуцева Васиљевићу

1. писмо – Добри Христѿв Васиљевићу (писано руком)

София, 12/IX.934.

Уважаеми Господинѿ Васиљевић,

Получихѿ Вашето любезно писмо, изпратено чрезѿ професорѿ Јелаѿиѿ,⁹ којто ме посети дома сѿ сѿпругата си.

Нашитѿ композитори досега не сѿ печатали композиция за струнен кuartетѿ върху наши народни мотиви.¹⁰ Една интересна композиция е написана отѿ младия ни композиторѿ Любенѿ Пип-

⁹ Реч је о извесном професору Алексеју Јелачићу. (Индикативно је да је у писму његово име написано латиницом; то указује на могућност да је реч о особи која потиче из хрватске културне средине).

¹⁰ Писмо Д. Христова, као што је већ речено, изгледа да је одговор на Васиљевићево питање о постојању гудачких кuartета бугарских аутора на народне мотиве. Васиљевићева жеља је била да такав гудачки кuartет уврсти у репертоар свог Српског гудачког кuartета.

ковъ,¹¹ парижки воспитаникъ, имено за струненъ квартетъ,¹² и изпълнена съ успѣхъ, както въ Парижъ, тъй въ София. Тя е въ ръкописъ и отдѣлни ѝ партии (гласове) съ отъ нѣколко мѣсеца въ Вашимъ извѣстенъ югословенски квартетъ въ Београдъ. Устрои хъ срѣща съ господъ Jelačić и Pirkovъ, за уреждане начина и Вие да имате на разположение същия квартетъ.¹³

Г-нъ Професоръ Jelačić ми похвали условията за концертъ въ Скопие, който значително е разрастналъ (?), а тъй същто Вашитъ дарби на отличенъ музикантъ и общественъ деецъ¹⁴. Надѣваме се, че на молбата на дъщеря ми Лиляна Д. Христова извѣстна пианисткия у насъ, въ Югославия и въ странство, ще Ви занимае благосклонн за единъ клавиренъ концертъ въ Скопие.¹⁵

Съ съредеченъ поздравъ

Вашъ преданъ колега

Проф. Добри Христовъ

¹¹ Љубомир Пипков (1904-1974), композитор и диригент; студирао у Софији и на *École normale de musique* у Паризу. У време од 1932. до 1944. био је корепетитор и хороваџа (а касније директор опере у Софији и професор на софијском Конзерваторијуму; један је од оснивача и први председник Савеза бугарских композитора).

¹² По свој прилици, реч је о првом од два гудачка квартета овог аутора (написаних 1928, односно 1948. године).

¹³ Остаје непознато и да ли је до Васиљевића стигла партитура препорученог квартета.

¹⁴ Ову карактеристику Васиљевићеве улоге у Скопљу можда је најлепше описао Живко Фирфов: “Миодраг Васиљевић је својом педагошком, музичколомском и културно-образовном делатности стекао велику популарност. Био је ретко способан да памти физиономије, имена и презимена. Био је свим људима пријатељ; увек и са сваким имао је тему за разговор. (...) Осим музичко-педагошке и етномузиколошке делатности у Скопљу, Миодраг Васиљевић (...) био је и културно-просветни радник широких спектра у граду.” (Живко Фирфов, *Поводом десетогодишњице смрти професора Миодрага Васиљевића*, у: *Народно стваралаштво-фолклор*, год. XII, 47-48, септ.-децем. 1973, 22, 23)

¹⁵ Није познато да ли је овај концерт одржан или не. Из писама Д. Христова и његове ћерке може се претпоставити да су имали у виду солистички концерт. Уколико је тако, могуће је да је тај концерт и приређен. Уколико су, међутим, мислили на концерт са оркестром, до њега никако није могло да дође, јер у време о коме је реч у Скопљу није постојала могућност за то: тада у том граду оркестар није постојао.

Превод:

Поштовани Господине Васиљевићу,

Добио сам Ваше љубазно писмо које ми је послато преко проф. Јелачића, (фн 9) који ме је посетио у мојој кући са својом супругом.

Наши композитори до сада нису штампали композиције за гудачки квартет на наше народне мотиве. (фн 10) Једну занимљиву композицију је написао наш млади композитор Љубен Пипков, (фн 11) школован у Паризу, управо за гудачки квартет, (фн 12) која је изведена са успехом како у Паризу, тако и у Софији. Она је у рукопису, а неке њене партије (штимови) су од пре неколико месеци код Вашег познатог југословенског квартета у Београду. Организовао сам сусрет господе Јелачића и Пипкова да бих средио начин да и Ви добијете на располагање исти квартет. (фн 13)

Г. Проф. Јелачић похвалио је услове концерта у Скопљу који је значајно (.....) а истовремено и Вашег квалитета одличног музичара и друштвеног радника. (фн 14) Надам се да ћете на молбу моје ћерке Љиљане Д. Христове, познате пијанисткиње код нас, у Југославији и у иностранству, бити благонаклони за један клавијирски концерт у Скопљу. (фн 15)

Срдачан поздрав,

Ваш одан колега

Проф. Добри Христов

2. писмо – Љиљана Добри Христџова Васиљевићу

Писано руком. Садржи личну молбу Љиљане Христове Васиљевићу да јој, “као виденј музикантј композиторј” (“као истакнут музичар композитор”), организује концерт у Скопљу. Ово писмо у нашем чланку не наводимо.

3. писмо – Васиљевић Сџојану Пејтрову (куцано на машини)

МИОДРАГ ВАСИЉЕВИЋ, доцент Музичке академије
шеф отсека за Народну музику Радио Београда
Београд, Краља Фердинанда ул. бр. 7/1

Београд, 4 јули 1945 година

ДРАГИ МИ ДРУЖЕ ПЕТРОВ,

ВАШЕ¹⁶ драго писмо добио сам данас и врло се пријатно изненадио, јер доживљај ове врсте нисам тако брзо очекивао. Радује

¹⁶ Почетно слово овог писма, слово В, у оригиналу је графички истакнуто као веома велико, у форми иницијала, изведено комбиновањем знакова “х” и

ме да сам преко друга начелника Петрова дошао у додир са тако драгим колегама и надам се да је ово само почетак наше узајамне сарадње и наших трајних веза.

Ваше сам писмо потпуно разумео и надам се да ћу моћи да Вам пошаљем неку збирку наших народних мелодија. Нажалост, онога што је у ово време потребно нема од литературе, а нешто обично да Вам се пошаље, није корисно ни за Вас ни за нас. Фашизам је уништио наша велика добра и богатства материјална, али нас је опаметио да му утремо сваку клицу и то за сва времена.

Музичке уџбенике које сам ја публикувао пре рата потражићу да Вам пошаљем, али нисам сигуран има ли их још. Један од њих обухвата народне песме старе Југославије које нису за Вас без интереса. Друге књиге које намеравам да штампам још су у рукопису и чекају мир и папир.

Другу начелнику Кукудову писао сам данас и молио га да ми пошаље неколико примера за моју *Науку о хармонији сѝроџѝ сѝшила*. Желим да моје књига обухвати, мало али верно, музичку литературу братског бугарског народа.¹⁷

И Вас ћу, ето, замолити за једну услугу: Наша музичка печатница не ради, па сам слободан да Вас умолим да ме известите да ли би Државна печатница у Софији могла да штампа једну моју збирку народних песама намењену широким народним слојевима. Ако би то било могуће, ја Вас, драги друже Петров, молим да ме известите о цени по штампарском табакју за слог и штампју као и о могућностима набавке папира?

Ваша државна штампарија, ако је остала неоштећена, морала би да лије неколико слова којих у бугарској азбуци нема. Надам се да ће то бити сметња, али се она може лако пребродити ако већ постоји штампарија.¹⁸

Вама и другу Чудомиру Петрову шаљем још 2000 лева за бугарске музичке књиге. Мени су у своје време долазили до руку врло добри уџбеници намењени студентима Музичке академије (дело Радева и других). Ако је до њих могуће доћи, добро, а ако не

“о”. Такође, адреса пошиљаоца је од осталог садржаја одвојена хоризонталном траком добијеном на сличан начин, помоћу знака “х”. На тај начин је добијен ефекат цртежа елемената народног веза, свакако као асоцијације на садржај писма и заједнички интерес пошиљаоца и примаоца.

¹⁷ Нажалост, ова Васиљевићева књига, настала као резултат “дугогодишњег рада као наставника науке о хармонији”, никада није објављена (Зорислава М. Васиљевић, *Животи и рад...*, 15).

¹⁸ Упркос овом настојању, ништа од Васиљевићевих радова није штампано у Бугарској.

чувајте ове паре па ћемо их лако потрошити када Вам дођем тамо. А имам жарку жељу да у септембру месецу проведем неколико недеља са својом децом и женом у некој бањи или летовалишту. Њима је после овако страшнога рата потребан један добар одмор и опоравак.

Извините, драги колега, моје прво писмо затрпало Вас је многим “музичким услугама”. Следећа писма и лични разговори неће имати овај карактер.

О љубави наших народа није потребно само говорити него се и узајамно упознавати и мешати. А ако о тој љубави својој деци не говоримо, онда смо звоно (камбана) које не звечи!

Са поздравом:

СМРТ ФАШИЗМУ-СЛОБОДА НАРОДУ!¹⁹

увек Ваш одани колега и пријатељ,

Другу **СТОЈАНУ ПЕТРОВУ**

Музичко одељење Радио Софија

4. писмо – Васиљевић Чудомиру Петрову (куцано на машини)

МИОДРАГ ВАСИЉЕВИЋ

доцент Музичке академије

шеф отсека за Народну музику Радио Београда

Београд, Краља Фердинанда ул. бр. 7/1

Београд, 4 јули 1945 године

Драги друже Петров,

Другарица Ганчева је врло брзо напустила Београд и отпутовала у Крагујевац, да нисам успео да је на време пронађем и да је умолим да понесе писмо које сам Вам био написао. Она је из Крагујевца отпутовала право за Софију. Покушао сам да пошаљем писмо преко поште, али ни то није било могуће. Срећом, чуо сам, од друга Нонева, да ће нас кроз неки дан посетити друг Директор Радио Софије, па сам сачекао прилику да Вам се по њему јавим.

Не уместо да изразим своје радовање за Вашу услугу, за братске поклоне и братску љубав коју сте указали према мени. Преко

¹⁹ Ова три писма представљала су, као што је већ речено, и званичне документе. Поздрави и пароле које она садрже представљају обавезне форме у писаним документима званичних институција Југославије непосредно после Другог светског рата (па и деценијама касније), нарочито у преписци са институцијама у тадашњим другим социјалистичким земљама, каква је била Бугарска.

књига које сам од Вас добио²⁰ уродиће плодови за којима наши народи тако жудују: Преко својих ученика на Музичкој академији и преко певача на Радио Београду трудићу се да негујем младе изданке љубави и културне сарадње између наших народа. А до тога није могло да се дође у минулим временима иако је то народ прижељкивао, у души сневао и припремао терен за ново доба које нам је дошло. Скупе жртве бораца Титове Југославије и Нове Бугарске натопиле су балканске оранице топлим крвљу и здравим семеном из кога неодољиво куља јединствена братска љубав.

Бићу веома срећан ако ми се укаже прилика да Вам се одужим за Ваш труд и ако будем могао да допринесем јачању љубави наших братских народа.

Живела Нова Бугарска!

Живела Титова Југославија!

СМРТ ФАШИЗМУ-СЛОБОДА НАРОДУ!

Ваш одани,
Друг ЧУДОМИР ПЕТРОВ
начелник Информативног одељења
Радио Софије

5. Писмо – Васиљевић Кукудову (куцано на машини)

МИОДРАГ ВАСИЉЕВИЋ

доцент Музичке академије

шеф отсека за Народну музику Радио Београда

Београд, Краља Фердинанда ул.бр. 7/1

Београд, 5 јули 1945 година

ДРАГИ²¹ КОЛЕГА КУКУДОВ,

ДАНАС сам добио Ваше књиге²² које сте ми послали. До овога рата ми, српски музичари, нисмо могли да дођемо до израза, нарочито у погледу културног зближења са бугарским народом. Сада се указују могућности да се између нас развију најискренији односи. Нарочито народна музика је та чињеница којој не треба много тумачења. Она је нашим народима ближа и јаснија од свега

²⁰ Вероватно је реч о делима бугарских етномузиколога – збиркама народних мелодија (Васила Стоина и других).

²¹ У овом писму прво слово је графички истакнуто на исти начин као у претходном, а испод адресе пошиљаоца налази се идентичан хоризонтални орнамент.

²² Будући да Кукудов, као виолиниста, није имао објављене књиге, верујемо да је и овде реч о зборницима народних мелодија.

онога што се може написати или изговорити: Српском народу не треба тумачити бугарску народну музику, она се тумачи сама по себи, она говори једним јаснијим језиком и отвореношћу него и један матерњи језик који постоји и обратно, бугарски народ спонтано осећа лепоту распеване душе његових братских народа. Ако овај факат искористимо поставићемо ствари на темеље које је народ изградио сам кроз своју вековну патњу и радовања.

Ваша *Музичка библиотека* даје пријатан утисак и има широку популарну вредност. Ако је опет покренете, а била би штета да то не учините, стојим Вам на расположењу, драги ми колега, да Вам напишем једну биографију о нашем класичару Ст. Мокрању. Његове су композиције певане у Бугарској и, сматрам да нису непознате Вашем народу. Поред овога надам се да ћу се Вашем лепом колегијалном поклону одужити као редактор *Стручне музичке библиотеке* коју сам основао, а чији рукописи чекају на повољнија времена за набавку материјала. Другу Лечеву²³ показао сам рукопис *Науку о хармонији сѝроѓоѓ сѝила* у вези са интонацијом и елементима науке о облицима, која обухвата примере из целокупне музичке литературе. Дело сам писао за време рата и, разумљиво је, нисам био у могућности да се у то време ставим у везу са бугарским композиторима те да од њих тражим примере из бугарске музичке литературе која у моме делу није заступљена.

Слободан сам, драги колега, умолити Вас да ми одаберете двадесетак интересантних примера (од по неколико тактова) и да ми их пошаљете да их унесем у своје дело. Уверен сам да ће бити позитивних користи да се наши музичари упознају са именима и примерима бугарских композитора и да се за њихова дела заинтересују кроз једну научну књигу.²⁴

Желим да примери обухвате градиво до модулације, све три модулације и фигурације и што више имена бугарских композитора из прошлости и садашњости.

Иначе ме врло много интересују педагошка дела из музике па Вас молим да ми их пошаљете, односно, да ме ставите у везу са ауторима и издавачима у погледу ауторског права за превод и едицију.

Другу Директору Радио Софије изразио сам жељу да дођем у везу са Вашим музичким педагозима, мојим колегама са Музичке академије у Софији. Спреман сам увек да дођем и да, ако је то потребно, одржим једно предавање за студенте из области моје струке.

²³ Нажалост, нисмо успели да сазнамо о коме је овде реч; од колеге Добрева смо сазнали за тројицу музичара са истим презименом.

²⁴ Није познато да ли је Кукудов у овом погледу изашао Васиљевићу у сусрет.

У нади да ће ови кораци имати позитивних резултата остајем с братским поздравом и колегијалном захвалношћу.

СМРТ ФАШИЗМУ-СЛОБОДА НАРОДУ!

Другу

СВЕТОЗАРУ КУКУДОВУ

шефу Одељења за Народну музику

Р а д и о – С о ф и ј а

6. *концейт њисма – Васиљевић Ивану Пееву и*

Трендафилу Миланову (куцано на машини, недатирано)

Слушам на Радио-Софији емисију о прокламацији најновије републике, младе Бугарске републике²⁵. Честитам Вам, драга браћо и другови Народну републику и желим Вам још више успеха у раду и стремљењу ка новом животу и на новом братском, словенском и свесловенском путу!

СРЕЋНО И ВЕЧИТО!

Добио сам Вашу књигу коју сте ми послали на углед.²⁶ Хвала Вам, што сте се сетили мене, једног случајног госта у Вашем лепом Пловдиву и у Вашем симпатичном Музикалном училишту.²⁷ Ви сте још од самог почетка обећавали лепе успехе, који се, ето видим, све боље и све више испољавају.

Разгледао сам Вашу књигу и то не једанпут: највише ме као педагога интересовао почетак и крај књиге, јер је почетак лак и приступачан, а завршетак **НАРОДАН**.²⁸ Особито сте успели у томе што сте почели од четворосложног такта 9/8 (4) који је психологији диригентског потеза много ближи него 5/8 (2) или тактовима

²⁵ С обзиром на то да је Бугарска проглашена за републику 15. септембра 1946. (податак преузет из: *Vojna enciklopedija, 2, Borda-Enc*, Izdanje redakcije vojne enciklopedije, Beograd 1959, 159), према наводу уз писма претпостављамо да је овај концепт писан управо тих дана.

²⁶ Реч је, вероватно, о једној од књига или скрипти из области музичке педагогије, о издању које је претходило свеобухватнијим, која су ови аутори објављивали шездесетих и седамдесетих година 20. века.

²⁷ Писмо је, очигледно, настало после Васиљевићеве посете овој установи. Реч је о учитељској или педагошкој академији, односно, вишој музичкој школи за музичке педагоге. Пеев и Миланов су касније, такође у Пловдиву, основали школу за експерименталну музичку наставу: по њеном програму, исте вештине су савладаване у настави виолине, клавира и солфеђа. Ова школа постоји и данас, као један од најуспешнијих педагошких захвата на Балкану. (Подаци добијени од проф. З. Васиљевић).

²⁸ Књиге Ивана Пеева имале су ту особину да су почињале и завршавале се народним ритмовима (податак добијен од проф. З. Васиљевић).

7/8 (3) или 8/8 (3), који су дошли доцније. За 9/8 има и више примера и лакши су за разумевање, јер уствари, од тога такта и почиње техника опажања народних ритмова. Друга једна ствар је особито добра и педагошка: што сте тродел:



намерно оставили да буде увек последњи у такту, јер он на тај начин осигурава потез руке који је судбоносан у народном музицирању на читавом Балкану.²⁹

Средина је врло опширна и систематски остварена.

Алтерације у оквиру основне лествице су врло напредне. Ви очевидно идете за тим да свршите и са диатоником и са хроматиком (хармонском хроматиком) у оквиру једне основне скале, па да онда то пренесете новим примерима и у друге.

Из тих разлога изјављујем Вам, драги другови, да је Ваша књига изазвала одличан утисак на мене, јер сам видео да су примери уношени са размишљањем и са педагошким разлозима које сматрам и новим и врло напредним.

Сматрам да ће се тродел померати, доцније, и на друга места и утврдити код ученика сигурност диригентског потеза на један сигуран и практичан педагошки начин.

Техничкој опреми немојте замерати, јер спољашња страна не може сакрити унутрашњу страну. Ја сам од оних људи који цени људе по души и осећањима, а не по оделу и спољашњости. Ипак Ваша књига има изглед једне здраве и свеже невинне народне девојке. Честитам и захваљујем.

7. Новогодишња честитица Кукудова Васиљевићу (писана руком)

Само тио драги Миодраг!

За много години, за много мир, дружба и братство 1955 г.

Твой

Светозар Кукудов

Софија ул. Г. Г. ДЕЖ 12

²⁹ Ови занимљиви и инспиративни Васиљевићеви коментари у вези са групирањем хронос протоса представљају једно од темељних начела у његовом проучавању балканских ритмичких формација (видети: Радмила Петровић, *Миодраг Васиљевић у развоју српске етномузикологије*, у: *Народно стваралаштво-фолклор* 47-48, септ.-дец. 1973, 29).

8. њисмо – Рајна Кацарова Васиљевићу (*куцано на машини*)

ДО ДРУГАРЯ
ПРЕДСЕДАТЕЛ НА СЪЮЗА НА ФОЛКЛОРНИТЕ
ДРУЖЕСТВА В ЮГОСЛАВИЯ
БЕЛГРАД

46/59.

Драги другарю председател,

Благодаря много за поканата за Конгреса в Блед. Имам голяма желание да присъствувам на него и да разменя опит с югославянските колеги фолклористи, както и да се срещна с толкова много колеги.

Поради голяма претрупаност в работата не ще мога да приготвя специален доклад, но ще взема участие в разискванията.

Моля съобщете ми цените на пансионите, за да мога своевременно да направя постъпки за валута.

Моля изпратете ми покана за Конгреса и чрез Съюза на българските композитори и музиколози, София, ул. "Аксаков" Но 7-а, за да мога по-лесно да уредя необходимите формалности по пътуването.³⁰

С почит и колегиален поздрав:

Райна Кацарова

Поздрав Вам и на Гжа Василиевич и от Светозар [дописано руком]

Превод:

ПРЕДСЕДНИКУ САВЕЗА
УДРУЖЕЊА ФОЛКЛОРИСТА ЈУГОСЛАВИЈЕ
БЕОГРАД

4. 6. 1959.

Драги друже председниче,

Много захваљујем на позиву за Конгрес на Бледу. Имам велику жељу да присуствујем и разменим искуство са југословенским колегама фолклористима, као и да се сретнем са толико много колега.

³⁰ Нису познати разлози због којих Рајна Кацарова, упркос прихваћеном позиву и очигледној жељи да учествује у дискусији на Шестом конгресу СУФЈ три месеца касније, ипак није дошла на Блед (видети уводне текстове и списак учесника Конгреса у: *Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI. – Bled 1959*, Ljubljana 1960, 3-13).

Услед велике оптерећености послом нећу моћи да припремим посебан рад, али ћу узети учешћа у дискусији.

Молим, саопштите ми цене пансиона, да бих могла на време да обавим поступке за добијење валуте.

Молим, пошаљите ми позив за Конгрес и преко Савеза бугарских композитора и музиколога, Софија, улица “Аксаков” бр. 7-а, да бих могла лакше да уредим неопходне формалности за путовање. (*фн 30*)

С поштовањем и колегијалним поздравом,
Рајна Кацарова

Поздрав Вама и госпођи Васиљевић и од Светозара [дописано руком]

9. *концејџи писма – Васиљевић “грађом господину докџору”*
(*писан руком, недајширан*)

10. *писмо – Цуцев Васиљевићу* (*писано руком*)

Софија, 9. октомври, 1962.

Любезни колега Васиљевић,

Измина цјела седмица, откакто сџм се вџрнал в моя дом, и все още живея с богатите впечатления, получени вџв Вашата прекрасна страна, особено вџв Вашата мила семейна среда.³¹ Почти всеки ден чета интересните Ви трудове, пея прекрасните мелодии и откривам истински бисери на сџрбскија музикален фолклор. А песните, които чух в живо изпълнение вџв Вашия дом,³² непрекџснато звучат в сџзнанието ми, особено песните “Майка сина у ружа родила”³³, “Пусти ме, моје мило и драго”³⁴ и “Заспало ми џунђуле”³⁵.

³¹ Цуцев је више пута био гост у Васиљевићевој кући.

³² Прве две песме су певале сестре Зорислава и Мирослава Васиљевић, а трећу њихов отац.

³³ Песма је објављена у зборнику: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издања, књ. ССV, Музиколошки институт, књ. 5, Београд 1953, пример 296. Запис је једногласан, али су сестре Васиљевић певале по једноставном двогласном аранжману који је урадио њихов отац. Реч је о двогласу који се састојао од водеће мелодије и релативно статичне пратеће деонице “више на принципу лежећег тона”, са каденцом у интервалу мале терце (по сећању проф. З. Васиљевић).

³⁴ Први мелостих ове песме објављен је као нотни пример у оквиру Васиљевићеве студије *Трохејски мейрички облици у музичком фолклору народа*

Позволете ми да Ви поблагодаря още един пат за топлото гостопримство и за братската атмосфера, която намерих във Вашия прекрасен дом, за Вашата любезност и добри чувства към мене. Моля Ви да предадете моите сърдечни поздрави на Госпожа Васильевич и на всички членове от Вашето мило семейство, включително и най-малките.

Ваш Стоян Джуджев

П.С. В най-скоро време ще получите моята “Теория на българската народна музика”.

Превод:

Драги колега Васильевићу,

Прошла је цела седмица откако сам се вратио у свој дом и још увек живим са богатим утисцима, стеченим у Вашој прекрасној земљи, посебно у Вашој драгој породичној средини. (фн 31) Скоро сваког дана читам Ваше занимљиве радове, певам прекрасне мелодије и откривам истинске бисере српског музичког фолклора. А песме, које сам чуо у живом извођењу у Вашем дому, (фн 32) непрекидно звуче у мом уму, нарочито песме “Мајка сина у ружи родила” (фн 33), “Пусти ме, моје мило и драго” (фн 34) и “Заспало ми ђунђуле” (фн 35).

Дозволите ми да Вам захвалим још једном за топло гостопримство и братску атмосферу, које сам нашао у Вашем прекрасном дому, за Вашу љубазност и добра осећања према мени. Молим Вас да пренесете моје срдачне поздраве Госпођи Васильевић и свим члановима Ваше драге породице, укључујући и најмлађе.

Ваш Стојан Џуцев

P.S. Ускоро ћете примити моју “Теорију бугарске народне музике”.

11. конциеџи џисма – Васильевић Џуцеву (џисан руком, недаџиран; овај конциеџи доносимо у целини, будући да садржи и мисли које нису ушле у завршни облик џисма)

Данас добих Вашу знамениту књигу *Теорија буџарске народне музике*. За мене је срећа да сам добио ову књигу [уметнуто одозго:

Јуџославије, у зборнику *Јуџословенски музички фолклор II – Македонија*, Просвета, Београд 1953, стр. XXXVII.

³⁵ Ова песма је објављена у зборнику М. А. Васильевића, *Народне мелодије лесковачкоџ краја*, САН, Посебна издања, књ. СССXXX, Музиколошки институт, књ. 11, Београд 1960, пример 392.

/обогатио своју библиотеку/] која ће, признајем, до краја мог живота да буде и моја велика учитељица.

Југословенски музички фолклористи па и ја са њима, нисмо студирали м. фолклор, него смо његове научне дисциплине упознавали кроз лично искуство у раду, као аутодидакти и неуморни записивачи и сређивачи народних мелодија.

Теорија је толико блиска да се не запажа да је писана на бугарском.

Музичка (музичко-фолклорна) терминологија обогатена језичком. То је био најбољи пут

Ваша *Теорија* претставља добитак не само за Вашу, бугарску, етномузикологију него и за југословенску

Дошла је на мој радни сто Ваша *Теорија бугарске народне музике*. Она је превазишла (значај) корисност само за бугарску народну музику и може добити много шири значај: балкански и међународни, па ће зато остати на мом столу кроз цео мој живот; те остати постати моја најпотребнија и најомиљенија научна литература.

Ваше дело је дубоко национално инспирисано али све што сте рекли кроз ту богату инспирацију превазилази бугарски национални оквир и добија међународни научни смисао, међубалкански у првом реду!

Ја се радујем да је на Балкану настало једно овакво научно дело које је било у стању да развије наш заједнички музиколошки интерес и да га усмери у заједничком правцу. Сада ће се лако истраживати заједничке компоненте међубалканског музичког фолклора а сутра ћемо саопштавати закључке о нама. Нашим следбеницима ће бити лакше да решавају /...../ које сада једва назиремо.

12. њисмо – Васиљевић Цуцеву (њисано руком)

Београд, 7. XII 1962

Врло поштовани господине професоре,

Путовања ван земље спречила су ме да Вам пишем, а од Рајне сам очекивао да ми јави коју књигу да Вам пошаљем, па сам то питање решио по сећању.

Добио сам Вашу чудесну књигу *Бугарскаїа народнаїа музика*³⁶ и сада се она налази на мом радном столу. Ваше дело је дубоко

³⁶ Реч је, у ствари, о књизи *Теория на българскаїа народна музика, Том IV – Общи вѣириси на музикалнаїа еїнография*, Софија 1961. У концепту писма Васиљевић тачно наводи њен наслов.

национално инспирисано и све што сте рекли кроз богату инспирацију прелази бугарски научни оквир и добија међународни научни смисао, међубалкански у првом реду!

Радујем се да је на Балкану настало такво дело које је било у стању да развије наш заједнички народно-научни интерес. Сада ће се лако истраживати заједнички међубалкански интереси који су значајни за балкански музички фолклор. Нашим следбеницима ће бити лакше да решавају питања која сада једва назиремо.

Шаљем Вам четири књиге нашег класичара фолклористе Вука Караџића као одужење за Ваш поклон и срдечно Вас поздрављам

Ваш

М. А. Васиљевић

14. Новогодишња честийка Сјојана Цуцева Васиљевићу

Jelena Jovanović

THE CORRESPONDENCE BETWEEN MIODRAG VASILJEVIĆ AND BULGARIAN MUSICIANS

(Summary)

The Serbian ethnomusicologist and music pedagogue Miodrag A. Vasiljević corresponded with colleagues from neighbouring Bulgaria between 1934 and 1962. This exchange of letters went through three phases. The first phase was linked with his stay in Skopje until the breakout of World War II; during the second phase – in the course of the 1940's – he was active in the Department for Folk Music at Radio Belgrade and he founded his method of music teaching on traditional Serbian music; in the third phase (the 1950's and beginning of 1960's) Vasiljević aimed at a closer cooperation with Bulgarian musicians. All the phases are characterised by his pronounced interest in the folk music heritage of Balkan peoples. At the beginning that interest was focused on popularising art music that was based on folk music. Later, he enthusiastically carried out his reforms of music teaching in Serbia, as well as improvements of methods in Serbian ethnomusicology.

Ана Стефановић

РАМООВ СИСТЕМ ХАРМОНИЈЕ У ЊЕГОВОЈ ПРЕПИСЦИ СА Д'АЛАМБЕРОМ И РУСОМ

Апстракт: Чланак испитује полемичку преписку Рамоа са д'Аламбером и Русоом која се одвијала у шестој деценији XVIII века. Рамоов систем хармоније је у њој био суочен са два опречна изазова: с једне стране, са изазовом апсолутизације система који је долазио из саме његове унутрашњости, а са друге, са новим виђењем музичке аутономије, заснованим на анархичном и разграђујућем гесту усмереном према систему споља. Док из полемике са д'Аламбером Рамоов систем излази учвршћен и ојачан, чиме осигурава премоћ музике у теоријском пољу, полемика са Русоом показује да аутономија обезбеђена музици у домену науке, не повлачи за собом и њену аутономију у естетском домену.

Кључне речи: Теорија музике, систем хармоније, треперење звучног тела, музичка имитација, музичко представљање, музичка експресија.

Једно сазнање свакако не треба изгубити из вида: ако се човек или мислеће биће удаљи са површине земље, тај најпачећни и узвишени спектакл природе више није ништа друго него туђна и нема сиена. Универзум замире, обухватају га тишина и ноћ. Све прелази у једну пространу самоћу, у којој неопажене појаве промичу нејасно и немо. Само присуство човека еџисценцију бића чини занимљивом...

(Diderot, "Art", *Encyclopédie*)

Средином XVIII века, напореда са подухватом *Енциклопедије*, Рамоов (Rameau) систем хармоније (1722-1760) природно је настао на тлу већ битно одређеном картезијанским духом система: система укупног знања, појединачних наука и уметности. Тај универзални поредак ствари, произашао из јединственог принципа који суверено влада у његовој основи, осигурао је класични свет знања и Лепог у пределу апсолутне самодовољности, обавезном само властитим правилима. Рамоов систем музике био је слика тог рационалног поретка, чак је имао привилегију да буде постављен у сам његов темељ. Музика је тиме стекла премоћ коју до тада није имала, премоћ која долази од потпуне самосталности, од пуноће и

идентичности, од таутолошког преклапања преко законитости сопствене кохеренције. Ипак, она је тиме била суочена са два опречна изазова: с једне стране, са самим *духом сисџема*, са изазовом његове апсолутизације и сопственог затварања у бесадржајни и немушти универзум; с друге стране, са новом визијом самосталности и слободе која је своју могућност видела у анархичном гесту према *духу сисџема* и у рушевинама његове *џрегсџаве*. Смисао и статус, који је у суочењу са ова два изазова Рамоов *сисџем* добио за себе и за даљи живот музике, успостављао се у полемичкој преписци са д'Аламбером (d'Alembert) и Русоом (Rousseau), у теоријском и естетичком сукобу који је у француској музици обележио шесту деценију XVIII века.

Сисџем хармоније у џеоријском и научном џољу

Дух сисџема није само претензија на универзалистичко и апсолутизацијско разумевање света, него и апсолутизација сопствене методе: онога што је системски дух система. Он се у свим видовима свог појављивања у историји испоставља као полагање права на искључиви, крајњи, универзални, затворен методолошки оквир. Та врста методолошке догматичности природно садржи у себи једну ексцесивну црту, један моменат прекорачења који отпочиње дијалектичку игру и постаје услов појављивања властите супротности. Тако је и Рамоова теорија не само један универзалистички и апсолутизацијски приступ разумевању музике, већ нужно и апсолутизација саме те теоријске поставке. Она свој пуни, могло би се рећи емфатични вид добија у полемици са д'Аламбером, подстакнутој појављивањем чланака "Fundamental" и "Gamme" у VII тому Енциклопедије (1757) у којима се чувени енциклопедиста дистанцира од Рамоовог теоријског система. Рамооов одговор на те критике и на д'Аламберово писмо у којем су оне до краја изоштрене, у *Писму г'Аламберу (Lettre à d'Alembert)* из 1760, коначно ће, управо захваљујући моменту прекомерности који носи у себи и полемичком, оспоравајућем тону који га, разумљиво, прати, учврстити Рамоову теоријску парадигму.

Питање је, међутим, да ли се овај стадијум *non plus ultra* Рамоове теорије, како се он обелодањује у *Писму г'Аламберу*, може сматрати ексцесом, "опседнутошћу до лудила", "запоседнутошћу демоном теоријског империјализма"¹, или, бар, да ли му се те особине могу приписати с негативним предзнаком, ако је извесно да Рамо и не би био творац једног кохерентног теоријског *сисџема*

¹ Видети: Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, Minerve, Paris, 1988.

музике да у самој намери и подухвату његовог заснивања није већ постојала претензија на апсолутно и универзално важење. Једном речју, да ли је он и могао бити нешто друго него подухват "теоријског империјализма"?

Овај крајњи Рамоов и д'Аламберов спор² тиче се домета, удаљености до које се може протезати ауторитет једне математичке, геометријске концепције музике; или - ауторитет музике уопште. Уколико је музика звучна *маџематика* произашла из пропорција које настају из треперења звучног тела, због чега се управо те пропорције не би могле сматрати основом из које је потекла сама идеја о пропорцијама, па дакле и геометрија? Моменат апсолутизације Рамоове теорије састоји се у овом позном обртању поретка у којем стоје музика и математика, у устоличењу музике на месту универзалног принципа, модела за сваку науку: музика није заснована на моделу математике, него је математика заснована на моделу музике. То је, заправо, коначно и потпуно затварање Рамоовог теоријског система који музици не осигурава само премоћ у домену њене теорије, него и у систему свих наука, следствено, у домену *a priori*.

У општим цртама, Рамоов и д'Аламберов сукоб се може описати као сукоб апсолутног догматизма и релативног скептицизма, поткрепљеног д'Аламберовим нагињањем енглеском емпиристичком и Русоовом сензуалистичком концепту. Ипак, наличје ове методолошке удаљености лежи у до краја неоспореном ауторитету картезијанског модела у д'Аламберовој и, уопште, у енциклопедистичкој мисли и у коначном смислу се испољава као разилажење две картезијанске филозофије, од којих једна апсолутизује положај музике, као суверене и изворишне инстанце целокупног поља рационалности, а друга - математике: *harmonie universelle*³ насупротив *mathesis universalis*.

Удаљеност ових општинских поставки утврђена је на самом почетку Рамоовог *Писма*,⁴ у одговору на д'Аламберову главну примедбу:

'Шта ћемо рећи за оно што је предложено у последње време, да је геометрија заснована на треперењу звучног тела јер је геометрија, како се каже, заснована на пропорцијама које ствара звучно

² Видети: Françoise Escal, "D'Alambert et la théorie harmonique de Rameau", *XVIIIe siècle*, no.16, 1984, стр.151-162.

³ Наслов дела Marin Mersennea, 1636.

⁴ "Lettre à d'Alambert sur ses opinions en musique insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie", у: Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée* (éd. C. Kintzler, J-C. Malgoire), Stock, Paris, 1980, стр. 121-144.

шело'.⁵ Сви геометрији се слажу да су науке засноване на пропорцијама јер, у ствари, из пропорција се рађају прогресије, а из ових - сви односи. Зар ћеће порећи да претерење звучног тела ствара све пропорције? 'Геометрији би добро учинили када би озбиљно одбацили овакве тврдње.' Зар се њих ипак ишче? Њих, који само следе правила својих учитеља, чије се заслуге не могу похвалити ни једним јединим принципом, који њима нису били ни потребни за њихова узвишена открића.

Средишња тачка д'Аламберовог оспоравања јесте у свођењу Рамоовог система на "хармонску" пропорцију (звучање горњих аликувотних тонова) и изостављању "аритметичке" (доњи аликувотни тонови) и "геометријске" пропорције (октава), од којих је прва кључна за објашњење молског тонског рода, а друга - за заснивање целог (геометријског) система: "... све пропорције у звучном телу се испољавају чим оно затрепери, тако да се чује хармонска пропорција, подразумева се геометријска у октавама 1. 2. 4. и види се аритметичка..."⁶ Д'Аламберово свођење односи се на тонове које Рамо зове "хармоницима" (горњи аликувотни тонови: "тонови који образују хармонију звучног тела, значи, његова квинта и велика терца"⁷): 'У ствари, када би односи били ипак, претерење звучног тела које производи 12. и 17.⁸, било би довољно за заснивање читавог система хармоније', утврђује д'Аламбер. Хармоније да, али не и геометрије. Овде је очигледна д'Аламберова намера да, с једне стране, утицај теорије звучног тела сведе на домен хармоније, а с друге, да чиниоце музичког језика, као што је трозвук, објасни из домена искуства и саме музичке праксе. Разуме се да Рамо тиме није могао бити задовољан, тако да с лакоћом "прозире праве разлоге": *Хармоније! Врло добро: све је речено... Али, на чему ћеће засновајти ход те хармоније...? Јер, уопште не наводиш октаву у тој вибрацији, јер сије унапред одлучили да ње нема; међутим без помоћи те октаве ништа од онога што сам тврдио не може да уђе у ваш систем хармоније. Без ње нема прогресије или хода хармоније, нема геометријске пропорције, нема мелодије; и управо зато што не видиш ту октаву, иако она вибрира, требало би да препознаш геометријску пропорцију између 1. 1/2. 1/4, као што сије препознали хармонску између 1. 1/3. 1/5;...?*

⁵ Под једноструким наводом дати су Рамоови наводи из д'Аламберовог писма којима следе Рамоов одговор и расправа.

⁶ Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), in: Rameau, *Musique raisonnée*, нав. дело, стр.163.

⁷ Исто., стр. 161.

⁸ Мисли се на квинту и терцу.

Рамоов и д'Аламберов спор око дисонанце проистиче из исте разлике у полазиштима: *Када, ѓосѓодине, ѓовориѓе о дисонани ви кажеѓе 'да сѓе објаснили ѓриродно ѓорекло акорда који је носе'; али не кажеѓе да сѓе ѓорекло ѓе дисонанце засновали само на инѓтервалу секунде. Ви је наводиѓе само заѓо да бисѓе имали изѓговор да осудиѓе идеју о ѓроѓорѓијама коју сам јој ја ѓридогао...* (Реч је о "трострукој пропорцији" /"proportion triple"/ која се образује између горње и доње доминанте, односно о додавању још једне терце на дурски трозвук у "празнини која се отвара између доминанте и ѓене октаве", дакле о септими.) *Ви видиѓе, ви осећаѓе да нам је ѓрирода ѓоказала дисонанцу не у јединсѓиву два ѓона која је формирају, као шѓо су до, ре или ми, фа, већ једносѓавно у ѓиховој суѓесији: ви, међуѓим, не видиѓе и не чујеѓе нишѓа од овоѓа у ѓреѓерењу звучноѓ ѓела. Шѓа се ѓо, дакле, доѓодило са филозофом, маѓемаѓичарем да он не види да се извор дисонанце може наћи само у хармонији, јер се ѓрирода објашњава једино хармонски, значи, у јединсѓиву више ѓонова?* Ово Рамоово питање је потпуно на месту, јер открива одвећ значајну противречност у д'Аламберовом односу према ѓеговом систему, да се у ѓој не би назирали неки савим други мотиви, који се заправо и не тичу система самог. Д'Аламбер, засигурно најбољи познавалац Рамоове теорије од свих ѓегових савременика, аутор ѓене поједностављене верзије у делу *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* (Елементи теоријске и практичне музике према принципима Г. Рамоа, 1752), као да одједном не прави разлику између *basse fondamentale* и *basso continuo*, између основе свих хармонских пропорција и прогресија и реалног баса; као да упада у замку мишљења по ренесансном, мелодијском, а не по Рамоовом, хармонском принципу, који подразумева произилажење мелодије, па и дисонанце, из хармоније, тако да дисонанцу и мелодију, као у претоналној фази језика, посматра с обзиром на реални бас⁹. Тешко је дакле ово д'Аламберово "превиђање" објаснити већом приврженошћу уметничкој пракси него Рамоовој теорији, а много једноставније - покушајем да се призивањем искуства, с једне стране, суспендује преимућство музике у заснивању универзалног система науке, а с друге стране, да се посредно да за право супротној, Русоовој концепцији "језика страсти" и "првобитне мелодије".

Позна блискост са Русоом, па онда и приврженост ѓеговој идеји, јесу друго значајно извориште д'Аламберове критике Рамоовог система. Примат мелодије, односно хармоније, објективна је и суштинска тачка раздора између ове две поставке и, сагласно

⁹ *Sixte ajoutée* је у том смислу замка *ѓраксе* у коју је сам Рамо упао и ѓегова недоследност властитом систему.

томе, незаобилазан ослонац д'Аламберовог напада. Ево како Рамо одговара на русоовску идеју првенства мелодије пред хармонијом и на његов метод заснивања музике који пробија из д'Аламберових речи: *Имали бисмо јуно право, Господине, да кажемо да је мелодија скоро једина ствар која има значаја у музици уколико бисмо објективно сагледали оне своје искуства и увидели да има још многа нивоа исхода овог о којем говоримо. То је, у ствари, прво помоћно средство хармонског креирања које примењује ограничен човек: украси који се догађу ономе што је главно... Да ли је мелодија оно што дошлице слушаоца на месту где настаје хор у Пигмалиону, којем смо имали доброту да аилаудирамо. То узбуђење долази не само природном поретку хармоније, као и пропорцијама сачуваним у снази сваке консонанце, него и модулацијама које претходе тренутку у којем хармонија треба да произведе нај ефекат; то је оно што је јачно... Може ли се, забога, изнети још која химера наше колеге о овом предмету... Али ви, Господине, ви свуда сејете конфузију, ви поричете, кријичујете, предлагате сумњу, не расветљавамо ништа: задовољавамо се тиме да се ослонимо на суд једног непрошеног музичара (musicien consorté), књижевника, уметника: то значи вешто се извући...*

Но, у д'Аламберовој русоовској оптици пропорције које ствара треперење звучног тела, осим тога што не могу заснивати систем геометрије и свих наука, потпуно су непотребне и теорији музике и немају никакав значај за узбуђење и задовољство слушаоца. Могло би се рећи да увођењем перспективе перцепције музике д'Аламбер баца ново светло и на начин њеног заснивања: *'Г. Русо је врло добро показао... да је посмаирање односа сасвим излишно да би се схватило задовољство које нам пружају консонантни акорди. Посмаирање пропорција није мање бескорисно у теорији музике.'* Оспоравајући значај пропорција за теорију музике, д'Аламбер изоштрава и уопштава разлику између заснивања музике као система, структуре, односно, као носиоца афективног потенцијала, па, у сагласности с тим, и разлику између њеног рационалног, односно, афективног примања. То је питање на којем се прелама како класична, картезијанска филозофија уметности, тако и она која ће јој се, уопштено говорећи, супротставити; питање које, нажалост, усмерава методолошке поделе у теорији музике све до данашњег дана. Рамоовој теорији овде је супротстављена сензуалистичка, сентименталистичка и субјективистичка теза *par excellence*, по којој је задовољство у уметности потпуно независно од разумевања (рационалног поимања) односа који постоје у уметничком пољу и пољу лепог; по којој, дакле, оно није посредовано структурном основом тог поља: *Да ли Г. Русо хоће да каже, пита у наставку Рамо, да се може живити у музици без познавања интервалских*

односа? То схваћање му нико неће оспоријати; али шта хоће да каже кад догаје да су пројорције бескорисне у теорији... Како уопшталом објаснијати неке делове те науке, рецимо темпоровање, без посмајрања односа? То темпоровање је промена интервала: њихова јачносћ се саспоји у јавилносћи односа и не може се ујврдјати сјејен њихових разлика гружачије негџ приказивањем онога штао недоспаје јавилносћи ових односа. У први мах се може учинити да Рамо, допуштајући директно, непосредовано задовољство у музици, у свој систем "на мала врата" пропушта сензуалистичку претпоставку. Ипак, уколико задовољство није посредовано поимањем и опажањем интервалских односа, то не значи да је од њих независно. Штавише, Рамо само порекло музике види у "пасивно хармоничној" природи човека, коме је било довољно да "први пут произведе консонанцу да би га задовољство које је тада осетио навело да је понови"¹⁰. Систем је, дакле, очекивано осигуран из картезијанске перспективе: идеја задовољсјава је чврсто интегрисана у универзалну структуру. Како је то раније, у својој познатој студији, приметио Жорж Снидерс (Georges Snyders): "...Рамо је (музику) установио као место на којем се уједињују разум, доказано објашњење, с једне стране, и сензибилност, с друге стране..."¹¹ То јединство се остварује на начин картезијанске механике сјарасјаи, једним механичким, материјалним, јасним и појмљивим, општим видом подударана резонанција два "тела" (објекта и чула примаоца), а не интуитивним, нејасним, неухватљивим и несазнатљивим, тајанственим и непоновљивим везама које би се могле успоставити између њих. "Приметите, најпре, да су сви тонови способни да изазову неко задовољство. А затим - да се то задовољство састоји у извесној пропорцији и подударану објекта са чулима"¹², то је Декартов (Descartes) траг на којем је Рамо средином XVIII века заснивао одбрану своје "сензуалистичке", а заправо математичке и физичке перспективе. И коју је одобрила Академија.

Коју годину касније, у писму на које се непосредно упућује Рамоов одговор, д'Аламбер је овакву поставку коначно оценио као 'ојседнујосћ музичара жељом да својим творевинама дају лажан научни изглед који може да обмане само неућућене.' Али ви, Господине, одговара Рамо, ви сјае дакле желели да обманеја

¹⁰ *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760), у: *Musique raisonnée*, нав.дело, стр.118.

¹¹ G. Snyders, *Le goût musical en France*, Vrin, Paris, 1968, стр.79.

¹² Descartes, *Abrégée de la musique*, у: *Oeuvres de Descartes*, Sacy, Paris, 1966, стр.14.

неујућене када сће хвалили мој Доказ принципа хармоније¹³, и додаје у фусноти некадашње мишљење Академије: *Чишамо о мом Доказу: Верујемо да је фундаментални бас који је ошкрио аушор, и који је узет из саме Природе, шринциш хармоније и мелодије... што је геометријска наука више него шшо је раније била, и на коју се могу шримениши математички шринциши. Пошшисано: Доршш де Меран (Dortous de Mairan), Никол (Nicole), д'Аламбер. Чему сага вероваши: овом шоследњем, саошшшеном у име целе једне Академије, или ономе шшо сага кажетше да је шпоказано од сшране Г. Русоа? Хошетше ли се, дакле, одлучиши?*

На самом крају писма Рамо неће пропустити још једну жаоку на рачун д'Аламберове недоследности, још боље, на рачун његове преусмерене лојалности: ... у најмању руку, верујем да више нећеште заборављати оно шшо сће шшшисали, увидевши како данас шприрода шшшврђује ваше шрвобитно мишљење. Часш ми је да осшанем, Госшодине, ваш...

На последње питање д'Аламбер је одговорио две године касније (1762), у *Предговору* другом издању својих *Елеменаша штеоријске и шрактичне музике шрема шринцишима Г.Рамоа (Discours préliminaire" aux Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau éclaircis, développés et simplifiés par M. D'Alembert)*¹⁴: Доказ принципа хармоније Г. Рамоа уошшшше није имао шшш наслов у раду који је он 1749. године шпредсшавио Академији... Комисија... никада није његову штеорију квалификовала гружачије него као Систем; једино име које јој уосшшлом одговара. Г. Рамо, који је, шосле одобрења Академије, мислио да свом сисшшему може да да својсшва доказа, свакако се није сешшш онога шшо је Академија изјавила више шшшш; да одобравајући једно дело, она не узима шринцише као доказане... Очигледно је да се коначни разлог разлаза обелодањује у сукобу метода и да се, према шутновском, емпиристичком и експерименталном становишту, Рамоов принцип не може узети као *доказан*. У њему је одвише математике, одвише апстрактног и дедуктивног мишљења да би могао одговорити захтеву за "истином чињеница". Опет, ако се узме као метафизички подухват, као космолошки концепт, није ли претерано устројство света свести на принцип шрејерења звучног шшела? Строго узевши, у првом случају, реч је о мањку *физике*, у другом, о мањку *логице*.

¹³ Реч је о раду који је под насловом *Сшс у којем се износе основе сисшшема музике, штеоријске и шрактичне*, Рамо представио Академији 1749. године и који је, уз велике похвале, одобрен од стране Академије. Рамо је овај рад објавио следеће, 1750. године под, како се види, претенциознијим насловом: *Доказ шринциша хармоније*.

¹⁴ In: Catherine Kintzler, нав.дело, Annexe II, стр. 193-207.

Ипак, д'Аламбер ће у овом, последњем свом осврту на Рамоову теорију, у емпиристичком замаху и заносу, одустати и од раније изнетог става да се Рамоов принцип може узети за основ (музичке) хармоније, допуштајући могућност да *хармонија има неки други неизнајни принцип, ошћији неџо што је прејерење звучног тела, чији је овај само једна грана; или, најзад, да се можда не треба ирудићи да се цела музичка наука сведе на један те исти принцип...* Теорија музике (чак и за онога који на њу хоће да се ограничи) садржи у себи ишћања од којих сваки иамешан музичар треба да се уздржава, у сваком случају треба да избежава да иде изван граница те теорије и да између музике и других наука иражи химеричне односе...

На крају крајева, д'Аламбер је Рамоовом картезијанском догматизму апсолутног супротставио ништа мање радикалан скептицизам релативног. Рамоов ексцес теорије и метафизике заменио је сопственим ексцесом искуства и праксе: *Да ли је неопходно додати да, да би се направила добра музика, није довољно добро познавати принципе изложене у овој књизи? ...Неће се комитовати боља музика читањем ових Елемената, као што се неће исати бољи стихови са Ришелеовим (Richelet) речником...* Тако је Рамоов систем постао лексички приручник...

Д'Аламбер је међутим свакако био у праву строго тврдећи да је Рамоова теорија *систем*, а не *доказ*, таман колико није била ни решење космолошког поретка: оно неопходно садејство спекулативног и емпиријског које *систем* управо осигурава као систем.

Са Шујеом (Chouillet) се може закључити да су "физика и логика две границе између којих је стајала у месту, повремено и лутала естетика картезијанске инспирације, више од једног века"¹⁵, и да је, у истом тренутку када је емпиристички дух већ врло снажно захватао зоне метафизике, *дух система* истрајавао у подухвату да сачува рационалност уметности и Лепог.

Систем хармоније у естетском пољу и пољу уметничке праксе

Но, када је о Рамоовом систему реч, у њему је рационалност музике утврђена као рационалност *звучног* универзума, али не и као рационалност естетског домена и домена уметничке праксе. Који је, дакле, значај и које су последице апсолутизације музике у теоријском и научном пољу за њен статус у пољу уметности и Лепог? Да ли између видова Рамоовог заснивања музике у ова два домена стоји знак једнакости?

¹⁵ Chouillet, *Esthétique des lumières*, PUF, Paris, 1974, стр.63.

Ово питање је нужно посредовано самим *духом система*, паралелизмом који се њиме успоставља између класичне концепције језика, с једне, и музике, с друге стране, управо захваљујући Рамоовом теоријском подухвату. Наиме, аутономија која је обезбеђена музици као чистом "звучном предмету" подударна је универзалистичком заснивању језика, *генералној граматици*¹⁶, панхронијској концепцији реторике у класичном добу; одн. логичко-граматичком паралелизму који се простире кроз цео XVIII век, а који у језичкој синтакси види слику универзалног Логоса. И Рамоово универзалистичко виђење музике као општег, математичким односима предодређеног поретка, искључује превазилажење, одступање, удаљење, разлику, посебност... И када постоје, одмак и преиначење, као у класичној реторици, само потврђују ауторитет норме. Све што се догађа у пољу музике одређено је правилима његовог устројства, његове унутрашње, "хармоничне" структурисаности; то је комбинаторика, игра елемената и односа затворених у *систем*, које не додирује ништа што долази из спољашњости. Овај музичко-језички паралелизам (коме уосталом и дугује идеја заснивања музике као језика у строгом смислу речи; она је посредована метафизичком, логичком концепцијом и једног и другог), прецизира и усмерава питање у естетском правцу: *да ли теоријска и научна аутономија музике значи истовремено и њену језичку и естетску аутономију?* (То поклапање, са акцентом који је све више на аутономији естетског, практично се подразумева од краја XVIII века, а од музичког формализма у XIX веку, одстрањивањем *механичке* и *материјалне* основе, даје модерни модел музичке структуралне лингвистике.) Питање би се могло поједноставити на начин готово непримерен било којем од споменутих последника Рамоовог система: да ли истрајавање на теоријској и језичкој рационалности код Рамоа значи и истрајавање на рационалности уметности и Лепог. Другим речима, а призивајући Дидроову мисао, оставља ли његов систем у којем се огледа *природа ствари* (*natura rerum*) неко место за *природу човека*?

Прилично уверљив одговор на ово питање даје управо позната преписка Рамоа и Русоа, размена два чувена списка која привидно немају адресате. У свом *Lettre sur la musique française* (1753)¹⁷ Русо је Рамоов систем изложио до тада најоштријем нападу, али нападу који је ишао са сасвим друге стране од оне са које ће касније

¹⁶ Наслов чувеног дела (*Grammaire générale et raisonnée*), касније познатог као *Grammaire du Port Royal* (1660), као и касније дела Beauzéea, такође енциклопедисте, аутора чланка "Régime" у Енциклопедији.

¹⁷ У: Rousseau, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1995, стр. 287 - 328.

наступати д'Аламбер. Систем овде није оспораван "изнутра", у ономе што је његов научни опсег, већ му је супротстављена једна радикално другачија поставка, поставка која заправо и не оспорава, већ пориче, одбацује, руши његове саме постулате. Но, за ово разматрање нису толико битни сам однос и непомирљивост две теоријске визије музике, колико чињеница да је Рамоов језички *систем* овде суочен са естетском димензијом. Полемика коју је започео Русо, а Рамо је наставио својим списом *Observations sur notre instinct pour la musique*¹⁸ (Разматрања о нашем осећају за музику, 1754), водила се на месту стварно и суштински узорном за француску музику у класичном добу: на речитативу Армиде из истоимене Лилијеве опере. Кроз њу се, међутим, опредељивао Рамоов однос према средишњем месту естетике овог раздобља, према *имитацији*, и искушавало се Рамоово заснивање музике кроз њен однос према језику; преламао се заправо кључни однос *система* и *природе* (*natura naturans*), стварности која је изван њега.

Пошто је у првом делу *Писма* изложио своју теорију, Русо је карактеристичан, иронијски модус напада, пун заједљивости и лоше воље, усмерио на француску музику *en général* и на Рамоову теорију *en particulier*. Ипак, најзначајније је то што је он од самог почетка увукао Рамоов *систем* у естетичко поље, испитујући његову одрживост, употребљивост с обзиром на за његову тезу подразумевани императив да се музиком пренесу, изразе и изазову осећања:

*Надам се, Господине*¹⁹, *да ми нећеће замерити на дужини овог списа, која је последица његове новине и важности његовог предмета. Смањрао сам да ми је дужности да се мало више позабавим једним тако суштинским правилом као што је то јединство мелодије; правилом о којем ниједан Теоретичар, колико знам, до данас није говорио... из њега произишчу чак и предности за хармонију, на чију сам штељу сву предност, сва је прилика, дао мелодији...*

Сећам се дакле да сам у неком делу Г. Рамоа чинио да свака консонанца има свој посебан карактер, односно, један њој својствен начин којим изазива узбуђење душе; да ефекти терце није исти као ефекти квинте, као што ни ефекти кварте није исти као ефекти сексте... Из тога произилази доста очигледно да ће са дисонанцама и свим осталим моћним интервалима бити исти случај. Искусство које разум појврђује, јер сваки пут када су односи другачији, утисак не може бити исти.

¹⁸ У: Rameau, *Musique raisonnée*, стр. 145 - 200.

¹⁹ Русо се у *Писму* обраћа неименованом Господину, који је, извесно, Рамо. Овим, као и тиме што Рамоа спомиње само у трећем лицу, како ће то касније учинити и Рамо у свом спису, он наглашава и презир и непријатељство.

Но, рекао сам себи размишљајући о тој претпоставци, јасно видим да ће две консонанце, лоше сављене једна поред друге, иако према правилима акорда, умањити једна другој ефикаси, да ће се међусобно попрећи или поделити... Уколико ми је попребан ефикаси квинте за израз који желим, могу да ризикујем да умањим тај ефикаси прећим тоном који, делећи квинту на два друга интервала, нужно мења тај ефикаси, ефектом две терце на који је разлажем; и те саме терце, иако целина савара сасвим добру хармонију, будући различите врсте, могу још да штеће једна другој... То је, дакле, сигуран принцип и принцип заснован на природи, са којим сва Музика у којој је хармонија скрупулозно поуњена, сва праћена у којој су сви акорди пошуну мора да прави многу буке, али са мало израза: управо је таква француска музика. Тачно је да у одабиру акорда и деоница избор постоје ижежак и пражи многу искуства и укуса да би увек био добар; али, уколико постоји правило које може да помогне Композитору у таквим приликама, то је свакако правило о јединству мелодије које сам покушао да установим...

Конкретизација овог почетног напада долази са преласком на споменути Монолог Армиде, који се одмах дефинише као брисани, безвредан простор између лоше и непотребне схоластике, с једне стране, и недосегнутог "гласа страсти", са друге:

Када је реч о речивој..., не знам, Господине, шта ви погравуевати под том речју; ја речивој зовем хармонску декламацију, што значи, декламацију чија се сва љбања одвијају по хармонским интервалима... Овде је место да вам покажем, на примеру италијанског речивог, да сви услови које претпостављам за добар речив у њему могу да се пронађу... Али, када је реч о француској музици, врло радо жу испрошати оловку на анализу, са уколико више задовољства уколико је реч о делу којем је у Нацији посвећено најједногласније одобравање... тај чувени монолог Армиде... који се сматра за ремек-дело декламације и које сами Учитељи дају као најсавршенији узор право француског речивог. Најпре примећујем да га је Г. Рамо наводио с правом као пример такне и добро вођене модулације: али тај хвалоспев, примењен на дело о којем је реч, постоје права сашира, и сам Г. Рамо би пребало добро да се чува да не заслужи сличну похвалу, у одговарајућем случају: јер, може ли се замислити нешто још горе од те схоластичке правилности у једној сцени у којој бес, нежности и контрасти су рођених сираси доводе Глушцу и Гледаоце до највећег узбуђења...

Рамо свој одговор започиње излагањем, понављањем, потврђивањем система већ познатог из Доказа..., дакле, са чврстих позиција, како то у свом Писму чини и Русо, уз потпуно занема-

ривање супротстављеног теоријског концепта и са исто толико привидне равнодушности према инстанци којој је спис упућен:

Док сам радио на овом делу, у којем сам најпре једино имао у виду наш инстинкт за музику и њен принцип, појавило се више стиса о теорији уметности, којима сам мислио да не могу боље да одговорим него на основу мојих главних идеја, каже у Предговору свом спису Рамо, додајући у фусноти: Можда би ми аутори ових дела били захвални да их не именујем ... Ради се заправо само о томе... да се треба једино држати продукација звучног шела, продукација који се деле на две врсте, врсте које се препознају према месту које ти продукцији заузимају у генеративном порећку (Génération harmonique, прим. аутора), места које се, са своје стране, препознаје у два појма уметности, врло значајна уосталом, а то су доминанција, квинција изнад џонике, и субдоминанција, квинција испод џонике...

Но, сам почетак анализе Лилијевог речитатива, Рамоов систем у тренутку премешта у сасвим други предео, предео уметности на делу. Да ли у том, естетском пределу Рамоов систем остаје класични оград универзалног поретка Природе, да ли постаје само његов естетски еквивалент, затворен у иманенцији властите структуре и њених односа; у властитој самодовољности. Као објекат метафизичке интуиције или, просто, задовољства. Који смисао у том контексту и сукобу два становишта задобија класични принцип имитације?

Али, да бисмо могли сами да судимо о осећању које ове две различите стране, страна доминанције и страна субдоминанције, могу да изазову, бацили смо поглед на једно Лилијево место... Када Армида каже: Освајач Рено... и размишљајући додаје: Ако неко то може да буде, музика чини да она то размишљање износи са неком врстом осећања џонизованости, џоразом, као да је у џом тренутку обузима сумња да неће моћи да тријумфује над џим јунаком, у сагласности са џрећходних девет стихова, од којих су џоследња два: Не, не бих могла да се без великог беса одрекнем, Победе над овим тако надмоћним и тако великим срцем. У ствари, један џакав стих је велика џобеда за једну кокету: џако да се Армида може врло добро разумети у овоме, када каже за себе: Да ли могу да се похвалим да сам ја победник? То је без сумње смисао који је водио Лилија; јер, да се хтели да се џокаже да је Армида само хвалила величину свој хероја, не осећајући истовремено бојазан да над њим неће моћи да тријумфује, Лили не би џропустио да учини да џо осетимо, неком друћом хармонском основном... Три средства џо џомажу разлици у изразу, с једне стране Лили силази, долази до субдоминанцијо џоналијетија и једне нове снизилнице, држећи се идеје коју сам џрећјосставио; с друће стране се џење,

долази до њоналијетета доминанције и до једне нове њовисилице у хармонској основи: њовисилице која је јасно обележена изнад баса... Сџрана субдоминанције ѡроизводи увек исџи ефеќаџи, било у усџону било у џаду (мелодије, прим. аутора), као и сџрана доминанције: увек ће се, с једне сџране осеџиџи џа врсџа ѡнижења које смо ѡреџиосџавили, а с друђе, џа врсџа ѡноса који се жели...

Готово да може да изненади начин на који се Рамоов строг, сувопаран, "схоластички" теоријски говор, такође равнодушан према свему изван његовог поља, баш као и сам систем хармоније, овде мења у корист једног скоро литерарног ефекта. Он свакако дугује чињеници да овим дискурзивним преломом Рамо заправо чини садржински прелом, доводећи музику у најближу могућу везу са језиком, речима и афективним садржајем који оне носе. Она је од самог почетка анализе посматрана функционално, у односу на потребу преношења, *имџиџије* текста, Армидиних речи. Но, чак и више од тога: Рамоов коментар није само опис једног психолошког стања, већ права психолошка егзегеза; он се не тиче само исказаног, већ и смисла који је имплициран. Сасвим прецизно, он је *инџерџреџиџија* смисла. Музика дакле не упућује само на афекат, него на оно што је најдубља основа једног "људског стања", онаква каква је иза појаве, иза привида.

Каква је у тим условима улога Рамоове "proportion triple"? Не треба ни наглашавати да она због саме референцијалности губи аутономију картезијанске *механике сџрасџи*, непосредованог, *физичког* подударана *резонирајућих џела*; као што губи и аутономију *логичке*, апстрактне, празне структуре. Међутим, Рамо чини и корак даље, тиме што са највећом убеђеношћу "брани" Лилијев поступак којим се "слаба" и "мека" субдоминанта појављује у тренутку када Армида евоцира "освајачку" природу свог јунака? "Трострука пропорција" тиме добија транзитивну, симболичку функцију у односу на смисао, или, на имплицирани смисао текста. (Субдоминанта симболише имплициран Армидин страх да неће освојити Реноа, а не експлицирану Реноову освајачку природу.) Треба приметити у Рамоовом говору честу и прецизну појаву речи *смисао*, за разлику од врло ретког и површног њеног појављивања у Русоовом говору. Ерозија класичног *рационалног ѡорейќа*, која је овде сасвим извесна, не креће се, дакле, у правцу русоистичког *ѡорейќа сџрасџи*, директне, непосредоване афективне "комуникације" (по чему је Русоова концепција ближа Декартовој, само се одвија на другом нивоу), којом се класично начело *имџиџије* усмерава према *неѡсредној ексџресији*, него у правцу критичког, самосвојног разумевајућег односа према свету (и афективних) појава.

Конкретизација сукоба са Русоом који се уопштено води на овој истој основи, сучељавање гледишта о сваком појединачном гесту и аспекту музике, потврдиће доследност ове Рамоове "инверзије". Русоова критика Лилијевог решења за почетак Армидиног монолога тиче се начина одвијања музичког тока:

Али, погледајмо како су даћи дивни сѝихови овог монолога који се може смајрајти ремек-делом Поезије: Најзад је у мојој власти. Ево једног ѝрилера и, ишћо је још горе, једног ѝошћуног засћоја од самог ѝрвог сѝиха, док се смисао завршава ѝшек у другом. Признајем да би Песник можда боље учинио да је овај други сѝих изосћавио и да је Гледаоцима осћавио задовољсћиво да његов смисао ѝрочћијају из душе Глумице; али ѝошћо га је он уѝошћребио, на музичару је било да га ѝрикаже. Тај фатални непријатељ, тај охоли освајач! Ја бих можда оѝросћио Музичару да је овај други сѝих сћавио у други ѝшон од онога у којем је ѝрви, да је он у неѝходним сћћуацијама мало више мењао ѝоналићейи.

ARMIDE:

En- fin il est en ma puissance, Ce fatal Ennemy, ce superbe Vain-
queur. Le charme du som- meil le livre à ma vengeance; Je vais percer son invincible

BASSE CONTINUE.

И трилер и хармонско кретање, карактеристичан прелазак из мола у дур из Рамоовог угла се опет разумеју с обзиром на смисао текста и на његову још суптилнију интерпретацију:

Трилер чини лејѝиу наше музике, нарочитћо у овом случају, где он додаје снагу речи моћ (puissance), на којој се заснива смисао целог сѝиха: а ако га неки злоупотребавају, ѝогрешно је ѝо овоме ѝрићисивајти. Армида је ѝоносна да најзад има Реноа у својој власћи, и да би се ѝу изразио њен ѝријумф, нишћа не би било боље смишљено него ѝрилер који она ѝу уѝошћребљава: ѝрилер који је уѝраво сличан ѝрилеру ѝруба у ѝобедничким ѝесмама.

Када је реч о ѝошћалном засћоју... Г. Русо не може да не зна да разноврсност ѝонова који се ѝу ѝојављују када се мелодија одвија на истћој хармонији служи само украсу мелодије и да у основи ѝа разноврсност ѝредсћавља увек само један истћи ѝшон... Но, како је

могао би да види засвој, чак социјални засвој на речи puissance, када не само исца паника, него и њена исца хармонија (исти, основни положај акорда, прим. аутора), оисцаје у целом стику, и још, до половине другог стиха? Шта се то збило са принципима изнећим у Енциклопедији?²⁰ Засвој који је изазван да би се узео ваздух, а у ствари да би се прво це, којим се завршава puissance одвојило од це којим заочиње следећи стих, ... један такав засвој, да ли се он може у музици назвати тим именом, "и што је још горе", "социјалним засвојем"? Да ли трилер сам то себи има така карактер, када се он уопште узевши употребљава да би најавио засвој? Да ли је једна така противречност са другим уопштва.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.

Тај фатални непријатељ, тај охоли освајач. (следећи стих, прим. аутора)

Један аутор, који ми је учинио част да је усвојио моје принципе, без сумње познаје већ наведену блиску везу која посвоји између дурског и молског паниског рода. Он што тако зна да овај други своје порекло дузује првом, да од њега зависи, и ако је он то својој природи блаж, први је, супротин, мужеван, снажан. Ако је то тако, зашто онда стављати примедбе Лилију, речима: 'Радо ћу опростити' итд., за оно што је најлепше у вођењу прва два стиха? Избећи сваки засвој од почетка до краја другог стиха да би се осетила повезаност смисла, кад исца паницијет оисцаје до половине другог стиха, где прелази у други паницијет, то би било већ превише. Али, најпре употребити мол, да би његова слабост, супротстављена снази дура, њему додала један нови замах и удвоситручила га, да тако кажем, у тренутку када така дур буде завршен социјалним засвојем (герос абсолу, ту се мисли на каденцу, прим. аутора), на речи ce superbe vainqueur (тај охоли освајач), што великог поэта мајстора. Јер, на крају, сав бес Армије се односи на те последње речи, њу не заокуйља фатални непријатељ, нићи њени ослобођени заробљеници, како она после каже да би се општакла на акцију коју њено срце не одобрава, само је Ренова равнодушност према њеној лепој та која повређује њен панос.

Следећи неспоразум између Рамоа и Русоа изазван непотпуном (или аутентично "досадном", како каже Русо) шифром у Лилије-

²⁰ Рамо овде мисли на то да Русо у Енциклопедији, у одредници "Каденца", речи "застој" и "каденца" употребљава као синонине, као и појмове "потпуни застој" (герос абсолу) и "савршена каденца" (cadence parfaite). У том смислу у Русоовој примедби мора постојати противречност, јер овде свакако не може бити речи о каденци.

вој партитури, добро показује како у Рамоовом виђењу дисонанца непосредно утиче на разумевање смисла текста.

Ево свакако најсвирејијег џиренушка у целој сиени. Ко би по-веровао да је Музичар оставио цело џио узбуђење у исџиом џиону, без и најмањеџ инџтелекџиуалноџ џрелаза, без и најмањеџ хармонскоџ удаљења, на један џако досадан начин, са једном џако некаракџиерисџичном мелодијом и једном џако неџојмљивом несџрејиношџу да умесџио џоследњеџ сџиха који џласи, Завршимо; ја дрхтим. Осветимо се; ја патим., Музичар каже џачно ово: Завршимо, завршимо. Осветимо се, осветимо се.

Ко би поверовао, одговара Рамо, џосле једне џако искључиве џврдње, да је неко моџао да се џревари? Не само да цело џио узбуђење није у исџиом џиону, веџ се он мења, џомоџу џодразумеване хромайџике, џосле свакоџ џолусџиха. После џиона ми, ко може да ме заустави, џрелази се на доминанџу за сол, џде се џа доминанџа џење на реч завршимо: џај сол џосџаје заџим доминанџа своје субдоминанџе до, џде џрелази да би се у силазу изразило ја дрхтим. Одаџле долази доминаџа за ре, на којем се ре, џлас џење да би изразио осветимо се. Заџим џио ре, џосџајуџи доминанџа за сол, на крају несџаје силазеџи до џерие џиоџ сол, да би се цело узбуђење завршило са: ја патим.

Толико доминанџи, џолико нових џовишења и снижења, који у хармонској основи дају најсавриеније моџуће расџореџену хромайџику. Али, можда ће се реџи да се у џласу не види ни једна од џих џовисилица и снизилица, ни у басу, као ни у џифри: но, џоџребно је неџио више од очију да би се судило о џаквим случајевима... Гледајуџи само Лилијеве џифре, види се једна врџа засџоја џосле свакоџ џолусџиха, који су џосџављени на различџим основним џионовима; и џио је довољно да се не би моџло закључиџи да је исџи смисао даџи сваком од ових џолусџихова, џоџоџиво ако је неколико сџраница раније речено: 'Увек када су односи друџачији, уџисак не може биџи исџи'.

Рамоова одбрана Лилијевог речитатива не заснива се, како се види, ни на непосредности преношења афективних стања, али ни на музичко-структурној аутономији, самодовољности *система*. У мери у којој је верност класичном начелу *имитације*, одражавања универзалног поретка Природе, код Рамоа превредновано у корист верности *смислу*, и идеја *представљања* је модификована под утицајем *смисла* садржаног у језичком исказу. Утолико су и односи и пропорције које заснивају структуру универзалне материјалности замењени *односима* о којима у својим естетичким списима говори Дидро, *односима* који се разазнају у унутрашњем устројству самих појава: "Када дакле кажем да је нешто лепо по односима који се у њему опажају, никако не говорим о интелектуалним или фиктивним односима које му наша представа придаје, већ о реалним односима који се у њему налазе, и које наше разумевање у њему препознаје, потпомогнуто нашим чулима."²¹ Тај покрет према унутрашњим односима који владају појединачним испољавањима спречава да се *систем музике* и његова логичко-граматичка структура изолују у простору и сопственог и универзалног важења. Он се, подигнут на чврстој основи властитих правила, подвија и мења под унутрашњом законитошћу појава, и у једном стваралачком односу према њима, сваки пут учествује и у властитом стварању.

Језик музике, у Рамоовој визији, успоставља се на начин који се у неким савременим правцима теорије језика и естетике назива *језиком у акцији*, у пракси. (Утолико, он измиче раздвојености и искључивости опречних методолошких концепата, радикализму формализације, који ће донети позитиван, научни дух XIX века, и који ће теорију музике пратити све до данас.) У једном другом подухвату, на измаку века *освећеног* и *разумом* и *осећањем*, у подухвату *интерпретације природе*²², он напушта нејасни и неми универзум њеног *сиклика* и постаје *занимљиви*, живи предео у којем се сусрећу законитост и стварање.

²¹ Diderot, "Beau", *Encyclopédie*, Gallimard, 1986, стр. 277 - 278.

²² Назив Дидроовог естетичког списка (1753).

Ana Stefanović

LE SYSTÈME DE L'HARMONIE DE RAMEAU DANS SA
CORRESPONDANCE AVEC D'ALEMBERT ET ROUSSEAU

(Résumé)

L'article examine la correspondance polémique de Rameau avec d'Alembert et Rousseau, entretenue dans la sixième décennie du XVIIIe siècle. Le *système de l'harmonie* de Rameau y est affronté à deux défis contradictoires: d'un côté, à la provocation d'absolutisation du *système* venant de son intériorité-même, et de l'autre, à une nouvelle conception de l'autonomie musicale, conçue sur le geste anarchique et destructif envers lui. Tandis que, de la polémique avec d'Alembert, le système vient de ressortir assuré et renforcé, soutenant la suprématie de la musique dans le champ théorique, la polémique avec Rousseau démontre que l'autonomie scientifique n'entraîne pas de soi l'isolation de la musique dans le domaine esthétique. Fondé sur le réseau cohérent de ses propres règles, le *système musical* est apte de se plier, de se modifier sous l'influence de ce qui lui est "extérieur": du sens contenu dans des énoncés linguistiques. L'idée de *représentation musicale* est alors modifiée dans la direction d'une réconciliation possible de la raison (cartésienne) et de l'imagination créatrice, du général et du particulier, de la norme et de l'individualité, dans la mesure où le *système musical*, devenant analogue au *système linguistique*, en tant que "langue en action", participe chaque fois dans l'événement de sa propre création.

UDK: 78.071/.072 (044.2) RAMEAU J.PH.: 781.41" 17"

VARIA

Maria Kostakeva

ALFRED SCHNITTKE: KÜNSTLERISCHE IDENTITÄT ODER (POST) MODERNE MYTHOLOGIE?

Abstrakt: Die grundlegende Frage der Identität auf allen Ebenen - nationaler, religiöser, sozialpolitischer, kultureller, existentieller Natur -, die das ganze Schaffen Schnittkes voraussetzt findet ihre Antwort in der von Schnittke entwickelten polystilistischen Methode. Nach dieser Methode gibt es zwei Arten der Beziehung zur Tradition: das Zitaten- und das Allusionsprinzip. Die Polystilistik wird zum Ausdruck Schnittkes künstlerischen Weltanschauung. Das zeigt sich in der inneren Programmatik seines Instrumentalschaffens, vor allem aber in der Dramaturgie seiner Bühnenwerke. Die Autorin nimmt als Beispiele dafür die Oper *Historia von D. Johann Fausten* und *Leben mit einem Idioten*.

Schlüsselwörter: Alfred Schnittke, Polystilistik, Postmodernismus, Oper

Ich habe kein Land, ich habe keinen Platz...

Alfred Schnittke

Die Frage, *woher* ein Künstler kommt, *welchem Land* sein Schaffen „gehört“, *womit* er sich identifizieren soll, ist eine der schwierigsten Fragen in der Kunst bzw. in der Musik. Um so mehr gilt dies für Künstler, die ihr Leben oder ein großen Teil davon unter einem totalitären System verbracht haben. Den Wolgadeutschen Alfred Schnittke (1935-1998) beschäftigte und quälte die Frage von Identität sein Leben lang. Fast bis zur Wende lebte er in Rußland, 1989 siedelte er nach Deutschland über, wo er, bereits schwer krank, die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. Selbst die Emigration war keine Rettung, denn egal wo man ist, der Konfrontation mit dem eigenen Selbst kann man nirgendwo entfliehen. "Ich darf keine Heimat haben. Das ist mein Schicksal"¹ - sagte der Komponist. So mußte Schnittke lernen, das Leben eines Fremdlings zu führen. Im Russland wurde er als Jude oder als Deutscher ausgegrenzt, in Deutschland – gleich auf dreifache Weise: als einer, der aus Rußland stammte und dort als russischer Komponist bekannt war, als Jude, der aber seine eigene Sprache nicht beherrscht, oder als einer, der zwar auf einem deutschen, aber doch in sowjetischen Terrain lebte. Das bekannte Abstempeln "heimatlose Kosmopolit", was in sowjetischer Sprache "Jude" bedeutete, sollte Schnittke lebenslang spüren müssen. „Das hat

¹ A. Schnittke: *Nirgends Zuhause. A. Schnittke im Gespräch mit Tatjana Porwoll*, in: MusikTexte, 1989, H.30, S. 26.

mich Jahre lang gequält. Dann habe ich endlich Ruhe gefunden in dem Moment, wo ich verstanden habe: Es wird auch keine reale Lösung geben, die ist unmöglich."²

Wenn man aber mit den getarnten Monogrammen, Symbolen, Proportionen, Anspielungen und Allusionen dieses „heimatlosen Kosmopoliten“ anvertraut ist, wird man sein echtes Zuhause entdecken - diejenige bedingungslose, freie geistige Heimat, in welcher Kunst und Leben, Musik und ihre Geschichte, politische Aktualität und mythische Ewigkeit untrennbar existieren. Die grundlegende Frage der Identität auf allen Ebenen - nationaler, religiöser, sozialpolitischer, kultureller, existentieller Natur -, die das ganze Schaffen Schnittkes voraussetzt findet ihre Antwort in der von Schnittke entwickelten polystilistischen Methode. (Er nennt sie auch "stilistische Polyphonie"). In seiner Musik sind verschiedene Arten des geistlichen Gesangs (orthodox, protestantisch, katholisch, jüdisch), wie auch geschichtliche Schichten (Barock, Renaissance, Romantik), kulturelle (die E- und U- Musik) und nicht-kulturelle Phänomene (die chaotische Umwelt) miteinander konfrontiert. Die Idee "des Zusammenwirkens verschiedener Zeiten in einem Werk"³, die er als "brennend aktuell" für unsere Zeit bezeichnet, ergibt einen sich "unaufhaltsam fortsetzenden, niemals zum Ende kommenden Prozeß"⁴. In diesem eigenartigen musikalischen Babylon des 20. Jahrhunderts wird sowohl die Simultanität der global wirkenden Realität reflektiert als auch ihre Spiegelung im menschlichen Bewußtsein.

Das musikalische Museum

Es wäre schwierig, eine andere musikalische Technik zu finden, die so geeignet für den Ausdruck der philosophischen Idee der Kontinuität wäre wie Polystilistik

A. Schnittke

In Schnittkes schon zu Geschichte gewordenen *Ersten Sinfonie* (1969-72) erscheint die Welt als etwas Chaotisches und Undurchsichtiges, das sich nie zuordnen und erklären läßt. Neue und alte Epochen, Echtes und Künstliches, Musik und Nicht- Musik, Symphonie und Happening – dieses merkwürdiges Konglomerat liegt der von Schnittke neu konstruierten globalen akustischen Wirklichkeit zugrunde. Nicht zufällig nennt der Komponist seine Symphonie "Symphonie - Antisymphonie, Antisymphonie - Symphonie". "In fact, he made an attempt to develop the symphony into a new artefact, one which exists on the border between reality and cultural history and on the border between different types of culture and music, to the point

² Ebd.

³ Siehe *Alfred Schnittke, zum 60. Geburtstag*, Hamburg 1994, S. 102.

⁴ Ebd.

where anything 'artistic' simply emerges from the raw material of everyday life"⁵ - schreibt der Biograph Schnittkes Alexander Ivashkin. In seiner *Vierten Sinfonie* (1984) sind vier verschiedene Arten von geistlichem Gesang (orthodox, katholisch, protestantisch, jüdisch) vereinigt. Die Komposition verknüpft Elemente von russischem „znamenn'ij razpev“ (Zeichengesang), lutherischem Choral, Gregorianischem Gesang ähnlichen Jubilationen, und Synagogengesang. Dabei versucht der Komponist nicht nur das Verschiedene, sondern viel mehr das Gemeinsame der liturgischen Traditionen herauszustellen.

Diese gleichzeitige Anwesenheit von verschiedenen musikalischen Sprachen und Zeiträumen liegt seinem polystilistischen Verfahren zugrunde. Es werden differenzierte syntaktische Einheiten abgebildet, die sich auf das Vokabular einer Epoche oder sogar einer ganzen Kultur (wie z.B. in der Ersten Symphonie) beziehen und im verschiedenen Kontext immer neue semantische Bedeutungen produzieren. Daraus ergibt sich ein ganzes System der "stilistischen Modulation"⁶, deren Gesetzmäßigkeiten nach Schnittkes Meinung noch nicht bekannt und noch weniger erforscht waren. Das ist eine Art Intertextualität: Durch systematische "Modulationen" (Ab- und Verwandlungen) des Textes (bzw. der Musik) entstehen unzählige neue Texte (Arten von Musik). In seinem *Dritten Concerto grosso* (1985) verbirgt er hinter der Chiffre seines Zitatensverfahrens das fünffache Jubiläumsjahr der fünf Komponisten (Schütz, Bach, Händel, Scarlatti und Berg). Wie der Komponist erklärt, beginnt das Werk „neoklassizistisch – aber nach einigen Minuten explodiert das Museum, und wir stehen mit den Brocken der Vergangenheit vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart.“⁷

Die Konfrontation zwischen einem idealen musikalischen „Museum“ und der gefährlichen und unsicheren Gegenwart kann man als essentielle Eigenschaft des Schaffens Schnittkes bezeichnen. Einerseits meint er, daß eine höchste, führende und ordnende Kraft der Welt zugrunde liegt, andererseits aber erscheint ihm die Welt als eine variierende und chaotische Menge, die sich nie zuordnen oder erklären läßt. So bekommen seine Werke nicht nur die idyllische Farbe der von ihm stilisierten geschichtlichen Epochen, sondern oft auch einen Katastrophensinn. Es werden zwei Realitäten verschmolzen - eine wahrnehmbare, vom dem Komponisten streng konstruierte, und eine virtuelle, die als Spiegelungen und Trugbilder im 'Unterwasserstrom' entstehen. Es kommt zu einer paradoxen Wechselbeziehung zwischen dem Musikalischen und dem Außermusikalischen: Letzteres übernimmt oft die Führungsrolle bis es in die musikalischen Organisation integriert wird und die Bedeutung eines quasi formbildenden Faktors bekommt.

⁵ Aleksander Ivashkin: *Alfred Schnittke*, London 1996, S. 118.

⁶ A. Schnittke, *Über das Leben und die Musik.*, S. 187.

⁷ Siehe A. Schnittke zum 60. Geburtstag, S. 102.

Nach Schnittke's polystilistischer Methode gibt es zwei Arten der Beziehung zur Tradition: das Zitat- oder das Allusionsprinzip. Während das erste Prinzip die Opposition zwischen den Eigenen und dem Fremden aufzeigt, "adoptiert" das zweite den "Fremdkörper" und erkennt es als das Eigene an. So kann der Fremdtext in Dialog oder in Polemik mit dem "eigenen" Text agieren - oder kann organisch integriert sein. Der Fremdtext (Zitat oder Allusion erscheint meistens als eine seltsame Oase, als Fata Morgana aus einer "Jenseits"- Realität. Diese (Ir)Realität kann sich als Traum entpuppen (z.B. das Mahler-Zitat im 4. Concerto grosso / 5. Sinfonie), oder als zufälliger Gedanke im turbulenten musikalischen Strom (Šajkovskijs Zitat im 3. Satz des 1. Concerto grosso); sie kann friedlich und versöhnend (die Anspielungen auf Bachs im 2. Concerto grosso), oder zerstörerisch und destruktiv wirken (die Revolutions- und Massenlieder, bzw. die Internationale, die Arbeiterhymne, die ganze Sphäre der banalen Gebrauchsmusik in der Oper *Das Leben mit einem Idioten* und in der *Faust*-Oper und Kantate). "Die Effekte variieren dabei vom Schock, der vom Zusammenprall musikalischer Epochen in der Collage ausgelöst wird, über das sanfte Gleiten durch die verschiedenen Phasen der Musikgeschichte bis hin zu schwachen, scheinbar zufälligen Allusionen."⁸

Das Menschliche und das Teuflische

*Wohl oder übel knüpfe ich einen negativen Kontakt mit einer Welt, die auf jeden Fall gefährlich ist. Sie kann nicht gefahrlos sein.(...)*⁹

A. Schnittke

So wird die polystilistische Methode Schnittkes zum Ausdruck seiner künstlerischen Weltanschauung. Das zeigt sich in der inneren Programmatik seines Instrumentalschaffens, vor allem aber in der Dramaturgie seiner Bühnenwerke. Ein ewiges und doch brennend aktuelles Thema in seinem Ballett *Peer Gynt* und seinen drei Opern (*Leben mit einem Idioten*, *Gesualdo*, *Historia von D. Johann Fausten*) ist der Dualismus des Menschlichen und des Teuflischen (Peer Gynt, Faust) und das damit verbundene Motiv der Täters- und Opfergestalt Gesualdo). Das archetypische Wechselspiel von Gut und Böse, das den Kern seines Schaffens bildet, zeigt sich durch in der Simultanität der differenzierten semantischen Schichten. Zum Symbol des Bösen wird meistens die Sphäre der Massenkultur, vor allem die der U-Musik. Das Uniformartige, auch in der Kultur bezieht sich auf das unifizierte Benehmen einer verschlafenen Menge. Als Kern des Übels sieht der Komponist die gezielte Wirkung des Schlagers¹⁰ an, die auf die Vernic-

⁸ Schnittke, *Über das Leben...*, S. 186.

⁹ Siehe *Über das Leben und die Musik.*, S. 220.

¹⁰ Siehe, *Über das Leben ...*, S.201.

htung der Individualität und auf allgemeine Gleichmacherei gerichtet ist. Deswegen ist der Schlager ein Ausdruck des Provinziellen, ein Einschlag des Lokalen, des Klischeehaften. Noch gefährlicher ist der Schlager für die Kunstentwicklung denn er kann sich selbst als Symbol des Stereotypischen, weiter produzieren.¹¹

Seit der Zeit seiner Ersten Sinfonie und seines Ersten Concerto grosso (1977) spielt die triviale Musik als Symbol des Bösen eine gewichtige Rolle in seiner Musik: "das Banale wirkt von außen her störend und zerstörend"; "es unterbricht alle Entwicklungen und es triumphiert auch am Ende"¹² - so beschreibt der Komponist die Idee seines ersten Concerto grosso. Die Darstellung der negativen Gefühle - "zerfetzte Faktur, abgerissene Melodik, alles was einen unangemessenen Zustand des Neurotischen verkörpert, ist natürlich auch ein Ausdruck des Bösen, doch nicht des absoluten Bösen. Das ist das niedergeschlagene Gute. Die zerrissene Seele kann auch gut sein. Sie ist aber zerrissen und deshalb böse geworden. Der Ausdruck des Hysterischen, des Neurotischen ist die Form der Krankheit, aber nicht ihre Ursache. Das Schlagerhafte ist viel näher zur Ursache. Das ist das Böse, das als fixe Idee, als Zumutung geschickt ist. Es ist sehr schwer damit zu kämpfen."¹³ Ähnlich wie der prägnante Tango (Symbol des Bösen) aus dem ersten Concerto grosso mit dem barock-romantischen Thema des Anfangs des Rondos (5. Satz), verwandt ist, nähert sich der banale Schlager dem Dies irae - Thema in der Ersten Sinfonie. "Auf einmal nehme ich zwei Töne von diesem Dies irae, die zufällig mit einem Schlager identisch sind, und es kommt plötzlich ein Stückchen aus diesem Schlager und das ganze kippt um und schlägt zusammen in Banalität - was eigentlich in diesem Fall gar nicht so falsch ist, denn Dies irae und teuflische Banalität, das hat eine Verbindung."¹⁴

Nennet mich Mephistopheles

Den Teufel nicht zu Gast laden.

Denkt man an den unheimlich-verführerischen Teufel in billiger Weibergestalt, der als Popstar mit dem Mikrofon in der Hand, im Zentrum des dritten Akts seiner Oper *Historia von Dr. Johann Fausten* bei Tango-Rhythmus agiert, wird offensichtlich, was für eine allumfassende Wirkung das

¹¹ Die Beziehungen zwischen dem Bösen und Pop kulture sind nicht nur in dem totalitären System zu beobachten, sondern auch in der ganzen post-industriellen Gesellschaft. Ein berühmt berüchtigte Beispiel dafür ist der amerikanische Popstar Marilyn Manson., der sich mit dem Antichrist identifiziert. In seinen Lieder agiert er als Satanist, der über tote Gesellschaften, tote Emotionen, tote Götter singt.

¹² Schnittke: *Concerto grosso Nr. 1*, in: Schnittke zum 60. Geburtstag, S. 100.

¹³ Schnittke, *Über das Leben ...* S. 202-203.

¹⁴ Siehe A. Schnittke zum 60. Geburtstag, S. 86.

Böse nach Schnittkes Auffassung erreichen kann - und zwar, durch den leichten Zugang der Unterhaltungsmusik in der modernen Umgebung. "Es ist ganz natürlich, daß das Böse anziehend wirkt. Es ist reizend und verlockend, es nimmt fremde Gestalt an, um leichter die Herzen zu erobern, es ist komfortabel, angenehm und auf jeden Fall mitreißend."¹⁵

Die triumphierende Tango-Episode des doppelgesichtigen Mephisto (Kontraalt und Kontratenor) zeichnet sich als Höhepunkt des Aktes und der ganzen Oper aus. In diese Apotheose des Bösen steigert sich das teuflische Thema bis es unerträglich Ausstrahlung bekommt. In verführerisch-agressivem Ton, der sich durch die Semantik des Tango-Tanzes noch mehr verstärkt, erzählt der spöttische Moralprediger, nicht ohne erotisches Vergnügen von den unmenschlichen Qualen und dem Tod Dr. Faustus. Diese Episode ergießt sich wie eine monströse melodische Passacaglia, die mit ihrer steigender Orchesterentwicklung eine Assoziation mit Ravels Bolero erweckt. Wenn am Anfang das zuckersüße Thema nur in der Vokalpartie Mephostopheles' und im Bariton-Saxophon erklingt, treten später allmählich immer neue Instrumente hinzu (Altsaxophon, elektrische Gitarre, Baßgitarre, Flexaton, Holz- und Blasinstrumente, Cembalo, Solo Violine u.a.). In der Gipfelzone triumphiert das Thema im Orgel, der kein geistiges Instrument mehr ist, sondern ein diabolisches; auch der Chor mit seinen tänzerisch-parodistischen Synkopen bekommt einen dämonischen Charakter. (Bsp. Nr. 1).

In seinem Bestreben, in die schwierige Umbruchszeit des 16. Jahrhunderts einzudringen, wird Schnittke nicht mit der Naivität der literarischen Urquelle, wie er dachte, sondern mit den tiefsten existentiellen Problemen des Menschen seiner eigenen Zeit konfrontiert: Die Spaltung und die Zerrissenheit des Individuums sind die Konsequenzen der moralischen Desorientierung, der verlorengegangenen Harmonie zwischen dem Menschen und der Welt. Nicht die Neugier des Wissenschaftlers (Goethe), sondern der Trieb des Ego mit seinen steigenden Wünschen mit seinem menschlichen Egoismus bestimmt den Pakt mit dem Teufel voraus. Gerade das Streben nach Macht, Genuß und Wollust wird zur magischen Formel für die Erscheinung des Teufels. Ähnlich wie im Volksbuch erscheint der Teufel nicht von selbst, sondern weil seine wenn auch nicht ganz durchsichtigen Dienste erwünscht sind. Auf der einer Seite steht das Christliche, das sich durch stilisierte barocke Ausdrucksmittel - Choralthemen, Imitationspolyphonie, Formtypen (Arie, Rezitativ secco, *accompagnato*) Orgelklänge, verschiedene Figuren, Ornamentik verkörpert. Auf der anderen Seite befinden sich die Blindheit und die Zeitlosigkeit, die Aggressivität und die Gefühllosigkeit, innerhalb der die ganze Palette der sowjetischen Massen- und Subkultur blüht: von der liedhaft-tänzerischen Unterhaltungsmusik (Tango, Walzer), den "lebensbejahenden" Melodien nach "sozialistischer" Art (das gezuckerte pseudobarocke Duett des Kontraalt und des Kontratenors im III. Akt)

¹⁵ Schnittke, *Über das Leben...*, S. 218.

bis zum rüstig-kämpferischen Marschlied (dem 3/4 marschartigen Chor von Dr.Faustus' Studenten im III Akt). Zwischen diesen Polen befindet sich der moderne Faust, der in Not, aber bei vollem Bewußtsein, seine Seele dem Teufel (d.h. dem System) verkauft. Die einzige Chance, die dieser tragischen Gestalt noch bleibt ist, seine Sünden durch unerträgliches Leiden zu sühnen und mit seinem eigenen Leben zu bezahlen.

Schnittke beschäftigt aber bei diesem Thema nicht der religiöse Aspekt selbst, der der Bestrafung eines nicht-christlichen Verhaltens, sondern viel mehr die persönliche Tragödie des Protagonisten, des Teufelsbeschwörers als Sinnbild für die Verwirrungen und Irrtümer des menschlichen Geistes. Der Komponist erlebt diese Tragödie wie seine eigene: "Ich fühlte eine persönliche Schuld, die mit der des Faust identisch sein mochte (...) Das, was sich vor vierhundert Jahren abspielte, fühlte ich so, als ob ich es selbst durchlebt hätte".¹⁶

Jeder wählt sich seinen Idioten freiwillig

*Der politische Druck förderte eine besondere Art von Freundschaft. Leben mit einem Idioten ist nicht nur ein Requiem auf die Sowjetunion, sondern stark mit dieser Form der Freundschaft verbunden - etwas Kraftvolles, Energisches, in einem gewissen Sinne etwas humanes.*¹⁷

Viktor Jarofeev

Ein schwieriges Ideologem, das Schnittke immer beschäftigte, war, daß man in der modernen Epoche ständig mit dem "Teuflischen" konfrontiert ist: "Es geht nicht darum [dem Teufel] zu entgehen und in irgendeinem reinen Raum Zuflucht zu finden, sondern vielmehr darum, neben ihm zu leben und ihm ständig die Stirn zu bieten."¹⁸ Der Komponist war sich der Gefahr bewußt, was für einen Mensch das ständige Nebeneinander-leben in einer "teuflischen" Umgebung bedeutet. Diesem Thema ist seine grotesk-makabre sowjetische Satire *Leben mit einem Idioten* (nach der gleichnamiger Erzählung von Viktor Jarofeev) gewidmet, in welcher Teufel und Todesfigur in der Gestalt des Führers der "Weltproletariats" erscheinen. Die "teuflische Umgebung" der Handlung - das ist die russische "Komunal'ka" (Wohngemeinschaft, im engen und methaphorischen Sinne des Wortes), in welcher der Protagonist "Ich" mit einem Idioten freiwillig in der Familie leben muß. Der verunsicherte Intellektuelle, der Schriftsteller, der dies als "milde" Kollektivstrafe des Kollektives, als „geheime Form des Vertrauens“, als „Mission“ und sogar als „persönliche Wahl“ akzeptiert, "brennt" gleich-

¹⁶ Schnittke, *Über das Leben...*, 218.

¹⁷ Jarofeev, *Der Idiot ist unsere Wirklichkeit*, in Programmheft zu *Leben mit einem Idioten*, Wuppertaler Bühnen, 26. März 1993, S. 12

¹⁸ Schnittke, *Über das Leben...*, S.215.

zeitig in zwei "Feuern": Hier steht der irrsinnige Wowa, der die menschliche Sprache - außer seinen viel bedeutenden Ausruf "Ä-a-a-ch!" - nicht artikulieren kann, der in seinem Haus randaliert und sein menschliches Leben ruiniert. Dort befindet sich eine nicht weniger wahnsinnige Gesellschaft, die 'Ich' sadistisch quält und ihre gehirnlose Macht auf ihn ausübt.

Obwohl der Idiot Wowa die führende Figur der Handlung ist, sollte aber "die Physiognomie mit dem Ziegenbart in der Oper gar nicht vorkommen." Denn nach Schnittkes Auffassung verliert diese Figur "an die Zeit gebunden, mehrere Dimensionen". Statt dessen wird sein proletarisches Wesen durch das bekannte Repertoire der sowjetischen Massen- und Revolutionslieder (*Internationale, Arbeitshymne, Warschawianka u.a.*) gestaltet. Ein besonderer Einfall des Komponisten ist die Verwendung des in seiner Charakteristik berühmten, vor allem durch Čajkovskijs vierte Symphonie bekannt gewordenen russischen Volkslieds "Auf dem Felde stand eine Birke", das als Schwanengesang der Revolution erscheint und das im Finale der Oper eine unheimliche, grotesk- infernale Dimensionen erreicht. (Bsp. Nr.2). Der sich ständig wiederholende süßliche Motiv "Ah-ah" der schprachlosen Wowa im Kontext der kitschigen Waltzer- und Marschrhythmen zeigt die Naht des Banalen und dem Übersinnlichen, in der nach Schnittkes Überzeugung das Wesen des Teufelwerkes liegt"¹⁹. (Bsp. Nr. 3). Offensichtlich hat der Komponist recht, wenn er behauptet, daß in einem bestimmten Kontext das Banale den Rahmen seiner unmittelbaren akustischen Wirkung überspringen kann, um sich in "Symbole irgendeiner musikalischen Kultur oder Epoche"²⁰ zu verwandeln.

Es gibt aber auch in der musikalischen Dramaturgie, ähnlich wie in der Faust-Oper noch eine andere, dezent angedeutete Sphäre - diese des christlichen Ethos' als ewige moralische Kategorie, selbst wenn sie im Kontext eines totalitären Regimes unzugänglich bleibt. Wie in den meisten Werken Schnittkes, wird auch in diese Oper die Idiomatik der Kirchen-, bzw. liturgischen Musik und die stilisierten barocken Ausdrucksmittel (Imitationspolyphonie, Choralfaktur, Orgel- und Cembaloklang, absteigender „Lamento“-Sekunde, Bachs-Anagramme, Quasi- Zitate und Anspielungen) eingebracht. So bekommt das Teuflische seine musikalische Prägung durch das Wechselspiel des Banalen und Erhobenen, die ständig gegenseitige Spiegelungen und Schattenbilder produzieren.

Es gibt Unterschiede zwischen den von der Gesellschaft geforderten Normen bei der Wahl des Idioten, der „volkstümlich nach Form und Inhalt“ ("Warschawjanka") wirken sollte und die Absicht des 'Ich's', einen seligen Narren nach christlicher Traditionen auszuwählen. Man stellt aber bald fest, daß

¹⁹ A.Schnittke, in A.Iwaschkin, *Stereotypen des Lebens in Symbole verwandelt*. In: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 1985, S. 23.

²⁰ Ebd.

es zwischen dem russischen "Gottesnarr" (etwa wie Jurodiv'ij von Puškin und Mussorgskij) und dem zerstörerisch- destruktiven, enthumanisierten Wesen dieser Teufelsfigur, deren wilde Aktivität zur totalen Verwüstung und Zerstörung führt, keinen Vergleich geben kann. Eine sehr ähnliche Figur der sowjetischer Epoche beschreibt Michail Bulgakov in seiner Erzählung "Das Hundeherz" (1925): Der Hund in Gestalt des sowjetischen Bürgers Poligraf Poligrafovi arikov (ein Ergebnis der - damals noch undenkbaren - genetischen Manipulation) zerstört das ganze Leben seines Schöpfers Professors Preobraženskij, und letztendlich wird er von seinem Schöpfer selbst umgebracht.

In der Faust-Oper, in der Satan (das System) als höchste Instanz regiert, bleibt jedoch eine Hoffnung als Chance: "sogar solche Figur wie Faust kann errettet werden (Errettung im Sinne eines gläubigen Menschen)". So kann er nicht nur als "böser" sondern auch als "guter Christ" sterben. Im *Leben mit einem Idioten* gibt es keine solche Chance mehr. Als ein nostalgisches Symbol der Werte der europäischen Kultur agiert Marcel Proust in der Oper - eine skurrile, marionettenhafte Figur, eine absurde Erinnerung an eine andere in sich geschlossene Welt. Die mit einer Gartenschere aus der DDR geköpfte Frau hat Proust gemocht! Hätte sie ihr Lieblingsgericht 'Championions à la Julienne' bis ins hohe Alter gekocht und abwechselnd Proust gelesen, wäre sie nicht so grausam ermordet worden. Nachdem Wowa seine Frau und 'Ich' selbst vergewaltigt und seiner Frau "den Kopf abgetrennt" hat, verschwindet er. Seine Stelle im Irrenhaus übernimmt 'Ich' - natürlich freiwillig: der nächste Sohn der Revolution. Ä-a-a-ch!

Der Librettist der Oper, der Schriftsteller Viktor Jarofeev, der die absurdistisch -satirische Tradition Gogols - Bulgakovs - Harmst weiter entwickelt, macht eine wichtige Andeutung, die vielleicht einen paradigmatischen Sinn für die postsowjetische Kultur hat: "Wir sind in dieser Erzählung auf der Suche nach einer neuen Kultur. Nicht der Mensch soll neu erschaffen werden, was der Kommunismus wollte, sondern wir suchen eine neue Grundlage, auf der Russe wieder normal leben kann. Diese Suche ist sowohl komisch wie tragisch. Durch das absurde politische und gesellschaftliche System haben wir in Rußland das Gefühl für Realität verloren."²¹ Diese "komische und tragische" Suche nach einer neuen Kultur, nach einer verlorengegangenen (oder nie zustande gekommenen Zivilisation?) ist nicht nur das Wesen der Oper *Das Leben mit einem Idioten*, sondern auch das des ganzen Schaffens Schnittke. In dem "wahnsinnige Surrealismus"²² der schockierenden Absurdität der Handlung, in der Paradoxie der grotesk-makabren und obszönen Sprache fand Schnittke ein Zuhause für seine Musik. Ein neues Zusammenleben, einen Ausweg aus der russischen Komunalka, aber

²¹ Jarofeev, *Der Idiot ist unsere Wirklichkeit*, in: Wuppertaler Bühnen, S. 13.

²² Ebd., *Über das Leben...*, S. 235.

gleichzeitig auch aus der rasend-aggressiven Welt der postindustriellen Epoche? Ein Traum oder neue politische Mythologie?

Марија Косићакева

АЛФРЕД ШНИТКЕ:
УМЕТНИЧКИ ИДЕНТИТЕТ
ИЛИ (ПОСТ) МОДЕРНА МИТОЛОГИЈА?

(Резиме)

Основно питање сопственог идентитета на различитим плановима – националном, религиозном, друштвено-политичком, културном и егзистенцијалном – одражава се кроз полистилистички метод који је Шнитке, «космополита без отаџбине», сâм развио. У његовим делима се међусобно конфронтирају различите врсте духовне музике (православне, протестантске, католичке, јеврејске), као и музика различитих историјских слојева (барок, ренесанса, романтизам), културни феномени («озбиљна» и «забавна» музика) и хаотично звучно окружење савременог човека. Тако би се као битна карактеристика његовог дела могао означити сукоб између идеалног музичког «музеја» и несигурне, чак опасне садашњице. Према Шниткеовом стилстичком методу постоје два типа односа према традицији: принципи цитата и алузија. Док први од њих наглашава опозицију између сопственог и страног, други прихвата «страно тело» као саставни део свог. Тако страни текст може да уђе у дијалог или полемику са сопственим текстом – или може да буде органски интегрисан. Шниткеов полистилистички метод се уочава у унутрашњој програмности његовог инструменталног стваралаштва, али пре свега у драматургији његових сценских дела. За њега је вечита и истовремено гореће актуелна тема дуализам људског и ђаволског (балет *Пер Гинџи*, опера *Повесѝ о Д. Јохану Фаусѝу*) и с тим повезан мотив починиоца и жртве (опера *Безуалго*). Ауторка овог рада анализира оперу о Фаусту као пример како Шнитке прилази архетипском сукобу добра и зла кроз рад са диференцираним семантичким слојевима, при чему као симбол зла обично фигурира сфера масовне културе, пре свега «забавне» («поп») музике. У опери *Живои с идиоѝом* (према истоименој причи Виктора Јарофејева) Шнитке на гротескан начин развија тему ђаволског окружења појединца под тоталитарним поретком.

UDK 78.071.1 Schnittke A : 782.1.01''19'': 159.922

Valeria Tsenova

MAGIC NUMBERS IN THE MUSIC OF SOFIA GUBAIDULINA

Abstract: Sofia Gubaidulina's compositions are characterised by a special kind of symbolism and constructivism both based on numbers, i.e. mathematical proportions. In almost all her works so-called numerical plots can be detected. The proportions of the Fibonacci series provide a basis for many of her works composed since the beginning of the 1980s. In more recent times she used some rows derivating from the Fibonacci series, in particular the Lucas sequence.

Key-words: Sofia Gubaidulina, Fibonacci series, Lucas sequence.

The collection of Sofia Gubaidulina at the Paul Sacher Foundation in Basle includes some valuable sketches for her works from the 1990s. Most important for researchers are the working materials related to Gubaidulina's compositional techniques: formal plans, timbral schemes, and numbers. Many pages of the drafts are filled with formulas and calculations that refer to the temporal proportions of the form on different levels. Gubaidulina's interest in both the numerical aspect of composition and in numerical symbolism has been known for a long time, but only the drafts at the Basle archive give us concrete evidence of this fact.

Gubaidulina highly values two important elements in the compositional process: the constructive principle and symbolic meaning. She bases the constructive principle on numbers that become the core on which the whole composition is constructed.

Numerical structures in Gubaidulina's works are of different kind; For example, the number 7 («holy seven») has a sacral meaning for the composer. Examples are numerous:

a) 7 movements in the cycle (as found in the early cantata *Night in Memphis*, *Stufen* for orchestra, *Seven Words*, the choral *Alleluja*; in the *Perception* there are 13 movements, but in the seventh movement there appears a new text from David's Psalms); b) 7 performers (*In the beginning was the Rhythm*); c) 7 instruments (*In the beginning was the Rhythm* — 7 kettledrums and 7 other instruments — legno, campanelli, temple-blocks, 2 marimbas, 2 drums) ...*Heute frueh, kurz vor dem Aufwachen...* — 7 koto); d) 7 sections within the form (*Quasi Hoketus* — rondo in seven sections).

But this is only the external stratum of numerical aesthetics and as such it is not specific only to Gubaidulina's approach to composition but has the same sacral meaning for many composers. The most unique is the profound

stratum of the numerical aesthetics. Hidden from the eyes, it lies in the foundation of the musical composition and is organised through a complicated system of numerical ratios. It is practically impossible to «catch» the ratios with the ears, but only they create the temporal harmony of music.

Mysticism, ritualisation and submission to some external laws are very typical of Gubaidulina's creative method. It has been particularly noticeable in her work since the late 70s. The subject of *Gerade—Ungerade (Even and Odd)*, performed in the early 80s, can serve as an illuminating example. In that improvisation for voice, saxophones and percussion Gubaidulina used the famous Chinese «*Book of Changes*» (I-Ching) — the ancient practice of throwing coins to obtain chance numbers. She used to say that in that way «*fate itself was composing music*».

In Gubaidulina's music one can find symbols of different kinds:

- descriptive: for example, in her works for the bayan (accordeon). The bayan is a Russian folk instrument and is always connected with folk art. Gubaidulina was the first to use the bayan without these folk associations, simply as a small organ. She was attracted by one characteristic of the bayan: it «breathes». In the composition *Seven Words* this «breathing bayan» represents the heavy breathing of Christ on the Crucifixion.
- instrumental: for example, the crosses. In the piece *In croce* for organ and cello the registers of two instruments move crosswise: the organ – towards the low register, and the cello – towards the high; the point of their intersection forms a cross. In the cycle *Seven Words* the cross is expressed with the help of a glissando: the glissando intersects the cello string as if crucifying it (according to Gubaidulina, in that moment the cello feels pain almost physically).
- register: for example, all the choral *Lauda* are constructed on a gradual ascending register.

Numbers belong to the same set of symbols. Of course, numbers and numerical composition in general are not characteristic only of Gubaidulina's work. One should not take a one-sided approach to this matter. The artistic thinking of Gubaidulina as a composer is very complicated and versatile - as is the case of most outstanding creators. A lot of remarkable examples can be found in her work, for instance, in the sphere of sound. Sonoric images in her music are always very expressive.

But Gubaidulina made some innovations in the field of symbolism in music. They are very important for her own creative method and at the same time serve as significant and interesting examples of contemporary compositional techniques. That is why emphasis is placed on this phenomenon.

Gubaidulina's works stem from two sources: symbolism (including the numerical) and constructivism. From the beginning of the 1980s up to now, all Gubaidulina's works possess more or less developed numerical ideas.

She consciously uses numerical structures with sacral-mystical meanings. Ontologically, the numerical aesthetics of her music is based on the interlacing of Eastern mysticism with Orthodox symbolism.

In various interviews Gubaidulina has made comments on basic compositional techniques in contemporary music. She is convinced that *rhythm* is the most important foundation. However, Gubaidulina understands rhythm not only in the general sense as a series of durations. From 1984 on, she began working with the *rhythm of the form*, which refers to the special temporal structure of the work produced by the proportionality between sections of its form. Surely, this problem is not new and has always been of special interest for any creator of music. But in the twentieth century the *rhythm of the form* became an important aspect of contemporary compositional technique that is brilliantly demonstrated by Gubaidulina who creates individual *numerical plots* in almost every work. The expression *numerical plot* was found in her sketches for the choral cycle *Now always Snow* and for our purposes can be used as a special term for the compositional technique, meaning the proportional calculation of the whole form.

The proportions of the *Fibonacci series* are the foundation for a majority of Gubaidulina's works from the middle of the 1980s (*Perception, In the beginning was the Rhythm*, symphony *Stimmen...Verstummen* and others). This is a sequence of numbers each of which, after the second number, is the sum of the two preceding numbers; for example – 1 2 3 5 8 13 and so on. The series was named after the thirteenth-century Italian mathematician Leonardo Fibonacci (Leonardo of Pisa):

Basic Fibonacci series: 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144

For Gubaidulina, the Fibonacci series as an organic, natural phenomenon has an important semantic meaning. These numbers break away from a mechanical regularity, approaching the ideal golden section and give the form the ability to “breathe”. The Fibonacci numbers were frequently used in works by such composers as C. Debussy, B. Bartok, K. Stockhausen, L. Nono, but it is difficult to find such diverse treatment as in Gubaidulina's music.

At first Gubaidulina was attracted by the logical beauty of the Fibonacci numbers; they exerted a fascinating and in some sense mystical influence on her. It was only later that this numerical series became the constructive basis of her works. She found various ways of using it. For example, in the work *Now always Snow*, one can find a complicated rhythmical structure underlying the entire five-movement cycle, and in the *Fourth Quartet* the purely musical proportions are accompanied by light projections: the 7 colours have their own rhythms, and together they are included in the formation of the rhythm of the whole form.

Several stages can be outlined as to how Fibonacci numbers were gradually introduced in Gubaidulina's works.

She used these numbers for the first time in the work *Perception* (1983). In the eighth movement of the cycle under the title *Col legno I* there are 2 musical strata: seven string instruments on the stage play to their own pre-recorded accompaniment. The phrases of the tape recorded stratum are divided by the pauses. The length of these phrases gradually increases to the end of the movement in accordance with the Fibonacci series:

3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 - 55 (bars).

Similar features can be found in the piece *In the beginning was the Rhythm* (1984). In these two works (*Perception* and *In the beginning was the Rhythm*) the Fibonacci series determines the durations of phrases, the number of notes in phrases and the length of phrases, counted in bars.

In the symphony *Stimmen...Verstummen...*(1986) Gubaidulina went further. On the one hand it was an attempt to use the Fibonacci series to shape the proportions of the whole form (for example, the duration of the first, third, fifth and seventh movements is decreased according to the proportions of the series). But on the other hand, in this work one can find an absolutely new constructive and expressive numerical idea. In the ninth movement of the Symphony the orchestra is silent; it is a conductor's solo, a culmination of silence. The conductor's gestures, which are determined by the composer, define the rhythm of space according to the proportions of the Fibonacci series. Gubaidulina defines this rhythm as the principal theme of the Symphony, the Symphony's inner meaning.

Several works written in 1993 became the next stage in Gubaidulina's numerical evolution. Of all her works these opuses have the most astonishing characteristics because of their numerical ideas. It is interesting that in these works one can find not only Fibonacci numbers but also some other derivative rows, in particular the Lucas sequence¹.

In a very interesting article by the American musicologist Jonathan Kramer entitled *The Fibonacci series in twentieth-century music* he stated: «I do not know of many applications of the Fibonacci series other than to duration and to pitch».² Further two Gubaidulina's works will be shown that can serve as examples of different applications of the numerical sequences in the construction of formal proportions.

The first piece to demonstrate this has a poetic title *...Heute frueh, kurz vor dem Aufwachen...* (1993). It is written for 7 kotos, Japanese traditional instruments. The whole piece is based upon two series: Fibonacci and Lucas numbers. A key role is played here by the Lucas sequence.

Lucas Numbers: 2 1 3 4 7 11 18 29 47 76 123 199...

¹ A sequence 1 3 4 7 11 18 29 <...> was named after the nineteenth-century French mathematician Edouard Lucas.

² *Journal of Music Theory*, 17 (1973) 1, p. 141.

It is interesting to follow Gubaidulina's compositional process by studying three sketches created within a short period. Three of the final ones, *final sketch*, *last variant*, and *final variant*, all vary in length. Why did Gubaidulina keep changing the number of bars? She wanted to achieve a precise construction in which all of the numerical proportions were related to the principal numerical sequence. At first she chose 209 bars, then 212 and finally 217.

What is the significance of the number 217? It can easily be divided into several components derived from the Lucas numbers:

$$217 \text{ bars} = 199 \text{ bars of music} + 18 \text{ bars of silences}$$

Such division is not connected with the internal formal proportions; it explains only the general duration of the piece. However, the Lucas numbers determine the length of each of the 11 formal sections (in bars). In the following scheme one can examine the *numerical plot* of the whole piece:

Sections:										
	1	2		5		8		9		10
3	4		6		7				11	

bars:													
47			47			1		47		Climax	47		
11	7	18	29	18		1	18	29	18	18	29	18	
											(11		
											+7)		
											golden section:		
47 +			47 + 11 + 29			18		+ 18		+ 47			
			= 134					= 83					
											in all:		
											217		

As we can see, the numbers 11 and 18 twice interrupt the sequence of the number 47 (see numbers in bold):

before the climax: $47 + 47 + 11 + 47$

after the climax: $18 + 47$

Thus, the number 217 is obtained through the formula incorporating several Lucas numbers:

$$([47 \times 3] + 11) + ([47 \times 1] + 18) = 217$$

This formula is based on beautiful numerical proportions, but the problem is that they are not easy to find in the score. Instead the numbers are buried in the musical texture. It is easy to count bars if the piece has bars. In

a work such as *Heute frueh* there are both measured and unmeasured sections. In this case, the process of calculating proportions becomes significantly more complicated. To solve this problem both sections may be reduced to a common denominator with the help of an *absolute temporal unit* (microbeat). In other words, one needs to find the number of beats in the unmeasured sections where only the duration is indicated. In order to calculate it, two mathematical operations must be performed:

1. Calculate the *absolute length of the microbeat* by dividing the number of seconds in a minute (60) by the number of beats per minute (here 69): $60:69=0.869$. This is the value of the microbeat in absolute time.

2. Calculate *how many such microbeats* (0.869) are contained within the unmeasured section - the duration of which is 8 seconds. We divide the time in seconds by value of the microbeat: $8:0.869=9.2$. Thus, in 8 seconds there are 9 microbeats and 3 bars in $3/4$ time.

These mathematical calculations allow us to determine a correlation between the time in seconds, the number of beats and the number of bars. But what is the purpose of these calculations? The point is that only through such calculations and with the help of *one absolute unit* are we able to quantify the work from beginning to end and to reveal those numbers and proportions upon which the general *numerical plot* is based.

Thus, the following parameters are determined by numbers in the piece *Heute frueh, kurz vor dem Aufwachen*:

- the general number of bars (199+18),
- the length of each section (7, 11, 18, 29, 47),
- the number of sections (11),
- the length of unmeasured sections,
- the rhythm in a common sense (for example, in the opening of the piece one can find the following rhythmic sequence: in crotchets 3 1 3 4 3 7, these are Lucas numbers).

The second work to be used as illustration is *Meditation on the Bach Chorale "Vor Deinen Thron tret ich hiermit"* for cembalo and string quintet.

In general Gubaidulina's musical thinking is not connected with poly-stylistics. She doesn't like quotations or collage. While condemning poly-stylistics as a general rule, Gubaidulina does make use of other composers' music. This piece was written for the Bremen's Bach-Gesellschaft and one can expect quotations from Bach's music. Gubaidulina chose one of the most mysterious chorales - such a work suited her own numerical ideas.

The composer analysed the chorale prelude, considering it from the point of view of her most specific interest: she calculated the number of quarter- and half- notes in the sections of the form. Gubaidulina searched for numerical order and she found it. The numbers formed a sort of symmetrical structure.

Additionally, Gubaidulina used one numerical method that was particularly well known during the time of Bach. Every letter of the alphabet has its ordinal number. We can take the letters of a name and add them together. Thus, we get the symbolic number of the name. According to this system, the symbolic meanings of the following numbers can be determined: 14 – Bach, 23 – J. Bach, 37 and 79 – J. Chr., Christus:

9	=	J[ohann]
14	=	Bach
23	=	J. Bach
32	=	S. Bach
37	=	J. Chr[istus]
41	=	J. S. Bach

Gubaidulina added to these known symbols her own name — Sofia (48). Sofia when translated from Greek means *wise*. Thus, wise Sofia united the whole composition with her own number: the tempo of the piece is 48 (crotchet is 48).

Gubaidulina said that seeing this beautiful number sequence made her absolutely happy. And her work became an answer to the formal idea of Bach's composition, her personal fantasy on its number series.

Though Gubaidulina formed her *Meditation* on numbers and proportions that she had not used before, she used principles already known from her other works: the whole piece is calculated in a single tempo (the crotchet is 48).

The form of the piece is similar to Bach's chorale prelude: interlude, one chorale phrase, interlude, chorale phrase. Gubaidulina used only the first phrase of the chorale. Only in the final section of the work does the whole chorale sound.

The last section of the form lasts 23 beats. This is more than just a number symbolising Bach's name. In the very last bars, four simple tonal chords allow Gubaidulina to spell out (in the upper voice of the chords) the famous monogram *B-A-C-H*.

Magic numbers form the duration of the sections of the whole piece. Its fundamental formula is:

$$384 + 111 + 23 = 518$$

The deciphering of this formula opens the deepest sense stratum of the work, uniting its main symbolic numbers:

- The first number 384 is divisible into 48 — Sofia's number,
- 111 is divisible into number of Jesus Christ — 37,
- 23 is a number of J. Bach.

384	+	111	+	23	=	518
(48 x 8)		(37 x 3)		(23 x 1)		(37 x 14)
Sofia	+	J.Chr	+	J.Bach	=	J.Chr + Bach

And finally, 518 (the number of absolute beats in the whole piece) is also a symbol. When we add all its elements together (5, 1 and 8) we get 14 — the number of Bach to whom this work of Guibaidulina is dedicated:

$$518 = 5 + 1 + 8 = 14 = \text{BACH}$$

Thus, we can examine two examples of Gubaidulina's numerical compositions. Similar numerical principles are found in other composer's works from the 1990s (in the piece *Dancer on a Tightrope*, in the *Music for flute, strings and percussion*, in the String Quartet No. 4, in the Second Cello Concerto *Und: das Fest ist in vollem Gang*, in the Viola Concerto, in the symphony composition *Im Schatten, unter dem Baum*, in the *Johannes-Passion*).

The question can be raised: is it possible to hear this large-scale formal rhythm? Of course, most listeners would not be able to register it. What one can hear, however, is a beautiful form, harmoniously constructed, with numerical proportions as its basis. In this sense the rhythm of the form is perceived as the surface beauty of the musical construction.

It is important to emphasize that the numbers in question form the inner stratum of Gubaidulina's music. She herself doesn't want to focus on them even though Gubaidulina has always spoken about numbers, number series, about the beauty of numbers with great enthusiasm. The following words are a prime example:

I am inspired by this working method: «the dance of the numbers» and pure intuition. Music is developing in two opposite directions: according to the numerical plot and by intuition. And when these two approaches intersect the unanticipated outcome is beautiful.

The Ancient Greeks said: numbers are the foundation of everything. And it seems that the numerical stratum of Gubaidulina's works of the 1990s should be understood in the sense of this Pythagorean conception. Perhaps it is not without significance that the Greeks demonstrated their number theory with the help of music.

Валерија Ценова

МАГИЧНИ БРОЈЕВИ У МУЗИЦИ СОФИЈЕ ГУБАЈДУЛИНЕ

(Резиме)

Композиције С. Губајдулине се карактеришу нарочитим типовима симболизма и конструкције базираним на бројевима, тј. на математичким пропорцијама. За њу је, на пример, седам свети број, па њена дела често имају седам ставова или толико одсека, или су писана за седам извођача. То је, међутим, само спољњи, лако уочљиви слој њене “нумеричке естетике”, док се тек у дубљим слојевима могу запазити компликовани системи нумеричких односа. За њену музику из 1970-их година било је типично коришћење метода надахнутог кинеском *Књигом њромена (И-чинџом)*, а током следеће деценије претежно је радила са пропорцијама Фибоначијевог низа. За Губајдулину овај низ је привлачан пре свега због тога што његова правилност није механичког типа, а приближава се идеалу златног пресека, дајући форми могућност да “дише”. У следећој фази њене стваралачке еволуције у њеним делима се могу уочити и други, изведени низови, нарочито Ликаов. У раду је детаљније анализирана примена овог низа у делу *...Луџрос рано, уочи буђења...* (1993), тако да се може закључити да Ликаови бројеви одређују дужину (у тактовима) целог дела и сваког од једанаест одсека, затим и сâм број одсека, дужину неметризованих одсека, као и ритмички ток. У *Медитацијама о Баховом коралу “Пред Твојим њрестолом”* Губајдулина користи нумерички метод познат из Баховог времена, а заснован на вези између слова и бројева. Како сама каже, она ствара музику која се развија у два правца – нумеричком и интуитивном, а када се ова два тока пресеку, резултира музички лепо.

UDK : 78.071.1 Gubaidulina S : 781.62 : 511.176

Jeongwon Joe and S. Hoon Song

**ROLAND BARTHES' 'TEXT' AND ALEATORIC
MUSIC: IS THE 'BIRTH OF THE READER'
THE BIRTH OF THE LISTENER?**

Abstract : The history of Western classical music and the development of its notational system show that composers have tried to control more and more aspects of their compositions as precisely as possible. Total serialism represents the culmination of compositional control. Given this progressively increasing compositional control, the emergence of chance music, or aleatoric music, in the mid-twentieth century is a significantly interesting phenomenon. In aleatoric music, the composer deliberately incorporates elements of chance in the process of composition and/or in performance. Consequently, aleatoric works challenge the traditional notion of an art work as a closed entity fixed by its author.

The philosophical root of aleatoric music can be traced to poststructuralism, specifically its critique of the Enlightenment notion of the author as the creator of the meaning of his or her work. Roland Barthes' declaration of "the death of the author" epitomizes the poststructuralists' position. Distinguishing "Text" from "Work," Barthes maintains that in a "Text," meanings are to be engendered not by the author but by the reader. Barthes conceives aleatoric music as an example of the "Text," which demands "the birth of the reader."

This essay critically re-examines Barthes' notion of aleatoric music, focusing on the complicated status of the reader in music. The readers of a musical Text can be both performers and listeners. When Barthes' declaration of the birth of the reader is applied to the listener, it becomes problematic, since the listener, unlike the literary reader, does not have direct access to the "Text" but needs to be mediated by the performer. As Carl Dahlhaus has remarked, listeners cannot be exposed to other possible renditions that the performer could have chosen but did not choose, and in this respect, the supposed openness of an aleatoric piece is closed and fixed at the time of performance. In aleatoric music, it is not listeners but only performers who are promoted to the rank of co-author of the works.

Finally, this essay explores the reason why Barthes turned to music for the purpose of illustrating his theory of text. What rhetorical role does music play in his articulation of "Work" and "Text"? Precisely because of music's "difference" as a performance art, music history provides the examples of the lowest and the highest moments in Barthes' theory of text, that is, those of Work and Text. If, for Barthes, the institutionalization of the professional performer in music history demonstrates the advent of Work better than literary examples, the performer's supposed dissolution in aleatoric music is more liberating than any literary moments of Text. This is because the figure of music--as performance art--provides Barthes with a reified and bodily "situated" model of the Subject.

Key-Words: Roland Barthes, Post-structuralism, Aleatoric music.

Traditionally, Western art has been a field in which chance had little or no role to play. By making decisions about what to choose and what to discard, artists create order out of chaos, and consequently, the role of chance is supposed to be reduced in the process of creating order. If one traces the history of Western art music and the development of its notational system, it is revealed that composers have tried to control more and more aspects of their compositions as precisely as possible. Total serialism represents the culmination of compositional control. Given this progressively increasing compositional control, the emergence of chance music, or aleatoric music, in the mid-twentieth century is a significantly interesting phenomenon. In aleatoric music the composer incorporates elements of chance in the process of composition and/or in performance.

The presence of chance elements is not entirely new in aleatoric music. Whether or not is intended by the composer, chance has been an inherent element in any kind of music: it is impossible for a composer to determine perfectly all aspects of his or her composition, especially in its realization. Even in electronic music, which has been regarded as music in which the composer can totally avoid any unintended results, something different from what is determined by the composer can be introduced. For instance, sounds may be distorted in the process of reproduction, according to the acoustical condition of the concert hall or the quality of the reproducing equipment. In this respect what makes aleatoric music unique is the fact that chance elements are not accidentally introduced but consciously intended by the composer. However, aleatoric music is not unprecedented in the intentional use of chance elements. Dice music of the eighteenth century is an example of the early practice with chance. In this music, a certain aspect of a composition—usually the ordering of measures—was decided by throwing dice. Although major composers of the eighteenth century such as Mozart and Haydn were believed to practice dice music, it was not until the middle of the twentieth century that chance operations emerged as an important compositional method.

Increasing concern with chance and indeterminacy is part of a general movement in twentieth-century philosophy, science, and other arts as well as in music. In physics the deterministic theory of Newton's action-reaction mechanics was attacked by Einstein's theory of relativity and quantum physics, which admits the possibility of chance events at the level of subatomic particles. In art, open-form works, such as graphic-notation in music and Alexander Calder's mobile sculpture in visual arts, exploit the aesthetics of indeterminacy by letting the final product be determined by chance. In so doing, these open-form works resist the traditional notion of an art work as a closed entity fixed by its author.

This resistance not only reflects the general trend of the increasing concern with indeterminacy in the twentieth century. Its theoretical root can be traced to a particular philosophical and linguistic development known as

poststructuralism, specifically its critique of the Enlightenment notion of the author as the creator of the meaning of his or her work. Roland Barthes' declaration of "the death of the author" epitomizes the poststructuralists' position. Distinguishing "Text" from "Work," Barthes maintains that in the "text" meanings are to be engendered not by the author but by the reader.¹ This essay critically examines Barthes' notion of aleatoric music in light of his theory of "Text." We will argue that Barthes' conception of the aleatoric music listener as "the co-author" of a piece is problematic considering the complicated status of the listener who, unlike the literary reader, does not have direct access to the "Text" but needs to be mediated by the performer.² Furthermore, we will explore the rhetorical role of music in Barthes' general theory of text.

The Death of the Author, "Text," and Aleatoric Music

Poststructuralists' re-examination of the author was stimulated by their critique of the Enlightenment notion of the human being as rational, autonomous, and subjectively willing. Nietzsche and Heidegger are regarded as the two godfathers of poststructuralism because of their strong mistrust of human reason and objectivity.³ Like Nietzsche and Heidegger, Michel Foucault and Jacques Derrida conceive the true human subject as fragmentary, passive, and incoherent. Foucault depicts the human being as "a caged animal" caught in a prison of language, because the human beings have direct access to reality only through language.⁴ Viewed from this perspective, all human knowledge and reality are only linguistic conventions, not absolute truth.

¹ Hereafter, "Work" and "Text" will be capitalized when they are used in Barthes' technical usage.

² Roland Barthes, "From Work to Text," in *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: The Noonday Press, 1977), 163.

³ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2nd ed. (Durham: Duke University Press, 1987), 272; and Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, trans. Jon R. Snyder (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988), 172. Calinescu says:

Neither Heidegger nor Gadamer uses the term postmodern, but many of the current philosophical discussions of postmodernity refer to their thought as a source and frequently go back to Nietzsche, whose impact on Heidegger is well known. Little wonder then that, in the United States and elsewhere, Heidegger is occasionally seen as the "first postmodern".

Vattimo describes Nietzschean and Heideggerian philosophy as "weak thought" (*il pensiero debole*), in direct opposition to "metaphysics" or "strong thought" – a thought that is "domineering, imposing, universalistic, atemporal, aggressively self-centered, intolerant in regard to whatever appears to contradict it." In Vattimo's view, this "weak thought" of Nietzschean and Heideggerian philosophy is typically "postmodern" and marks "the end of modernity."

⁴ Joyce Appleby, Margaret Jacob, and Lynn Hunt, "Postmodernism and the Crisis of Modernity," in *Telling the Truth About History*, (New York: W.W. and Norton, 1994), 213-216.

Poststructuralists further undermine the absolute status of human being and truth by challenging the Cartesian logocentrism that language can express the truth of reality. In poststructuralists' linguistic and semiotic theories, the traditional unidirectional relationship between the signifier and the signified is de-stabilized. The arbitrary relationship between the signifier and the signified was already a focal point of structuralists' theories. But the structuralist procedure of seeking out recurrent elements and their patterns is aimed at the discovery of the "rationality," assuming the existence of the "essential truth" in the Text, and thus remains within the logocentric tradition.⁵ Derrida's critique of structuralism was:

*In Western and notably French Thought, the dominant Discourse - let us call it structuralism - remains caught, by an entire layer, sometimes the most fecund, of its stratification, within... metaphysics-logocentrism.*⁶

For Foucault, structuralism, is merely the last attempt to represent the world as if it were made to be read by man. Foucault said, "structuralism may have realized the death of Enlightenment man, but not the death of a subject-centered discourse."⁷ Poststructuralists' critique of human subjectivity has consequently shattered the traditional notion of the author as the owner of his or her work, as the originator of the meaning of his or her work. Barthes' declaration of "The Death of the Author" epitomizes poststructuralists' skepticism about the traditional authority of the author.⁸ In the wake of the author's death, Barthes has proposed a new definition of literature:

*a discursive game always arriving at the limits of its own rule, without any author other than the reader, who is defined as an effect of the writing game he activates.*⁹

Barthes' theory of "Text" in distinction from "Work" further undermines the traditional value attached to the author. While the meaning of the "Work," Barthes contends, is closed and fixed by the author, a "Text" is:

*not a line of words releasing a single "theological" meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash.*¹⁰

⁵ Robert Young, ed., *Untying the Text: A Poststructuralist Reader* (Boston: Routledge, 1981), 4-16.

⁶ Quoted in Young, *Untying the Text*, 15.

⁷ Young, *Untying the Text*, 10.

⁸ Barthes, "The Death of the Author," in *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: The Noonday Press, 1977), 142-148.

⁹ Donald Pease, "Author," in *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia and T Thomas mc Laughlin (Chicago: the university of Chicago press, 1990), 112.

¹⁰ Barthes, "The Death of the Author," 146.

Traditionally, there have been many battles for a true meaning, a definitive meaning, of a Work intended by the author. In Text, however, meanings are to be found not in its origin but in its destinations, not in its production but in its reception, not in the author but in the reader, since a Text is produced, in Barthes' terms, "in the space of the relations between the reader and the written." Traditionally, the reader just consumed a Work as a passive receiver, but in a Text, the reader is no longer a mere consumer but becomes an active co-producer of the Text.¹¹ Barthes demands that "the birth of the reader" must be at the cost of the death of the Author.¹²

In his article, "From Work to Text," Barthes discusses aleatoric music as an example of the "Text" which invites the birth of the reader. Barthes does not use the term "aleatoric music," but his description makes it obvious that the kind of "post-serial music" he has his mind is aleatoric music.

*We know that today post-serial music has radically altered the role of the 'interpreter', who is called on to be in some sort the co-author of the score, completing it rather than giving it 'expression'. The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration.*¹³

Indeed, one can find a strong parallelism between John Cage's philosophy of aleatoric music and Barthes' concept of Text. In Barthes' theory, the Text is a "methodological field, experienced only in an activity of production." In other words, it is a process rather than a thing, productivity rather than a product.¹⁴ Likewise, Cage views that musical composition is not an object but a process, just as the world and our lives are. "The world, the real," Cage notes, "is not an object. It is a process."¹⁵ Cage is not concerned with specific results of composition, for any results obtained from the process are just as valid as any other to him. Instead, he pursues "to let sounds go wherever they would go, and to let them be whatever they are."¹⁶ This attitude demands to minimize compositional control, and in so doing, undermines the role of the composer in the activity of making music, in the similar way that Barthes and other poststructuralists challenge the absolute authority traditionally given to the author. In some works, Cage completely abdicated compositional control and subjectivity. In his operatic series, *Européras*, for instance, Cage did not compose a single note but instead asked his singers to choose their favorite arias from various pre-existent operas to fill up the entire space of the opera. This opera's total dependence on quotation yields a further affinity to the Barthesian "Text."

¹¹ Barthes, "From Work to Text," 163-64.

¹² Barthes, "The Death of the Author," 148.

¹³ Barthes, "From Work to Text," 163.

¹⁴ Young, *Untying the Text*, 31.

¹⁵ John Cage, *For the Birds*, (Boston: Marron Boyars, 1981), 80.

¹⁶ Cage, *For the Birds*, 74.

Reflecting the poststructuralists' mistrust of originality, Barthes contends that the "text" is fundamentally a "tissue of quotations."

*The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture..., the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original.*¹⁷

In spite of these resemblances, however, Barthes' postulation of aleatoric music as an example of text is problematic when viewed from the perspective of the relationship between the Text and its reader. This is because of the non-unitary status of the reader in performative art. In musical performance, the reader of a Text can be both performer and listener. Unlike literary readers, listeners do not have direct access to a "text" but need to be mediated by the performer. Given this, the Barthesian "birth of the reader" needs to be re-examined both from the listener's points of view and the performer's points of view.

The Comparative Status of the Performer and the Listener in Aleatoric Music

First of all, let us examine different types of aleatoric music, since each type engenders a different status of the performer with respect to his or her relationship with a "Text," a musical score. At the broadest level, aleatoric music can be divided into three groups. In the first type, the chance element is involved only in the process of composition, and every parameter of a work is fixed before the moment of its performance. Cage's *Music of Changes* (1951) is an example of this type of aleatoric music. In this piece, the composer selected duration, tempo, and dynamics by using the *I-Ching*, an ancient Chinese book that prescribes methods for arriving at random numbers. Only pitches were determined by the composer. Similarly, Iannis Xenakis used probability theories to determine the microscopic details in many of his compositions, including *Pithoprakta* (1955-56), the literal meaning of which is "actions by means of probability." This work comprises of four sections, each of which is distinguished from the others primarily by textural and timbral characteristics, such as glissandi and pizzicati. The sectional division at the macroscopic level and the collective characteristics of each section are designed and controlled by the composer, but the individual components of sound are generated by mathematical theories. For instance, when Xenakis chose glissandi and pizzicati as the main sonic events of the second section, microscopic details, such as which pitches and dynamics to use, were determined by probability theories, in the similar way that Cage used *I-Ching* in *Music of Changes*. In this type of aleatoric music, composers allow elements of chance to occur only in the process of composing, and the results obtained from this process are notated without

¹⁷ Barthes, "The death of the author," 146.

allowing the performer to change the written score. The role of performers and listeners remains as passive as in traditional music. A counterpart of this type of aleatoric music in visual art would be Jackson Pollock's "action painting," which is created by pouring or dripping paint onto the canvas in a spontaneous manner. A chance element is incorporated at the time of painting, but what is presented to the viewers is a fixed and finished object.

The second type of aleatoric music incorporates chance elements in performance. The composer provides notated events but their arrangement is left to the determination of the performer. Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück XI* (1956) is an example. This work contains nineteen events which are composed and notated in a traditional way. The arrangement of these events, however, is not determined until the performer decides prior to the performance. Earle Brown's *Available forms II* (1962) is intended to be performed in the same way, except that in this piece the conductor is asked to "spontaneously" decide the order of the events at the very moment of performance (EXAMPLE 1). This work is composed for two orchestras, which are to play simultaneously. The score for each orchestra consists of four pages. Each page contains either four or five musical events, each of which differs from each other in its sound characteristics, such as articulation, density, contour, timbre, etc. In order to perform this work, the conductors, working independently of each other, choose one combination of the given events. As the title suggests, each performance is meant to be one of the available realizations of the piece. This piece was inspired by Alexander Calder's mobile sculpture, which consists of several parts that move in space, continuously changing their spatial dispositions before the viewers' eyes, yet not losing its identity as a single work because of the limited relationships among its parts.

The third type of aleatoric music contains the greatest degree of indeterminacy. In this type, traditional musical notation is replaced by visual or verbal signs which instruct or only suggest the ways a work can be performed. Graphic score pieces are examples of the third type. In Earle Brown's *December 1952* (1952), lines and rectangles of various lengths and thicknesses replace traditional musical notes (EXAMPLE 2). The lines and rectangles may read as implying direction, loudness, duration, and pitch. The performer chooses how to read the sonic implications of the graphic signs. Similarly, Morton Feldman's *Intersection No. 2* (1951) for piano solo is written on coordinate paper. The squares viewed horizontally represent a time unit, while three vertical squares in each row suggest relative pitch levels - high, middle and low. The number in a box tells how many keys are to be played. The performer determines what particular pitches and rhythms to play. (EXAMPLE 3). Christian Wolff's *Duo for Pianists, II* (1958) has only a verbal indication for a broad limitation, such as the use of pianos with no silences between the two performers. The beginning and the ending of the piece are determined by the situation under which performance takes place.

The score of Cage's *Variations II* (1961) shows both graphic and verbal notations. It consists of eleven transparent plastic sheets: six of them contain the drawing of straight lines, one line for each sheet, and each of the remaining five sheets carries one black dot. The composer provided the performer with the verbal instructions for how to create scores by using the given sheets and how to realize the scores (EXAMPLE 4). There are many ways of creating a score for this piece, and many more ways of realizing it once it is created.

In the second and third types of aleatoric music, it is not listeners but only performers who are promoted to the rank of co-author of the works. At the moment of performance, listeners hear only a rendition chosen and fixed by performers; the openness of aleatoric music is closed and fixed at the time of performance. Carl Dahlhaus has remarked upon this closed openness on the listener's side:

By "open forms" one understood, first, pieces in which individual sections are fixed and unalterable, yet where the sequence of the sections is variable and left to the performer. The variability is, however, aesthetically fictitious. For the listener it does not exist; he does not relate the version he is hearing to other possible ones the performer could have chosen but did not choose. What is a variable form on paper is fixed in performance; and insofar as form is a category that refers to the perceivable result and not to the method, "open form" is not "open."¹⁸

Cage's *4' 33"* is known as the most radically indeterminate in the repertoire of aleatoric music. The notation of this piece has only a verbal indication, which specifies broad aspects of the piece, such as the number of sections and the total length of the work. The word, "tacet" written between the roman numeral marking of each section indicates that performers should be silent during each section (EXAMPLE 5). In David Tudor's premiere of *4' 33"*, he indicated the beginnings and the endings of three sections by closing and opening the keyboard cover, respectively. What Cage intended in this silent piece was to make the audience experience the sounds from their environment. He has noted:

You could hear the wind stirring outside during the first movement (in the premiere). During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out.¹⁹

Cage's *4' 33"* certainly invites the audience to engage, through its own sounds, in the making of the work as co-author and performer. David Tu-

¹⁸ Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*, trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton (New York: Cambridge Univ. Press, 1990), 261-22.

¹⁹ Quoted in Richard Kostelanetz, ed., "Ur-Conversation with John Cage," *Perspectives of New Music* 25 (summer 1987): 97.

dor's performance was indeed a ritual, in which the moments of composition and performance collapse and the audience create and experience together what Barthes called "textasy," "an ecstatic loss of the subject in a textual coming."²⁰ This type of "textasy" can be found in Robert Rauschenberg's "all white paintings," which are often regarded as a visual counterpart of Cage's 4'33". These paintings are nothing but empty white canvases, waiting for shadows cast by spectators. Spectators complete the work by becoming the objects on empty canvases, and in so doing, they become co-author of the work.

In Cage's 4' 33", however, the role of the listener as a co-author is only conditional. Although performers are asked to remain silent by the indication of the word "tacet," this silence is overridden by Cage's verbal instruction, which reads, "However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time."²¹ During David Tudor's monumental performance, the audience was invited to fill up the temporal space of the piece with its own sounds, and thus became a co-author and a performer of the piece. But if a performer fills up the duration of 4'33" entirely with his or her own music, then the listener would remain as passive as in the performance of any traditional, non-aleatoric music. It is the performer who decides whether or not to give participational space to the listener.

This privileging of the performer has been a major target in the criticism of Cagean aleatoric music. Xenakis pointed out that in the open-form compositions, it is the performer who is promoted to the rank of composer by the composer himself, and thus the result is a substitution of authors.²² Morton Feldman has discovered the same flaw.

*After several years of writing graphic music I began to discover its most important flaw. I was not only allowing the sounds to be free—I was also liberating the performer.*²³

As Feldman, Xenakis, and Dahlhaus indicated, what one sees at the wake of the author's death in aleatoric music is the birth of the performer, not the birth of the listener, as Barthes conceived.

²⁰ Quoted in Young, *Untying the Text*, 32.

²¹ John Cage, 4' 33" (New York: Henmar Press Inc., 1960). In the second version of 4'33" (1962), Cage further loosened the performing restrictions of the work by defining it as a "solo to be performed in any way by anyone" (see Example 6). Peter Pfister made one of its realizations at his electronic studio in Switzerland.

²² Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, 2nd ed. (New York: Pendragon Press, 1992), 38.

²³ Morton Feldman, *Essays* (Kerpen: Beginner Press, 1985), 38.

The Figure of Music in Barthes' Theory of Text

Our goal is not to refute Barthes' theory of text by simply upholding the difference in performance art, especially in music. Rather, a deeper implication of performance art's provocation can be entertained by asking what role this "difference" played in Barthes' decision to turn to musical examples. That is, what rhetorical role does music play in Barthes' theory of text?

Our answer in a nutshell is this: Barthes' theory of text is irreparably burdened by a paradoxical tension, to which music provides a rhetorical solution (precisely because of its "difference"). The tension is between the para-historical and historicism; between, on the one hand, Barthes' defining of the Text in a transphenomenal sense, as an experience that transcends historically specific authors, text-artifacts, and readership, and, on the other, his need to demonstrate the same through historically-situated instances of authors and texts. In short, it is the problem of discussing the trend towards authorlessness in terms of the history which is demarcated by authors. Let us elaborate this tension.

Time and again, Barthes warns that the removal of the Author is not merely a historical fact or explainable by "declaring certain literary productions in and others out by virtue of their chronological situation."²⁴

For, the Text is a certain primordial law of the sign that has been exerting its force always already. He opens "The Death of the Author" by speaking of this timeless relation between writing and the subject:

*Writing is the destruction of every voice, of every voice, of every point of origin... As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin.... No doubt it has always been that way.*²⁵

For him, it is only the Work which is a historical phenomenon, a product of historically identifiable regimes of institutional and ideological forces. Specifically, the phenomenon of Work coincides with the bourgeois democracy in the West, the high point of the capitalist ideology with its worship of the prestige of the individual, where a work of art is "consumed" with the stamp of the Author. From this view, the instance of the Work is but the bourgeois democratic ideology's momentary interruption of the timeless force of the Text. Then, the birth of the reader is in fact a re-birth.

Having so defined the Text only as a negatively historical phenomenon, in opposition to the epoch of the Work, the question of where the Work stops and the Text begins becomes a hopelessly elusive logical problem for

²⁴ Barthes, "From Work to Text," 156.

²⁵ Barthes, "The Death of the Author," 142.

Barthes; once he explains the birth of the Author (or the Work) within history, showing its undoing outside the history becomes an impossible task. And Barthes slips repeatedly: while the moment of the Text is supposed to be recognized as nameless, ownerless instances, he tells us time and again that its name in fact is Mallarmé, Genet, Proust, etc.; he cannot do without the heroes of conscientious interventions in the ideological regime of the Work, towards the Text. In sum, Barthes vacillates between having the “birth of the reader” as an innovation and as a return (to the primordial ways of writing / reading relation that has been “always that way”); simultaneously as a historical phenomenon (identifiable by such and such authors) and as a para-historical, authorless law of the sign.

How does music intervene in this paradox? First of all, we have to recognize that music is not a marginal subject in Barthes’ theory of text. It is through music, not through the literary tradition, that he reveals the most straightforward and specific examples of the Work and the Text; through music history, he reveals the most tangible “chronology” of where the Work stops and the Text begins. However, as we will show presently, the specificity Barthes purchases through musical example concretizes but at the same time disrupts the entire logic of his theory of text.

We argue that music’s “difference,” which prompts Barthes to seek in it the examples he is reluctant to articulate within the literary tradition, lies precisely in its irreducible presence of the performer. First, the musical scene provides him with an ideal example for the historical lapse into the Work, for the institutional intervening of the performer in music palpably demonstrates the growing distance between the “author” and the “reader.” In contrast, vis-a-vis the literary tradition, Barthes largely remains silent about what actual changes in the textual form and its relation to the reader took place with the advent of the Work—while he liberally discusses the ideological milieu surrounding the change. He relegates this task to musical examples, as it were. In music, he observes, this era is characterized by the degradation from the music that is played, which he calls *musica practica*,²⁶ to the music that is passively listened to. In this era, practicing amateurs who listen as one would play, once numerous in the previous age, disappear. Instead, between the composer and the listener, there intervenes the professional performers and music critics who assign upon themselves the task of interpreting “the soul” of the Genius behind a piece of work that supposedly remains inaccessible to amateurs. In short, the trend of the Work in music has momentarily suspended the para-historical phenomenon of *musica practica*.

Second, a sociological and historical specificity thus purchased, Barthes discusses the emergence of musical equivalent of the Text with far less

²⁶ Roland Barthes, “Musica Practica,” in *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: The Noonday Press, 1977), 149-154.

inhibition (than in his discussion on the literary tradition) towards naming the historical author. His para-historical stance virtually disappears, and Barthes is more willing to entertain the idea of the moment of musical Text as a historical epoch: it coincides with aleatoric music that he described as “post-serial music.” “Today aleatoric music has radically altered the role of the “interpreter”, Barthes declares.²⁷ Just as the reading of the “modern” text consists not in passive receiving but in writing anew, he continues, “the modern listener ... puts oneself in the position... of an operator, who knows how to displace, assemble, combine, fit together...”²⁸

Then, how does he explain the sudden irrelevance of music’s historical intermediaries, especially the performer, in aleatoric music? Here, Barthes becomes ambivalent. After the above optimistic pronouncement that it is we, the listeners, who are playing the “modern” musical scores, he quickly adds: “though still it is true by proxy.” Here, in this swift qualification, we get a glimpse of Barthes’s hesitant yet evident desire to collapse the experience of the listener onto that of the performer; that is, his desire to see aleatoric music as a sort of “return” of *musica practica*. What warrants this return of an unmediated relationship between the performer and the listener? Is it “in the score,” so to speak? Or is it in the social setting? How is such an unmediated relationship conceivable today, when we are in fact even more inundated, than the age of the Enlightenment itself, with the electronic and commodity mediations of the images of the composer as individual hero, the charismatic performer, and the recording as a perfect performance of a piece? This kind of “sociological” calling into question is inevitable given Barthes’ allowing of a historical specificity via aleatoric music. But he remains silent on such an essential detail.

Towards the very end of the same argument, Barthes admits in passing that this—the “birth of the listener” with aleatoric music—is an ideal picture, a “utopia.” Why does he suddenly lapse into a prescriptive mode when it comes to the question of the music listener? It is as if Barthes resorts to “utopia” precisely because he is secretly aware of the fact that, as we have been at pains to show, the epoch of aleatoric music is no less Author-centered (from the point of view of the listener), that this epoch is thick with institutionalized intermediaries such as the performer. It is as if Barthes, after inscribing the advent of the performer as a historical and sociological phenomenon, tries to wish it away from the aleatoric music. The musical example, with its tangible institutionalization of mediators, illuminates Barthes’ rhetoric but only to bite back in the end.

Drawing on the above observations, we conclude that in Barthes’ theory of text, music serves as the lowest and the highest examples. At the lowest,

²⁷ See note # 13 above.

²⁸ Barthes, “Musica Practica,” 153.

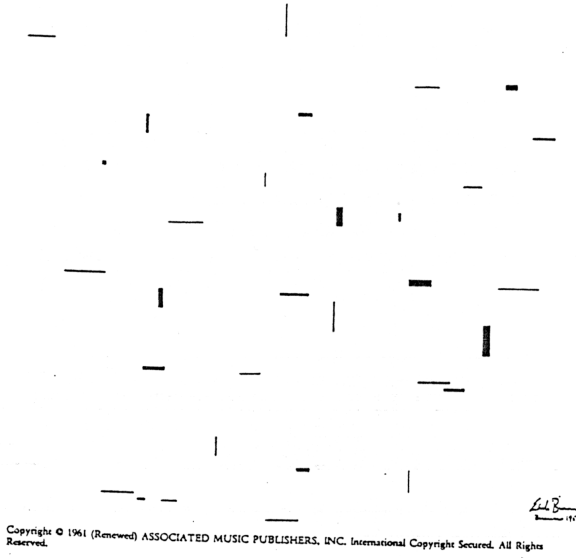
music history demonstrates the clearest case of the trend towards consumption, i.e., the severance of the "author" from the "reader" by the intervention of the professional performer. At the highest, aleatoric music is an ideal example of the Text, much more than any literary text can be. The two, the lowest and the highest, are inseparably locked in Barthes' logic: it is precisely because music is haunted by the irreducible intervention of the performer that its supposed absence in aleatoric music is liberating. How liberating? The latter, for Barthes, is the moment when the performer fuses with the listener – i.e., the *musica practica*. It is interesting that in his literary examples (of "the modern text"), such a "transference" of performativity predominantly concerns the author; hardly ever the reader. (Thus his extolling of Mallarmé's "authorless" language play, Brecht's "distancing," etc.) When it comes to the reader's performative empowerment, Barthes resorts to hopelessly abstract and "intangible" phenomena such as "intertextuality." But from the model of *musica practica* – the sensual and bodily merger of the performer with the listener, the playing and the hearing – he finds a much more reified and "situated" *mis-en-scène* of the ideal readership. Such is the role of music in Barthes' theory of text.

– a shorter version of this paper was presented at the 16th Congress of the IMS in London, 1997-

Example 1: Earle Brown, Available Forms II

The image displays a complex musical score for Earle Brown's *Available Forms II*. The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument or section. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bass Clarinet (Bass Cl.), Bassoon (Bn.), Horn (Hrn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Harp, Piano, Orchestral Strings (Orch. S), Marimba (Marim.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xylo.), Vibraphone (Vib.), Timpani (Timp.), Violin (Vln.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, hand-drawn circle is drawn around the Harp and Piano staves, and another large circle is drawn around the Violin and Viola staves. There are also several other smaller circles and lines drawn around specific parts of the score, possibly indicating areas of interest or analysis. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical score.

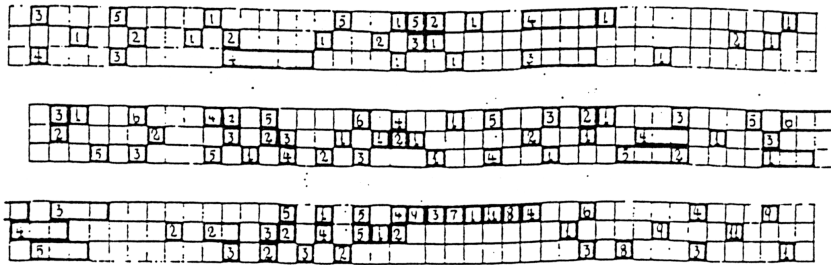
Example 2: Earle Brown, December 1592



Copyright © 1961 (Renewed) ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Example 3: Morton Feldman, Intersection No. 2

□ ISS



Example 4: John Cage, Variations II

SIX TRANSPARENT SHEETS HAVING SINGLE STRAIGHT LINES, FIVE HAVING POINTS. THE SHEETS ARE TO BE SUPERIMPOSED PARTIALLY OR WHOLLY SEPARATED ON A SUITABLE SURFACE. DROP PERPENDICULARS FROM THE POINTS TO THE LINES (WHERE NECESSARY TO EXTENSIONS OF THE LINES). MEASURE THE PERPENDICULARS BY MEANS OF ANY RULE, OBTAINING READINGS THEREBY FOR 1) FREQUENCY, 2) AMPLITUDE, 3) TIMBRE, 4) DURATION, 5) POINT OF OCCURRENCE IN AN ESTABLISHED PERIOD OF TIME, 6) STRUCTURE OF EVENT (NUMBER OF SOUNDS MAKING UP AN AGGREGATE OR CONSTELLATION). A SINGLE USE OF ALL THE SHEETS YIELDS THIRTY DETERMINATIONS. WHEN, DUE TO 6), MORE ARE NECESSARY, CHANGE THE POSITION OF THE SHEETS WITH RESPECT TO ONE ANOTHER BEFORE MAKING THEM. ANY NUMBER OF READINGS MAY BE USED TO PROVIDE A PROGRAM OF ANY LENGTH. IF, TO DETERMINE THIS NUMBER, A QUESTION ARISES OR IF QUESTIONS ARISE REGARDING OTHER MATTERS OR DETAILS (E.G. IS ONE OF THE PARTS OF A CONSTELLATION ITSELF A CONSTELLATION, OR AGGREGATE), PUT THE QUESTION IN SUCH A WAY THAT IT CAN BE ANSWERED BY MEASUREMENT OF A DROPPED PERPENDICULAR.

COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

Example 5: John Cage, 4'33"

I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Example 6: John Cage, 4'33" No. 2

0 00

SOLO TO BE PERFORMED IN ANY WAY BY ANYONE

FOR YOKO ONO AND TOSHI ICHIYANAGI
TOKYO, OCT. 24, 1962

John Cage

IN A SITUATION PROVIDED WITH MAXIMUM AMPLIFICATION (NO FEEDBACK), PERFORM
A DISCIPLINED ACTION.

WITH ANY INTERRUPTIONS.

FULFILLING IN WHOLE OR PART AN OBLIGATION TO OTHERS.

NO TWO PERFORMANCES TO BE OF THE SAME ACTION, NOR MAY THAT ACTION BE
THE PERFORMANCE OF A 'MUSICAL' COMPOSITION.

NO ATTENTION TO BE GIVEN THE SITUATION (ELECTRONIC, MUSICAL, THEATRICAL).
10/25/62

THE FIRST PERFORMANCE WAS THE WRITING OF THIS MANUSCRIPT (FIRST MARGINATION ONLY).

THIS IS 4'33" (No. 2) AND ALSO PT. 3 OF A WORK OF WHICH ATLAS ECLIPTICALIS IS PT. 1.

COPYRIGHT © 1962 BY HENMAR PRESS INC., 375 PARK AVE. S., NEW YORK 46, N.Y.

Џионџвон Џо и С. Хун Сонџ

"ТЕКСТ" РОЛАНА БАРТА И АЛЕАТОРИЈСКА
МУЗИКА: ДА ЛИ ЈЕ "РОЂЕЊЕ ЧИТАОЦА"
И РОЂЕЊЕ СЛУШАОЦА ?

(Резиме)

Разликујући «текст» од «дела», Барт тврди да у додиру са «текстом» читаоци, а не аутор, треба да створе значења. За њега је алеаторичка музика пример «текста» који захтева «рођење читаоца». У овом раду се критички преиспитује овакво Бартово схватање, са нагласком на анализи компликованог статуса читаоца у музици. Читаоци музичког текста могу бити и извођачи и слушаоци. За разлику од читаоца књижевности, музички читалац нема директан приступ «тексту», јер он мора бити посредован извођачем. У алеаторичкој музици се само извођачи, не и слушаоци, промовишу у ранг ко-аутора дела.

У раду се разматра и питање зашто се Барт окренуо музици да би илустровао своју теорију текста. Управо због «различитости» («difference») музике као извођачке уметности, историја музике пружа примере за најниже и највише тренутке Бартове теорије. Ако, по њему, институционализација професионалног извођача у историји музике показује успон Дела боље него што је то могуће на примерима из књижевности, претпостављено ишчезавање извођача у алеаторичкој музици делује у већој мери ослобађајуће него било који моменти у књижевном Тексту. То је стога што представа музике – као извођачке уметности – пружа Барту постварен и телесно «ситуиран» модел читалаштва који он није био у стању да нађе у књижевној традицији.

UDK 78.01 Barthes R. : 781.24.03

ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

REVIEWS

САДАШЊИ ИСТРАЖИВАЧКИ ТРЕНУТАК У ЧЕШКОЈ МУЗИКОЛОГИЈИ

У јесен 2000. и у пролеће 2001. године у Прагу је приређено неколико међународних музиколошких скупова концентрисаних на стваралаштво највећих чешких композитора 19. и 20. века. Симпозијумом *Фибих – мелодрама – Art Nouveau*, одржаном од 20. до 22. октобра 2000. на Музичком факултету Академије извођачких уметности у Прагу, обележене су 150-годишњица рођења и 100-годишњица смрти Здењека Фибиха (Fibich) (1850 – 1900). Уводне говоре су одржали Иван Поледњак (Poledňak), председник Чешког музичког савета, и Јиржи Хлавач (Hlaváč), декан Музичког факултета. Познати истраживачи Фибиховог дела Владимир Худец (Hudec, Брно-Оломоуц), Вера Шустикова (Šustíková, Праг) и Јарослав Јиранек (Jiránek, Праг), одржали су кључна предавања, редом о Фибиховом романтизму, изворима за проучавање његовог живота и дела и о оригиналности његових стилова. Међу учесницима су били и Микулаш Бек (Bek), Алена Бурешова (Burešová), Мирослав К. Черни (Černý), Јаромир Хавлик (Havlík), Радмила Хрдинова (Hrdinová), Алена Јакубцова (Jakubcová), Јарослав Смолка (Smolka), Лубомир Спурни (Spurný), Владимир Тихи (Tichý), Јиржи Вислоужил (Vysloužil), Вера Вислоужилова (Vysloužilová), Петр Витлих (Wittlich), Валтер Бернхарт (Bernhart), Милослав Блахинка (Blahynka), Петрик Девајн (Devine), Јобст Фрике (Fricke), Норс С. Јозефсон (Josephson), Херман Јунг (Jung), Хартмут Кронес (Krones), Хелмут Лос (Loos) и Греем Мелвил-Мејсон (Melville-Mason). Учесници су имали прилику да присуствују комплетном извођењу Фибихових концертних мелодрама, новој продукцији трећег дела мелодрамске трилогије *Hippodamia* Фибиха и Јарослава Врхлицког (Vrchlický) у прашком Народном позоришту, као и да разгледају велику изложбу о Фибиховом животу и каријери у Палати Лобковиц прашког Замка. Конференцију и пратеће догађаје организовали су Чешко музичко друштво и Друштво Здењека Фибиха у Прагу, као и Чешки музички музеј у саставу Народног музеја, Академија извођачких уметности и Универзитет Палацки у Оломоуцу. Финансијска помоћ је стигла од Министарства културе Чешке Републике и прашког Градског већа. На овој конференцији смо последњи пут видели у јавности истакнутог чешког музиколога, *проф. др Јарослава Јиранека*, који је умро неколико месеци касније, 19. јула 2001. године. Зборник радова са скупа о Фибиху, који је објављен септембра 2001, уредила је Вера Шустикова.

Уочи Божића, од 15. до 17. децембра 2000. године, у Мартинуовом (Martinů) институту у Прагу одржан је међународни скуп *Сиенска дела Бохуслава Мартинуа (1890-1959)*. Повод за скуп били су Мартинуов фестивал који се приређује већ шест година узастопно и прашка премијера прве композиторове опере *Voják a tanečnice (Војник и иџрачица)* у Државној опери. Музиколози из девет земаља, међу којима Џефри Чу (Chew) и Греем Мелвил-Мејсон (Лондон), Џудит Фајелер (Fiehler), Џудит Мејбери (Mabary) и Мери-Џин Спир (Speare) (САД), Петер Халас (Halász, Будимпешта), Хари Халбрајх (Halbreich, Брисел – аутор неопходног

каталога Мартинуових дела), Тео Хирсбрунер (Hirsbrunner, Берн), Јирген Медер (Maehder), Михаел Мајер (Maier) и Михаел Витман (Wittman, Берлин), Луис Оуенс (Owens, Кембриџ), Ивана Ренч (Rentsch, Цирих), Иванка Стојанова (Париз), Екхард Вебер (Weber, Келн), Зигрид Визман (Wiesmann, Беч), као и Алеш Бжезина (Březina, директор Мартинуовог института), Јармила Габријелова (Gabrielová), Катерина Мајрова (Mařová) и Адолф Шерл (Scherl) из Прага, обратили су пажњу на различите аспекте Мартинуових дела, као и на његов однос према савременој музици, литератури, позоришту и филму. Током округлог стола одржаног 16. децембра, водећи британски редитељ Дејвид Паунтни (Pountney) и његов асистент Никола Раб (Raab), одговарали су на питања у вези са њиховом новом поставком *Војника и иџрачице*, док су Маркус Гамел (Gammel) и Данијел Кетер (Kötter) говорили о својој инсценирању Мартинуових раних опера *Les larmes du couteau* и *Les trois souhaits* у Берлину. Међу истакнутим гостима били су председник новооснованог Друштва Бохуслава Мартинуа, Карел ван Ејкен (Eysken) из Белгије, Макс Келерхалс (Kellerhals) из Швајцарске, који је био Мартинуов блиски пријатељ током последњих година његовог живота, и Алфред Ворман (Wormann) са фестивала у Брегенцу. Симпозијум је организован у сарадњи са Карловим универзитетом, а финансиран из Мартинуове фондације у Прагу. Зборник радова ће бити објављен заједно са рефератима који су представљени на скупу о Мартинуу у Брегенцу, јула 1999 (поводом светске премијере прве верзије Мартинуове *Грчке пјасије*).

Институт Бохуслава Мартинуа у Прагу отворен је скоро, 1995. године, а његов рад у потпуности финансира Мартинуова фондација. То је модеран истраживачки центар, који може да обезбеди различите информације о композиторовом животу и делу и служи као светска база за проучавање његових дела. Међу његовим активностима и дугорочним пројектима су богаћење композиторовог архива (рукописи, фотографије, преписка, снимци и други документи), објављивање *Мартинуовог билтена* (три пута годишње), организација годишњег фестивала Мартинуових дела (у децембру, када се обележава композиторов рођендан), као и годишњег музиколошког скупа *Мартину и прашки музички животи рано 20. века* (у мају, у оквиру фестивала *Прашко пролеће*).

Шести годишњи скуп (25 – 26. мај 2001) био је посвећен проблемима издавања Мартинуових дела и идеји о критичком издању његових дела; у ствари, припрема и реализација критичког издања представља најамбициознији дугорочни задатак овог института и фондације. Скуп је био замишљен као сусрет издавача Мартинуових дела са музиколозима и извођачима из разних земаља. Позиве су прихватиле издавачке куће *Bärenreiter* (Касел), *Editio Bärenreiter* (Праг), *Max Eschig* (Париз), *Panton International* (Праг), *Schott* (Мајнц) и *Universal Edition* (Беч). Други издавачи, међу којима *Bote & Bock*, *Boosey & Hawkes*, *Schirmer*, *Alphonse Leduc* и други, нису послали представнике, али су изразили жељу да буду детаљно упознати са пројектом. Кратке прилоге су спремили Шерон Коеј (Choe, Лондон), Томас Сватош (Svatoš, Калифорнија – Праг), Кристофер Хогвуд (Hogwood, Лондон), Даниела Филипи (Phillippi, Мајнц) као и Сандра Бергманова /Bergmannová/, Јана Хонзикова /Hončíková/ и Алеш Бжезина,

директор Мартинуовог института. Учесници ових округлих столова бавили су се правним и практичним питањима везаним за будућа издања.

Одмах после овог скупа одржана је међународна “радионица” о проблемима новог издања сабраних дела Антоњина Дворжака (Dvořák). Старо издање, које су осмислили и спроводили у дело Отакар Шоурек (Šourek), Јан Хануш (Hanuš) и, најзаслужнији међу њима, Јармил Бурghаузер (Burghauser), започето је 1954. и још није завршено. О потреби за новим модерним критичким издањем први пут је јавно расправљано маја 1999. на међународној конференцији у Прагу, под називом *Антоњин Дворжак – тиренујно стиње комилејноџ кријичкоџ издања*, а радови са тог скупа објављени су у часопису *Hudební věda* бр.1 – 2, 2000. У међувремену, припремна и почетна фаза овог пројекта су у току, а хеуристичка проучавања врше професори и студенти Музиколошког института Академије наука и Музиколошког института Карловог универзитета у Прагу. На скорашњем радном састанку истраживача, уредника и издавача из Чешке Републике (Јармила Габријелова, Михаел Лохар /Lochar/, Милан Поспишил /Pospíšil/, Иван Војтјех /Vojtěch/, и други), Немачке (Дитрих Берке /Berke/, Роберт Дидион /Didion/, Клаус Деге /Döge/, Даниела Филипи /Philippi/, Леонард Шојх /Scheuch/, Хартмут Шик /Schick/), Мађарске (Миклош Долиншки /Dolinszky/) и САД (Алан Хаученс /Hutchens/), расправљано је о процедуралним и практичним питањима, као и о расподели дела на серије и књиге, уредничким принципима и о роковима за штампање. Ново Дворжаково издање треба да се појави већ 2004. године, на стогодишњицу композиторове смрти. Ипак, финансирање проучавања и издавања остаје најозбиљнији проблем, и он је до данас нерешен.

Године 1999. почела је сарадња између музиколога који проучавају Дворжаково и Мартинуово стваралаштво. С обзиром на дугорочност оба издавачка пројекта, њихове обиме рада и сличности методолошких и практичних проблема, може се очекивати да ће се ова сарадња наставити у годинама које долазе и да ће протагонисти сарађивати и на образовању нових генерација издавача.

Јармила Габријелова

ГОДИШЊА МЕЂУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЈА “МУЗИКА И МОЋ” БРИТАНСКОГ ФОРУМА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ,

одржана у Лондону, од 20. до 22. априла 2001.

Годишња конференција Британског форума за етномузикологију ове године је, у сарадњи са Одсеком за извођачке уметности на Универзитету Брунел у Твикенхаму, предграђу Лондона, окупила етномузикологе и музикологе из више европских земаља и са других континената. Учесници скупа су махом предавачи на универзитетима и колеџима или сарадници научних института.

Рад конференције је организован у једанаест сесија од по три, односно два усмена излагања, од којих су неке текле паралелно. Поред тога, одржана су два обимнија предавања специјалиста за тему овог скупа и представљена су три постера.

Прва сесија имала је назив *Музика, идеологија и моћ*, и њена тема се односила на народну (и, у мањој мери, компоновану) музику као инструмент пропаганде идеја власти тоталитарних режима током 20. века: у Северној Кореји, Хитлеровој Немачкој и Грчкој у време генерала Метаксаса, пред Други светски рат. Чули смо радове Кита Хауарда (Keith Howard, Велика Британија), Брите Свирс (Britta Sweers, Немачка) и Риста Пека Пенамена (Risto Pekka Pennamen, Финска).

Друга сесија, под називом *Раса, етничност и моћ*, обухватила је радове који третирају опстајање одређених, релативно младих музичких жанрова и мелодијских образаца као расних, етничких, па и класних симбола. Радови су се односили на плес *viejitos* у Мексику, на црначко хорско певање у Јужној Африци и, најзад, на мелодију песме "John Brown's Body", као моћни музички симбол коришћен за различите политичке потребе у САД од средине 19. века наовамо. Аутори радова су Рут Хелиер (Ruth Hellier, Вел. Британија), Грант Олвид (Grant Olwage, Јужна Африка) и Ени Жанеиро Рандал (Annie Janeiro Randall, САД).

Трећа сесија, *Мултикултурна Британија и игра идентитета*, обухватила је радове који разматрају питање испољавања расног и етничког идентитета у мултикултурним срединама, али и у релативно изолованим, културно монолитним заједницама. Пажња је посвећена мешавини музичког идентитета Индијаца са музичким идентитетом Британаца у Лондону, а затим и аматерском прегалаштву у циљу одржања музичког идентитета етничке заједнице (келтског порекла) на британском острву Ман. Постављена су питања теоријског и емпиријског истраживања етничких идентитета конзумената разних врста музике. Аутори радова су: Хана Хјуз (Hannah Hughes, В. Британија), Аманда Грифин (Amanda Griffin, В. Британија) и Ендру Блејк (Andrew Blake, В. Британија).

Четврта сесија, *Равнојеза моћи: глобализација – економија – технологија – туризам*, донела је три рада који се односе на коришћење музике за потребе туризма (на примеру игре *менио* са Јамајке), светске економије и, у том светлу, заштиту интелектуалне својине у различитим деловима света. Такође, потврђено је да комерцијални и теренски снимци обезбеђују доказ о употреби сатире и простеста и показују начине на које "немоћни" суспрежу свој идентитет у непријатељском окружењу. Аутори радова су Данијел Нили (Daniel Neely, САД), Квела-Сабине Херманс (Kwela-Sabine Hermanns, В. Британија) и Џон Коули (John Cowley, САД)

Пета сесија, *Обласи у жару истраживања 1 – Србија, Босна и Херцеговина*, формирана је, као што се из њеног назива види, да би се сагледало музичко понашање становника јужнословенских простора, страдалих у политичким трвењима и ратовима током последње деценије. У радовима у оквиру ове сесије обрађени су начини на које су млади људи у Београду и другим градовима Србије музиком реаговали на дату ситуацију и супротставили јој се. Млади су у Београду давали себи одушка учешћем у

музичком животу *андерграунд* клубова, а део градске младежи у градовима Србије приклонио се српском аутентичном сеоском певању и свирању. Такође, на примеру прилика у Босни и Херцеговини постављен је на теоријску раван занимљив проблем освајања територија (па и људских умова) путем музике, са ослонцем на поставку Мишела Фукоа. Радове су изложили Милан Тодоровић (В. Британија), Јелена Јовановић (Југославија) и Бенет Хог (Bennett Hogg, В. Британија).

Шеста сесија, под називом *Пол, моћ и музика*, надовезује се својим садржајем на једну од омиљених тема савремене западне етномузикологије – музичко понашање полова. Разматрано је питање мистичне моћи која се приписује употреби одређених инструмената с обзиром на пол свирача, а затим је дат поглед на “Просјачку оперу” Цона Геја (1728) као на инспирацију и преносиоца “преврата и изазова бинарним опозицијама”, односно, опозицијама мушког и женског пола (са ослонцем на поставку Жака Аталија и Мишела Фукоа). Аутори радова су Вероника Даблдеј (Veronica Doubleday, Велика Британија) и Џули Донован (Julie Donovan, САД).

Радови у седмој сесији *Области у жаришћу проучавања 2 – Средњи исток и северна Африка*, односе се на музику коју пропагирају, односно, забрањују тоталитарни режими у овим деловима света: талибански режим у Авганистану, диктаторски режим у Сирији (до 2000. године), као и поларизација схватања музичког жанра *rai* у складу са поларизацијом друштва у постколонијалном Алжиру. Радове су читали Јан ван Беле (Jan van Belle, Холандија), Ненси Елизабет Кари (Nancy Elizabeth Currey, САД) и Ане Хеле Јесперсен (Anne Helle Jespersen, В. Британија).

Осма сесија је имала назив *Присила, идеологија и контрола*. У оквиру ње сагледана су музичка остварења која својим музичким топосима величају владаре у комунистичкој Кини, у Немачкој у време Карла Шестог (1723) и у Француској у време Луја Четрнаестог (1664). Указано је и на могућност да се идеолошка функција уметности опише као метафорска пракса. Радове су представили Хон Лун Јанг (Hon-Lun Yang, Хонг Конг), Рајнхард Стром (Reinhard Strohm, В. Британија) и Доналд Б. Че (Donald B. Chaе, САД).

Девета сесија одржана је у форми дискусије, односно округлог стола, насловљеног као *Етномузикологија и моћ: контрола, ауторитет, “власништво” и влашћење*. У оквиру овог разговора, у коме су учешће узимали и посетиоци скупа, сагледани су проблеми са којима се суочавају етномузиколози у приликама кад желе да објаве теренске снимке на носачима звука. Наиме, произашло је да у пракси западних земаља, баш као и код нас, правни систем, по коме ауторска и извођачка права припадају казивачима са терена, није у складу са схватањима самих казивача. Њима су законске норме у овом погледу стране, јер музику коју изводе не схватају као добро које може да се подведе под модерни правни систем. Њихова схватања су махом одраз другачијег, обичајног права, које је доминантно у традицијским друштвима (што је, кад је реч о носиоцима аутентичне традиционалне, националне музике, сасвим логично). Због тога се поставља озбиљно питање: какве су могућности да се казивачима,

чији се снимци објављују, то на одговарајући начин надокнади од стране приређивача издања (најчешће самог етномузиколога који је мелодије од њих и снимио) или од стране издавача. У пракси се показује да је новчана накнада за извођаче до сада била најнеприхватљивија. Занимљиво је да су проблеми који се у вези са овим питањима појављују у разним земљама - истоветни као код нас.

Десета сесија је имала назив *Оџџор, рушење и овлашћење – ѿѿѿуларна музика*. У оквиру ње су разматрани политички аспекти пропагирања и деловања популарних музичких жанрова у Британији и бившој Источној Немачкој (говорено је и о комбинацији музике са коришћењем опојних средстава у Британији). Такође, осветљени су (друштвени, еснафски и други) погледи на појаву жена као инструменталиста у поп, рок и панк ансамблима, најактивнијих приближно у периоду од 1976. до 1982. године. Аутори радова су: Фредерик Вандебеге (Frédéric Vandenberghe, В. Британија), Едвард Ларки (Edward Larkey, САД) и Хелен Редингтон (Helen Reddington, В. Британија).

У оквиру једанаесте и последње сесије *Рег/нерег; обред, лечење* испитано је друштвено устројство звука као еколошког чиниоца у новијим делима америчког *sound artist*-а и композитора експерименталне музике Дејвида Дана (David Dunn), Разматрано је, такође, у којој су мери две различите музичке онтологије (на примеру музике сеоске заједнице са боливијских Анда) контрадикторне, а у којој комплементарне. Аутори радова су Дејвид Инграм (David Ingram, В. Британија) и Хенри Стобарт (Henry Stobart, В. Британија).

У оквиру конференције одржана су и два предавања која нису улазила у програм скупа. Прво предавање одржао је професор Адам Купер (Adam Kuper) са Универзитета Брунел, ученик и следбеник Џона Блекинга, под насловом *Моћ културе и култура моћи*. У њему се, међутим, бавио првенствено дефиницијама појма културе. Друго предавање одржао је професор Гејџ Еверил (Gage Averill) из САД; наслов његовог предавања гласио је *Звуци који убеђују*. Ово занимљиво предавање обухватало је питања из области социобиологије. Дат је значај генима и физиолошким процесима у организму као реакцији на одређене звуке, што, према речима предавача, може бити узрок чињенице да музика има централно место у обредима. Изнето је мишљење да се, следствено генетским порукама и архетиповима, користимо звучним сигнаlima из далеке прошлости, тако да на музику реагујемо емотивно, што нас доводи у друго стање свести.

Представљена су и три постера који су за теме имали идеју индустријске музике, питање тржишта и економије на плану “етеричне нације” и културне репродукције код Кинеза у Британији. Аутори су Карен Колинс (Karen Collins, В. Британија), Катарин Маседо (Catharine Macedo, В. Британија) и Керег Вилк (Caragh Wilk, В. Британија).

Као што се из изложеног може уочити, организатори конференције су, сходно трендовима у западној етномузикологији, одређене појаве у музици разних народа третирали не као засебне, саме по себи занимљиве, већ увек као део ширег контекста. Проблеме *моћи музике* и *музике моћи*

поставили су на равни друштвених, политичких и економских збивања у разним деловима света и на нивоу глобалних токова. Пажња је такође посвећена занимљивом питању етничког и расног идентитета и музичком изражавању полова. У оквиру сваке сесије, захваљујући живим дискусијама које су пратиле излагање сваког рада, истакнуте су заједничке тачке и преклапања међу њима, што је ток конференције учинио динамичним и успешним.

Није се, међутим, могао избећи утисак да је на конференцији преовладавао дух изразитог европоцентризма у именовану, коментарисању и вредновању одређених појава у другим деловима света. У оквиру сразмерно најзаступљеније теме *музике моћи* - музике као средства манипулације масама - било је говора о репресивним системима у балканским, средњоисточним, афричким и латиноамеричким земљама. Сродне појаве у "цивилизованом свету" – западној Европи, Аустралији или северној Америци једноставно нису ни дотицане, изузев у контексту општих коментара везаних за глобализацију као цивилизацијску тековину. Отуда, не можемо се отети утиску да је западна етномузикологија и даље окренута музици "других", а да се у улогу водећих теоретичара ових збивања постављају управо њени представници, као настављачи традиција колонијалног света. То им, између осталог, омогућава висок теоријски ниво који су развили у својој науци, као и методологија интердисциплинарног сагледавања музичких појава. По нашем мишљењу, управо такав може бити и даљи пут за развој српске етномузикологије, поред основних смерница које подразумевају минуциозну музичку анализу, у традицији етномузикологије балканских земаља.

Јелена Јовановић

**SEVENTH INTERNATIONAL CONGRESS
ON MUSICAL SIGNIFICATION
"MUSIC AND THE ARTS"**

IMATRA, FINLAND, JUNE 7-10, 2001

There is a justified opinion that Finland is the land of semiotics. Namely, the Semiotic Society of Finland was founded at the end of the 1970s, and now is one of the largest in the world. Semiotics is part of the curriculum of many academic institutions in the country. Among them is the University of Helsinki, i.e., the Department of Musicology. Besides, the International Semiotics Institute (ISI) was established at Imatra in 1988, in order to assemble semioticians from all over the world and to support international teaching of semiotics. The Institute is a place where many manifestations have taken place, such as the summer congress, winter schools, seminars, meetings of the Finish Semiotic Society, and Nordic Association of Semiotics. The result of developed collaboration with Bloomington/Indiana University, USA, is the *Acta Semiotica Fennica*, an international series of collections of papers as well as monographs.

Spiritus movens of all those activities is Eero Tarasti, professor at the Department of Musicology, University in Helsinki, director of the ISI, president of the Finnish Semiotic Society, main editor of the *Acta Semiotica Fennica*, mentor of numerous M.A. and Ph.D. theses in this field, and one of the leading semioticians in the world.

Central field of previous International Congresses was semiotics, although, in this frame, they were dedicated to different topics. The last one focused on the problem of music semiotics as well as the relations between music and arts. It included plenary lectures, round tables, and study sessions. Plenary lectures were very interesting, showing creative ideas of distinguished scholars about significant problems related to music semiotics. Among them were Leo Treitler (*Hermeneutics. Exegetics or what?*), Charles Rosen (*Conception and realization in music and other arts*), Daniel Charles (*Poétiques du Ryoanji*), Lewis Rowell (*Musical "Icons" and the semiotics of familiarity*), Eero Tarasti (*Metaphors of Nature and Organic Unity: An Introduction to a Bio semiotic Analysis of Symphony Music. Applied to Jean Sibelius' Fifth Symphony*), and others.

Two round-tables were organized like discussions between leading semioticians, sometimes representatives of different ideas. Authors of the most important books on the music semiotics, Gino Stefani, Raymond Monelle, David Lidov, Eero Tarasti, François Delalande, Márta Grabócz, and Robert Hatten (organizer) spoke about *Music semiotic theory today*. They, actually, answered to questions related to similarities among all approaches in current music semiotics and their own unique attitudes to difference between music semiotics and other forms of applied semiotics. The second round-table, named *Topics, narrativity and instrumental interpretation*, included views of outstanding semioticians (Monelle, Lidov, Tarasti, Hatten, Anne Sivuoja-Guaratnam, and organizer Márta Grabócz) on definitions, use, analysis of topics (intonation, indexicalities, semes, classemes, isotopies) the aim being to define musical styles. Those responses ranged from general to particular, including consideration of topics specific to Baroque, Classical, Romantic eras respectively, the problem of narrativity, gender, also a specific interpretation of the last movement of Beethoven's op.132, and the abstraction and the figure in 20th century music and painting.

As much as fourteen narrower subjects shed light on the complex questions: Semiotic problems in musical discourse, Music history, Music theory, Musical interpretation, Musical aesthetics, Music psychology, Opera, Music and dance, From spectromorphology to signification: intrinsic/extrinsic threads in electroacoustic music language, Music and media, Music and painting, Pragmatism and research in music and the arts, Music and literature, Musical ekphrasis. Since these subjects offered various applications of semiotic principles, the wealth of the study realms and topics were significant, so that, there were essays connected with musicology, ethnomusicology, history/theory of art, literature, and film, linguistics, physics, psychology, biology, zoology. Treatment of given problems are also various, determined by structuralist's and poststructuralist's approaches. Sessions including the greatest number of contributions were Musical Aesthetics, Music history, Opera, Music theory, Semiotic problems in musical discourse, and Music and media. Since it is impossible to present all interesting ways of defining, analyzing, and applying music semiotics, I shall mention only some of them, from the implied groups mainly.

I would single out three essays from the first group, all about 19th century music: *"Supreme Generality" and "the Most Precise Distinctness" of Musical Meaning: An Attempt at a Solution of Paradoxes of Arthur Schopenhauer*, Felix Mendelssohn-Bartholdy and Susanne Langer by Krzysztof Guzczalski from Poland, *Music of Absence and Melancholy: Chopin, Brahms, Sibelius* by Susanna Välimäki from Finland, and *L'Orientalisme musical du XIXème siècle et la musique arabe entre sémiotique, sociologie et idéologie* by Jean-Marie Jacono from France. While Guzczalski tried to resolve a paradoxical understanding of musical meanings as general and particular in the same time, according to Schopenhauer, Mendelssohn and Susan Langer, Susanna Välimäki profoundly examined the features of Romantic intimate music, such as loss, silence, dream, and death. She contemplates problems of absence and melancholy in coordinates of psychoanalysis and theories of melancholy of Freud, Lacan, Žižek, and Julija Kristeva on the examples of piano compositions by Sibelius, Chopin, and Brahms.

Music history was mapped by issues connected with Middle ages (Ivana Perковиć: *Classification of Signs in the Serbian Orthodox Church Music*), Renaissance (Carlo Bosi: *Modal Attributions on the 15th century secular polyphony*), then with 17th (Rubén López Cano: *The Expressive Zone: Frames, Topics, Attractors and Expressive Processes in the 17th Century Hispanic Art Song*), early 19th (Zsuzsana Domokos: *The Function of the Praeludium in Beethoven's "Missa Solemnis"*), and 20th century music (Petri Tuovinen: *Hermeneutical Approach to Tauno Martinen's First Symphony*, Regina Chlopicka: *Extra Musical Inspirations in early works of Penderecki*). Besides, several papers dealt with Mexican folk music.

As polytextual work of art, opera was considered in various, intricate manners, related to the problem of communication (Edith Zack, Israel: *On Problems of Communication and the Process of Maturation in Richard Strauss's "Salome"*), intertextuality, symbolism (*Intertextuality and Symbolism in Janaček's Opera "Destiny"* by Tiina Väinölä, Finland), problem of Otherness (Liisa Maija Hautsalo, Finland: *About "Strangeness" in Kaija Saariaho's Opera "L'amour de Loin"*, Tatjana Marković: *Serbian Early Opera between East and West*) in 19th and 20th century operas.

The semiotic theory of aspect was developed and analyzed by Charles Pearson and Robert Hatten from USA, in order to interpret temporal perspective of music compositions. In his paper *A Relativistic Approach of Genesis, Evolution and Crisis in Tonal Harmony*, Italian musicologist Antonio Lai elaborated the concept of derivability on Kuhn's idea of puzzle-solving and Wittgenstein's idea of riddle. He applied it to tonal harmony. Inspired by Leonard B. Meyer's theory about musical style, Danuta Mirka from Poland made a suggestion to farther examination of rules and norms of a style.

Semiotic problems in musical discourse were unexpectedly determined in a zoological world, more precisely among wolves, in Dario Martinelli's essay *"Grandma, what a big mouth you have... The better to sing with" - Musical Culture and Behaviour of Wolves (Canis Lupus)*. During his interesting multimedial presentation, Martinelli introduced listeners in a forms of (musical) communication among wolves in a skillful and witty way. Musical discourse, as a form which could shape structures in the visual arts, was deliberated by Altti Kuusamo from Finland, in an inter-art context of Kandinsky's painting. Art of Wassily Kandinsky also engaged the attention of Swiss musicologist, Beat Föllmi, though in comparative

study of Schönberg's painting and music. The same, intertextual context is recognizable in the paper by Marianne Kiellian-Gilbert from USA, who wrote about Marta Ptaszynska's Concerto for marimba as an creative echo of the surrealist painting *Thorn Trees* by Graham Sutherland.

Essays exposed on the session Music and media proved that contemporary culture can be understood as a network of challenges for semioticians. Erkki Pekkilä from Finland confirmed it by his paper *The Semiotics of Cell Phone Musical Ringtones*. Pekkilä treated the ringtones as a form of techno-culture, i.e., as semiotical and sociological signifier. In a similar way, Sheila Rincon's and Dobrila de Nery's research (*The Analysis of Sound Code /Music, Noise and Sound Special Effects/ in Venezuelan Lottery TV Programs*), based on 49 Venezuelan TV programs, was concluded by classifying suitable music isotopies. Besides, postpunk music (*Narrative Purity in Danish Cinema and Postpunk Music* by Andrew Covert and Katarina Gligorijević from Canada) and contemporary film (*Outsiders as Insiders: Narrowcast Coding in "Leningrad Cowboys go America"* by Richard Littlefield from USA) were perceived in semiotical ways.

Music was not just a matter of scholars' contemplation. Namely, the Congress included three excellent concerts. Besides works by young composers form both the University of Helsinki and Music Academy Jean Sibelius, performed by Mikkeli Philharmonic, some participants represented themselves as pianists or singers as well. The recital by Charles Rosen, who played Beethoven's Sonatas opp. 109, 110 and 111, was an unforgettable experience.

Owing admirable Tarasti's and his colleagues' and assistants' enthusiasm—let me mention Susanna Välimäki, secretary of the Congress, Maija Rossi, Luiz Fernando de Lima, Alfonso Padilla, Erkki Pekkilä, Eila Tarasti, Osmo Vartiainen among others—, warm hospitality is an inevitably part of one's impression about Finland as well as a great wish to return there again.

Tatjana Marković
(translated by the author)

19th CONGRESS OF IAML

PÉRIGUEUX, FRANCE, JULY 8-13, 2001

In Périgueux, the beautiful old town in southern France, the *Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation* (*International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres*) celebrated its 50th anniversary during its 19th Congress. The organization was founded in Paris in 1951, and, until 1980, it was an association of music libraries only. Since then, it includes also music archives and documentation centres. The aim of the IAML is to develop international cooperation of the institutions, the exchange of materials between them, standardization of cataloguing, designing data-bases and others. The number of its member countries in 2001 is sixty-four, and the most numerous individual members are from United States (271), Germany (233), Italy and Spain (155), United Kingdom (127), Sweden (115), France (99). IAML's journal, *Fontes*

artis musicae, is published quarterly, including issues concerning music librarianship and documentation, national bibliographies.

The IAML is governed by a Council (Board, General Assembly, national delegates), and its activity is directed through Professional Branches, Subject Commissions, Working Groups, and Committees, which all have their own chairs (Branches also vice-chairs and secretaries). There are five Professional Branches, for Archive and Music Documentation Centres, Broadcasting and Orchestra Libraries, Libraries in Music Teaching Institutions, Public Libraries, and Research Libraries. Subject Commissions are: Commission on Audio-Visual materials, Bibliography Commission, Cataloguing Commission, and Commission on Service and Training. Working Groups are related to particular projects, such as Music Periodicals, Hofmeister XIX, the registration of music archives, the revision of directory of music research libraries from Western Europe, and music in UNIMARC. Finally, there are four committees – for constitution, copyright, publications, and information technology. They all gather at annual conferences or, every third year, at general meetings. Except the Constitution and Publications Committees, all the others were represented at the 19th Congress of IAML. There were more than 300 guests, and about 40 of them presented their papers. Among them was Tatjana Marković, Faculty of Music in Belgrade, as the first participant from Serbia after twelve years (*Nineteenth-century music sources in Serbian archives*).

Professional Branches had one or two sessions respectively. They included papers about music materials and documents in archives in France (Médiathèque du CDMC de Haute-Alsace, Bibliothèque nationale de France, etc.), Russia (Glinka Museum in Moscow) and Serbia; on music libraries in France, Belgium as well public libraries in France, Lithuania, Cuba; also, on important French opera collections (see Appendix 1 for some useful web-sties).

Essays exposed in the frame of Subject commissions dealt with film music and different audio and visual collections in Paris, Ottawa and Quebec, various cataloguing as well as service and training questions. Two sessions of Bibliography Commission were very interesting: Bibliographical activities in France and Portugal and Specialized music information centres in France and Germany.

Working Groups also had their meetings, at which it was reported about activities during previous years and some new ones were announced. For instance, the Group on Archival Registration, governed by David Day, USA, set some goals, such as to determine the best location for development of the web database : by January 2002. the database should be operational and ready for input of sample records; from January to June 2002 sample data will be entered, etc. It is noteworthy that the data related to 19th century Serbian music will also be included.

The Copyright Committee had two sessions, under the title "Copyright in Music Libraries: Is a balanced agreement still possible?", and the Information Technology Committee organized a working meeting.

The IAML has projects in collaboration with the International Musicological Society as well as with four major bibliographical series, RISM (Répertoire international des sources musicales / International Repertory of Musical Sources), RILM (Répertoire international de littérature musicale/ International Repertory of Music Literature), RIDIM (Répertoire international d'iconographie musicale / International Repertory of Musical Iconography), RIPM (Répertoire international de la presse musicale / International Repertory of the Musical Press). Representatives of all four

series had their presentations, working meetings, annual reports (and also an evening party – organised by the RILM !). Editors of the RILM Abstracts (Barbara McKenzie-Dobbs and Zdravko Blažeković) exposed their previous activities (see: Appendix 2), and gave instructions to members of national committees for further work and correspondence (see: www.rilm.org). At their meeting, the presidents of the RIDIM (Veslemöy Heintz, Florence Getreau, Z. Blažeković), presented the protocol for cataloguing images with musical contents over the Internet. Especially interesting were three presentations of the RIPM on the Internet and on CD-ROM by Robert Cohen, USA. The Data-base consists of 400.000 records in 12 languages, dedicated to 19th century music and musical life (see: www.nisc.com/RIPM).

The official part of the Congress was concluded by the general report of the IAML Council, and the reports of national representatives.

Social events embraced four very interesting concerts (The Viellistic Hurdy-Gurdy Orchestra, The Aquitanian ensemble Tre Fontane, etc.), presentation of the Hebrew oratorio *Ester* (1774, composer Cristiano Giuseppe Lidarti from a libretto by Rabbi Jacob Raphael Saraval) rediscovered by Richard Andrews in 1997, exhibitions, and several excursions. Among them, visiting pre-history areas and Lascaux caves were particularly exciting.

This Congress was organized under the patronage of Pierre Boulez and with the support from the French Ministry of Culture and Communication. It confirmed Boulez's words on the importance of library as archive and documentation centre: "The library is an epitome of knowledge, both real and virtual. But this knowledge has to be constantly transmitted, communicated and open to consultation. We are lucky to possess an immense store of centuries of lore. (...) The way we access documents has radically changed with the emergence of the latest technologies. We should now need the Imaginary Library, where all confines have been abolished".

This review would be uncomplete without mentioning the contribution of the remarkably diligent and charming members of the French Branch (Dominique Hausfater, President, Bérengère Demerliac-Buot de l'Épine, Claudie Cabon, Corinne Brun, Hélène Gié, Isabelle Gauchet, Catherine Massip, Gretchen Amussen, and many others), who were always ready to help the participants and guests.

Appendix 1: Selection of web-sites from internet catalogues

- A brief history of singing
<http://www.lawrence.edu/fac/koopmajo/brief.html>
- Aria database
<http://www.aria-database.com>
- A guide to medieval and renaissance instruments
<http://www.s-hamilton.k12.ia.us/antiqua/instrum.html>
- American Sheet Music
<http://memory.loc.gov/ammem/smhtml/smhome.html>
- Johan Sebastian Bach's cantates
<http://www.classical.net/music/comp.lst/works/bachjs/cantatas.html>

- Ballet archive
<http://www.kuwayama.com/balletarchive>
- Ballet magazine
<http://www.ballet.co.uk/magazines/yr-OO>
- Band Music from the Civil War Era
<http://lcweb2.loc.gov:8081/ammem/cwhtml/cwmhome.html>
- John Cage
<http://www.azstarnet.com/~solo/Cage.htm>
- CDMC (Centre de documantation de musique contemporaine)
<http://www.cdmc.asso.fr>
- Critical musicology, a transdisciplinary journal
<http://www.leeds.ac.uk/music/info/CMJ/cmj.html>
- IAMIC, the International association of music information centres
<http://www.iamic.le>
- Richard Wagner's operas
<http://users.utu.fi/hansalmi/opera.html>

Appendix 2: The RILM Abstracts: The National Committees

- Austria: 780 abstracts (Thomas Leibnitz)
- Brazil: 501 abstracts (Mercedes Reis Pequeño)
- Canada: 221 abstracts (Lisa Emberson)
- Croatia: 160 abstracts (Sanja Majer-Bobetko, Rozina Palić-Jelavić, Z. Blažeković)
- Denmark: 235 abstracts (Niels Krabbe)
- France: 364 abstracts (Mathias Auclair)
- Germany: 4414 (Susanne Staral)
- Hungary: 1655 abstracts (André Balog, Agnes Gupcsó)
- India: 200 abstracts (Jayashree Thatte-Bhat)
- Italy: 148 abstracts (Pinuccia Carrer)
- Japan: 1106 abstracts
- Russia: 849 abstracts (Tamara Lapteva, Emilia Rassina)
- UK: 227 abstracts (Sarah Hibberd)
- US: 2610 abstracts
- Yugoslavia: 151 abstracts (Tatjana Marković, Zdravko Blažeković)

Tatjana Marković
(translated by the author)

МУЗИЧКО-ХРИШЋАНСКА СВЕТКОВИНА У ЈЕРМЕНИЈИ

Од 12. до 26. септембра 2001. године одржан је у Јеревану (Јерменија) Други међународни фестивал и симпозијум «Традиционална и духовна музика – наслеђе човечанства» (Traditional and Sacred Music – Heritage of Humanity) односно пуним називом «Традиционна и духовна музика – наслеђе човечанства (Восток – Запад: диалози в Армении). У оквиру симпозијума биле су предложене три области: Исток и Запад – антитеза и синтеза, Канонске традиције ритуалне и црквене музике и Духовне теме у стваралачком делу композитора у другој половини 20. века.

Организатори су били Јерменска национална комисија УНЕСКО и Савез композитора и музиколога Јерменије. И Први и Други међународни фестивал и симпозијум уприличен је као део прославе 1700-годишњице установљења хришћанства као државне религије у Јерменији. Језици симпозијума су били јерменски, руски и енглески. Симпозијум се одвијао углавном на руском језику (који сви Јермени врло добро знају, поготову музиколози и композитори који су се школовали у Русији), затим на јерменском и на енглеском. Последњи заједно са француским био је језик малобројних странаца, тј. колега из Грчке (1), Француске(1), Мађарске(1) и Ирана(1). Руским су се служили учесници из Русије(2), Украјине (1) и Југославије (1).

Музиколошки скуп отворио је Анатолиј Конотоп из Москве са новим подацима и теоријским разматрањима у вези са руском црквеном појачком традицијом 17. века. Његова сународница Валентина Холопова, надалеко позната по својим теоријским радовима најширег спектра, открила нам је кључне тренутке егзистенције Софије Губајдулине у оквиру светске музике. Хоман Асади из Техерана је представио основне типове религијске и ритуалне музике у савременом Ирану. Александар Козаренко из Љвова, и сам композитор, приказао је нова црквена дела из Украјине (и свој ораторијум Страдања Господа Исуса Христа). Такође на духовном пољу, презентирала је мађарску музику Каталин Фитлер из Будимпеште, иначе стручњак за музичку симетрију. Козаренко је прочитао и рад о украјинској монодији отсутног Јурија Јасиновског. Луси Ро Давидјан, Парижанка јерменског порекла говорила је о музици и музичким инструментима као о елементима ширења религије у манихејском моделу. Грчки композитор Михаил Адамис изложио је своја искуства савременог стваралачког надахнутог византијском црквеном музиком. Београд је био представљен рефератом Надежде Мосусове *Косовский эпос в сиенических произведениях сербских композиторов во второй половине XX века (Косовски еп у музичко-сценским делима српских композитора у другој половини 20. века)*, са анализама опера *Отаџбина* Петра Коњовића, *Смрт Мајке Јуџовића* Душана Радића и балета *Косовка девојка* Витомира Трифуновића.

Домаћи музиколози бавили су се својим стваралаштвом, као и сопственим фолклором. Јерменска црквена музика била је мало заступљена, изгледа због тога што је она преовладала на Првом међународном симпозијуму 1999. и што је априла 2001. одржан симпозијум искључиво њој посвећен.

О проблемима музичке авангарде Истока и Запада говорила је Светлана Саркисјан, шеф музиколошке катедре на јереванском Конзерваторијуму. Придружиле су јој се колегинице Жана Зурабјан и Ана Аревшатјан са изучавањем монодијских принципа у делима савремених јерменских композитора, последња на примеру Шесте симфоније Авета Тертерјана. Нели Аветисјан је изнела особености културне синтезе у композицијама Левона Аставацатријана. О улози јерменске народне песме у делима Комитаса дале су своја саопштења Карине Худабашијан и Анахит Григорјан. Карине Цагацпањан говорила је о специфичним народним ритмовима у композиторској музици. Јерменски композитор Михаил Кокжајев разматрао је разлике у перцепцији музике на истоку и на западу. Тема Алине Пахлевањан била је певање у јерменској епизи као средство нарације. Лилит Јерндакјан је дала социјално-културни контекст источњачке љубавне песме.

Јерменској народној традицији у ужем смислу посветиле су се Лилит Симоњан са музичким језиком народне песме зимских празника, Хрисиме Пикичјан са орачком песмом у контексту земљорадничке културе и Завен Тагакјан са песмама при мужи у свакодневници савременог села. И на крају још једна занимљивост - Цамила Цамил са курдском духовном музиком.

На концертима фестивала могла су се чути дела савремених јерменских стваралаца, међу њима поменутих композитора Кокжајева, Тертерјана, као и њиховог доајена, недавно преминулог Лазара Сарјана, сина познатог сликара Мартироса Сарјана. Детаљно разгледање радионице и троспратне галерије овог фасцинантног јерменског уметника, омогућила је његова снаха, композиторова супруга, музиколог Аракси Сарјан. Било је у Јеревану и других културних споменика вредних пажње, као што је јединствена ризница древних рукописа, филмски музеј Сергеја Парацианова и много штошта друго.

Музичко откриће је био концерт руског вокалног камерног хора «Сирин» (уметнички саветник Анатолиј Конотоп), са диригентом Андрејем Котовим. Врло млади певачи, у живописним народним ношњама, почаствовали су нас заиста рајским певањем. Са великим ентузијазмом и једнаким професионализмом изводили су православне црквене песме и духовне народне песме руског народа, вични и литургијском и фолклорном певању. Грк Адамис имао је велико вече са својом духовном композицијом-ораторијумом о Христовој смрти на крсту и васкрсењу. Ансабл из Аргентине «Grupo encuentros» имао је такође захвалне слушаоце, као и вокални уметници, домаћи и страни. Украјински камерни ансамбл је изводио дела јерменских композитора као и домаћи клавијерски трио. Није изостала ни трибина младих стваралаца. На крају би се рекло да смо пожелели да чујемо на концертима више композиција Комитаса (јерменског Стевана Мокрањца) и више јерменске црквене музике (што смо могли чути на богослужењима), па се надамо да ће све бити надокнађено на будућим музичким фестивалима ове прелепе земље. Јерменија је за госте била откриће, имало је у њој шта да се доживи, да се сагледа и да се научи.

Надежда Мосусова

ПРИКАЗ СКУПА ЕКФОНЕТСКА НОТАЦИЈА И ПРАКСА

(Ἐκφωνητικὴ σημειογραφία καὶ πράξις)

У организацији Светог синода Грчке цркве и Института за византијску музикологију одржан је у Атини, од 9. до 11. новембра 2001. године, симпозијум са темом: *Еκφωνητικὴ νοταција и пракса*. Повод за овај, други по реду скуп, како су истакли његови иницијатори Архиепископ Атине и целе Грчке Христудолос и професор на катедри за византијску музикологију и црквено појање Атинског универзитета др Григорије Статис, проистекао је превасходно из литургијских разлога. Наиме, једно од најчешће занемариваних питања у савременој грчкој појачкој пракси јесте екфонетско произношење молитава (од стране свештеника и ђакона) и осталих богослужбених текстова (од стране чтеца и појца). Тема је, дакле, првенствено била намењена клиру и појцима, али ништа мање и музиколозима, који су имали јединствену прилику да се упознају са актуелним начинима екфонетског музичког израза и проблемима који из њих произлазе.

Излагањима учесника били су обухваћени литургички, филолошки и музиколошки приступ у разматрању екфонетске традиције. Посебну пажњу окупљених привукао је митрополит пергамски др Јован Зизјулас (Ἰωάννης Ζηζιούλας), који је о читању, екфонетском – мелодизованом читању и појању богослужбених текстова у Цркви говорио са аспекта догматике. Његова луцидна запажања у вези са устаљеном праксом једноставнијег екфонетског произношења старозаветних одломака и мелодијски богатијег произношења делова Новог завета могу се довести у везу са сазнањима савремених музиколога о специфичној употреби екфонетских знакова у рукописима са пророштвима, односно у рукописима са јеванђељима и апостолским посланицама. Из радова проистеклих на основу проучавања раних литургичких списа и типика сазнали смо којим су се појмовима означавали разноврсни начини читања, односно појања (Г. Фиљас/Г. Φίλιας), као и које су улоге и дужности чтеца, канонарха, типикара и појца – народа (А. Вурлис/Α. Βουρλής).

У филолошким студијама разматрана је музичка природа грчког језика, у коме је, како је више пута истакнуто, због великог броја вокала у речима и специфичне прозодијске структуре, читање блиско појању. Драгоцена су била етимолошка и лингвистичка тумачења кључних речи из библијских списа које су најчешће праћене екфонетском нотацијом (Е. Микројанакис/Ε) Μικρογιάννα, κηφ), као и врло прегледно, мада углавном са познатим чињеницама, излагање о структури кондака и акатиста (Π. Псахос/Π. Ψάχος).

Музиколошки радови су били оријентисани на историјат екфонетске нотације и изводе из светоотачке литературе о читању и појању у Цркви (Г. Статис/Г. Στάθης), преношење традиције екфонетског мелодизовања богослужбених текстова до последње реформе неумског писма почетком 19. века (Α. Алигизакис/Α. Ἀλιγιάκης), анализу лествичних основа у

екфонетском читању у блиској прошлости и данас (Г. Ликурас/Г. Лукоúρας), као и на приказ музичких рукописа Кладаса и Плусидијаноса, који су записивали мелодије кондака, односно акатиста (А. Халдеакис/Α. Χαλδαιάκης). Међу поменутиим радовима богату дискусију је изазвало питање хрое клитон, тј. хроматске лествице коју савремени појци - чтеци у Грчкој, као што су то чинили и они у 19. веку, користе мелодизујући своје читање апостолских посланица. Величине хроматских интервала у вези са којима су појци износили чак и супротна мишљења практично су демонстрирани како на традиционалним жичаним инструментима, тако и снимцима екфонетских мелодија у извођењу познатих константинопољских појаца из прве половине 20. века.

Између сваке групе радова одређени појци, ђакони и свештеници су екфонетски читали одабране одломке из пророштва, апостолских посланица, Јеванђеља, као и акатиста, што је уз изнете теоријске ставове покретало на дискусију врло спремну публику. Треба додати да су међу окупљенима били представници свих епархија Грчке архиепископије, затим из Константинопоља и епархија Васељенске патријаршије које су у саставу грчке државе (Света Гора, Крит, Патмос, Додеканиса), и то подједнако и свештеници и појци, који су узимали активно учешће у раду симпозијума приказујући локалну екфонетску традицију.

Основни став око кога су се на пленарној седници сложили сви учесници јесте тај да у читању и појању богослужбених текстова мелодија никако не сме постати важнија од саме речи. Црквеним појцима, али и свештеницима који екфонетски изговарају прозбе и читају Јеванђеље и акатист, критеријум мора бити смисао богонадахнутог текста, а не одређена мелодија или, пак, лествица. Изнето је и мишљење да ни традиција није увек гаранција исправности и да је најважније у Цркви остварити јединство свих присутних на богослужењу.

Чињеница да скуп није био међународног карактера и да су међу учесницима били присутни музиколози у чијем проучавању екфонетска нотација не представља уску специјалност није умањила његову вредност. Напротив, из овог симпозијума, који је организован из практичних и педагошких разлога, могао се стећи утисак о живој појачкој традицији, о упућености њених носилаца, и свештенства и појаца, у различите музичке проблеме и, најзад, о њиховом старању да се у отвореном дијалогу проговори о служењу у Цркви, том заједничком делу свих чланова Цркве.

Симпозијум је завршен концертном коме су чланови хора "Мајстори појачке уметности", под руководством Григорија Стагиса, извели одабране мелодије из службе Панихида, као и одабране иконе божићног кондака Романа Мелода. Последњег дана, у недељу 11. новембра, у Катедралној цркви у Атини је служена архијерејска литургија којом је началствовао архиепископ Христодул, а за певницима су се још једном окупили познати псалти, учесници скупа. Током четворочасовног трајања јутарње службе и литургије свако ко је пратио симпозијум могао се запитати да ли је добро разумео закључке изнете претходног дана. Без разлике, и свештеници и ђакони, и чтеци, а изнад свих појци, показали су све своје појачке способности, укључујући мелизматичне бравуре у којима је текст заиста остајао у другом плану. Било је извесно да је

примењивање изнетих предлога одложено за неки други пут. Још једном је, дакле, потврђено да у усменој музичкој традицији теорија никада не претходи пракси, напротив, она је увек на другом месту.

Весна Пено

КРАТКА ОКСФОРДСКА ИСТОРИЈА МУЗИКЕ

Džerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, I. Preveo sa engleskog Miloš Zatkalić. Clio (Biblioteka »Ars musica«, urednik: Hristina Medić), Beograd 2001, 340 str.

Београдска издавачка кућа «Clio», потпомогнута југословенским Фондом за отворено друштво и Центром за унапређење издаваштва Open Society Institute-a у Будимпешти, објавила је средином прошле године, у својој едицији «Ars musica», превод *Оксфордске историје музике* Џералда Абрахама¹, једног од најпознатијих енглеских музиколога друге половине XX века, специјалисте за руску музику, једног од уредника и аутора капиталне, колективне, у десет свезака распоређене *Нове оксфордске историје музике*, члана Британске академије од 1972. године.² За сада је српском читаоцу понуђен први од предвиђена три дела књиге, која је на енглеском језику изашла као једнотомно издање на преко девет стотина страница.

Књига која је пред нама компонована је од двеју обимних целина, односно од десет поглавља. На почетку Абрахам даје сасвим кратке напомене о преисторијској музици. Ту се он, међутим, није желео дуже задржавати, сматрајући, поред осталог, да је примитивна музика савремених Пигмеја, Бушмана или урођеника с Огњене земље, тема за етномузиколога, те да почетке историје музике ваља тражити у пракси и теорији старих цивилизација. Први део књиге – «Успон музике западне Азије и источног Медитерана» – садржи репертоар најважнијих података о музичкој култури старог Блиског истока, Хеладе, Рима, Јевреја и првих хришћанских векова (поглавља: «Месопотамија и Египат», «Грчки допринос», «Хеленистичко-римски свет» и «Музика хришћанског света»). У другом делу Абрахам се окреће слици развитка музичке уметности, технике и нотног писма у европском средњем веку и у раној ренесанси. Под заједничким насловом «Доминација западне Европе» енглески научник окупио је следећа штива: «Почеци полифоније», «Музика проторенесансе», «Нова уметност XIV века», «Европска синтеза», «Утицај ренесансе», а као завршно поглавље додат је екскурс о музици ислама.

¹ Оригинал: Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*. Oxford University Press, Oxford – New York 1979. Reprinted 1985.

² Cf. David Lloyd - Jones, »Abraham, Gerald (Ernest Heal)«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Vol. 1 (A to Bacilly). MacMillan Publishers Limited, London 1980, pp. 21 - 22.

Своју историју музике Џералд Абрахам јасно је, вешто и надмоћно написао. Одличан познавалац не само извора – музичких, књижевних, ликовних – већ и научних достигнућа потврђених стручњака за поједине периоде, Абрахам је успео да се наднесе над преобиљем чињеничног материјала и да исцрта прегнантну карту историјског пута који је савладала музика на европском тлу.

Две су темељне методолошке претпоставке на којима почива *Оксфордска историја музике*. Наиме, желећи да напише *крайшак* историјски преглед, Абрахам се определио за – казано појмовником модерне науке о књижевности – унутрашњи приступ музичкој историји. То значи да њега занима *музика сама*, музичке композиције, родови и врсте, музичка традиција једино на такав начин схваћена. Овакав методолошки приступ – оперативан, можда и неминован у кондензованом типу музиколошког приручника – условио је скоро потпуно одсуство података историјског и културолошког карактера. Тако исто, књига не излаже биографије и систематске библиографије европских музичара, нити се бави реалијама из историје установа музичког живота.

Друга премиса је у вези с избором музичке грађе која је ушла у састав ове историје. Пошавши од става да је западна музика остварила развој богатији од било које друге и да се тај ток, «*posmatran na duge staze, širio i preplavio veći deo sveta*»³, Џ. Абрахам није написао уистину историју *евројске* музике, већ концизну музичку повест европскога западнога «комонвелта». Па и то је учињено на један специфичан начин. Наиме, пошто је замислио да на само хиљаду страница историјски и аналитички расветли еволутивне фазе у западној уметности од сумерских времена до смрти Игора Стравинског, писац се одлучио да прати искључиво главну струју, односно матицу те историје; другим речима, професор Абрахам следио је оно што је, у свим стилскоисторијским епохама, видео као суштствено ново или иновативно у техници компоновања, у музичкоуметничком поступку. То најбоље документује избор композиција и њихових твораца, заступљених између корица ове књиге. Иако се понегде трудио да ублажи такав утисак, енглески музиколог ипак је ишао за покретачима и кардиналним носиоцима музичкоисторијског процеса. Абрахама су интересовали «музички генерали»: врхунски мајстори и, нарочито, прворазредна остварења. А та ремек-дела поглавито као огледало унапређења изражајних могућности музичког језика, технике, фактуре, сложености и кохерентности музичког израза. Дакле, *Оксфордска историја музике* упознаје нас с опусима, врстама и поступцима који су били од интегративног значаја за обликовање нормативног слоја западноевропске музичке традиције. У том погледу Абрахамов историјски *supportism* заснован је на (неисказаном) схватању да традиција у историји музике није статички, већ динамички и дијалектички појам; традиција је стална динамичка промена и реструктурирање претходног поретка уметничких дела. (Није

³ Уп. Džerald Abraham, »Predgovor«, *Oksfordska istorija muzike*, I. Preveo sa engleskog Miloš Zatkalik. Clio (Biblioteka »Ars musica«), Beograd 2001, str. 6.

тешко у имплицитној стратегији ове *Историје* чути својеврстан одзвук давнашњих естетичких схватања једнога Томаса Стернза Елиота.⁴⁾

У предговору, Џералд Абрахам је изјавио да је своју књигу написао за западног читаоца.⁵⁾ При таквом стању ствари, а с обзиром на гореизложене методолошке претпоставке, унапред мора бити јасно да компетентни читалац у Србији и Источној Европи неће бити задовољан понуђеном сликом сопствене музичке прошлости. Јер те слике код Абрахама скоро да и нема. Византија и словенски свет, Средња и Источна Европа, третирали су као музичка периферија и сиромашни рођаци. Узалудно је, међутим, негодовати против тих и таквих недостатака *Оксфордске историје музике*. Њен писац се на време (у Предговору) ефикасно заштитио од евентуалних принципијелних приговора. Програмска начела, истакнута на почетку књиге, аутор није изневерио. Нама, међутим, преостаје да истакнемо да *развој* у историји (музичке) уметности – зауставимо се на анализи овога покретачког појма и термина Абрахамове музичкоисторијске визије – срећом, није обавезно посматрати само с једне тачке гледишта. Ако би се унело више историчности и контекстуалности у разумевање овога појма, суочило би се с чињеницом да се врсте и темпо развитка веома разликују од једне до друге музичке културе. Уколико пођемо још даље, у правцу филозофског утемељења Абрахамове методологије, дочекаће нас следеће питање: зар не би, с обзиром на искуство филозофије историје и теоријског проучавања уметности у XX столећу, зар не би, дакле, музиколог који своју општу историју музике објављује 1979. године морао бити уздржанији и опрезнији када, у концепцијске сврхе, користи термин «развој»? Можда би било целисходније говорити о «кретању» или, пак, о «промени»? Да ли је Катедра Нотр-Дам «развијенија» од Партемона? Или је *Божанствена комедија* «зрелија» од *Илијаде*? Хоће ли разуђена фактура низоземске полифоније XV века заиста значити да је грегоријански корал мање «развијен», «превазиђен» и, последично, а што је најбитније – естетски инфериорнији? По себи је јасно да легитимност штити посматрање структуралних елемената музичког дела у процесима њихове историјске трансформације. Али, Абрахам као да неће да зна (јер у тишини заобилази тај колико осетљиви, толико и фундаментални методолошки проблем), да се замка за историчара сваке уметности крије у судару или замени појмова «еволуција» и «вредност». На стр. 238. српског издања читамо: «Poljski i češki muzičari pisali su početkom XV veka rondeluse i motete u stilovima kakvi su davno prevaziđeni u zapadnoj Evropi...» Може ли се (да ли се може!) овом естетички равнодушном реченицом апсолвирати или, боље, хладнокрвно ликвидирати проблем лепога у наведеним композицијама? Абрахам, који не штеди комплименте ремек-делима, нигде, међутим, не објаш-

⁴⁾ Уп. Т. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*. Prev. Milica Mihailović. Predgovor i objašnjenja: Jovan Hristić. Prosveta (Biblioteka »Književni pogledi«), Beograd 1963. (Esej »Tradicija i individualni talenat«, str. 33 - 42. Елиот је овај утицајни оглед први пут објавио 1919. године.)

⁵⁾ Уп. Džerald Abraham, *Nav. delo*, str. 7.

њава, не разрађује, на који то волшебан начин естетски лепо и вредно «еволуирају»? Можда би писац логичније поступио да је о поменутој пољској и чешкој музици размишљао не само у оквирима питања «како», већ и «шта»?⁶ Највећа слабост Абрахамове књиге налази се у том последичном поистовећењу појма «развоја» са синтагмом «естетска вредност». Јер, никакав еволуционизам не може заташкати аксиолошке проблеме историје уметности, и никаква еволуционистичка методолошка платформа не може отклонити за нас надређену идеју о непоновљивој лепоти, па тако и вредности појединачних уметничких дела, без обзира на време (и место) настанка. Да је на такав начин подесио своја методолошка оруђа, Цералд Абрахам би засигурно написао неупоредиво рељефније, потпуније и – ако се може тако рећи – тачније дело о музичкој Европи.

Наравно, не постоји књига из области историје музике која би била лишена одређеног «становишта». Али, ваљало би да метод и приступ буду што подобнији предмету – тако слика постаје дубља. Узвисина с које енглески писац осматра европску музичку историју нема широк видик. Упутивши свој поглед само у једном одређеном правцу аутор је, на своју штету, остао без богатства које се не може досегнути из поменуте одабране равни.

Није, међутим, нужно Абрахамов однос према уделу Европског истока у токовима историје музике оптеретити оптужбама за музичко-идеолошке предрасуде, ускогрудост или империјални менталитет. Треба бити поштен према чињеницама, па признати да читалац не утољује своју глад ни у вези с другим деловима континента. Није, наиме, британски музиколог био резервисан само према ободима или граничним зонама Запада; и саму матицу своје *Историје* енергично је испресецао многобројним бранама. Већ смо, уосталом, видели да Абрахамова амбиција није била да састави збирну, хроничарску историју музике западних земаља. Отуда се и нације најужег западњачког музичког језгра (Италија, Француска, Немачка) снажније јављају у *Оксфордској историји музике* само у оним епизодама у којима су предњачиле иновацијама и крупним музичким творевинама, те тако задовољавале прокламована начела писца

⁶ Ако бисмо Абрахамову методологију без остатка применили на српску музику, онда бисмо се морали одрећи многих изванредних дела, пошто не испуњавају захтеве његовог програма. Хоћемо ли се, на пример, дистанцирати од црквене музике Стевана Мокрањца и његових *Руковези* – врхунских остварења наше духовне и световне музичке литературе – само зато што су те композиције на великом одстојању од новог и авангардног у погледу структуре музичког језика? Питамо се: на каквом би добитку био онај историчар европске музике који у тако изврсним композицијама као што су *Херувимска йесма* из Мокрањчеве *Лишурџије* (1895), или дивна *Десејта руковези* (1901), не би видео естетски релевантне објекте, једино и само због тога што су, у погледу музичког језика, припадне другој стилској и музичко-временској зони од, на пример, хронолошки паралелног Дебисијевог импресионизма?

ове књиге.⁷ Самонаметнута методолошка ограничења, која смо описали, имају своју цену и Абрахам ју је свесно и доследно платио.

Друго је питање положаја и значења ове књиге у овдашњој и нарочитој, музичкој, културној и педагошкој ситуацији. Било би сувишно износити податке о нашој оскудној издавачкој продукцији с подручја преводне музичке литературе тзв. сазнајног типа. Свака је књига добродошла, а особито када иза ње стоји угледан, у међународним размерама цењен аутор, а она нас не само компетентно поучава своје предмету, већ и подстиче на критичко преиспитивање, па и супротстављање. Ипак, поставља се питање циљне читалачке групе којој се обраћа *Оксфоргска историја музике*. На самом почетку Џералд Абрахам каже: «Oдавно је ustanovljena opšta saglasnost o tome da su sveobuhvatne istorije muzike čiji je autor jedan čovek – stvar prošlosti. Ipak, činilo mi se da bi jedan hronološki sinoptički pregled celokupne oblasti u čitljivoj kvazinarativnoj formi, pregled jednog čoveka koji je godinama brižljivo proučavao radove specijalista, još mogao biti koristan široj čitalačkoj publici, ljudima koji nisu stručni za ovu oblast. Možda bi bio koristan čak i usko specijalizovanom proučavaocu koji bi jednog dana ... pozeleo da se malo odmakne od predmeta svog proučavanja i osmotri celokupni kontinuum istorije muzike».⁸

Изгледа, међутим, прикладније обрнути редослед ових двеју аспирација, односно могућних група читалаца – барем када је реч о српској средини. Абрахамова *Историја* писана је стилем сумарним и језгровитим, сажетим до лапидарности. Темпо излагања изузетно је брз, одморишта су сазидана на малим површинама. На свега две стотине педесет страница др Абрахам нас је провео кроз више од четрдесет столећа западне музичке историје! Предности овога садржајног водича јесу и заклоњена ерудиција (којом писац не жели да импресионира/замара читаоца), затим одмерено присуство музичкотеоријских термина, а онда и скоро нечујна пулсација научног апарата. Последник британске емпиристичке традиције у историографији, писац гвозденом дисциплином следи своја опредељења, ни за тренутак не дозвољавајући детаљима да однесу превагу над оним што је, према његовим оценама, од круцијалног значаја. То је

⁷ Ц. Абрахам је нашао места и за фрагментаран али збијен приказ музичке културе ваневропских цивилизација. Разуме се, Сумер, Египат, Асирија, Јудеја заступљени су у поглављу о европском старом веку, јер без обзира на географски аспект, они су третирани као основа европског наслеђа. Остали музички системи – исламски свет, Индија, Кина, Јапан, Индонезија, црна Африка и Америка – приказани су, једнако, у функцији западне културе. Само су интерлудијуми о овим музичким традицијама оригиналним ауторовим потезом положени у она раздобља европске музичке повести када је западни човек постао свестан тих туђих и другачијих музичких регија. Тако се преглед исламске музике излаже у вези са XVI веком и дубљим продором Турака у Европу. У наредна два тома која «Clío» намерава да објави, налазе се интерлудијуми «Музика Индије» и «Музика источне Азије» (у вези с каденцом раздобља Просвећености) и екскурс «Музика црне Африке и Америке», повезан с променама које су прожеле западну музику почетком XX века.

⁸ Džerald Abraham, »Predgovor«, *Nav. delo*, str. 5.

очевидно и из избора и броја илустративних нотних примера, ликовних табли и напомена. Све што јесте додаток или прилог има права само на функционално и «примењено» место у *Оксфордској историји музике*. Има Абрахамова књига и значајних стилских врлина: нарација и анализа нису једна другој на сметњи. Такође, енглески писац не губи из вида да се својој публици обраћа као аутор историје *уметности*. Наиме, као што је обуздао доминацију естетске функције језика – да не би нашкодио примарној, информативној сврси књиге – тако је читаоце поштедео и сувоће у излагању. Динамичку покретљивост истанчаног и мирног стилског регистра, граде повремене сенке благог, не одвећ гласног хумора. И заиста, читалац се не замара и не опире; «читаочева мисао не лута, а пажња не попушта».⁹

Све је то, међутим, више на услузи професионалном читаоцу него, пак, заинтересованом интелектуалцу немузичког стручног усмерења.

Можда ће изгледати парадоксално, али је основано претпоставити да ће широј публици – коју Абрахам најпре жели за читаоце свога приручника – бити удобније да музичкоисторијска обавештења прихвати (и?) из волуминознијих компендијума, али уз погодбу да је извајано опште, друштвено, културно, функционално и биографско залеђе. Прегнантност и хитрина нису увек синоними за комуникативност, поготово када је с друге стране аматер или почетник.

Сигурно и свакако, Абрахамова *Историја* ће, у Србији и Црној Гори, послужити као ауторитативан приручник (не уџбеник) студентима музике и музикологије, који ће у њој наћи дијахронијски и критички каталог тежишних знања о врховима западне музике. Абрахамова кратка историја музике биће и поуздан подсетник музикологу-професионалцу, репетиторијум проверених чињеница које је некада упио, а затим, препустивши се неизбежној специјализацији, и привремено заборавио. Имајући у виду потенцијалну функцију ове књиге на универзитету, мислимо да је требало позвати неког од домаћих стручњака за музичку историографију и музичку византологију како би саставио учен предговор, те подробно протумачио методолошку основу Абрахамовог дела и сагледао његово место у контексту новије британске и европске музикологије.

Превод *Оксфордске историје музике* био је поверен г. Милошу Заткалику, англисти, композитору и музичком теоретичару, доценту на Катедри за теоријске предмете Факултета музичке уметности у Београду. То је било срећно решење: стручним квалификацијама преводиоца биле су обезбеђене и филолошка и музичка прецизност. Резултат је више него коректан – лексички, синтаксички, стилски, термилошки – чист и углађен, успео пример научне прозе на савременом српском језику.

⁹ Парафраза исказа дра Радмиле Шалабалић, редовног професора Историјске граматике латинског језика, из њеног (необјављеног), надахнутог и упечатљивог менторског реферата о докторској дисертацији *Латински језик у њесмама Игњатиа Ђурђевића*, коју је мр Марјанца Пакиж одбринила 15. јануара 1990. године на Одељењу за класичне науке Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Једино не може задовољити спроведена транскрипција и адаптација имена и израза из класичних језика. Пре свега, преводилац се није држао јединственог начела у овим пословима: није доследно поштовао одредбе важећег *Правоиуса*¹⁰, као што се, с друге стране, није без остатка определио ни за тзв. антички изговор за који се већ пола столећа залаже српска класична филологија. Последица је неуједначена и амбивалентна лексика пореклом из грчког и латинског језика.¹¹

¹⁰ Митар Пешикан, Јован Јерковић и Мато Пижурица, *Правоиус српскога језика*. I. Правила и њихови односи. II. Речник уз правопис. Екавско издање. Матица српска, Нови Сад 1994²; уп. поглавље «Уобличавање речи из класичних језика и друге интернационалне лексике», стр. 174 - 185.

¹¹ Тако се на стр. 57. јавља облик *Eusebije iz Cezareje* (ако је Еусебије, онда би морао бити из Кајсареје), да би се на стр. 78. појавио као *Euzebije*, а онда је у Индексу (стр. 319), васкрснуо као *Eusebije iz Cesarije!* У нашем издању *Oksfordске istorije muzike* писац првог европског «бедекера» зове се и *Pausanija* (стр. 42.) и *Pauzanija* (стр. 327). На стр. 12. и 272. сусрећемо *Sakadasa iz Argosa*, али је он на стр. 42. преименован у *Sakadasa iz Arga*. За велики црквени раскол из 1054. г. равноправно су наведени облик *šizma* (стр. 92.) и грчком изворнику ближа форма *shizma* (стр. 182). У једном тренутку изгледало је као да је преводилац претерао у своме настојању да (свесно?) опонаша изговор из старог века: на стр. 63. и 329. римски историчар и полиграф Гај Светоније Транквил именован је као *Suetonije*, премда га тако нису ословљавали ни писци домаћег универзитетског уџбеника у којем је досад најдоследније, неупоредиво бескомпромисно, примењено научно начело изговора (уп. Милан Будимир и Мирон Флашар, *Прељег римске књижевности*. De auctoribus romanis. Научна књига, Београд 1986³, стр. 557 - 562). А тамо где бисмо баш очекивали слободан и самосталан отклон од правописне норме у правцу првобитних звучања, па, у извесном смислу, и српске језичке и културне традиције, читамо: *Gaudencije*, *Prudencije*, *Boecije* (стр. 69, 79, 85, 86, 98, 105, 114), наместо Гаудентије, Прудентије, Боетије. Погрешан је, наравно, облик *Jamblik* (стр. 34, 71, 322), уместо једино исправног Јамблих; затим, име старогрчке мајке богова и целе природе није било *Cibela* (стр. 40, 62), већ Кибела (уп. Стјепан Сенс, *Grčko-hrvatski rječnik*, Naprijed, Zagreb 1988, /Reprint izdanja Kraljevske hrvatsko-slavonsko-dalmatinske zemaljske vlade, Zagreb 1910/, str. 542 - 543, в. под Κυβέλα; уп. такође Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд 1987², стр. 203). Стр. 35: «...из Силџија», боље: из Киликије. Гласовно је непоткрепљена преводичева одлука да фрагментарно сачувани трагедиограф Фриних постане *Frinik* (стр. 45 - 46). У нашем језичко-изражајном обичају, захваљујући преводима Коломана Раца и Милоша Н. Ђурића, Аристофанове комедије усвојене су као «Лисистрата» и «Ахарњани» (в. Библиографски додатак на крају овога чланка), а не као *Lizistrata* и *Aharnianci* (стр. 63, нап. бр. 13). Стр. 47: *Testmoforijaze*, свакако ће бити: Тесмофоријазусе (уп. Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Универзитет у Београду – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1986⁴, стр. 351; Радмила Шалабалић, «Аристофан – песник рата и мира», уводна студија за: Аристофан, *Жабе*, превод, увод и коментар: Р. Шалабалић, Матица српска /Библиотека «Античка књижевност»/, Нови Сад 1987², стр. 63). Зашто је римски историчар и биограф Корнелије Непот на стр. 36. (нап. бр. 7), освануо као *Nepos*? Српском граматичком

Не знамо да ли је то била преводиочева, приређивачева или издавачева одлука, тек, изостао је превод кратког регистра разрешених скраћеница за научну литературу и периодику са (необележене) стр. XX оксфордског оригинала. Абрахамове сигле нису прозирне читаоцу који нема под руком примерак британског издања. Још су мање приступачна схватања због којих се напустило превођење и објављивање библиографског додатка са стр. 864 - 877. енглеског изворника. У тим су текстовима презентирани резонирани пописи изабраних извора и литературе (саставили су их аутори специјализовани за поједина раздобља историје музике), а који образују складан контрапункт с основним током излагања у свима поглављима. Абрахам и његове колеге потрудили су се да својим читаоцима пруже упутства за прво сналажење по непрегледном мору музиколошке литературе. Није занемарљив губитак за нашег студента што су му ускраћене ове информације.¹²

систему боље је прилагођена форма која указује на основу латинске именице, него на облик у номинативу сингулара. Осим тога, у преводној књижевности потврђено је: Непот (уп. Корнелије Непот, *Књига о одличним војсковођама њуђих народа*, прев. Милан Ј. Мајзнер, Књижара Геце Кона, Београд 1911, 1926²). Који су то ужи филолошки кругови који би као издвојени манир могли наметнути да се именима Терпандар, Лисандар и Александар (са непостојаним «а»), надреде форме *Terpander*, *Lisander*, *Aleksander* (стр. 42, 45, 67, 315, 324, 330)? То не заступају ни актуални *Правопис*, нити наши класични стручњаци. Речник уз Матичин *Правопис* дозвољава да се име највеће старогрчке песникиње преради у *Сафо*. (То решење је прихватио и мр М. Заткалик, уп. стр. 39, 42, 45, 328). Али је тај облик наведен као секундарна, па, у извесном смислу, и као трећа опција; на првом месту је препоручено казати *Сајфо* (уп. *Правопис*, стр. 461). Ова последња форма скоро у потпуности (сем акценатски), репродукује фонетску структуру хеленског оригинала. (Премда је ексклузивно заснована на корпусу хрватске преводне књижевности са старогрчког језика, својим решењима горенаведених питања релевантна је и за српску средину књига: Damir Salopek, *Transkripcija i adaptacija grčkih imena*, Vjesnikova press agencija – Latina et Graeca /Biblioteka »Latina et Graeca – Radovi«, knj. III/, Zagreb 1986.) У вези с именима из модерних језика: зашто се краковски композитор, дворски чембалиста пољске краљице, зове *Nikolaj* (стр. 238, 239), када Пољаци и пишу и говоре Миколај (Mikołaj)? Па ми не кажемо Јован за енглеско John, већ остављамо Џон.

¹² Узгредице: поједине легенде уз ликовне прилоге нису у потпуности преведене, уп. слике бр. 2, 4, 10, 11, 14, 29. и Абрахамове формулације са стр. [XVI - XVII] енглеског издања. (Успут, у вези с фотографијом бр. 10, Абрахам каже: «her lagun», дакле реч је о певачици, а не о певачу, што се, иначе, поклапа с пишчевим/преводиочевим објашњењем при дну стр. 32.) Нема разлога да се периегете Паусаније *Опис Хеладје* цитира као *Description of Greece* (стр. 42), када он припада старохеленској, а не енглеској књижевности. Штампарских грешака има незнатно мало. Указујемо на битније: На стр. 38. београдског издања иза имена старогрчког песника Хесиода изостао је зарез који постоји у оригиналу. Овако Хесиод заједно с Пиндаром долази из V века пре Христа. На стр. 85. помиње се немачки краљ и римски цар *Oto Veliki*; у нашој медијевистици: Отон. Стр. 29: *Pelesti*, вероватно Пелести (уп. М.

На овом месту долазимо до улоге приређивача, односно редактора. Музикологу и музичком критичару Христини Медић можемо захвалити што је с много ентузијазма и упорности радила на томе да уопште дође до издавања ове свакако корисне књиге. Њеном труду настанак дугује и речник одабраних појмова с илустрацијама који је прикупила и обрадила, еда би љубитељима, ученицима и студентима олакшала пробијање кроз – тематски и термилошки – специфичне садржаје из европске музичке историје старог и средњег века. Госпођа Медић је додала и свој поговор. Ту је анализирала поједине компоненте Абрахамове методологије; затим је критички поређала одређене писце и дела из историје српске музичке историографије. У поговору је – претпостављамо и зато што је прескочен превод поменутог библиографског додатка – скренула пажњу на изабране наслове из историјске, естетичке, музиколошке и друге литературе, коју наш читалац може наћи на своме језику, а могла би му послужити као допунска лектира. Понегде, у склопу превода Абрахамовог текста, интервенисала је својом кратком напоменом и тако унапред отклонила могуће нејасноће и неспоразуме.

Очигледно, приређивач и редактор желео је да српској публици пружи издање повећаног степена употребљивости, покривено снопом коментара, објашњења и напомена, а не само једноставан препис енглеског оригинала на наш језик. Тако, наиме, схватамо, поменути речник и поговор. Али, није се, нажалост, много одмакло у остварењу ових хвале вредних намера. Јер, велики је пропуст што приређивач у београдско издање није уградио, екстензивно, податке о постојећим, одабраним и добрим, српским и хрватским преводима извора на које се Абрахам позива у своме делу. Ноторна је чињеница да услед сасвим мале залихе музичких споменика, данашњи примарни извори за историју античке музике јесу литерарног (такође и ликовног) карактера. Сваком читаоцу, а посебно категорији будућих професионалаца, сада тек *discipulus*-а у музичкој уметности и науци о музици, заиста би значило да прочита да, на пример, постоје домаћи преводи Квинтилијана, Аристофана, Сенеке Млађег, Паусаније, Апијана из Александрије; а онда и толиких других грчких и римских писаца на чијим је страницама расуто обиље података на основу којих се може извршити делимична реституција звучно ишчезле музике старог света.¹³ За колико је обавештења на тај начин домаћи

Будимир, *Грци и Пеласџи*. Српска академија наука /Посебна издања, Књига CLXVII, Одељење литературе и језика, Књига 2/, Београд 1950). Најситније, стр. 65: «...и... *Lavigerije* музеју»; споран је, то је јасно, редослед речи, јер није у духу нашега језика. Граматичари захтевају да кажемо Центар «Сава» и Хотел «Гранд» и не подлегнемо утицају енглеског језика. И још: на стр. 50. преводилац каже «*metabola*» за старогрчко *μεταβολή*. Зашто је било потребно грчку реч прилагођавати, завршетком, трећој врсти српских именица, када Ц. Абрахам на стр. 34. оксфордског издања и курзивом наглашава да *μῦσικα* оригинални, хеленски облик, само претворен у енглеска латинична писмена? У британском изворнику, наиме, стоји: *metabole*.

¹³ Такво искуство постоји у претходним издањима куће «Clio». Историчар антике мр Жарко Петковић био је задужен да те библиографске задатке

корисник *Оксфордске историје музике* остао ускраћен, податке пружамо у Библиографском додатку на крају чланка.¹⁴

обави за српско издање *Оксфордске историје Грчке и хеленистичког свећа*; приредили Џон Бордман, Џаспер Грифин и Озвин Мари; превео с енглеског Небојша Порчић. (Уп. стр. 80, 106, 127, 144, 181, 220, 248, 317, 318. и 408.) Класични филолог мр Дејан Матић био је стручни редактор за *Оксфордску историју римског свећа*, исти приређивачи, превела с енглеског Слађана Танасијевић, уп. стр. 72, 86, 120, 141, 172, 234, 255, 275, 303, 304, 325. и 346. (Оба тома оксфордске историје класичних народа «Clío» је објавио 1999. г. у својој колекцији «Πόλις».) Али то, подразумева се, није новија пракса код приређивача, уредника и издавача. Треба прегледати, подражавања ради, листу преведених извора и литературе коју је за свој превод првог тома *Istorije filozofije* (Grčka i Rim) Frederika Koplstona (Beogradski izdavačko-grafički zavod – »Velika filozofska biblioteka«/Posebna izdanja, Beograd 1988) приредио професор др Слободан Жуњић. (Овде не мислимо само на преводиочев appendix на стр. 549 - 554, већ и на све оне библиографске упуте расуте по напоменама које прате читав текст превода.) Или, пак, с каквом је ерудицијом и гестом највеће скрупулозности према читаочевим потребама академик Светозар Петровић, у сарадњи с осталим ауторима књиге, приредио библиографски додаток о источним књижевностима за прву свеску *Povijesti svjetske književnosti*, ur. Sv. Petrović, Mladost (Biblioteka »Povijesti«), Zagreb 1982, str. 675 - 693.

¹⁴ Ни оне сасвим малобројне наслове из научне литературе коју Абрахам цитира, а који постоје на територији некадашњег српскохрватског језика, приређивач није сматрао за потребно да огласи у неком коментару. Тако на стр. 16, 20. и 34. Абрахам цитира дело које су Хрвати превели пре скоро четрдесет година: Jacquetta Hawkes, *Prehistorija*. Prev. Janko Tompa. Sir Leonard Woolley, *Počeci civilizacije*. Prev. Konstantin Miles i Josip Ritig. (Historija čovječanstva. Kulturni i naučni razvoj. Svezak prvi/knjiga prva i druga.) Naprijed, Zagreb 1966. На стр. 67. (нап. бр. 28) помиње се чувена књига немачког музиколога Курта Сакса, преведена пре више од две деценије: Kurt Saks, *Muzika starog sveta: na Istoku i Zapadu, uspon i razvoj*. Prev. Predrag Milošević. Univerzitet umetnosti, Beograd 1980. Исто тако, када се зна колико су сиромашне нотне колекције старе европске музике у нашим библиотекама, онда се барем могло упутити на оно што је заиста приступачно. На стр. 230. (нап. бр. 37) Џ. Абрахам помиње италијанског композитора и штампара музикалија под именом Андреа Антико. Овај писац фротоло родом је био из Мотовуна у Истри, па га је загребачки музиколог Ловро Жупановић увео у своје историјске прегледе старије хрватске музике (уп. Lovro Županović, »Tako je to počelo: hrvatska glazba u XVI stoljeću«, *Tragom hrvatske glazbene baštine*. Eseji i rasprave. Nakladni zavod Matice hrvatske /»Knjižnica studija i monografija o hrvatskoj kulturnoj baštini«/, Zagreb 1976, str. 13 - 25; Isti, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb 1980, passim). За овдашњег студента музике и музикологије још је, међутим, значајније написати да му је комплетна оставштина овога Петручијевог првог такмаца, како га назива Абрахам (стр. 230, нап. бр. 37), доступна у Београду захваљујући нотним издањима која је др Жупановић својевремено, у сопственој редакцији, објавио код Удружења складатеља Хрватске: *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*, knj. 1: *Hrvatski skladatelji XVI stoljeća* (Franjo Bosanac, Andrija Motovunjanin, Andrija Patricij, Julije Skjavetić), Zagreb 1970; knj. 3: Andrija Motovunjanin – Andrea Antico de Montona, *Sedamnaest frottola*, Zagreb 1972. Даље, зар се

Оних седамнаест књига које је Х. Медић у своме поговору, на стр. 267, препоручила као факултативну литературу, не указују на стабилан критеријум селекције. Како, на пример, схватити препоруку за *Историју приватног живота* (прир. Филип Аријес и Жорж Доби) пред – да останемо у кругу тзв. Нове француске историје и школе «Анала» – заобилажењем такође постојећег, домаћег превода приступом «потпуније», *Средњовековне цивилизације западне Европе Жака ле Гофа*¹⁵, историјско-антрополошког дела које стреми «тоталној» слици западног средњовековља? Француски историчар пружио је синхронијске пресеке материјалне и духовне културе, менталитета, осећајности и ставова човека средњовековног Запада. А како разумети, опет у вези са садржајем поменуте стр. 267, то што је свака евентуална (домаћа) библиографска референца о музици старог века замењена ћутањем писца овог поговора? Ако је већ Абрахам начинио такав превид, зар је и српски посредник морао поновити његову грешку и не споменути тако значајан извор као што је Плутархова расправа *О музици*?¹⁶ Уопште, неоправдано је минимизиран избор препоручених, чисто музиколошких дела; та листа је без много труда могла бити и бројем и насловима исцрпнија, а коментаром издашнија.

није могло, ако се непрестано има на уму овдашњи читалац–непрофесионалац или, пак, студент, па чак и зрели музиколог, призвати Пери–Лордово размисавање хомерског питања и технике усменог епског приповедања? Јер, Цералд Абрахам на стр. 38. помиње Хомеров формулаички песнички језик и с њим у вези износи претпоставку о мелодијским формулама. На српски је преведено класично дело почасног доктора Новосадског универзитета Алберта Бејтса Лорда (уп. Albert B. Lord, *Pevač priča*, 1 – 2, prevela sa engleskog Slobodanka Glišić, Idea /Biblioteka »XX vek«, knj. 71, 1 - 2/, Beograd 1990). Најзад, да довршимо ово наше остинирање у вези са студентским и читалачким очекивањима: када се има у виду противречност и проблематичност појединих интерпретација европске музичке ренесансе, зар се Абрахамов увод са стр. 215. није могао редакторском опаском, у каквој угластој загради, учинити употребљивијим и – јаснијим? Довољно је било музичком *discipulus*–у споменути др Драгутина Гостушког и његово оригинално решење овога проблема (уп. Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima. Muzikološki institut /Posebna izdanja, Knjiga 14/ – Prosveta, Beograd 1968; poglavlje »Muzička istorija i definicija Renesanse«, str. 95 - 104).

¹⁵ Jacques Le Goff, *Srednjovekovna civilizacija zapadne Evrope*. Prev. Dobrila Stošić. Stručna redakcija: Sima Ćirković. Izdavački zavod "Jugoslavija" (Biblioteka »Velike civilizacije«), Beograd 1974.

¹⁶ Традиционалним латинским називом *Moralia* (*Етички зборник*, грчки: *Ἠθικά*) обухваћено је преко осамдесет Плутархових тематски хетерогених текстова. Један од њих је и овај гозбени дијалог о музици. На српском постоје два издања: Marko Višić i Branka Pavičić, *Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi. Plutarh, O muzici*. Centar za kulturu (Biblioteka »Ulaznica – esej i kritika«), Zrenjanin 1975, str. 94 - 148. Превод дра М. Вишића поновљен је: Plutarh, *O muzici*. Sa starohelenskog preveo, uvodnu studiju i komentar sačinio Marko Višić. Prosveta (Biblioteka »Svet kultura«) – Сфаирос (Biblioteka »Harmonija sfera«), Niš – Beograd 1997.

Функционисање и консултовање српског издања *Оксфордске историје музике* омета непотпун индекс имена и појмова: одреднице, за које смо се уверили да недостају, пореклом су из главног текста и из напомена штампаних испод њега.

Да завршимо. Превести, припремити и објавити књигу сложеније фактуре каква је ова историја музике, у нашим толико неповољним, економским и животним околностима, подухват је несумњиво скопчан с многобројним проблемима. Београдско издање резултат је најбољих намера, бриге и жеље да се обогати домаћа скромна преводна музиколошка литература и да се истински помогне ученицима, студентима и свим љубитељима музике. Без сумње, и са поменутим недостацима – како начелног, методолошког, тако и приређивачког реда – Абрахамов приручник имаће своју читалачку публику и своју улогу у српској средини. Али баш зато што ова преведена књига – макар и покушајно, што ће рећи: не најсрећнијим избором – долази да попуни крупну и дугогодишњу празнину, за жаљење је што барем приређивачко-редакторски посао није био постављен на широј основи, а онда и брижљивије и уредније изведен. Постоји само један начин да се то уради: «...не штедећи себе а чинећи све за читаоца и његово што боље обавештење.»¹⁷ Наслоњена на изворе који нису искључиво музички, Абрахамова *Историја* је у том погледу интердисциплинарног карактера. Зато је вероватно требало ангажовати допунске редакторе.

Ако не рачунамо нека популарније конципирана дела¹⁸, ово би била прва озбиљнија инострана историја музике која се јавља на српском језичком подручју после 1937. године и *Увода у историју музике* швајцарског музиколога Карла Нефа.¹⁹ Није потребан коментар овој чињеници.

Библиографски податак

Уводна напомена:

Овде подносимо листу изабраних српских и хрватских превода литерарних извора за историју музике. Масним словима одштампан је број странице у српском издању *Оксфордске историје*, странице на којој

¹⁷ Уп. веома похвално писмо Иве Андрића Младену Лесковцу од 25. новембра 1953. године, у вези с Лесковчевом *Анџолоџијом сџарије српске поезије*, која је изашла те године: *Писма Иве Андрића Младену Лесковцу*. [Приредио Радован Поповић.] Свеске Задужбине Иве Андрића, Београд, октобар 2001, год. XX, св. 18, стр. 147.

¹⁸ Уп. Lučano Alberti, *Muzika kroz vekove*. Prev. Ivan Klajn. Stručna redakcija: Predrag Milošević. »Vuk Karadžić«, Beograd 1974; *Muzika: Ljudi, instrumenti, dela*, knj. 1 – 2. Priredio Norber Difurk. Prev. Anka Bukavac, Zorica Hadži-Vidojković, Radomir Ječinas, Milanka Jovanović, Mirjana Ninković, Dragomir Papadopolos i Nada Popović-Perišić. Predgovor: Stana Đurić-Klajn. »Vuk Karadžić«, Beograd 1982.

¹⁹ Karl Nef, *Uvod u istoriju muzike*. Prevela sa nemačkog Stana Đurić-Klajn. Državna štamparija Kraljevine Jugoslavije, Beograd 1937.

Абрахам цитира или коментарише одређени извор. Пописом смо заступили и нека књижевна и друга дела на која се енглески писац не позива као на музиколошке предлошке, али их - узимајући у обзир њихов положај и значење у тексту - ипак можемо индиректно посматрати на такав начин (нпр. *Песма о Роланду*, Бокачо, Чосер, *Коран*). Једнако смо поступили и у вези с регистром имена и појмова који је саставио приређивач домаћег издања. Генерално, наш одабир обухвата познате, стандардне, општеприхваћене преводе. Уколико постоји више издања истог превода, наводили смо последњи (нама познати) отисак. Ово с практичних разлога, тј. да бисмо читаоцу указали на најдоступније примерке. Иза године објављивања понегде је, а у индексу, арапска цифра оивичена облим заградама. То значи да је књига претходно штампана код другог издавача.

Стр. 12: Хомер, *Илијада*, прев. Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад 1985⁴.

Стр. 33: *Свѣтло Писмо Сѣтароџа и Новоџа Завјейѣа*. Превео *Сѣтари Завјейѣ* Ђ. Даничић. *Нови Завјейѣ* превео Вук Стеф. Караџић. Ново издање у коме су побилежена једнака места. Британско и инострано библијско друштво, Београд 1987.

Стр. 36: Хомер, *Одисеја*, прев. Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад 1985⁴. Херодотова *Историја*, 2 тома, прев. Милан Арсенић, Матица српска (Библиотека «Античка књижевност»), Нови Сад 1988².

Стр. 38: Hesiod, *Poslovi i dani*, прев. Albert Bazala, за tisak pripr. Vladimir Bazala, pjesnički dotjerao Nikola Milićević, Matica hrvatska («Mala knjižnica poezije»), Zagreb 1970; Hesiod, *Postanak bogova – Homerove Himne*, прев. Branimir Glavičić, «Veselin Masleša» (Библиотека »Logos«), Сарајево 1975; Pseudo-Hesiod, *Štit*, прев. Vojin Nedeljković, Vidici, Beograd 1988, br. 3 - 4 (257 - 258); Хесиод, *Послови и дани*, прев. Марко Вишић, Књижевна заједница («Мала књига Књижевне заједнице», I коло, [књ. 1]), Нови Сад 1994. Pindar, *Ode i fragmenti*, прев. Ton Smerdel, Matica hrvatska (Библиотека »Grčki i rimski klasici«), Zagreb 1952.

Стр. 40: Тукидид, *Пелопонески рат*, прев. Душанка Обрадовић, прир. Мирослава Мирковић, објашњења: Милена Милин, Просвета, Београд 1999.

Стр. 42: Паусанија, *Опис Хеладe*, 2 тома, прев. Љиљана Вулићевић и Зора Ђорђевић, Матица српска (Библиотека «Античка књижевност»), Нови Сад 1994. Koloman Rac, *Antologija stare lirike grčke*, Logos, Split 1981. (Reprint izdanja Matice hrvatske, Zagreb 1916); Сапфа, *Лирика*, прев. Тон Смердел, Нолит («Мала књига», 64), Београд 1961; Miloš N. Đurić, *Antologija stare helenske lirike*, «Veselin Masleša» («Ars» - biblioteka strane književnosti), Сарајево 1962; Радмила Шалабалић, *Прејеве из Сапфе*, Летопис Матице српске, Нови Сад, јул 1968, год. 144, књ. 402, св. 1; *Grčka melika: umetnička lirika stare Grčke*. (Sapfa, Alkej, Anakreont, Alkman, Simonid, Ibik), прев. Aleksandar Gatalica, Evropski pokret u Srbiji (Edicija »Evropa«, 3), Beograd 1994; *Arhiloh i Hiponakt, dvojica jambičara*, прев. Aleksandar Gatalica, Evropski pokret u Srbiji (Edicija »Evropa«, 7), Beograd 1998.

Стр. 47: Platon, *Država*, прев. Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beogradski izdavačko-grafički zavod («Velika filozofska biblioteka»), Beograd 1983³. Platon,

Zakoni - Epinomis, prev. Albin Vilhar i Mirjana Milenković-Krznarić, Beogradski izdavačko-grafički zavod («Velika filozofska biblioteka»), Beograd 1990. (Ово је друго издање Вилхаровог превода Платонових *Закона*, редактор: Бранко Павловић.)

Стр. 48: Platon, *Protagora – Gorgija*, prev. Mirjana Drašković i Albin Vilhar, Kultura («Filozofska biblioteka»), Beograd 1968.

Стр. 49: Aristotel, *Politika*, prev. Ljiljana Stanojević-Crepajac, redaktor Franja Barišić, Beogradski izdavačko-grafički zavod («Velika filozofska biblioteka»), Beograd 1984⁴.

Стр. 60 - 61: Апијан из Александрије, *Rimski građanski ratovi*, prev. Bogdan M. Stevanović, Dereta (Biblioteka «Fototipska izdanja»), Beograd 1991⁽²⁾.

Стр. 61 - 62: Тит Ливије, *Историја Рима од оснивања града*, (Друго петокњиже), прев. Мирослава Мирковић, Српска књижевна задруга (коло LXXXVIII, књига 584), Београд 1995. Тит Макције Плаут, *Оабране комедије (Аулуларија – Менехми – Мосцеларија – Трогрошнин дан – Хвалисави војник)*, прев. Веселин Чајкановић, Српска књижевна задруга (коло XXVI, бр. 175), Београд 1923; Plaut, *Izabrane komedije*, I sv. (*Tvrdica – Sužnji – Bakhide – Blizanci*), prev. Koloman Rac, prir. Niko Majnarić, Matica hrvatska (Biblioteka «Grčki i rimski klasici»), Zagreb 1951; Plaut, *Izabrane komedije*, II sv. (*Hvališa – Pseudol – Punče – Trogroška*), prev. Koloman Rac, prir. Niko Majnarić, Matica hrvatska (Biblioteka «Grčki i rimski klasici»), Zagreb 1959; Plaut, *Zgoda o ćupu ili Škrtac*, prev. Branimir Žganjer, Latina et Graeca, Zagreb 1984, br. 24; Plaut, *Trgovac*, prev. Darko Novaković, Latina et Graeca, Zagreb 1985, br. 25; Plaut, *Perzijanac*, prev. Darko Novaković, Latina et Graeca, Zagreb 1986, br. 28; Plaut, *Bakhide*, prev. Branimir Žganjer, Latina et Graeca, Zagreb 1990, br. 35; Plaut, *Laža*, prev. Vojin Nedeljković, Evropski pokret u Srbiji (Edicija «Evropa», Prvo kolo, 5), Beograd 1995. Теренције, *Formion*, prev. Darko Novaković, Latina et Graeca, Zagreb 1976, br. VIII; Публије Теренције Африканац, *Комедије*, прев. Владета Јанковић, Српска књижевна задруга (коло LXXI, књ. 471), Београд 1978.

Стр. 63: Aristofan, *Komedije*, prev. Koloman Rac, Matica hrvatska (Biblioteka «Grčki i rimski klasici»), Zagreb 1947; Aristofan, *Lisistrata*, prev. Miloš N. Đurić, Rad (Biblioteka «Reč i misao», kolo IV, knj. 82), Beograd 1967². (Према подацима које саопштава биографски лексикон *Ko je ko u Srbiji '96: Intelektualna, umetnička, politička, finansijska, vojna, sportska elita Srbije*, /Bibliofon, Beograd 1996, str. 508/, комедију «Ахарњани» превела је и др Светлана Слапшак, али нам није познато да је њен превод негде објављен или да је игран на некој позорници.) Гај Светоније Транквил, *Dvanaest rimskih careva*, prev. Stjepan Hosu, Naprijed, Zagreb 1978².

Стр. 65: Marco Vitruvius Pollio, *Deset knjiga o arhitekturi*, prev. Matija Loras, Svjetlost (Biblioteka «Krugovi»), Sarajevo 1990². Луције Анеј Сенека, *Писма пријатељу*, прев. Албин Вилхар, Матица српска (Библиотека «Античка књижевност»), Нови Сад 1987².

Стр. 68: L. A. Seneka, *Rasprava o gnevui*, prev. Nada Todorović, Rad (Biblioteka «Reč i misao», ponovljena izdanja, [I kolo], 24), Beograd 1983². Захваљујући пријатељу и колеги мр Предрагу Милидрагу сазнали смо за следећи библиографски податак: М. Tvllivs Cicero, *Libri politici*, svezak

drugi: *Zakoni/De legibus*. Bilingvalno izdanje. Priredio i preveo Daniel Nečas Hrašte. Demetra («Filosofska biblioteka Dimitrija Savića», knj. 7b), Zagreb 1996. (У тренутку док пишемо овај критички приказ, у штампи се, код београдског «Платоа», налази српски превод Цицеронових *Закона /и Државе/*, из пера проф. др Бојане Шијачки-Маневић.) Марко Аурелије Антонин, *Самом себи*, прев. Албин Вилхар, прир. Дејан Матић, Милпром («Мала морална библиотека», 4), Горњи Милановац 1998⁽³⁾.

Стр. 70 - 71: Marko Fabije Kvintilijan, *Образовање говорника*. (Odabrane strane), прев. Petar Pejčinović, «Veselin Masleša» (Biblioteka »Žarišta«, 2), Sarajevo 1985². (Покојни професор Пејчиновић превео је, интегрално, књиге 1 - 2 и 8 - 12, и, избором, књигу 6. У сваком случају, читалац ће овде наћи одломак I - 12, на који се позива Ц. Абрахам.)

Стр. 71: Plotin, *Eneade*, 6 tomova, прев. Slobodan Blagojević, Književne novine (Biblioteka »Kristali«), Beograd 1984.

Стр. 72: *Светіо Писмо: Нови Заветіи Госіога Науеї Исуса Хрисиїа*. Превод Комисије Светог архијерејског синода СПЦ. Свети архијерејски синод Српске православне цркве – Британско и инострано библијско друштво, Београд 1998⁴.

Стр. 75: Наводимо три позната превода из Тацита: Tacit, *Manja djela* (*Razgovor o govornicima, Agrikola, Germanija*), прев. Milivoj Šrepel, Matica hrvatska («Prievodi grčkih i rimskih klasika», sv. 7), Zagreb 1889; Тацит, *Германија*, прев. Веселин Чајкановић, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1927; Publije Kornelije Tacit, *Germanija – Agrikola – Razgovor o govornicima*, прев. Darinka Nevenić-Grabovac, Rad (Biblioteka »Reč i misao«, kolo X, knj. 243), Beograd 1969.

Стр. 76: Пречасни Бид, «Црквена историја Англа», прев. Фрања Баришић, у: *Из сїаре енїлеске књижевности*. Избор, коментар и превод: Иванка Ковачевић, Научна књига, Београд 1985⁶. Покојни др Баришић превео је, за потребе хрестоматије професора Иванке Ђуковић-Ковачевић, следеће одломке из Пречасног Бида: II, 9, 12, 13, 20; IV, 22 (24). Епизода с монахом Кедмоном и певањем уз харфу потиче из IV 22 (24), односно са стр. 53. српскога издања. (Исти овај одломак заступљен је као илустративни текст у: Sonja Dekanić-Janoski, *Kritička istorija stare engleske književnosti*, Filološki fakultet – Nova svetlost (Библиотека «Лицеј», књига II), Beograd – Kragujevac 1998², str. 50.)

Стр. 77: Sv. Aurelije Augustin, *Ispovijesti*, прев. Stjepan Hosu, Kršćanska sadašnjost (Biblioteka »Kršćanski klasici«, sv. 3 – 4), Zagreb 1983³.

Стр. 99: *Pesma o Rolandu*. Kritičko izdanje, превод, коментар и интегрални реџник: Vlado Drašković. Научна књига, Београд 1987. (Ова књига садржи треће издање превода *Еїа о Роланду* пок. професора Драшковића.)

Стр. 100: Џефри Чосер, *Канїѳерберїјске ѳриче*, 2 тома, прев. Борис Хлебѳ, Српска књижевна задруга (коло LXXVI, књ. 503 – 504), Београд 1983. Giovanni Boccaccio, *Djela*, прир. Frano Čale i Mate Zorić, knj. 1: *Rime, Filostrato, Ameto, Elegija gospe Fiammette, Spjev o fjezolanskim nimfama, Korbač, Raspravica u pohvalu Dantea*, прев. Frano Čale i Mate Maras; knj. 2: *Dekameron*.

Prev. Jerka Belan i Mate Maras, Sveučilišna naklada Liber – Nakladni zavod Matice hrvatske (Biblioteka »Klasična djela svjetske književnosti«), Zagreb 1981.

Стр. 160: Младен Лесковац, *Песме и њрејеве*, Матица српска (Библиотека «Савременици»), Нови Сад 1989. (У овој књизи је објављено друго издање Лесковчевог превода средњовековне *Повести о Окасену и Николети*, стр. 137 - 199.)

Стр. 226: Baldesar Castiglione, *Dvoranin*, prev. Frano Čale, Centar za kulturnu djelatnost (»Znaci«, Velika edicija knjiga, 6), Zagreb 1986.

Стр. 252: *Kur' ân*, prev. Besim Korkut, Oriјentalni institut (Posebna izdanja, VII), Sarajevo 1977.

Стр. 271: Гај Плиније Млађи, *Писма*, прев. Албин Вилхар, редактор Бранко Гавела, Српска књижевна задруга (коло LXXV, књ. 495), Београд 1982.

Стр. 281: Стихове из збирке *Carmina Burana*, на које је Карл Орф компоновао своју познату кантату, превео је непотписани преводилац за програмску, концертну књижицу: **Carl Orff, Carmina Burana. Cantiones Profanae**. Коларчев народни универзитет – Концертна пословница Србије, Културно–уметничко друштво Савеза студената Београдског универзитета «Бранко Крсмановић»: Концерт Академског хора. Уводно предавање: Станислав Винавер. Диригент Богдан Бабић. Асистенти Димитрије Стефановић и Душан Максимовић. Солисти као гости: Бисерка Цвејић, мецосопран, Стјепан Андрашевић, тенор, Живојин Милосављевић, баритон, Рут Антуновић, сопран, и Владислав Мијушковић, бас-баритон. Академски хор «Бранко Крсмановић», Оркестар Београдске опере, Жика Јовановић, клавира I, и Душан Максимовић, клавира II. Београд, јуни 1955. Програмска књижица садржи предговор Николе Херцигоње, латински текст и српски превод. Библиотека Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду поседује примерак овога концертног програма: Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, бр. 6400.

Оцењен је као веома успео превод изабраних одломака из збирке *Carmina Burana*, који је класични филолог Милеса Стефановић-Анђус унела у свој необјављени дипломски рад одбрањен 1988. г. на Одељењу за класичне науке Филозофског факултета у Београду. Дипломски рад се може погледати у семинарској библиотеци Одељења за класичне науке.

Александар Васић

МУЗИКА КАО ВИД УМЕТНОСТИ

Валентина Н. Холопова, *Музыка как вид искусства*, учебное пособие, изд. «Лань», Санкт-Петербург, 2000, стр.320, формат 12,5 x 20.

Ова изузетна књига која носи прескромну одредницу «учебноје пособије», што би у преводу значило уџбенички приручник, представља треће издање студије, завршене 1980. године, како нас у кратком уводу

обавештава аутор. Како даље сазнајемо из тог малог предговора, Валентину Холопову, професора теорије музике на Московском конзерваторијуму, подстакла је невелика књига совјетског музичког социолога и естетичара Арнолда Сохора, са насловом *Музика као вид уметности* (Москва, 1961.), да напише своје виђење феномена музике. Прво издање истоимене књиге Холопове, у два тома, изашло је у Москви 1990-1991. Друго, једнотомно, публикувано је 1994. године, такође у Москви. Треће, садашње издање, које је пред нама, објављено је са незнатним редакцијским изменама.

Студија Холопове задржала је првобитну дводелну форму, од које први део носи наслов *Музичко дело као феномен*. Већ на почетку осваја нас прва глава «О суштини музике као вида уметности». И даље, тешко је рећи која је у првом поглављу ставка занимљивија – «Музика као поглед на свет» или «Две глобалне концепције музике: мелодијска и ритмичка», да не говоримо о потпоглављу «Музика ‘хармонизује’». Други део књиге носи назив *Садржај музичког дела*, у коме одмах привлачи пажњу прво поглавље «Конструкција садржаја музичког дела» и његово потпоглавље «Опроштајни поглед на дихотомију ‘форма и садржај’ у уметности». Да би се то боље разложило следи поглавље «Садржај музичке форме» и на крају финале – глава «Вредност музике (уместо закључка)». Намерно нису овде набројане све главе и њихова тумачења, јер ову књигу треба прочитати од корица до корица, а не о њој писати. Речи нису довољне да искажу богатство знања и духа ауторке која је дала у свом врло стручном делу, јединственој студији, лако читљивој, ретко сажетим и максимално садржајним стилем, у интердисциплинарним размерама, представу суштине тонске уметности у свим њеним видовима. То треба да интересује све и свакога, не само ученике и студенте музике, макар био у питању и нови циклус предмета о музичком садржају на Конзерваторијуму у Москви, како смо о томе обавештени из импресума књиге Валентине Холопове. Њено дело треба осим музичара, теоретичара и извођача, да проуче сви, од лаика до посленика других уметности на свим нивоима, до професора универзитета разних занимања, били они естетичари, филозофи или историчари односно теоретичари књижевности. Крајње је време да други почну да уче од музике, а не да се музикологија покорава разним «сродним» дисциплинама. Књига Холопове је најбољи доказ и путоказ за овакав став, који би требало да се заузме у одбрану аутономије музике. Можда ауторка није изричито имала такву намеру, али њено дело говори много више од сваке намере. Сетимо се шта је о музици рекао Лудвиг ван Бетовен! На тим позицијама стоји и Валентина Холопова.

Надежда Мосусова

IN MEMORIAM

СЕЋАЊЕ НА МИЛИЦУ ИЛИЈИН

Њоводом десетогодишњице од смрти

Колеге које су познавале етнокоролога и дугогодишњег сарадника Музиколошког института САНУ Милицу Илијин (рођена у Панчеву 30. 6. 1910, умрла у Београду, 16. 1. 1992), говоре о њој с поштовањем и драгошћу, као о дами одмереног и достојанственог држања. Са људима се опходила с топлином, присношћу и непосредношћу заљубљеника у народно стваралаштво и његовог поклоника, за којег је у научном раду од пресудне важности властити опит и практично искуство.

Непосредна ученица и следбеница сестара Љубице и Данице Јанковић, Милица Илијин је са жаром, преданошћу и љубављу проучавала народне игре у Србији, Црној Гори и другим јужнословенским крајевима. Као сарадник Института (од 1950. године) прикупљала је грађу са различитих, просторно и културно удаљених и разнородних терена и на основу сопствених бележака писала оригиналне научне радове. Неки од њих су монографског типа, као они о играма Војводине, Боке Которске, Тимочке Крајине, Призрена, области Ужица и Београда, а неки се односе на посебне етнокоролошке проблеме: на обредно љуљање у пролеће, шетна кола, дечије орско стваралаштво, начин бележења народних игара и друго. Успешно је сарађивала са колегама из земље (тадашње СФРЈ) и иностранства, као и са домаћим и страним научним институцијама. Са својим стручним прилозима учествовала је у изради неколико домаћих и страних енциклопедија и у раду научне групе за терминологију при Међународном савету за музички фолклор.

Милица Илијин је била један од научника за које је бављење научним радом било неодвојиво од личног практичног искуства у области коју проучавају. Још у време кад је, као млад суплент, предавала физкултуру у Четвртој београдској гимназији, организовала је учење народних игара у оквиру наставе. Сасвим је сигурно да је још тада била свесна друштвене, па и етичке функције и снаге народне игре. То искуство и тај осећај Милица Илијин је следила и у каснијим годинама. На семинарима које је водила – на Бадији, у Пули и у многим местима у иностранству – учинила је веома много на популарисању и ширењу српских народних игара и игара других народа који живе у Србији, као и на очувању духа заједничког, фолклорног играчког наслеђа.

Поштована и уважавана као прегалац на пољу проучавања и очувања традиционалне народне игре, Милица Илијин је за живота у више прилика добијала домаћа и инострана признања. Данас, кад размишљамо о њеном дугом и плодном радном веку, сећамо је се као оличења ненаметљивог, а у исто време енергичног и чврстог ауторитета у својој области и као особе у којој су спојени отменост и топла једноставност у комуникацији. Свест о томе на посебан начин оплемењује целокупан утисак о научном и практичном раду Милице Илијин.

Јелена Јовановић

АЛЕКСАНДАР ОБРАДОВИЋ (1927-2001)

Од 1. априла прошле године наша музичка средина је сиромашнија за једну личност чије је композиторско дело чврсто уграђено у српску музику друге половине 20. века. Александар Обрадовић – за пријатеље Дарко – био је врло активан и на другим пољима, као што су педагогија, организациони рад у сталешким институцијама, музичка критика и, што је мање познато, поезија и сликарство.

Александар Обрадовић је рођен на Бледу (Словенија). Музику је у детињству учио несистематично, а подухват писања опере на сопствени либрето, кад му је било само шеснаест-седамнаест година, представљао је први наговештај његове композиторске вокације. Управо се тај младачки оперски покушај показао судбоносним, јер је његов отац кришом однео ту партитуру Јовану Бандуру, који је за време рата био административни директор Музичке академије, а раније диригент београдске Опере. Уочивши младићев таленат, Бандур му је саветовао да се упише у музичку школу (данас «Мокрањац»), у клавирску класу Миховила Логара. Код истог професора је одмах после рата уписао студије композиције на Музичкој академији. Дипломирао је 1952. године са *I симфонијом*, за коју је добио највишу оцену, док је његова уметничка способност оцењена као изразита. После скоро две наставничке године проведене у музичкој школи «Станковић», године 1955. је постао асистент на Музичкој академији, 1962. доцент, 1969. ванредни, а 1975. редовни професор. Осим што је предавао оркестрацију, водио је и класу композиције, из које су изашли, између осталих, Миливоје Петровић – Минта Алексиначки, Наталија Бендеровић, Жарко Митровић и Славко Шуклар. Написао је први уџбеник оркестрације код нас (*Увод у оркестрацију*), који је преведен на италијански језик. У два маха је боравио на специјализацијама у иностранству: код Ленокса Барклија на лондонској Краљевској музичкој академији (током семестра 1959/60) и у њујоршком Електронском студију (1966-67). Обављао је велики број друштвених функција, међу којима су биле најистакнутије дужности генералног секретара Савеза композитора Југославије (1962-66) и ректора Универзитета уметности (1979-83).

Обрадовић је у свом стваралаштву испољио посебан афинитет према великим симфонијским, вокално-инструменталним и концертантним формама. Нарочито место у његовом обимном опусу од око две стотине дела заузимају: осам симфонија, *Ејџџаф Ха* за симфонијски оркестар и магнетофон, концерти за кларинет, виолончело, виолину и клавир и кантате *Симфонијски ејџџаф* и *Суџјеска*. Његова дела се одликују прецизно осмишљеном архитектоником форме, зналачким хармонским решењима и врло успелим и ефектним радом са оркестром. Обрадовић је био међу првим српским композиторима који су се из стилске сфере постромањизма отиснули према неоекспресионизму и авангарди. Једно од првих његових остварења у којима се испољио тај искорак ка новом била је *II симфонија* (1959-61), чији је први став врло хроматизован, у близини границе са атоналношћу, док су остали ставови – други и трећи – додекафонски конципирани. У овом делу се запажа и композиторова склоност

ка микстурном вођењу мелодијских линија, што је карактеристично и за већи број његових других остварења, па се заиста, како је он сâм веровао, о томе може говорити као о «заштитном знаку» његове музике. Био је један од првих наших композитора који су радили са електронским звуковима. Они су преко магнетофонског записа инкорпорирани у *Ејџџаф Ха* (1965), дело поручено од фестивала у Западном Берлину, где је и премијерно изведено. То је било прво домаће симфонијско дело са инкорпорираним електронским звуцима, значајно и по улози коју у њему остварује ритмичка димензија (полиритмика и полиметрика). Обрадовић је наставио да експериментира са комбиновањем симфонијског и електронског звука у *Микро-симфонији* (1967). Један од врхунаца његовог стваралаштва је била *V симфонија* (1974), за коју је Михаило Вукдраговић написао да «архитектоницом монолитне чврстине и звучним рафинманом богатим у боји и нијансама (...) улази у невелики број дела српске и југословенске музике антологијске вредности и значаја.» Потреба да ствара није Обрадовића напустила ни последњих година живота, о чему сведочи узбудљива *Пасакаља* за гудаче на народну тему «Црни горо», завршена само три недеље пре смрти.

Александар Обрадовић је добио више награда за свој композиторски рад, међу којима су најзначајније Октобарска награда Београда за кантату *Симфонијски ејџџаф* (1959) и Седмојулска награда Србије (1980) за целокупно дело.

Мелита Милин

ЖИВОЈИН ЗДРАВКОВИЋ (24.11.1914 - 15.9.2001)

Преко четџри деценије љлуџао сам са љлимом и осеком које су заџљускивале љрви оркестџар Беоџрада и Србије (...) крчеџи руком свој љуџи који (...) обележава више од четџрдесетџ година неџрекидне борбе (...) више од четџири деценије сазнања о идеалном човековом живоџу љод љревлашћу музике, више од љола људскоџ века доказивања да љионска умеџносџ чини живоџи љеџшим, дубљим, боџаџиџим и садрџаџниџим и да, као џаква, љредсџавља духовну кайџџорију која љреображава свеџи. Не криџем да сам, љри џоџме, био оџседнуџи идеџом о моџуџој доминациџи музичке кулџуре у нашим љросџорима, о њеној моџи да уџиџче на љреображај нашеџ живоџа, друџиџва, свеџа мисли и духа времена. (Ж.Здравковић, Живеџи са Музиком, 216-222)

Из ових ничеовски интонираних речи зрачи аутентичност која не оставља простора да у њих не поверујемо. Не зато што их изговара човек кога сматрају до сада највећим српским диригентом и убрајају у ред музичара међународне високе класе. Оне илуструју искрени став уметника који је, уз дириговање, са пуном свешћу о потребама и проблемима у српској музичкој култури, провео свој животни век у мисионарској борби за музику као високи понос нације.

Живојин Здравковић је иницијатор за поновно послератно оснивање Београдске филхармоније, покретач и први председник оснивачког одбора БЕМУС-а, оснивач првог камерног оркестра у Београду, иницијатор циклуса концерата у абонману и циклуса Млади за Младе, човек засужан за изградњу зграде Београдске филхармоније, речју и пером борац за високу уметничку вредност, пропагатор српске музике у иностранству...

Дипломирао је обоу на београдској Музичкој академији (1940). Рат га је спречио да на истом факултету студира композицију и дириговање, које је уписао у класама Стевана Христића и Михаила Вукдраговића. Но, по ослобођењу одлази у Праг где 1947. завршава Конзерваторијум, а наредне године стиче диплому Мајсторске школе у класи Вацлава Талиха. Већ 1949. потврђује свој таленат: у Риму наступа са Великим симфонијским оркестром Радио Рима, диригујући дела југословенских композитора. Убрзо следи позив да диригује римским оркестром Санта Ђеџилиа, а потом и гостовање у Хелсинкију. Тако започиње његова интернационална каријера.

По обнављању Београдске филхармоније, 1951. године, постаје диригент, а десет година касније и њен директор и шеф-диригент, до пензије 1978. У међувремену, 1960. оснива Каирски симфонијски оркестар чији ће директор и диригент бити једну пуну деценију.

Постоји документација о близу 1000 концерата које је Живојин Здравковић дириговао у земљи и иностранству, а сачувано је и скоро 100 радиофонских снимака његових интерпретација. Богат репертоарски распон Здравковићевих концерата обухвата дела од барока до савремене музике, са нагласком на композицијама из доба класицизма и романтизма. Највише награда добио је за извођење музике 20. века, а у посебно упечатљивом сећању остало је његово тумачење *Посвећења њролећа* Игора Стравинског. Такође, велико признање стекао је 1960, када га је Студио Чајковски из Хамбурга сврстао међу дванаест највећих живих извођача музике Чајковског. Много је учинио за звучно представљање српског музичког стваралаштва. Премијерно је извео низ дела међу којима се издвајају *Песме њросџора* и *Праг сна* Љубице Марић, Прва, Друга и Четврта симфонија Василија Мокрањца, симфоније Милана Ристића.

Живојин Здравковић је често гостовао у иностранству. Као диригент Београдске филхармоније, или као гост оркестра домаћина, наступио је у 120 градова света, у 50 земаља на 5 континената. Његово доба било је и златно доба Београдске филхармоније која је тада словила као један од првих европских оркестара.

Здравковић је сарађивао са великим светским уметницима, у своме дому је дочекивао Карајана, Артура Рубинштајна, Јехудија Мењухина, Ђину Бахауер, Моник де ла Бришолери и бројне друге који су високо ценили његов професионализам и извођачки темперамент. По Давиду Ојстраху и Хенрику Шерингу био је изврстан диригент и уметник, по Никити Магалову интерпретатор велике сензибилности. Док је Андре Навара посебно ценио његову директност и прецизност, истичући да је Здравковић типичан представник модерног диригента, дотле је Артур Рубинштајн тврдио да његова уметност носи печат велике виталности, младалачког жара и чудесног ритма. Чувени француски композитор

Оливије Месијан карактерише га као "прецизног, непогрешивог, тако пасионираног, ватреног, наелектрисаног и вулканског" диригента, изјављујући да је доживео велику срећу и радост приликом Здравковићевог тумачења његове симфоније *Турангалила*.

Уз овако бриљантну каријеру, његове друге делатности, педагогија и публицистика, наизглед падају у засенак. Но, треба имати у виду да је Живојин Здравковић још од доласка из Прага па све до 1986. године био професор дириговања на београдској музичкој академији и да је знатан број данашњих диригената (Ванчо Чавдарски, Ангел Шуре, Ненад Паскутини, Александар Вујић, Павле Медаковић, итд) прошао управо кроз његову школу. Такође, Здравковић је континуирано сарађивао са дневним и недељним листовима. Није писао критике, већ је за собом оставио неколико стотина разноврсних чланака - од низа репортажа са својих бројних путовања, преко текстова о актуелним музичким збивањима, делима и ауторима, до социолошко-културолошки интонираних есеја. Објавио је и две књиге: *Шести београдских композицијора* (Београд, 1996) и *Живети са музиком* (Београд, 2000). Док је прва од њих збирка својеврсних кроки монографија стваралаца блиских самом аутору, српских композитора који су као и Живојин Здравковић имали визију "да уздигну народ, да га освете, да мане прошлости поправе", дотле друга представља мозаик разноврсних текстова који су заједно, на малом простору, огледало Здравковићевих уметничких, мисаоних, естетских ставова и животних стремљења. Било да је реч о живописним путописима, о ствараоцима и делима, о концертним програмима, или о проблемима у организацији музичког живота, о вођењу кадровске политике, о финансирању културних институција, или о томе како музички васпитавати омладину, како зауставити шунд и новокомпоновану музику, или о конкретним иницијативама - какви су, на пример, његови апели да се сала Коларчеве задужбине сачува као концертна а не биоскопска дворана - из Здравковићевих текстова истовремено изсијава усредсређеност на суштину ствари и непосредност личног доживљаја. Кроз њих видимо високо образованог човека који са пуном свешћу о интегралном, сагледава појединачно. Они управо затварају онај исти круг који почиње и завршава његовим непоновљивим тумачењима музичких дела. Мислим да је Живојин Здравковић, на крају свога пута, био свестан да је померио границе нашег музичког искуства:

(...) могу слободно рећи да сам савршено задовољан својим животом онакав какав је био, да су се многе моје жеље и намере углавном испуниле, многе моје наде, иако не без ишчекоћа, ипак оствариле, и да у једној грубој инкарнацији, кад би је било, не бих пожелео ништа више осим да мој графеномен истом мером буде остварен. Веровао сам у музику којој сам посветио цео свој живот и за коју нисам био без дара и способности. Веровао сам да је она једно значење, једна сврха која обликује живог човеку, да је она самобитност, универзална вредност, неизмерно ситна и истовремено бескрајно велика пред нашим незнатим и нејојмивим, и да је као таква ствара за онога који жели да остане истински човек. (Ж.З, Живети са Музиком, 247)

Биљана Милановић

АУТОРИ / AUTHORS

ХЕЛМУТ ЛОС, рођен 1950; студирао музичку педагогију у Бону (положио државни испит), затим музикологију, историју уметности и филозофију на Универзитету у Бону; 1980. промовисан у доктора наука, 1989. хабилитиран. Од 1981. до 1989. научни сарадник на Музиколошком одсеку Универзитета у Бону. Од 1989. до 1993. директор Института за немачку музику на истоку у Бергиш Гладбаху. У априлу 1993. почео да ради као професор на Катедри за музикологију на Техничком универзитету у Кемницу, од октобра 2001. је на истој функцији на Универзитету у Лајпцигу.

HELMUT LOOS - Geboren 1950; Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), anschließend Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981-1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn. 1989 bis 1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Im April 1993 auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz berufen, ist er seit Oktober 2001 in derselben Funktion an der Universität Leipzig tätig.

ГАБРИЈЕЛА БУШМАЈЕР, музиколог, сарадница на музиколошким издањима Академије наука и књижевности у Мајнцу, чланица издавачког савета сабраних дела Кристофа Вилибалда Глука и издања обе верзије Глуковог *Еиџа*. Наслов дисертације: *Развој сцене и арије у француским операма од Глука до Сјонинија, 1774 – 1820*. Чланица је председништва Друштва за проучавање музике и Музичког савета покрајине Рајнланд-Пфалц.

GABRIELE BUSCHMEIER, Musikwissenschaftlerin, Wissenschaftliche Referentin für die musikwissenschaftlichen Editionen bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Mitglied des Herausgeber-Gremiums der Gluck-Gesamtausgabe und Edition der beiden Fassungen des "Ezio" von Christoph Willibald Gluck, Dissertation über "Die Entwicklung von Szene und Arie in der französischen Oper von Gluck bis Spontini, 1774-1820", Präsidiumsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung und des Landesmusikrates Rheinland-Pfalz.

БИЉАНА МИЛАНОВИЋ, музиколог, истраживач у Музиколошком институту САНУ. Пише о српској музици прве половине 20. века, с нагласком на културолошким и интердисциплинарним истраживањима. Проучава, такође, дела музичко-сценских жанрова. Ради на монографији о композитору и књижевнику Миленку Пауновићу (*Миленко Пауновић – два моголићетиа сиваралашива*). Уредник је часописа *Pro musica*.

BILJANA MILANOVIĆ, musicologist, assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. Her research includes Serbian musical heritage of the first half of the

20th century, in various intercultural and interdisciplinary contexts. She also takes interest in the musical-dramatic works, studying relations between musical and textual components. She works on a monography study on the almost unknown composer and writer Milenko Paunović (*Milenko Paunović – Two Modalities of Creation*). She is the editor of the musical magazine *Pro musica*.

НАДЕЖДА МОСУСОВА, научни саветник Музиколошког института САНУ и професор Факултета музичке уметности у пензији. Главне теме њеног проучавања су музички национализам у српској и другим словенским културама, оперска и балетска сцена 19. и 20. века и стваралаштво Петра Коњовића и Стевана Христића. Важније студије: «*Петрушка*» Стравинског: од уличног позоришта до «Руских балета» Дјагилјева, Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата, Симболизам и театар маске: карневал смрти у «*Belle Epoque*».

NADEŽDA MOSUSOVA, musicologist and composer, worked at the Institute of Musicology in Belgrade and as a professor at the Faculty of Music, now in retirement. The main themes of her research include musical nationalism in Serbian and other Slavic cultures, opera and ballet in the 19th and 20th centuries and the works of Petar Konjović and Stevan Hristić. She is the author of numerous studies: *Stravinsky's »Petrushka«: From Street Entertainment To Diaghilev's Seasons, Russian Artists-Emigrés and the Music Theatre in Yugoslavia Between the Two World Wars, Symbolism and Theatre of Masques: the Deathly Carnival of La Belle Epoque*, etc.

МЕЛИТА МИЛИН, научни сарадник Музиколошког института САНУ и професор на Универзитету у Нишу. Пише о српској музици 20. века у европском контексту. Важнији радови: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945 – 65), Типологија српског музичко-сценског стваралаштва 20. века, Преживети са звуцима – источна Европа после преокрећа 1989, Музикологија и сестринске дисциплине данас, Стара српска црквена музика у делима савремених композитора*.

MELITA MILIN, researcher at the Institute of Musicology in Belgrade and professor at the Niš University. Her main research area is 20th-century Serbian music in European context. Her works include: *The Traditional and the New in Serbian Music after World War II (1945-65), A Typology of 20th-century Serbian Compositions for the Music Stage, Surviving with Sounds – Eastern Europe after the Turn 1989, Musicology and Sister Disciplines Today, Old Serbian Church Music in the Works of Contemporary Composers*.

БАРБАРА ДОБРЕТСБЕРГЕР, магистар уметности и филозофије, доктор филозофије. Студирала клавирску педагогију на Моцартеуму у Салцбургу, а музикологију и немачку филологију на Универзитету у истом граду. Докторирала је музикологију на Бечком универзитету. Од 1998. године је асистенткиња у Институту за дириговање, композицију и музичку теорију на Моцартеуму. Објављује радове из музикологије и

музичке педагогије. Тежиште њеног истраживања је на музици 20. века и интердисциплинарном подручју лингвистика/музикологија.

BARBARA DOBRETSBERGER, Mag. art., Mag. phil., Dr. phil., Studium der Klavierpädagogik (Universität Mozarteum Salzburg), Studium der Musikwissenschaft und der Deutschen Philologie (Universität Salzburg). Doktorat im Fach Musikwissenschaft (Universität Wien). Seit 1998 Assistentin am Institut für Dirigieren, Komposition und Musiktheorie an der Universität Mozarteum. Publikationen im Bereich der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik. Forschungsschwerpunkt 20. Jahrhundert und zeitgenössische Musik, Musik der Jahrhundertwende 19./20. Jahrhundert, Interdisziplinäre Forschung im Bereich Linguistik / Musikwissenschaft

ГЕРАРД ВАН ДЕР ЛЕУ је студирао на Универзитету у Амстердаму. Нагласак у његовим проучавањима је на делима Баха, Хајдна, Шумана и Јаначека. Главни је уредник холандског часописа *Црвени лав*, у којем је и објавио низ чланака из историје музике и литературе. Превео је са немачког на холандски биографије композитора 18. века, на пример К. Ф. Е. Баха и Кванца. Објавио је радове о Дебисију и Равелу. Предаје историју музике и културе у Школи лепих и извођачких уметности *Константин Хајџенс*.

GERARD VAN DER LEEUW studied at the University of Amsterdam He is interested in a wide variety of musical subjects but with an emphasis on Bach, Haydn, Schumann and Janacek. He is the chief editor of the Dutch music magazine "De Rode Leeuw" (The Red Lion) in which he published a range of articles on the history of music and literature. Furthermore he translated into Dutch several German autobiographies from the eighteenth century e.g. by C.Ph.E. Bach and Quantz and he published articles on composers like Debussy and Ravel. He teaches music- and cultural history at the *Constantijn Huygens* School of Fine and Performing Arts.

БОЖИДАР ДОБРЕВ је студирао виолу и музикологију на Музичкој академији у Софији. Био је потом професор у истој институцији, концертирао је као солиста и камерни музичар, био је солиста Камерног оркестра Бугарског Радија. Од 1987. је солиста Виртембершке филхармоније (Немачка). Године 1997. је основао музичку издавачку кућу у Софији. Написао је више од 70 чланака о музичкој педагогији и историји бугарске музике, између осталог: *Дела за виолу бугарских композитора, Константин Илијев – Каталог дела, Композитори из Бугарске*.

BOJIDAR DOBREV - Studium: Viola, Musikwissenschaft an der Musikakademie, Sofia. Hochschullehrer an der Musikakademie, Konzerte als Solist und Kammermusiker, Solo-Bratsche an der Kammerorchester des Bulgarischen Rundfunks. Seit 1987 Solo-Bratsche /Württembergische Philharmonie/ in Deutschland. Im 1997 gründete Musikverlag in Sofia. Über 70 Artikel im Bereich Musikpädagogik, Instrumentalunterricht, Geschichte der bulgarischen Musik u.a. *Werke für Viola von Bulgarischen Komponisten*, 34 S., Sofia, 1983; *Konstantin Iliev - Katalog der Werke*, 90 S., Sofia, 2000; *Komponisten aus Bulgarien*, 198 S., Sofia, 2001.

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, етномузиколог, асистент у Музиколошком институту САНУ. Пише о српском традиционалном сеоском певању, првенствено на основу сопствених теренских истраживања у централној Србији (Шумадији), као и о могућностима поновног оживљавања српске традиционалне музике у градским срединама. Бави се и проучавањем прожимања различитих традиција у српском певачком наслеђу румунског Баната (наслов одбрањене магистарске тезе: *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузетне музичке праксе*).

JELENA JOVANOVIĆ, ethnomusicologist, assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. The main area of her research is Serbian traditional folk singing, according to her own field-recordings in Central Serbia (Šumadija region), as well as the possibilities of revitalising Serbian traditional music in urban surroundings. She also researches different traditions in Serbian musical folklore in Romanian parts of Banat (*Singing Tradition of the Serbs in Upper Banat in Romania: Autochthonous and Overtaken Musical Practices*).

АНА СТЕФАНОВИЋ, музиколог, дипломирала и магистрирала на Факултету музичке уметности у Београду, на којем ради као асистент. Објављује студије и чланке у часописима и зборницима радова. Главна област њеног научног рада је однос музике и текста у соло песми и опери, у првом реду у француској барокној музици и европској и српској музици с краја 19. и почетка 20. века.

ANA STEFANOVIĆ obtained her m.a. degree at the Faculty of Music in Belgrade, where she is presently assistant. She participates at musicological conferences and publishes articles in journals and collections of papers. The main area of her scientific work is the relation between music and text in solo songs and operas, primarily in French baroque music and European (including Serbian) music composed at the end of the 19th and beginning of the 20th century.

МАРИЈА КОСТАКЕВА је студирала и докторирала на Конзерваторијуму у Петербургу. До 1988. је радила као доцент за историју музике и оперску драматургију на Музичкој академији у Софији и на Музичко-педагошком институту у Пловдиву. Од 1990. живи у Немачкој, где је као гостујући доцент предавала на Музиколошком институту Рурског универзитета у Бохуму (1992 – 94; поново од 2000), на Универзитету у Хамбургу (1994-96) и Уметничкој академији у Диселдорфу (1997). Била је стипендисткиња фондације Паула Захера (1995). Објавила је низ студија и књигу *Имагинарни род. О музичко-театралском делу Ђерђа Лиђеиџа* (изд. Петер Ланг, 1995). Припрема књигу о касним делима А. Шниткеа.

MARIA KOSTAKEVA studierte und promovierte Musikwissenschaft am Petersburger Konservatorium. Bis 1988 arbeitete sie als Dozentin für Musikgeschichte und Operndramaturgie an der Sofioter Musikakademie und am Musikpädagogischen Institut in Plovdiv. Seit 1990 lebt sie in Deutschland und ist als Gastdozentin am musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum (1992-94; auch ab 2000), Universität Hamburg (1994-96), Kunstakademie Düsseldorf (1997) tätig. 1995 – Stipendiatin der Paul Sacher Stiftung. 1996 veröffentlichte Kostakeva ihr Buch "Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis", Peter Lang. Im Vorbereitung ist ihr nächstes Buch über das Spätschaffen A. Schnittkes.

ВАЛЕРИЈА ЦЕНОВА је професор на Московском конзерваторијуму Чајковски (теоретски одсек). Студирала је музикологију на истом конзерваторијуму (1980-85), где је завршила и постдипломске студије (1986-89. код Ј. Холопова). Користила је стипендије за проучавање модерне музике (Беч, 1996. и »Паул Захер« – Базел, 2000). Њене најзначајније књиге су: *Едисон Денисов* (коаутор Ј. Холопов), Москва, 1994, преведена на енглески 1995, *Драма срца и 12 тимова: Лирска свиџа Албана Берга* (ко-аутор Ј. Јисупова), Москва, 1998, и *Мистерије бројева у музици Софије Губајдулине*, Москва 2000, преведена на немачки 2001. Била је уредник неколико књига о совјетској и руској музици.

VALERIA TSENOVA is professor at Moscow Tchaikovsky Conservatoire (Music Theory Department). She studied musicology at the same Conservatoire (1980—85), where she finished her postgraduate studies too (1986—89, with Y. Kholopov). She received research grants for scientific work on modern composition: in 1996 in Vienna, in 2000 in Paul Sacher Stiftung, Basel. Most important among her books are: *Edison Denisov* (co-author Y. Cholopov), Moscow 1994, also in English (Harwood Academic Publishers, 1995), *Drama of the Heart and 12 Tones: Alban Berg's Lyric Suite* (co-author J. Jisoupova), Moscow 1998 and *Number Mysteries in the Music of Sofia Gubaidulina*, Moscow, 2000, also in German (Ernst Kuhn Verlag, 2001). She was also editor of a number of books on Soviet and Russian music.

ЦИОНГВОН ЦО је асистент-професор музике у Рину, на Универзитету у Невади (САД). Докторирала је на Нортвестерн универзитету 1998. године. Главне области њеног истраживања су културолошка проучавања музике и интердисциплинарна истраживања музике и других уметничких форми, нарочито опере и филма. Она је једна од уредница књиге *Између опере и филма* (Њујорк, 2001). Објавила је радове о пост-модернизму, алеаторичкој музици, опери-филму и филмској музици.

JEONGWON JOE Joe is Assistant Professor of Music at the University of Nevada, Reno. She received her Ph.D. in Musicology from Northwestern University (U.S.A.) in 1998. The areas of her primary research are the cultural criticism of music and interdisciplinary studies between music and other art forms, especially between opera and cinema. She is a co-editor of *Between Opera and Cinema* (New York: Routledge, 2001) and has published essays on postmodernism, aleatoric music, opera-film, and film music.

С. ХУН СОНГ је гостујући асистент-професор антропологије на Универзитету Џон Хопкинс (САД) и писац књиге *Велики масакр голубова: бесџијална биополитика белости у једној америчкој области која се деиндустријализује* (у штампи).

S. HOON SONG is Visiting Assistant Professor of Anthropology at Johns Hopkins University (U.S.A.) and is the author of *The Great Pigeon Massacre: The Bestiary Biopolitics of Whiteness in a Deindustrializing American Region* (University of Pennsylvania Press, in Press).