



UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

MUSICOLOGY

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

4

Editor-in-Chief

Melita Milin

Editorial Board

Aleksandar Vasić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović,
Biljana Milanović, Vesna Peno, Katarina Tomašević

Belgrade, 2004.

МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности*

4

Главни и одговорни уредник

Мелита Милин

Чланови редакције

Александар Васић, Јелена Јовановић,
Данка Лајић-Михајловић, Биљана Милановић,
Весна Пено, Катарина Томашевић

Београд, 2004.

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

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

EDITORIAL COUNCIL

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

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ / ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD

Кнез Михаилова 35, 11000 Београд, Србија и Црна Гора
Knez Mihailova 35, 11000 Belgrade, Serbia and Montenegro

e-mail: musicinst@sanu.ac.yu

Лектор: Мирослав Николић

Преводилац: Greta Goetz

Компјутерски слоџ текста и технички уредник: Горан Јањић

Компјутерски слоџ нотног текста: Слободан Варсаковић

Ликовно решење корица: Зоран Мујбеговић

Ликовно решење логовица: Владета Стојић

Штампа: Идеапринт

*Објављивање овог броја финансијски је помогло Министарство
за науку и заштити животне средине Србије.*

Садржај / Contents

Реч уредника.....	9
Editorial	11

Тема броја: Утицају / Интертекстуалности у музици *The Main Theme: Influences / Intertextuality in Music*

<i>Valentina Sandu-Dediu</i> , Mozarts Gegenwärtigkeit in der zeitgenössischen Musik. Werken von F. Weiss, A. Schnittke, V. Dinescu, R. Vlad, A. Stroe, T. Olah, H.-P. Türk und D. Dediu	15
<i>Валентиџина Санду-Дедиу</i> , Моцартово присуство у савременој музици. Дела Ф. Вајса, А. Шниткеа, В. Динеску, Р. Влада, А. Строеа, Т. Олаха, Х.-П. Тирка и Д. Дедиуа, <i>резиме</i>	23
<i>Катјарина Томашевић</i> , Стилске координате ораторијума „Васкрсење“ Стевана Христића (1912) и питање раскршћа традиција у српској музици 20. века	25
<i>Katarina Tomašević</i> , Stylistic Directions in Stevan Hristić’s Oratorio “Vaskrsenje” (“Resurrection”). The Question of Crossroads-Traditions in Serbian Music at the Beginning of the 20th Century, <i>Summary</i>	37
<i>Александар Васић</i> , Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства	39
<i>Aleksandar Vasić</i> , The Yugoslav Idea and Serbian Musical Critique in the “Serbian Literary Magazine” (1901–1941), <i>Summary</i>	58
<i>Мелија Милин</i> , Унутарња биографија композитора. Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић.....	61
<i>Melita Milin</i> , A Composer’s Inner Biography. A Sketch for the Study of Influences in Ljubica Marić’s Oeuvre, <i>Summary</i>	81
<i>Anastasia Siopsi</i> , “The Maiden and Death”: A Comparative Reading of the Homonymous Compositions of Nikos Skalkottas and Antiochos Evangelatos as Narrations of Greek Tradition	83
<i>Анастасија Сиојси</i> , „Девојка и Смрт“: Компаративно читање истоимених композиција Н. Скалкотаса и А. Евангелатоса као нарација грчке традиције, <i>резиме</i>	89

<i>Barbara Dobretsberger</i> , Musik als Sprache, oder strukturalistisches Denken in der Musik am Beispiel Pierre Boulez	91
<i>Барбара Добрејисберџер</i> , Музика као говор, или структуралистичка мисао о музици на примеру Пјера Булеза, <i>резиме</i>	104
<i>Maria Kostakeva</i> , Innere Emigration und Diktatur. Die getarnten Botschaften in den Opern “Der Meister aus Wojana” von K. Iliev und “Der gefesselte Prometheus” von L. Nikolov	105
<i>Марија Косџакева</i> , Унутарња емиграција и диктатура. Скривене поруке у операма „Мајстор из Бојане“ К. Илијева и „Оковани Прометеј“ Л. Николова, <i>резиме</i>	112
<i>Nadežda Mosusova</i> , Samuel Beckett and Music. An Absurd Essay about the Idea of Musicality and Musical Form in Samuel Beckett’s Short Pieces – Influences and Possibilities	113
<i>Надежда Мосусова</i> , Семјуел Бекет и музика. Апсурдни есеј о идеји музикалности и музичкој форми у Бекетовим кратким комадима, <i>резиме</i>	120
<i>Vesna Peno</i> , Типиком непрописане причасне песме у новијој традицији српског црквеног појања	121
<i>Vesna Peno</i> , Communion Songs Not Regulated by the Typicon in the Recent Tradition of Serbian Church Singing, <i>Summary</i>	152

Varia

<i>Jan Steszewski</i> , Roman Ingarden’s Theory of Intentional Musical Work .	155
<i>Јан Сџешевски</i> , Ингарденова теорија интенционалног музичког дела, <i>резиме</i>	164
<i>Aleksandar Vasić</i> , Музички критичар Густав Михел.....	167
<i>Aleksandar Vasić</i> , Music Critic Gustav Michel, <i>Summary</i>	194
<i>Jelena Ђ. Simonović-Schiff</i> , Симфонијске композиције Петра Бергама (са гледишта шездесетих и деведесетих година XX века).....	195
<i>Jelena Ђ. Simonović-Schiff</i> , Petar Bergamo’s Symphonic Compositions. Perspectives of the 1960s and 1990s, <i>Summary</i>	222

<i>Борислав Чичовачки</i> , „Зора Д.“ Исидоре Жебељан – пут ка новој опери.....	223
<i>Borislav Čičovački</i> , “Zora D.” by Isidora Žebeljan – Towards the New Opera, <i>Summary</i>	244

Прикази и рецензије / Reviews

<i>Јелена Јовановић</i> , Daiva Račiunaite-Vučiniene: <i>Sutartines</i> – <i>Lithuanian Polyphonic Songs</i> , Vaga Publishers, Vilnius 2000.	249
<i>Jelena Jovanović</i> , Daiva Račiunaite-Vučiniene: <i>Sutartines – Lithuanian Polyphonic Songs</i> , Vaga Publishers, Vilnius 2000,	
<i>Данка Лажућ-Михајловић</i> , Радмила Петровић, Јелена Јовановић: „Еј, Рудниче, ти планино стара“ – традиционално певање и свирање групе „Црнућанка“, Београд, 2003	254
<i>Danka Lajić-Mihajlović</i> , Radmila Petrović, Jelena Jovanović: “Hey, Rudnik, you Old Mountain” – Traditional Singing and Playing by the “Crnućanka” Group	
<i>Miloš Velimirović</i> , Vesna (Sara) Peno, “From the Hilandar’s Chanters’ Treasury – Vikentije Monk from Hilandar Monastery”, Novi Sad, 2003	257
<i>Милош Велимировић</i> , Весна (Сара) Пено, „Из хиландарске појачке ризнице – Викентије Хиландарац“, Нови Сад, 2003.	
<i>Maria Kostakeva</i> , Musik und Wort. Berichte über die Konferenzen in Berlin (18–21 Juni 2003) und Bratislava (12–14 November 2003) ...	259
<i>Марија Косџакева</i> , Музика и реч. Приказ скупова у Берлину (од 18–21. јуна 2003) и Братислави (од 12–14. новембра 2003)	
<i>Anastasia Siopsi</i> , “Romanticism and Nationalism in Music”, conference held in Corfu, 17–20 October 2003	261
<i>Анастасија Сиојси</i> , „Романтизам и национализам у музици“, музиколошки скуп одржан на Крфу од 17–20. октобра 2003.	
<i>Катјарина Томашевић</i> , „Нова Европа и нова музика, 1918–1941“, музиколошки скуп одржан у Брну од 28. септембра до 2. октобра 2003.....	263
<i>Katarina Tomašević</i> , “New Europe and New Music, 1918–1941”, conference held in Brno, 28. September –2. October 2003.	

<i>Мелија Милин</i> , „Преписка међу музичарима“. Научни скуп одржан у Лајпцигу 4. и 5. децембра 2003.	267
<i>Melita Milin</i> , “Musical Correspondences as Reflections of Inter-regional Cultural Relations in Central and Eastern Europe”, conference held in Leipzig, 4–5. December 2003.	

In memoriam

<i>Богдан Ђаковић</i> , Рудолф Бручи (1917–2002).....	273
<i>Bogdan Đaković</i> , Rudolf Bruči	
<i>Надежда Мосусова</i> , Енрико Јосиф (1924–2003)	278
<i>Nadežda Mosusova</i> , Enriko Josif	
<i>Мелија Милин</i> , Љубица Марић (1909–2003)	282
<i>Melita Milin</i> , Ljubica Marić	
Аутори / Contributors	287

РЕЧ УРЕДНИКА

Опредељујући се за **Утицаје / интертекстуалност у музици** као главну тему овог броја *Музикологије*, нисмо имали намеру да сугеришемо да та два појма треба обавезно да буду протумачена као пар супротности, већ да позовемо на преиспитивање њихових односа. Постоје без сумње различити нивои утицаја једних дела на друге, па би можда интертекстуалност могла да се сагледа као један од њих. Тачно је да су у скорој прошлости поједини теоретичари књижевности (Р. Велек, Ц. Калер) критиковали појам утицаја као позитивистички заснован, залажући се за његово превазилажење интертекстуалним приступом уметничком делу (Ј. Кристева, Ц. Калер), што би значило да се та два појма у теоријском смислу међусобно искључују. Нас овде не интересују импликације те својеврсне теоријске револуције – која је устоличила „свевладину“ текста – на проблематизацију „стваралачког субјекта“, већ могућност примене нових идеја у студијама утицаја у музикологији. Једна од таквих иновација је „антитетичка критика“ Х. Блума, у којој су на оригиналан начин уједињене идеје с поља психоанализе и једно неортодоксно схватање интертекстуалности. Иако досадашњи резултати примене те теорије на област музике нису до краја убедљиви, они могу представљати основу за нове покушаје.

Проучавање утицаја у уметничком стваралаштву уско је повезано са студијама (обично амбивалентног) односа аутора према традицији и, шире, прошлости. Иако је, на једном нивоу посматрања, свако уметничко дело микрокосмос, аутономан свет за себе, оно је незамисливо без ослоња на традицију и мање или више видљивих веза са појединим раније насталим остварењима. Јер, како је тврдила Ј. Кристева, „Ниједан текст није независан од другог текста“, па уметник управо од својих стваралачких предака добија неопходне подстицаје за сопствено деловање. Вероватно сваки композитор доживљава притисак ремек-дела прошлости као претњу за афирмацију свог сопственог израза, а да се у утицајима може крити опасност, сведочи и то што се још у средњем веку писало о њима као „моћи над другима“ („influentia“ је означавала деловање звезда и флуид који се са њих излива на људе).

Америчка књижевна критика из шездесетих година прошлог века разликовала је појам утицаја од појмова као што су: сличност, аналогија, позајмица, имитација, плагијат итд. Могуће је уочити више степена утицаја – од свесног опонашања до несвесног израњања неке идеје, звука, слике, уз позајмицу неког сићушног дета-

ља, при чему не треба приписивати утицају оно што може да буде обичан сусрет или афинитет (К. Пишоа). Различите нивое утицаја могуће је дефинисати као директно ривалство, реконтекстуализацију и аналитичко погрешно тумачење (Ц. Семсон), као што се могу уочавати директни и индиректни утицаји (У. Вајсштајн, Ј. Стрелка), негативни утицаји (А. Балакијан), „креативна издаја“ (Р. Ескарпит) и слично. Оваква разматрања подразумевају анализу онога шта је аутор реципијент учинио са утицајима, како их је преобразио и подредио својим сопственим намерама.

Аутори групе радова у оквиру главне теме броја приступили су феномену утицаја на врло различите начине, више или мање експлицитно и директно. Проблематизоване су теме присуства фрагмената композиција из прошлости у новијим делима, деловања различитих утицаја на једну музичку културу и на композитора као појединца, као и преношење идеја из једне духовне области у другу.

EDITORIAL

When opting for **Influences / Intertextuality in Music** as a main theme of this issue we did not wish to suggest that those two notions should necessarily be interpreted as a pair of contrasts. Rather, it was our intention to invite the authors to re-examine their relations. There will always be, of course, different levels of influences one work exerts on another and intertextuality could be perceived as one of them. It is true that from the recent past some theoreticians of literature, (e.g., R. Wellek, J. Culler), criticized the notion of influences as positivistically based, pledging to overcome it by applying an intertextual approach to the work of art (J. Kristeva, J. Culler), from which it would follow that the two notions mutually exclude one another. We are not interested here in the implications of that revolution in theory that established the “hegemony” of the text, on the problematic of the “creative subject”, but we wish to consider the possibilities of introducing new ideas about influences into musicology. One among such innovations is the “antithetical criticism” of H. Bloom in which the ideas from the field of psychoanalysis and an unorthodox understanding of intertextuality are united in an original way. Although the results of the attempts to implement that theory in music have not been entirely convincing thus far, they offer an empirical basis for new research.

The study of influences in different areas of creativity is closely linked to the investigations on the (usually ambivalent) relations of artists towards the tradition and, in a wider sense, to the past. Although on one level of observation every work is a microcosmos – a world of itself – it is unimaginable without its links with the tradition and its derivations of varying transparencies to specific earlier works. As J. Kristeva wrote down, “No text is independent from another text”, so indeed it is from his creative ancestors that an artist gets necessary impetus for his own creative work. Every composer probably feels the weight of the master-works of the past that can be felt as a threat to the affirmation of his/her own expression. That influences are believed to be “dangerous” goes as far back as medieval writers’ descriptions of “a cosmic power over others” as “influentia” designated the actions of stars and their effects on people on earth.

The American literary criticism of the 1960s differentiated the notion of influences from those of similarity, analogy, borrowing, imitation, plagiarism, etc. Different levels of influences can be observed, from conscious imitation to unconscious shaping of an idea, sound, or image, sometimes with a borrowing of a tiny detail, but a critic should be careful not to ascribe to influences something that could be a simple encounter or an affinity (C. Pichois). Different levels of influences could be defined as direct emulation, recontextualisation and analytic misreading (J. Samson), and one could also

detect direct and indirect influences (U. Weißstein, J. Strelka), negative influences (A. Balakian), “creative treason” (R. Escarpit), and so on. All such theoretical discussions should be tested on concrete works and in doing that the analyst should research what the author made with the influences he received, how he transformed them and made them to serve his own aims.

The authors represented in this issue’s main theme have approached the phenomenon in very different ways, whether explicitly and implicitly or varying degrees in between. Themes such as the presence of the fragments of music of the past in new music, influences that were received and transformed by individual composers, and a musical culture lending from one field and taken to another, have attracted them most.

Тема броја

**УТИЦАЈИ / ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ
У МУЗИЦИ**

The Main Theme

**INFLUENCES / INTERTEXTUALITY
IN MUSIC**

Valentina Sandu-Dediu

**MOZARTS GEGENWÄRTIGKEIT IN DER
ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK. WERKEN VON F. WEISS,
A. SCHNITTKE, V. DINESCU, R. VLAD, A. STROE,
T. OLAH, H.-P. TÜRK UND D. DEDIU¹**

Abstract: Das Zitat aus Mozart oder die Übernahme von mozartschen schöpferischen Ideen in die gegenwärtige Musik scheint – insbesondere in der rumänischen Musik – eine oft verwendete kompositorische Technik zu sein. Beachtlich ist die stilistische Mannigfaltigkeit der analysierten Werke, vielleicht auch dank verschiedener Entstehungszeiten im Laufe zweier Jahrzehnten, hauptsächlich aber durch Individualisierung bestimmter Persönlichkeiten (Ferdinand Weiss, Alfred Schnittke, Violeta Dinescu, Roman Vlad, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Hans-Peter Türk und Dan Dediu). Der Weg, der sich offenbart, reicht von der ludischen Collage bis zur Suggestion von symbolischen mozartschen Elementen.

Key-words: W. A. Mozart, neue Musik, Zitat, Collage, rumänische gegenwärtige Musik.

Das Verhältnis der Gegenwart zur musikalischen Vergangenheit – als Postmodernismus verstanden oder nicht – fand seinen Ausdruck in den verschiedensten Hypostasen der letzten 2–3 Jahrzehnte und reicht vom artistischen Raffinement Luciano Berios in Sinfonia bis zum oberflächlichen Aspekt in John Adams' Musik. Zweifellos wird die von einem Neo-Romantismus gebotene Lösung, die Erneuerungen des 20. Jahrhunderts absichtlich übergehend, nicht überleben. Andererseits bedeutet die "Filterung" gewisser Komponenten der musikalischen Tradition durch symbolische Formeln der Anspielung, Zitat oder Motto, wie auch ihre Neugestaltung in gegenwärtigen Ausdrucksweisen und modernem Ethos ein authentisches schöpferisches Verhältnis zum klassischen Werke. Nach der Avantgarde der '50–'60 Jahre, war "eines der elegantesten und ebenfalls gefährlichsten Wege jener des Zitats".²

Das Zitat aus Mozart oder die Übernahme von mozartschen schöpferischen Ideen in die gegenwärtige Musik scheint – insbesondere in der rumänischen

¹ Vorliegende Abhandlung über mozartsche Musik als Quelle gegenwärtiger musikalischer Werke baut auf zwei im Rahmen des von der rumänischen Mozartgesellschaft organisierten Mozart-Festivals, Klausenburg 1992 und 1994, gehaltenen Vorträge. Viele dieser Werke wurden im Festival aufgeführt: hier liegt der Grund für meine Auswahl, Stücke von verschiedenen Komponisten – meistens rumänische oder in Rumänien geboren – zu kommentieren.

² S. Leo Samama, "Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?", in Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, Suhrkamp 1987.

Musik – eine oft verwendete kompositorische Technik zu sein, und dieser Aufsatz kann mit einem ganzen Buch zu diesem Thema fortgesetzt werden. Beiläufig muß ich die moderne Beschäftigung mit dieser Art von Beziehung zur klassischen Tradition nennen: es gibt Zitate aus Mozart in *Wozzeck* von Alban Berg, *Sinfonia* von Berio, *Dialoge* von Zimmermann, *Der junge Lord* von Henze oder *Accanto* von Lachenmann. Nach dem bereits erwähnten avantgardistischen Zeitraum der 60er und 70er Jahre, als noch jede Verbindung zur Tradition (z.B. in der seriellen Musik) abgelehnt wurde, entwickelt sich eine aktuelle Richtung, die an das Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit anknüpft.

Beachtlich ist die stilistische Mannigfaltigkeit der analysierten Werke, vielleicht auch dank verschiedener Entstehungszeiten im Laufe zweier Jahrzehnten, hauptsächlich aber durch Individualisierung bestimmter Persönlichkeiten (F.Weiss, A.Schnittke, V.Dinescu, R.Vlad, A.Stroe, T. Olah, H.-P. Türk, D. Dediu). Der Weg, der sich offenbart, reicht von der ludischen Collage bis zur Suggestion von symbolischen mozartschen Elementen.

* * *

Ein Collagewerk wie *Amadeomania* für vier Flöten von Ferdinand Weiss³ (1990) muß eine eigene Einheit finden: der Komponist schafft es durch eine umfangreiche Struktur, die die vier Teile (in attacca) eines Quartetts oder einer Symphonie von Mozart beinhaltet. In diesem Kontext berücksichtigen die Zitate aus Mozart (im allgemeinen) ihre initiale Placierung innerhalb eines Teils des ursprünglichen Werkes. Beispielsweise umfaßt die erste Struktur von *Amadeomania* das Thema der langsamen Einleitung aus *Der Zauberflöte*, danach ein Allegro mit Themen aus den ersten Teilen der 40. Symphonie (g-moll), des Klavierkonzerts in A-Dur K.488, der 41. Symphonie (Jupiter). Der zweite Teil (Andante) fängt mit dem Romanze-Thema aus dem Klavierkonzert in d-moll, K.466 an, enthält thematische Elemente aus dem zweiten Teil der 39. Symphonie in Es-Dur. Das Menuett wird zu einer Collage von Motiven aus berühmten Menuetten und Trios (Eine kleine Nachtmusik, Jupiter Symphonie, 40. Symphonie) und das Finale, Rondo, schließt den Refrain aus der 39. Symphonie (Rondo) ein.

Diese gar nicht umfangreiche Aufzählung kann nur die Vielheit mozartscher Beziehungen klarmachen, in einer Collage, die – wie der Titel ankündigt – zur Obsession geworden ist. Eine Obsession für den Hörer: auf der einen Seite wegen der Herausforderung, berühmte Motive zu erkennen, auf der anderen Seite wegen der Unmöglichkeit, alle thematischen Anspielungen gleich zu identifizieren.

Ferdinand Weiss verwendet eine horizontale wie auch vertikale Collage-technik: die Stimmen antworten einander, thematische Bruchstücke verwandeln sich horizontal, von einem zum anderen über gemeinsame melodische Zellen.

³ Geb. 1933, lebt in Österreich.

(Diese Technik wurde gründlich in einem "klassischen" Kollage-Werk, Sinfonia von Berio, analysiert.⁴)

Das Spiel mit Zitaten herrscht in diesem Stück vor, mit einer gewissen Vorliebe für die letzte symphonische Trilogie, für Eine kleine Nachtmusik, für die Klavierkonzerte in A-Dur und d-moll (berühmte mozartsche Werke), und jede Note aus Amadeomania (einschließlich der harmonischen Baßstimme oder der Begleitungsmanier) scheint von Mozart zu sein, als Zitat oder stilistische Kopie dargestellt. So erfüllt sich die "Manie" in Amadeomania, in der obsessiven Suche nach dem Zitat als kulturelle Beziehung innerhalb der Gegenwart.

* * *

Auf einem verschiedenen Komplexitätsniveau befindet sich die andere Collagekomposition: MOZ-ART für zwei Violinen, von Alfred Schnittke⁵ (hg. 1978), eine polyphonische, polytonale, polyrhythmische und polymetrische Partitur, die überwiegend eine mosaikartige Entwicklung darstellt.

Die Verbindung mit Mozarts Musik, in dem Untertitel des Stückes erklärt, weist auf ein ziemlich unbekanntes Werk hin, eigentlich ein Fragment aus einer 1783 für den Karneval komponierten Pantomime für zwei Violinen, Bratsche und Baß. Dieser K. 416 d enthält nur ein Paar musikalische Auszüge aus einer Commedia dell'arte, die für Schnittke jedoch ausreichend sind, um die Auszüge als mozartsche stilistische Eigenschaften zu verallgemeinern und im eigenen Werk zu verarbeiten. Mehr noch: die drei Hauptmotive aus K.416 d werden mit anderen Themen der mozartschen Ausdrucksklasse kombiniert. Schnittkes ludische Haltung dem Hörer gegenüber besteht in der Mehrdeutigkeit der echten Angehörigkeit dieser Themen zu Mozarts Werken. Sie können nur stilistische Übungen in Mozarts Art und Weise sein, weil man außer dem Beginn der 40. Symphonie keine berühmten Themen identifizieren kann. Übrigens scheint mir der Platz, wo dieses Zitat auftaucht, ein Höhepunkt semantischer Spannung (wahrscheinlich in der Aufführung hörbar) vor der Abschlußcoda von Schnittkes Werk.

Im Vorangehenden erwähnte ich eine Mosaikstruktur dieses Stückes, wo die Teile dank einiger Eigenheiten deutlich genug abgegrenzt sind: die ersten zwei Abschnitte sind z.B. polyphonisch (der erste im Kanon, der zweite mit zwei verschiedenen Themen), andere Abschnitte sind homophon. Überall ist jedoch das (mehr oder weniger neoklassische) charakteristische Merkmal der polytonalen, polyrhythmischen, polymetrischen Schichten vorhanden, die neben der Collagetechnik und einer gewissen Klangfarbe dank der Violinen-Skordatur Modernitäts-Parameter in einem Werk mit offenkundiger Zugehörigkeit zu Mozarts Melodik darstellen.

⁴ S. Wolfgang Hufschmidt, "Musik über Musik", in Reflexionen über Musik heute, hg. von W.Gruhn, Schott's Söhne, Mainz 1981.

⁵ Geb. 1934, lebt in Deutschland.

* * *

Die zwei Werke von Violeta Dinescu⁶, ...wenn der freude thränen fließen für Cello und Klavier (1990) und Auf der Suche nach Mozart (Septett) offenbaren eine konsequente Anschauung in Mozarts Darstellung: die Komponistin “sucht” nicht das Zitat oder die prägnante stilistische Kopie vorzulegen, sondern musikalische mozartsche Elemente aus ihrem jeweiligen Kontext herauszuziehen, um sie in die eigene Musik fast unbemerkt zu integrieren.

Zwei mozartsche Elemente im Septett bilden ein Beispiel: das eine kommt (wahrscheinlich) aus Monostatos Arie (Die Zauberflöte, II. Akt), das andere hat eine Baß-Gestaltung, aber in den Sopran umgestellt. Die Eingliederung dieser Motive in das eigene Klangmaterial verwirklicht sich ohne Schwierigkeiten, weil das ganze Stück auf ein Paar Tönen – den mozartschen melodischen Konturen ähnlich – gegründet ist. Diese Töne entwickeln sich durch Ornamente, durch verschiedene Verfahren der Neuen Musik, wie Textur, Aleatorik, Klangfarbeneffekte u.s.w.

Die Komponistin selbst bestimmt kein Zitat-Verhältnis im Septett. Das andere Werk hingegen bekommt den Titel einer Arie von Mozart, “Wenn der Freude Thränen fließen”, ohne daß diese Arie als Zitat, sondern als symbolische und ausdrucksvolle Beziehung zu Mozart verwendet wird. Trotzdem – wie Violeta Dinescu selbst verdeutlicht – werden mozartsche Aspekte “in einer Technik der monotonen Wiederholung verwendet, mit horizontalen Zeitverschiebungen, so daß sie allmählich auftauchen und verschwinden können. Cello und Klavier spiegeln sich gegenseitig und kreieren einen Klangraum, um diese Technik zu motivieren.”

* * *

Der schöpferische Erfindungsgeist wird in dem Stück von Roman Vlad,⁷ Il magico Flauto di Severino für Flöte und Klavier, durch die Anwendung moderner, serieller und aleatorischer Verfahren in der Verarbeitung von Zitaten aus Der Zauberflöte hervorgehoben. Das Ende des ersten Aktes der Oper ist die Quelle dreier Hauptzitate, deren intervallischen Verhältnisse sich verändern, um einer einzigen Reihe zu entsprechen. Nur Taminos Eingreifen (mit den Worten “Wie stark ist nicht dein Zauberton”) bleibt echt, jedoch mit einer ironischen Abtönung von Instrumentaltheater (der Pianist betont diese Phrase, dreht sich dem Flötenbläser zu). Hinsichtlich anderer zwei Zitate, werden generell der Rhythmus und das melodische Profil der mozartschen Themen befolgt, um ihre Erkennbarkeit herbeizuführen. Die eigene Darstellung Roman Vlads ist in der notwendigen Chromatisierung dieser Profile innerhalb der einzigen Reihe zu bemerken.

⁶ Geb. 1953 in Rumänien, lebt in Deutschland.

⁷ Geb. 1919 in Rumänien, lebt in Italien.

Die Zitate erzeugen Ornamental – und Charaktervariationen, dodekaphonische und aleatorische Variationen; verschiedene Parameter werden, im Rahmen einer modernen Anschauung, die aber nicht die enge Verbindung zur musikalischen Tradition verliert, variiert. Es sei hier auch die postserielle Richtung von damals, ungefähr 1970, erwähnt, als die Eingliederung des Zitats in die Neue Musik eine Ausdrucksweise mehrerer Komponisten, wie Zimmermann, Henze oder Berio war.

Die ludische Neigung, wie es auch die Festschrift dieses Severino Gazzelloni gewidmeten Werkes zeigt, ist offensichtlich. Folglich ist auch eine gewisse Schwierigkeit der solistischen Virtuosität nebst einer mozartschen Nuance der ausdrucksvollen Heiterkeit vorhanden.

* * *

Sound Introspections für Saitentrio (1994), im Auftrag der Klausenburger Mozart-Gesellschaft komponiert, zeigt eine andere Art serieller Behandlung eines mozartschen Fragmentes: mit Obertönen innerhalb eines morphogenetischen Prozesses kombiniert, der charakteristisch für Aurel Stroe⁸ Kompositionsweise ist. Das Thema aus dem Finale der 40. Symphonie, am Anfang der Durchführung, wurde von dem Komponisten auch wegen seines chromatischen Potentials gewählt. Ich merke eine gewisse allgemeine Vorliebe für das Zitat aus dieser Symphonie: Ferdinand Weiss und Schnittke haben auch daraus zitiert.

Es muß hier erwähnt werden, daß es sich um ein vom Musikwissenschaftler Francisc László⁹ als eine atonale Insel in der g-moll Symphonie, oder chromatischer Modus beschriebenes Thema handelt. Dieser Modus wird bei Aurel Stroe eine freie Reihe, die die musikwissenschaftlichen Behauptungen aus dem zitierten Studium schöpferisch bestätigt. „Mozart hebt die Zentripetalkraft der tonalen Funktionalität auf und schafft eine atonale Insel außerhalb der klassischen Harmoniegesetze“. Darum kann er auch als „Vorgänger der organisierten Panchromatik“, neben Gesualdo, Bach, Liszt und Wagner betrachtet werden.¹⁰

Die intervallischen Verhältnisse des mozartschen Zitats wurden in Sound Introspections zur Basis einer völlig originellen Verarbeitung, auf einem selten angetroffenen Komplexitätsniveau: die sechs kurzen Stücke sind mit kompositorischen Einfällen „überfüllt“. Ich werde nur ein paar Anhaltspunkte hervorheben: das gesamte Klangmaterial baut auf Klängen des mozartschen Themas, sei es in unerschöpflichen seriellen Varianten (Transposition, Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung) aus dem zweiten Stück, sei es in dem „Mutter-Akkord“ aus dem dritten Stück (mit Obertöne-Passagen), überall macht sich aber eine melodisch-harmonische Vorherrschaft der intervallischen Struktur kleine Sekunde – große Terz bemerkbar.

⁸ Geb. 1932, in Rumänien, lebt in Deutschland.

⁹ In *Muzica* Zeitschrift, 9/1978, Bukarest.

¹⁰ Francisc László, idem.

Feine Kombinierungen und Abwechslungen aller musikalischen Schriftweisen (Monodie, Heterophonie, Homophonie, Polyphonie) spielen eine gewisse Rolle; gleichfalls bestimmen vielfache Saiteneffekte, oft mit thematischen Funktionen, eine eigenartige Klanglichkeit (z.B. Klangdistorsionen durch verschiedene Einsatzarten).

Die Strecke des mozartschen Bruchstückes fängt mit einer Aufklärung, ein prägnantes Anstimmen, zu Beginn (1.Stück) wie ein Motto an, die einzige Stelle, wo man das eigentliche Zitat hören kann. Die Themenbestandteile werden danach einem morphogenetischen Prozeß unterzogen, bis zum 6.Stück, Valse vide. Aurel Stroe bestimmt eine poetische Idee in diesem Stück: "ein leerer Walzer, wie eine Landkarte, auf welcher die Meridiane und Parallelkreise bestimmt wurden, aber die Küsten noch nicht gezeichnet worden sind".

* * *

Andere drei Werke bestimmen weiter verschiedene Merkzeichen in der modernen Komposition auf Mozarts Themen. Vereinende Merkmale bleiben ihre Zugehörigkeit zur rumänischen Kompositionsschule¹¹ und, selbstverständlich, ihr Bezug zu mozartschen musikalischen "Kernen".

1991 entstanden und zum ersten Mal im "Mozart Jahr" aufgeführt, baut Tiberiu Olahs Konzert für Saxophone und Orchester, Obelisk für Wolfgang Amadeus, auf einen Modus aus der mozartschen Phantasie in c-moll für Klavier, K.V. 475. Und zwar bildet sich aus den Tönen der ersten Takte dieser Phantasie (die für Harmonie, Struktur und Ausdruck als eine der dramatischsten Partituren Mozarts bekannt ist) ein chromatischer Modus, mit übereinanderlegbaren Transpositionen, in Klängen die nicht rauh-dissonant, aber auch nicht tonal, sondern charakteristisch für Olahs modal-harmonisches System sind. Somit geht der Komponist von der Idee der Übereinstimmung zwischen dem mozartschen Motiv und einem in sein eigenes intonationales System integrierten Modus aus; demzufolge verwandelt sich das mozartsche Thema in ein "Emblem", das sich der gegenwärtigen Musiksprache organisch fügt.

Dieses "Emblem" erscheint als Zitat nur am Ende des Werkes, in dem dritten Teil des Konzerts, aber auch dann sehr raffiniert, fast unerkennbar (Streicher-pizzicato von Pausen unterbrochen, in schwachen Nuancen). Aber als ein Sechs-Töne-Modus, verwickelt sich das "Emblem" in die Gestaltung aller drei Sätze: in dem ersten bildet es die Thematik des Sopranino-Saxophons (Dialog mit Bläser und Schlagzeug); in dem zweiten übernimmt das Alto-Saxophon dasselbe melodische Material (unterschiedlich von dem Streichorchester kontrapunktiert); im Finale legt das Bariton-Saxophon eine neue Thematik dar, gleichfalls vom Thema der mozartschen Phantasie durch besondere Klangeffekte (slaptongue, staccato u.s.w.) abgeleitet.

¹¹ Tiberiu Olah, 1928–2002, lebte in Rumänien, gleichfalls Hans-Peter Türk – geb. 1940 und Dan Dediu – geb. 1967.

Im allgemeinen fördert Tiberiu Olahs Konzert nicht eine Nachahmung des mozartschen Stils oder der klassischen Kunstformen, sondern suggeriert die unerschöpflichen kompositorischen Virtualitäten Mozarts, durch die Variation und die kontinuierliche Verwandlung des musikalischen Materials, durch eine Technik der motivischen Verbindungen, durch die Transparenz und Feinheit der Orchesterbehandlung.

* * *

Mehr als ein Heraufbeschwören, bleibt Obelisk für Wolfgang Amadeus eine Meditation über Mozarts Musik, ähnlich in dieser ästhetischen Hinsicht der "offenkundigen" Meditation Hans-Peter Türks in seinem Streichquartett, Meditationen über K.V.499 (1975). In den vier Strukturen dieses einteiligen Werkes werden von dem Komponisten ein paar thematische Elemente aus Mozarts Quartett K.V.499 gewählt und gelten somit als Ausgangspunkte einer Meditation nicht nur zu den erwähnten Elementen, sondern erweitert, zur mozartschen Geistigkeit. Die Mittel dieser Art von Mozart-Beziehung sind aber in einem gegenwärtigen Raum placiert: die kompositorische Schrift enthält aleatorisch-kontrollierte Aspekte, heterophone Texturen oder modale Betonungen. Gleichfalls erscheinen die mozartschen Motive als feine Anspielungen, selten werden sie offensichtlich zitiert. Betreffs des Zitats, wird diesem eine gewisse dramaturgische Rolle zugeordnet: es wird von Anfang an vorausgestaltet, dosiert, abgestuft, zum Beispiel durch ein für die zitierte Phrase sehr prägnantes intervallisches Element. (Siehe die letzten zwei Strukturen des Quartetts von Hans-Peter Türk, wo die Textur zwischen den Merkzeichen 9–10, 10–11 und 11–12 auf einem Pendeln zwischen einer Terz und einer Sexte baut, das kennzeichnend für das erste Thema des ersten Teils aus Mozarts Quartett ist; dieses Thema wird nur am Merkzeichen 12 erscheinen.)

Um das thematische Verhältnis Mozart-Türk weiterhin zu detaillieren, sollen die vier Strukturen, die durch die Übergänge eines Solo-Instruments einander bedingen, kurz dargestellt werden. In dem Einleitungssatz und zwischen den Merkzeichen 1–4 erscheinen sowohl in K.V.499 als auch im zeitgenössischen Werk zwei intervallisch verwandte, aber rhythmisch differenzierte Motive: das Triolen-Motiv aus dem Hauptthema des Finale und das Menuett-Motiv (aus der Mittelstruktur des dreiteiligen Menuettes). Die zweite Struktur im Quartett von Hans Peter Türk (Merkzeichen 4–9), mit einer durchführenden, dramatischen Faktur (wahrscheinlich "meditierend" zur Durchführung der klassischen Sonate), übernimmt Ideen aus der Durchführung des ersten und vierten Teils der K.V.499. Die dritte Struktur (Merkzeichen 9–12) wurde mit ihrer eigentümlichen Intervallik (Terz-Sexte) schon erwähnt. Schließlich wird in der letzten Struktur (Merkzeichen 12–13) das Hauptthema des ersten Teils (K.V.499) konklusiv betont und von dem Menuett-Motiv fortgesetzt. Durch Anspielungen wurde das ganze Material des Quartetts hier zusammengefaßt.

Mittels dieser musikalischen Motive in Hans-Peter Türks Quartett wurde seine eigenartige Beziehung zu K.V.499 beschrieben. Das heißt keine getreue Wiedergabe, sondern eine Widerspiegelung mozartscher Motive in der modernen Art und Weise des Werkes.

* * *

Die symbolische Gestaltung des Mottos, bereits vom Titel des Stückes geäußert, merkt man in K.V. 627. Motto-Studien für übliches Mozart-Orchester von Dan Dediu (1990). Gemäß einer für eine postmoderne Richtung des gegenwärtigen Stils eigentümliche ludische Stellung, placiert Dan Dediu seine Komposition in einer imaginären Verlängerung des letzten mozartschen Opus (K.V.626 – das Requiem). Es handelt sich aber um keine stilistische Verlängerung (im Verhältnis zum 18. Jahrhundert), sondern mehr um eine atemporale Verknüpfung. Man wird die klanglichen mozartschen Entitäten auf verschiedenen analytischen Ebenen der Gegenwartigkeit interpretieren. In dieser Hinsicht ist Dan Dedius schöpferische Haltung ähnlich derjenigen Tiberiu Olahs, Aurel Stroses, Hans-Peter Türks, und beweist in der Tat eine auf der Ebene der Ideenwelt empfundene Kontinuität zwischen Generationen rumänischer Musik.

Jeder Satz aus Motto-Studien hat als Ausgangspunkt ein mozartsches Motto, aber auch eine andere Hypostase der musikalischen Auslegung. Beispielsweise verwandelt sich das berühmte Motiv aus der Symphonie in g-moll, K.V. 550 in den Modus des ersten Satzes; ein akkordisches Fragment aus der Maurerischen Trauermusik K.V. 477 widerspiegelt sich in der rhythmischen Struktur und in der Art und Weise des instrumentalen Eingreifens im zweiten Satz; das Lacrymosa-Thema (Requiem K.V.626) ist durch Gleichzeitigkeit abgeändert (das heißt, der melodische Diskurs wird ein Akkord) in dem dritten Satz – Symmetrieachse von Dan Dedius Stück; aus der Sonata für Klavier und Violine K.V.27 wird die Verzierungsweise übernommen; und endlich erscheint das Thema der Symphonie in D-Dur, K.V. 385 (Haffner) als Zitat, das während des fünften Satzes entwickelt wird.

Diese Aufzählung kann die Vielheit der Verwandlungsmöglichkeiten einer mozartschen Partitur in ein gegenwärtiges Werk veranschaulichen. Es wird zwischen der Übernahme einer "technischen" Idee (Mozarts Thema kann sich in einen Modus, einen Akkord, einen Rhythmus, eine Art des instrumentalen Eingriffs oder ein Zitat – als Kern von künftigen Entwicklungen – verwandeln) und der Wiedergabe einer poetischen Idee (z.B. Ornamentik) unterschieden. Auf der anderen Seite kann innerhalb der Kategorie "technische Idee" eine Veränderung des Mottos auf allen Klang-Parametern vorgenommen werden.

* * *

Aber nur das Anhören wird auf verschiedenen Stufen der mozartschen Identifizierung die Einfälle, Verfahren, Techniken in ihrer kompositorischen Diversität zeigen. Die Darlegung einiger Parameter für diese neun Werke der sehr

umfangreichen und verschiedenen Ebenen gegenwärtiger Musik, kann nur durch klingende Partituren nachgeprüft werden. Sehr wichtig bleibt aber die Bedeutung der mozartschen Quelle, die auch heute noch Stoff für kreatives Komponieren bietet. In dieser Hinsicht sei auch das Interesse der Rumänischen Mozartgesellschaft an der Wiederauffrischung dieser Quelle durch Aufträge von neuer Musik zu mozartschen Themen hervorgehoben.

Valențina Sandu-Dediu

МОЦАРТОВО ПРИСУСТВО У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЦИ.
ДЕЛА Ф. ВАЈСА, А. ШНИТКЕА, В. ДИНЕСКУ, Р. ВЛАДА,
А. СТРОЕА, Т. ОЛАХА, Х.-П. ТИРКА И Д. ДЕДИУА

(Резиме)

Изгледа да су употребе цитата из Моцартових дела или преузимање његових стваралачких идеја доста раширени у савременој музици, посебно румунској. Приметна је стилска разноликост изабраних дела која су анализирана у овом раду, што је можда последица различитих времена настанка, у периоду од две деценије, али је пре свега условљено разнородношћу стваралачких личности аутора. Запажају се приступи у распону од лудичких колажа до сугестија моцартовске музике.

Фердинанд Вајс показује у својој *Амагеоманији* за четири флауте да га првенствено привлаче последње три Моцартове симфоније, *Мала ноћна музика* и Клавирски концерти у А-дуру и д-молу. Колажна композиција Алфреда Шниткеа *Moz-art* за две виолине упућује на једно прилично непознато дело, заправо један фрагмент из *Панијомиме* за две виолине, виолу и контрабас, К. 416 д, компоноване за карневал 1783. Два дела Виолете Динеску, *...када сузе рагосији њеку* за виолончело и клавир и септет *У њојрази за Моцартом* показују продубљено испитивање Моцартове музике: композиторка не трага за цитатом или стилском копијом, већ елементе његове музике извлачи из њиховог контекста да би их скоро неприметно интегрисала у своја дела. Роман Влад је начинио посвету стваралачком духу Моцарта у делу *Il magico Flauto di Severino* за флауту и клавир, коришћењем модерних, серијалних и алеаторичких поступака, и радећи са цитатима из *Чаробне фруле*. У делу Аурела Строеа *Sound Introspections* за гудачки трио запажа се другачији серијални поступак са једним фрагментом из Моцартове музике: уводи се рад са аликвотним тоновима, што доводи до интересантних комбинација у једном морфогенетском процесу, карактеристичном за овог композитора. *Обелиск за Волфганга Амагеуса*, концерт за саксофон и оркестар Тибериуа Олаха настао је из једног модуса из Моцартове *Фанијазије у и-молу* за клавир, К.В. 475. У четири структуре Гудачког квартета *Медитације о К.В. 499* Ханс-Петера Тирка уведена су два тематска елемента из Моцартовог квартета К.В. 499, што је исходиште медитација не само о споменутим

елементима, већ и шире, о Моцартовој духовности. Символична употреба мота, већ присутна у наслову дела, обележава *К. В. 627. Мојно-сџудије за обичан Моцартиов оркестар* Дана Дедиуа. У складу са посебном улогом игре у постмодернистичкој пракси, композитор поставља своју композицију као имагинарни продужетак последњег Моцартовог опуса, *К. В. 626*.

UDK 78.071 Mozart W.A.: 78.038.6(498):781.6

Катарина Томашевић

СТИЛСКЕ КООРДИНАТЕ ОРАТОРИЈУМА *ВАСКРСЕЊЕ* СТЕВАНА ХРИСТИЋА (1912) И ПИТАЊЕ РАСКРШЋА ТРАДИЦИЈА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ НА ПОЧЕТКУ 20. ВЕКА

Апстракт: Настанак, премијера и критичка рецепција композиције *Васкрсење* Стевана Христића као првог ораторијума у српској музици јесу повод да се у овом раду размотри питање порекла стилске физиономије српске музичке Модерне. Установљавање позиције ораторијума на линији Христићевог личног композиторског пута актуелизује проблеме *ушлица* и *узора*. Идентификација жанровских одлика ораторијума и Христићевог избора музичких средстава спроводи се у циљу сагледавања дела у актуелним координатама српске и европске музике епохе fin-de-siècle-a. Посебна пажња усмерава се на негативну критичку рецепцију ораторијума у написима Ј. Зорка и М. Милојевића, као и на Христићеву реакцију и његову одбрану сопствене поетике. Постављајући у први план проблем поимања и стратегије развоја *националног стила*, дебата поводом *Васкрсења* сагледава се у овом раду као антиципација централног полемичког спора као константе развојних токова српске музике у периоду између два светска рата.

Кључне речи: Стеван Христић, Милоје Милојевић, ораторијум *Васкрсење*, национални стил, музичка Модерна.

Премијера

У предвечерје балканских ратова, почетком маја месеца 1912. године, у београдском Народном позоришту ужурбано су се одвијале припреме за извођење новог дела младог, двадесетседмогодишњег композитора Стевана Христића. Пробе је, вероватно, прожимао дах несвакидашњег узбуђења: у рукама диригента Станислава Биничког, пред солистима – најпоузданијим београдским певачима¹ – као и пред члановима оркестра Краљеве гарде и хора Певачког друштва „Станковић“, налазила се обимна, интерпретативно врло захтевна партитура *Васкрсења* – првог ораторијума у историји српске музике. Претпостављамо да је узбуђење достигло врхунац када је констатовано да у Београду ипак нема

¹ Солистичке роле биле су поверене Мирослави Бинички, В. Туринском, Ј. Предићу и Бојковићу. Упор. Властимир Перичић, *Музички стваралаци у Србији*, Београд, Просвета, s.a., 130.

доброг певача – баритона, који је у стању да отпева кључну ролу Исуса Христа. Композитору није преостало ништа друго до да „у последњем тренутку“ деоницу преведе у тенорску.

С обзиром на то да је многе године детињства и младости провео у иностранству, могло би се помислити да Стеван Христић није имао прецизан увид у интерпретативне могућности београдских музичара и да је са непримереним вишком оптимизма и амбиције приступио компоновању ораторијума.² Чини се, ипак, да је знао шта може очекивати од домаћих репродуктивних снага и да је управо био охрабрен претходним извођачким „подвизима“ београдских музичара: 1907. и 1908. године успешно су изведени ораторијуми *Седам речи Христјових* и *Сјиварање светиа* Јозефа Хајдна (Haydn), а 1910. године и врло тешка Бетовенова (Beethoven) *IX симфонија*.³

О томе да је Христић рачунао на то да су створени услови за извођење комплекснијих жанрова, сведочи и чињеница да је још 1908. године, дакле пре одласка на студијски боравак у Москву и Рим, где се посветио изучавању црквене музике, предложио песнику Драгутину Илићу да му приреди либрето за ораторијум. Песник је договор брзо испоштовао и текст под насловом *Христјос Васкрсе* објављен је у Ускршњем додатку листа *Огјек* 27. 3. 1909. године, уз белешку да „овај ораторијум компонује за њевање (подв. К.Т.) наш даровити млади композитор г. Стеван Христић.“⁴ Увидом у Илићев текст констатовали смо одсуство било каквих назнака које би

² Стеван Христић (1885–1958) је син Косте Христића (преводиоца и писца, *Зайиси сјароџ Беоџрађанина*), захваљујући чијој је дипломатској служби детињство и младост провео у иностранству. Прва знања о музици стицао је нередовно; најпре у Риму и у Бечу, затим у Београду. Када се дефинитивно определио за позив музичара, студирао је композицију и дириговање у Лајпцигу (1904–1908). Пре Христићевог студијског боравка у Москви, Риму и Паризу, где је проучавао духовну музику (1910–1912), београдска музичка јавност већ је имала прилике да упозна и топло поздрави његове прве обимније младалачке композиторске опусе: музику за комад *Чучук Сјана* (текст Милорада Петровића – Сељанчице) 1907. године и *Симфонијску фанијазију* за виолину и оркестар 1908. године.

³ Премијерна извођења ових крупних вокално-симфонијских дела остварио је такође Станислав Бинички са Оркестром Краљеве гарде, првим домаћим симфонијским ансамблом. Овај оркестар, основан 1903. године, израстао је из оркестра Гарде, основаног 1899. године.

⁴ На Илићев текст објављен у *Огјеку* љубазно нам је скренула пажњу колегица др Марта Фрајнд, којој се овом приликом најтоплије захваљујемо. О еволуцији Илићевог текста о Васкрсењу од приповетке до либрета за Христићев ораторијум упор. Марта Фрајнд, *Библијске теме у драмском сјиваралашћиву Драгутина Илића* у: Научни састанак слависта у Вукове дане (зборник радова), 26/1, Београд, 1997, 415–422.

говорице о учешћу оркестра у извођењу ораторијума. Могуће је, дакле, да је, ипак, по првобитној Христићевој замисли, дело требало да буде чисто вокално, а *capella*, те да је композитор тек накнадно преиначио своју одлуку.

Подстицај и охрабрење за компоновање вокално-симфонијске музике Христић је могао добити у самом Београду већ 1910. године, након премијере ораторијума *Христово васкрсење* из пера Дом Лоренца Перозија (D. L. Perosi). Није нам за сада, међутим, познат стицај околности које су уопште довеле до тога да се на интернационалном репертоару тадашњег београдског концертног подијума – којим су почетком друге деценије XX века, уз хорску музику руских аутора, доминирали популарни одломци из опера Вагнера (Wagner), Бизеа (Bizet), Глинке и Вердија – нађе управо вокално-симфонијско дело овог италијанског композитора, чије се име данас ретко спомиње у историјским прегледима европске музике на прелазу два века. Перози је далеко познатији у историји Ватикана и католичке црквене музике, будући да је као директор Сикстинске капеле био међу првим модерним композиторима који је испољио интересовање за традицију грегоријанског корала и настојао да италијанској црквеној музици врати чистоту духовне експресије какву је она имала у средњем веку и у Палестринино доба.⁵

Прича о настанку првог српског ораторијума добија занимљив обрт када се зна да је Христић, након студијског боравка у Москви и упознавања руског црквеног стила уз помоћ Кастаљског, у Риму управо под Перозијевим педагошким надзором проучавао латински полифони стил, као и најновију традицију италијанске црквене музике.⁶ Тако је, након Стевана Стојановића Мокрањца, кога је у тајне вокалног контрапункта четврт века раније (1884/85) уводио

⁵ О Перозијевом (Dom Lorenzo Perosi, 1872–1956) узбудљивом животу (место директора Сикстинске капеле преузима 1898. године, али се, након осмогодишње душевне кризе, лечи у душевној болници од 1915. до 1922, да би 1923. био враћен у службу!?) и композиторским доприносима в. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 14, Лондон, Macmillan Publishers Limited, 1980, 539–540. У Перозијевом опусу најзначајније место припада ораторијумима, међу којима су два са тематиком Васкрсења. Један је посвећен Лазаревом (1898), други – Христовом (1898). О карактеристикама Перозијевог стила у ораторијумима упор. и у чланку Елене Гордине *Ораторија Стевана Христића 'Васкресење' в ње свезах с традицијами жанра у: Живот и дело Стевана Христића*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991, 32–33.

⁶ Христић је стипендију за проучавање црквене музике добио од Архијерејског сабора. Упор. Надежда Мосусова, *Месјо Сјевана Христича у југословенској и европској музици у: Живот и дело Стевана Христића, нав. дело*, 3.

Алесандро Паризоти (A. Parisotti),⁷ Христић био други српски композитор који је своје музичко школовање допунио у Ватикану.

Христићеве везе са модерним изразом италијанске духовне музике имале су, међутим, још дубље и снажније корене. Аутор *Васкрсења* се за свет музике и позив композитора дефинитивно определио још 1902. године, када је, као седамнаестогодишњак, у Бечу присуствовао извођењу Вердијевог *Requiem*.⁸ Велики љубитељ француске и руске књижевности, поштовалац Мусоргског, Римског Корсакова, Дебисија (Debussy) и Франка (Franck),⁹ млад, амбициозан, добро обавештен композитор, који је још од детињства, захваљујући дипломатској служби свога оца, имао, за ондашње српске прилике, изванредно ретку привилегију да прати у корак актуелне токове европске музике и да већ у младости изгради свој лични укус, Стеван Христић није имао правих разлога да се озбиљније брине за успех *Васкрсења*.

Дело је у координатама европске духовне музике било такође сасвим актуелно; претходили су му *Реквијем* Ђ. Пучинија (Puccini, 1905) и Г. Фореа (Fauré, 1907), *Мучеништво Светог Себастијана* Клода Дебисија (1911) и *Gurrelieder* А. Шенберга

⁷ Мокрањац је у Рим доспео захваљујући залагању Милана Кујунџића–Абердара, бившег председника Београдског певачког друштва, који је 1885. године био посланик Србије у Риму. Због прераслих година (29), Мокрањац није могао да се упише на римски конзерваторијум Accademia di Santa Cecilia, где је Паризоти обављао дужност секретара, већ је под његовим приватним надзором током шест месеци компоновао „хорове за четири и више гласова, каноне и фуге.“ Упор. Петар Коњовић, *Стеван Св. Мокрањац у: Стеван Стојановић Мокрањац. Живој и дело*, приредили Дејан Деспић и Властимир Перичић, *Сабрана дела*, том 10, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац, Нота, 1999, 22–23.

⁸ В. Надежда Мосусова, *нав. дело*, 2. Вердијев *Requiem* настао је 1874. године.

⁹ На питање: „Ко је на Вас пресудно утицао и зашто?“, Христић је, већ у зрелим годинама, одговорио: „Ја не могу да уперим прст на једног и да кажем: то је тај! Увек их је било више, и сваки међу њима на свој начин ... И, постоји ту један парадокс: највише сам волео Русе, Мусоргског и Корсакова, и Французе, Сезара Франка и Дебисија, а у ствари сам – немачки ђак (...) Можда је то утицај француске и руске литературе? У кући мога оца било је много најбољих француских и руских дела, читао сам их страшно; можда је то опредељење потекло баш из тих дана? (...) Кад је требало да пођем на школовање, ситуација није била таква – сви путеви водили су у Лајпциг.“ Драгоцена је и следећа Христићева опаска: „Београд је (у време када Христић компонује *Васкрсење*, опаска К. Т.) мање-више био под директним музичким утицајем Беча, пун бечких ђака, без интересовања за нешто друго.“ Упор. одговор Стевана Христића у: Драголав Адамовић, *Разговори са савременицима. Ко је на вас пресудно утицао и зашто?*, Београд, Привредна штампа, 1982, 387.

(Schönberg, 1911)... Жанр ораторијума већ дуго је у традицији западне музике био „отворен“ за дијалог са оперским и музичко-драмским изразом и у том погледу није требало да буде непредвиђених, негативних реакција стручне и шире музичке јавности Београда на тематику и стилску експресију Христићевог дела. Охрабрен великим успехом првих извођења крупних Хајднових и Бетовенових вокално-симфонијских дела, вероватно је закључио да је управо куцнуо час да српска музика прошири своје дотадашње а саррелла хорске романтичарске оквире. Христић је био дубоко свестан чињенице да *Васкрсење* доноси собом много тога новог, до тада сасвим непознатог националној музичкој традицији. Осећао је тако, а и хтео је да то тако буде, да је сазрело време да се звучни простор српске уметничке музике на почетку друге деценије осветли и обоји елементима једне нове естетике.

Данас само можемо да претпоставимо са колико је много пажње и интересовања, могуће је и чуђења и неразумевања, београдска публика пратила премијеру Христићевог ораторијума већ од првих тактова. Извођење је отворено симфонијско-хорским уводом, музиком која је својом импресионистички засенченом хармонском палетом и гамом оркестарских боја, сменом наступа светлих (женских) и тамних (мушких) хорских гласова, не само илустровала приказ смене дана и ноћи, свитања зоре у „светом граду“ Јерусалиму, већ је, дубље и више од тога, симболично наговештавала рађање новог дана у историји човечанства. Мотиве Исуса Христа и зоре, експониране већ у уводној музици, пажљиви слушаоци могли су да препознају и у даљем току композиције. Христић их је поставио и слободно третирао као кључне, семантички препознатљиве и упечатљиве музичке симболе. У широком мелодијским луковима испевана арија Марије Магдалене, речитативни наступи Исуса Христа (увек праћени тремолима гудача *con sordino e sul ponticello*), бурни и драматични коментари хорског ансамбла (хроматиком обојен двоструки фугато на почетку II дела),¹⁰ сви ти, у драматуршком погледу кључни сегменти и аспекти Христићевог дела имали су истовремено значај и вредност апсолутне новине за контекст српске уметничке музике тога доба. Тежња ка

¹⁰ О музичким карактеристикама Христићевог ораторијума *Васкрсење* в. опширније у малобројним музиколошким радовима посвећеним овом занимљивом делу: Марина Ковачевић, *Улога и шрејман хора у ораторијуму „Васкрсење“ Стивана Христића у: Стеван Христић и његово дело*, Београд, Факултет музичке уметности, 1985, 25–42; Елена Гордина, *нав. дело*, 29–38; Христина Медић, Катарина Томашевић: *Месио Христићевог Васкрсења у српској музици*, Музички талас, 1–2, Београд, 1997, 22–25.

симболичко-митолошком карактеру сижеа,¹¹ вокални израз високог емотивног набоја, чак патоса, вокална експресија, дакле, блиска (не и идентична!) час италијанском оперском веризму, час француској лирској опери, импресионистички гестови у оркестрацији и у хармонском језику, смена у барокном духу третираних хорских одсека и бујних, расцветалих вокалних солистичких арија и ариоза – све те одлике *Васкрсења* говориле су недвосмислено, са друге стране, да Христићево дело исказује у потпуности атмосферу европске музике на прелазу два века, атмосферу оног доба у коме су се позни изданци „старог“ романтизма слободно мешали са елементима „новог“ импресионизма, дух вемена у коме су и музички жанрови дубље прошлости, попут ораторијума, трагали за могућностима новог живота у окружењу атмосфере fin-de-siècle-a.

Београдска публика присуствовала је дакле, тог, 2. маја 1912. године премијери једног музичког дела које је учинило радикалан искорак из проверених репертоарских оквира и шема домаће концертне сцене. Чини се да је млади Христић имао разлога да буде у потпуности задовољан премијером ораторијума. Дуг аплауз који је уследио након завршног акорда био је сигуран знак да је шира музичка јавност Београда пружила пуну подршку не само високом професионалном умећу композитора, већ и новој, модерној музичкој експресији којом је Христићево *Васкрсење* одисало, те да је, истовремено, стала на страну слободе уметничког говора и превазишла ригидност и окошталост конзервативних назора и критеријума.

Не улазећи у проблем реалних естетских домета првог српског ораторијума, указујемо, дакле, у овом моменту, пре свега на отвореност према новини и на флексибилност укуса шире музичке, доминантно грађанске публике Београда, која је већ у предвечерје Првог светског рата свој демократски поглед била усмерила према музичком Западу, на чијим је тековинама Христић формирао свој лични, стваралачки однос према можда најделикатнијој, најузбудљивијој и, у теолошком погледу, најосетљивијој теми Новог завета. Ако се сетимо једне неоспорно важне чињенице – да пракса источних, православних цркава и данас искључује могућност вокално-инструменталног музицирања у цркви, те установимо да, за разлику од историје руске музике, српска црквена музика није забележила продор и усвајање жанрова попут ораторијума или духовног концерта¹² – постаје сасвим очигледно да је концертно

¹¹ Упор. Елена Гордина, *нав. дело*, 38.

¹² Први симптоми секуларизације српске духовне музике могу се пратити од тридесетих година XVIII века, када наступају са продором елемената украјинске црквене музичке праксе. Прихватање вишегласја у традицију српске духовне музике било је тесно повезано са усвајањем форме и музичких

извођење *Васкрсења*, чак и у световном амбијенту Народног позоришта, имало тежину и пун смисао провокативног музичког геста. Мокрањац је са а сарелла *Ојелом* (1888) и *Лишурџијом* (1895) остао чврсто да стоји на тлу традиције православља. Понесен искуствима профаног односа западне, латинске цркве према музичкој транспозицији тема које говоре о „светим тајнама“, Стеван Христић је са *Васкрсењем* искорачио из традиције источних цркава.

Станислав Бинички и остали протагонисти премијере првог ораторијума у историји наше музике дали су све од себе не само да би дело „спасли“ од лошег утиска који се могао понети услед измене кључног певача „у последњем тренутку“, већ и стога што су били понети ентузијазмом да први пут учествују у тумачењу једног обимног вокално-симфонијског дела чији је аутор био српски композитор. Дуг аплауз публике био је неминован. Као и оштра реакција музичке критике – репрезента „објективне“ стручне јавности.

Реч кријшике

Први се, на страницама *Звезде*, огласио виолиниста и камерни музичар Јован Зорко, али је питање да ли би се Христић уопште осетио позваним да брани своју поетику исказану у музици за *Васкрсење* да за Зорковим текстом¹³ није на страницама угледног *Српског књижевног гласника* уследио обиман напис Милоја Милојевића,¹⁴ будућег музичког идеолога и водеће критичарске фигуре српске музике у периоду између два светска рата. Христић је знао да је Милојевићева реч већ тада имала одређену тежину и да је могла преусмерити пажњу читалачког круга *Гласника* у жељеном смеру. Мада ни до данас нису обављена детаљна истраживања која би показала делимично, ако не и у највећем делу, поклапање читалачке публике књижевних часописа и београдског музичког аудиторију-

одлика *канџа*. В. нпр. радове Стане Ђурић-Клајн (*Трагом музике у XVIII веку* у: Српска музика кроз векове, Галерија САНУ, бр. 22, Београд, 1973, 153–168), Данице Петровић (*Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку* у: Југословенске земље и Русија у XVIII веку, Научни скупови САНУ, књ. 32, Одељење историјских наука, књ. 8, Београд, 1986, 303–319) и Катарине Томашевић (*Значај Велике сеобе за развој музике у српским позоришним облицима XVIII века* у: Сентандрејски зборник, 3, Београд, САНУ, Сентандрејски одбор, 1997, 191–201).

¹³ Јован Зорко, *Васкрсење – библијска њоема*, Звезда, 9, Београд, 1912, 571–573.

¹⁴ Милоје Милојевић, *Васкрсење, библијска њоема у два дела за соли, мешовити хор и оркестар. Речи од Дражућина Ј. Илића, музика од Сивевана К. Христића. У народном Позоришту 2. маја 1912*, Српски књижевни гласник, књ. XXVIII, св. 11, Београд, 1912, 862–868. Текст обе критике, као и Христићев одговор упор. и у Музичком таласу, бр. 1–2, Београд, 1997, 25–32.

ма,¹⁵ верујемо да је Христић управо тај моменат имао у виду када се, након објављивања Милојевићевог текста, одлучио да реагује.

Логично би било претпоставити да су године уложене у опште и, посебно, музиколошко образовање, код Милојевића – пажљивог читаоца књижевних критика и других написа Јована Скерлића и Богдана Поповића – створиле добру теоријску подлогу за критичарски рад, те да у његовим текстовима не би требало очекивати произвољне и непрецизне оцене и судове.¹⁶ Но, на основу само неколико одломака, биће јасно да је двадесетосмогодишњи критичар Милојевић тек трагао за дефиницијама појмова на којима је одлучно инсистирао у својим, већ у то време преданим залагањима за одређену стратегију развоја националне музике. Сву расположиву реторичку артиљерију ставио је у погон да, са једне стране, едукује музички непросвећене читаоце *Гласника*, а да, са друге стране, докаже исто што и Зорко: да је Христић у *Васкрсењу* „неоригиналан“, „то јест без стила“. А неоригиналан је, читамо, јер је „композитор много научио од аутора ‘Тоске’ и ‘Мадам Батерфлај’“, а „нама не треба ни пентатонике ни хармонске и ритмичке и мелодијске ексотике.“ Да би музика, по Милојевићу, била оригинална, композитор треба да искористи снагу „наше оригиналне велике и богате народне музике“, а да се, при томе, чува када пробира из традиције од свега онога „што би можда било страном, наслеђено из Византије, са оријента, и да тим чистим, дестилисаним (...) мотивима развије националну музику.“ Да ли Милојевић, одбацујући наслеђе Византије као страном, заправо само пресликава идеју Јована Скерлића, који је искључивао сваку могућност повезивања нове српске књижевности са старом средњовековном?

¹⁵ Такво истраживање обухватало би претраживање и поређење абонентских спискова са именима грађана претплаћених на *Гласник* и на циклусе концерата. Са праксом организовања таквих годишњих концертних циклуса почело се, међутим, тек после Првог светског рата. Индикативно је, такође, да и сам Христић на крају свог одговора напомиње да су му „ли терарно образовани људи, који нису музикални, (...) рекли своје опсервације“, које ће му „у будућности користити“. Стеван Христић, *Поводом две кријшике*, Дело, књ. 64, св. 1, 145–149; св. 2, август, 309–312, Београд, 1912. Упор. и у Музичком таласу, *нав. дело*.

¹⁶ До 1912. године Милоје Милојевић (1884–1956) је три године студирао (1904–7) на Филозофском факултету и похађао Српску музичку школу у Београду. У периоду од 1907. до 1910. године на Минхенском универзитету похађао је студије музикологије, а на Музичкој академији – композиције, дириговања и клавира. Од 1911. године у Београду је радио као наставник гимназије и Српске музичке школе, дириговао (уместо Мокрањца) Београдским певачким друштвом и започео своју дугогодишњу критичарску активност.

Дидактички тон написа достиже врхунац када Милојевић свом годину дана млађем колеги поручује: „Са толико осећања дужности узимам себи слободу да напоменем Г. Христићу да је српски композитор само онај који интелигентно обрађује елементе своје народне музике (...) јер може једно дело да буде не знам како лепо написано, за народ оно не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележја духа његовога.“ Закључујемо, дакле, да Милојевић сматра дело лепим само ако носи обележје народног духа и ако за народ нешто значи: нема дела лепог по себи, већ само за нас! Тако размишља „ђак“ и сарадник Богдана Поповића, музички стваралац који је, парадоксално, четири године раније у Минхену компоновао „импресионистичке“ соло песме и који ће само коју годину касније у духу француске естетике *fin-de-siècle-a* исписати циклус клавирских минијатура.¹⁷ Да ли се Милојевић, бар када је Христићево дело у питању, у ствари залагао за она иста начела која је заступао Јован Скерлић (1877–1914!), који је, полазећи од позитивистичко-идејног и моралистичко-виталистичког схватања (преузетог од Спенсера и Жан Мари Гијоа), сматрао да књижевност није аутономни уметнички свет, већ „пре свега носилац и будилац идеја“, а да те идеје „морају бити што здравије и што социјалније да би у човеку подстицале енергију и вољу за рад и осећање људске солидарност и друштвене правде“?¹⁸ Не заступа ли Милојевић, у критици ораторијума „стару“ музичку идеологију на чијој је подлози у епохи музичког романтизма израстало дело такозваног „реалисте“ Стевана Стојановића Мокрањца?

Милоје Милојевић ће у периоду између два светска рата преузети водећу реч у пољу српске музичке критике и имати још многобројне прилике да понавља и допуњује овакве и сличне ставове о смислу и вредности националне музике, као и да се залаже за другачија, суптилније дефинисана начела и критеријуме.¹⁹ Познато је, међутим, да је Милојевићево доминантно стваралачко

¹⁷ Мислимо на соло песме *Нимфа и Јајан* (1908), као и на циклус клавирских минијатура *Четири комада за клавир*, оп. 23 из 1917. године.

¹⁸ Нав. према: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, Београд, Просвета, 1994, 187.

¹⁹ Ево једног карактеристичног примера: „Ни један велики уметник није националан. Национални уметници нису фолклористи. (...) Они су синтеза расних одлика и уз то културно изграђени духови. (...) Вредност импресије или основне замисли и вредност експресије или обраде, чине – без изузетка или каквог остатка – вредност уметничког дела; његову целокупну вредност“, закључује цитатом мисли Богдана Поповића Милојевић свој одговор на питања постављена у анкети часописа *Музика* (год. I, св. 5–6, Београд, мај–јуни, 1923).

и критичарско опредељење о питањима стратегије развоја српске музике био курс према Европи, према Западу.²⁰ Тим пре његов напад на Христића поводом *Васкрсења* излази ван контекста „објективне“ музичке критике – стручног регулатора јавног музичког мњења и укуса. Ако је његов револт био испровоциран инфилтрацијом елемената савремене католичке духовне музике, Милојевић то нигде није јасно и директно саопштио. Тежиште стручног дела својих опсервација поставио је на критику Христићевог посезања за пентатоником и „егсотиком“. Тиме је, истовремено, начинио грубу грешку и директно отворио пут Стевану Христићу да каже последњу реч поводом премијере *Васкрсења*.

Одговор аутора

Христић је на страницама *Дела* хладнокрвно и мирно стао у одбрану своје поетике.²¹ Одбрану је почео констатацијом коју и данас сматрамо објективним приказом стања српског музичког простора на почетку XX века: „Да сам ма у којој земљи лево од Дунава и Саве, ја не бих имао потребе да објашњавам своје уметничке намере и погледе на овај начин. Не бих имао потребе ни да се бринем о критичарима (...) [јер би] тамо било више стручног знања и (...) поштења (...). Музикално образовање је код публике на много већем ступњу те се не би могло ма шта писати. Као што сам се уверио, и то не једанпут, код нас нема од свега овога ни помена.“ Христић потом документовано оповргава Зоркове и Милојевићеве опсервације о утицају Пучинијевог стила. *Coeur de foudre* критичарима аутор задаје школски прецизним објашњењем разлика које постоје између пентатонике и шестотонске целостепене лествице којом се као основним тонским низом користио у ораторијуму. Он упозорава да је та скала веома стара, „из доба (...) велике азијске културе“ и да је постала „основа нове европске музике и њеног представника“ Дебисија. Главни подстрек интересовању за „старе“ лествице Истока Христић је, дакле, добио из композиторских остварења модерног музичког Запада. У *Васкрсењу* је, упозорава даље Христић критичаре, користио и дијатонске „грегоријанско-грчке“ лествице, и то „не из какве моде“, већ зато што је у њима „нашао најпогоднији израз за поједина места.“

²⁰ В. Катарина Томашевић, *Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног* у: Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 4–17.

²¹ Стеван Христић, *Поводом две кријшике...*, в. напомену 15.

Заиста, захваљујући модалности, музичка експресија *Васкрсења* обојена је и нотом архаике. Синтеза ораторијских и оперских принципа драматургије, спој једне старе музичке форме, ораторијума и елемената савременог музичког говора, смеша експресије остварене једним делом у оквиру типичних одлика западно-европске музичке естетике *fin-de-siècle-a*, а другим делом досегнуте захваљујући специфичном хармонском третману старих, у музици Запада одавно напуштених лествичних система, представљао је изразиту новину у српском музичком стваралаштву на почетку друге деценије XX века. Антиципирајући многобројне будуће разноврсне сусрете и дијалоге „старог“ и „новог“, традиционалног и модерног у композиторским остварењима деценија између два светска рата, Христићево *Васкрсење* је већ у години премијере било поуздан симптом наступања новог, модерног доба наше музичке историје.

И сам спор између стручне критике и аутора имао је, штавише, такође одлике неких будућих спорова. Полемика вођена око *Васкрсења* била је фокусирана управо на теме око којих ће и током послератних деценија укрштати копља композитори одани националној традицији, заступници модерних погледа, „лево“ и „десно“ оријентисани композитори, као и представници најмлађе генерације стваралаца, међу којима су неки учесници будућих полемика те, 1912. године тек били проходили.

Модернистички доживљај смисла и вредности сопственог уметничког стваралаштва Христић исказује и када у духу својеврсног манифеста саопшти: „Начин креације припада лично, субјективно аутору (...) Начин који приповеда г. Милојевић, нагиње колективизму. Овај други задржава са на индивидуализму. Овај први начин је примитивнији и ми смо га у нашој музици имали. (...)‘Нама’ не треба (пентатонике и егзотике), али ‘мени’ треба!“, каже одлучно Христић. „Да, то ‘мени треба’ , то је оно због чега се нешто баш на један извештан начин ствара. Ја не знам примера да је ма које уметничко дело поникло из ‘нама’ треба.“ Тиме Христић као да стаје у одбрану начела индивидуалности, начела које је предратној фази књижевне Модерне (Дис, Пандуровић, Митриновић) означило привремено, а у послератној (Црњански, Р. Петровић, Винавер) њеној фази и дефинитивни раскид са национално-романтичарском идеологијом и естетиком претходног доба. У време у које Христић пише наведене мисли постулате те и такве естетике још увек је у својим текстовима заступао Јован Скерлић, а у српској музици најубедљивије материјализовао Стеван Стојановић Мокрањац.

* * *

Смрћу Скерлића и Мокрањца током прве ратне, 1914. године, симболично је означен крај једне значајне епохе српске културе. На сцену историје већ су били ступили неки нови, млађи, одлучни људи, уметници које је само рат могао да заустави у намери да пуним једрима заплове у сусрет авантури слободног духа новог века и заувек напусте традиције наслеђене из прошлости. Младост Србије нашла се већ у октобру месецу 1912. године на балканском фронту. Полемика око *Васкрсења* брзо је потонула у заборав. Као и само дело! Мада је до својих позних година наступао и као диригент и обављао високе функције у музичким институцијама у Београду, Христић се није лично за живота побринуо да бар још једанпут прикаже свој ораторијум, први у историји наше музике.²² У жеку ратних година, Христић већ 1915. године чини заокрет ка традицији православља и жртвама балканских ратова посвећује своје следеће надахнуто дело – *Ојело* у b-mollu.

Са друге стране, пак, Христић ће многим, чисто музичко-изражајним новинама, први пут забележеним у партитури и звуку *Васкрсења*, остати до краја веран и управо на њима градити своја најуспелија остварења. *Васкрсење* непосредно наговештава принципе специфичне музичке драматургије и атмосферу камерне, лирским, меланхоличним духом симболизма прожете опере *Сушон*, компоноване по тексту Иве Војновића,²³ као што од уводне *Поеме зоре*, преко *Дубровачког реквијема*, води директна линија до *Сиене на језеру*, другог, „белог“ чина *Охридске леџенде*.²⁴

Закључујући наше излагање о полемици покренутој поводом премијере првог српског ораторијума компонованог по либрету Драгутина Илића, приметимо још и то да Милоје Милојевић није оштрицу својих опаски о музици за *Васкрсење* усмерио ка критици профаног третмана библијске теме и искорачењу ораторијума из српске духовне музичке традиције, већ ка изражајним елементима једног новог, модерног музичког духа, који ће, освајајући поступно све жанрове, обележити читаву једну грану доминантног стилског

²² После 1912. године ораторијум је први пут изведен у Загребу 1987. године, заслугом диригента Владимира Крањчевића.

²³ Прво извођење *Сушона* било је 26. новембра 1925. године.

²⁴ Компонован на стихове Јована Дучића, *Дубровачки реквијем* за мешовити хор и соло-сопран извели су премијерно 18. маја 1930. године чланови хора „Станковић“ и диригент Михаило Вукдраговић. До почетка Другог светског рата изведен је, међутим, само први чин *Охридске леџенде*. Комплетан балет, на коме је Христић радио још од 1928, приказан је тек 1947. године.

тока српске музике између два светска рата. Оно „страно“, „туђе“, оно што, написао је Милојевић 1912. године, „нама не треба“, постало је, захваљујући укупној делатности прве генерације српских „модерниста“, једна нова традиција српске музике. На путевима стварања те традиције догодило се и то да је композитор Милојевић у својим најуспелијим делима оповргао сопствене речи исписане у време у коме се још није могло ни наслутити каква ће тек снажна бура новина усталасати уметничке воде Београда већ у првим годинама након окончања Првог светског рата.

Katarina Tomašević

STYLISTIC DIRECTIONS IN STEVAN HRISTIĆ'S ORATORIO
VASKRSENJE (RESURRECTION). THE QUESTION OF
CROSSROADS-TRADITIONS IN SERBIAN MUSIC AT THE
BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

(Summary)

Vaskrsenje (Resurrection) which was composed by Stevan Hristić (libretto Dragutin Ilić) was a first oratorio in Serbian music. The libretto was published in a journal *Odjek (Echo)* in 1909, with the first performance in 1912 at the Belgrade National Theatre. During the period 1909–1912, the young composer studied church music in Moscow and Rome. He studied with Dom Lorenzo Perosi in Rome, who was a director of the Sistine Chapel at the time, and a leading composer of church music. Perosi also composed two oratorios with the Resurrection as a subject-matter. His stay in Rome, as well as the encounter with the contemporary Italian style of church music left a strong impression on Hristić and his later opus. The oratorio *Resurrection* is freely permeated with both romantic and impressionist elements, hence the impression of the typically Western fin-de-siècle style. Compared to Serbian performances until that time, Hristić's work represented a complete novelty in its style and genre; it was considered as one of the first works of Serbian musical Modernism. Despite the audience's positive reception, the oratorio was faced with a highly negative criticism of Jovan Zorko and Miloje Milojević. Both of them criticized Hristić for not having composed the work in the spirit of "national music". Hristić defended his poetics claiming that the idea of composing a national music did not comprise the use of folk melodies, but rather composing according to the highest professional and aesthetic criteria. A debate which was anticipated concerning the meaning and the importance of "national" poetics arose as a reaction to *Resurrection*. This debate remained important in two ways: 1) it remained a "typical" debate for the dynamic development of Serbian music following the World War I and 2) it became the central characteristic of the overall artistic development in Serbia during the interwar period, which was "coming close" and eventually became the part of Europe.

UDK 78.071.1 Hristić S.: 783.3.036(497.11) "1912"

Александар Васић

МУЗИКОГРАФИЈА СРПСКОГ КЊИЖЕВНОГ ГЛАСНИКА И ИДЕОЛОГИЈА ЈУГОСЛОВЕНСТВА*

Апстракт: Један од најзначајнијих часописа у историји српске књижевности, и у историји националне музике, *Српски књижевни гласник* (1901–1914, 1920–1941), покренут је као српски часопис, али је његова идеолошка платформа убрзо постало југословенство. У раду се утврђује да је *Гласникова* музичка критика југословенску идеју експлицитно прихватила 1911. године. До краја старе серије објављен је значајан број прилога о хрватској и словеначкој музици. После Првог светског рата југословенство се у СКГ-у заступа као званична државна идеологија и часопис је доносио прилоге о музичкој уметности и култури читаве Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/Југославије. Извесна несистематичност и непотпуност запажа се у вези с југословенском музичком некрологијом, али се ти пропусти не могу тумачити у идеолошком кључу, већ као одраз практичних проблема с којима су се суочавали уредници овога часописа.

Кључне речи: *Српски књижевни гласник*, југословенска идеологија, међуратна српска музика, Милоје Милојевић, Виктор Новак, Лујо Шафранек-Кавић, Антун Добронић, Божидар Широла.

Један од најзначајнијих часописа у историји српске књижевности, и у историји националне музике, *Српски књижевни гласник* (1901–1914, 1920–1941), покренут је као српски часопис, али је његова идеолошка платформа убрзо постало југословенство.¹

Уколико је реч о музичколитерарним прилозима, онда се може приметити да у најстаријим критичким написима о концертима с југословенским репертоаром или извођачима у *Гласнику* изостају изливи југословенства.

Септембра 1904, у београдском Народном позоришту, приређено је „Југословенско вече“ – концерт српских, бугарских, словеначких и хрватских репродуктивних уметника, који су изводили

* Својом разумевању, напомене које прате, објашњавају и допуњују основни текст овога прилога удаљују се од стандардног лика фуснота и прелазе у статус илустративног научног коментара. С тога разлога, а нарочито због прегледности на коју читалац има права, тај смо коментар издвојили у засебан одсек на крају рада.

европске и јужнословенске композиције. Овим поводом, Цветко Манојловић је написао релативно позитивну критику, али без икаквог знака приањања уз југословенску идеју. Премда се из податка саопштеног на почетку критике – да је Позориште било распродато – може, евентуално, претпоставити југословенско расположење оновремене београдске публике, његов чланак написан је тако као да је реч о било којем редовном, уобичајеном концерту, односно репертоару.²

Слично је интонирана и критика Цветка Манојловића о концертној вечери словеначких оперских солиста у Коларчевој сали у Београду, две године доцније. Манојловићево стручно мишљење о музичким и техничким донетима појединих словеначких извођача било је чак изразито негативно. Ни овога пута нема ванмузичке, идеолошке похвале југословенству.³

Блага промена у правцу отворенијих симпатија за југословенску мисао прати се у *Гласниковим* musicaliama од године 1907. Најпре наилазимо на реализовану жељу часописа да своје читаоце опскрби информацијама о научном и уметничком раду у Хрватској. У краткој, али подацима крцатој белешци „Духовни живот Хрвата у 1906. години“ Васа Стајић помиње и нова дела хрватских композитора Ивана пл. Зајца, Срећка Албинија, Андре Митровића и других.⁴

Почетком те исте, 1907. године у Београду је наступао хрватски виртуоз на виолончелу Јосип Стано. Критичар Петар Крстић је био одушевљен уметничким и техничким постигнућима госта из Хрватске. Он је нагласио да је Стано, Хрват, „... био јунак те вечери, и публика га је бурно поздрављала после сваке тачке и изазивала“.⁵

За тему нашег рада од посебног је значаја гостовање Хрватске опере у Београду између 17. маја и 2. јуна 1911. године. Том приликом Београд је имао прилике да слуша и гледа позната дела европске музичке литературе: Пучинијеву (Giacomo Puccini) *Мадам Бајерфлај*, У долини Ежена д'Албера (Eugen d'Albert), Мињон А. Томаа (Ambroise Thomas), Бизеову (Georges Bizet) *Кармен*, Сузанину *Ћајну* Волф-Ферарија (Ermano Wolf-Ferari), Вердијеву (Giuseppe Verdi) *Аида* и др. Обиман, афирмативан критички текст о овоме гостовању Хрвата дао је у *СКГ*-у Милоје Милојевић. Колико смо успели да утврдимо, ово је први *Гласников* чланак о музици у којем је експлицитно прихваћена идеја југословенског заједништва: „[Хрватска опера] је... данас једина, најозбиљнија установа те врсте на Словенском Југу; једина *наша* [подвлачење: А. В.] установа која може неодољивом снагом да нас привуче и понесе у један нов живот, пун чаробне уметности.“⁶

Још и пре овога тренутка, па све до Првим светским ратом проузрокованог гашења старе серије *Српског књижевног гласника*, хрватске и словеначке теме биће интензивније присутне на страницама београдског часописа. *Гласникови* читаоци снабдевани су – држимо се хронологије – критичким обавештењима о хрватским музичким књигама,⁷ словеначким концертима,⁸ нотним издањима словеначких композиција,⁹ о наступањима загребачких инструменталних солиста,¹⁰ о раду Југославенске академије знаности и умјетности¹¹ и др. Иако усамљени, нису били занемаривани ни одједи наступања српских уметника у другим јужнословенским културним средиштима.¹² Већ у овом, почетном стадијуму *Гласниковог* излажења успостављен је карактеристичан, двојак однос према југословенству. С једне стране, југословенство је – у *Гласниковим musicaliama* – већ од 1910. године прихваћено као идеологија којој стреми српска политичка и културна елита. Али са друге стране – нагласимо – то никада није производило прилагођавање стручног, односно уметничког критеријума када је било речи о појавама које су у Београд стизале из Загреба или Љубљане. Пословична критичност и одмереност *СКГ*-а и овде је добила своју јаку потврду: музички писци никада, па ни у ствари југословенства, нису допустили да идеологија превласти естетику. Тако баш у вези с цитираним Милојевићевом „југословенском“ критиком о гостовању Хрватске опере наилазимо на пример доследне критичности и објективности. Наиме, гости из Загреба у Београд су били донели и оперу *Поврајак* Јосипа Хацеа (Hatzje). Никакво југословенство не може да замагли Милојевићеву критичност и он поставља оштру „дијагнозу“: да је Хаце добар лиричар а слабији драматичар и да је стилски неизворан, односно под прејаким утицајем Маскањијевог (Pietro Mascagni) веризма. Ипак, *Гласников* рецензент не жели да о делу једног хрватског и југословенског уметника суди из аспекта апсолутног, светског вредносног мерила, па критику ублажава следећим речима: „... нећу да кажем да Хаце није уметник. Не; он није драматичар као што и Брамс никада није био драматичар, и као што су Чајковски и Дворжак ретко били драматичари. Он је уметник тихе поезије мирнога жала и страсног чезнућа. Песник љубави и милоште... Ту је његова снага и ту је његов живот.“¹³

После Првог светског рата, у новоствореном Краљевству Срба, Хрвата и Словенаца, југословенство је постало званична идеологија. Она ће наћи своје место и на страницама *Српског књижевног гласника*. Нису, додуше, после обнове *СКГ*-а из 1920. године, нарочито бројне теоријске, критичке и историјске рефлексije о југословенској музици као целини.¹⁴ Но ипак, часопис поприма упадљиве црте југословенског, а не само српског књижевног и уметничког гласила. Пре свега, у *Гласнику* се јавља један број

повремених музичких сарадника из Хрватске: Лујо Шафранек-Кавић, Божидар Широла и Антун Добронић. Они ће престоничке читаоце критички информисати о раду Хрватског народног казалишта,¹⁵ о успешним премијерама дела хрватске музике,¹⁶ о извођењима изузетних дела светске литературе у Загребу – нпр. о Дебисијевој (Claude Debussy) музичкој драми *Пелеас и Мелисанда*,¹⁷ о Бетовеновој (Ludwig van Beethoven) *Missi Solemnis*¹⁸ и Вагнеровом (Richard Wagner) *Лоенгрину*.¹⁹ Хрватска музика приближиће се српском читаоцу и преко музичкоисторијских прилога Божицара Широле и Антуна Добронића.²⁰ Белешкама и прегледним, критичким чланцима Урош Џонић, Милан Беговић, Нико Бартуловић, Боривоје Ј. Јевтић, Миливој Павловић и други аутори пратиће драмски и музички рад позоришта по читавој Југославији – у Љубљани,²¹ Загребу,²² Сплиту,²³ Сарајеву,²⁴ Скопљу,²⁵ Осјеку.²⁶ *Гласникова* рубрика „Белешке“ биће пуњена и подацима о музичком садржају нових бројева хрватских и словеначких књижевних часописа и дневних листова.²⁷

Потребно је нагласити да су, у једном тренутку, пре почетка Првог светског рата, и Бугари били виђени као део југословенске музичке породице. Године 1912. Милоје Милојевић их експлицитно помиње као део јединственог југословенског народа.²⁸ Касније, када реална политика буде дефинитивно отклонила ту могућност, Милојевић ће и даље показивати интересовање за рад бугарских композитора и поздрављаће њихово присуство на програмима београдских концерата.

Тако је, на пример, новембра 1929. године у Београду концертирала бугарска пијанисткиња Љиљана Христова (Лиљана Добрева Христова). Њен програм обухватио је стандардна дела западно-европске музичке литературе: Бахову (Johann Sebastian Bach) *Хроматиску фанџазију и фуџу*, Бетовенову *Клавирску сонату у Ас-дур*, оп. 110, Дебисијева четири прелида и Шопенову (Frédéric Chopin) *Трећу клавирску сонату*. Милојевић је био одушевљен аутентичним уметничким репертоаром гошће из Бугарске, али је на крају ипак додао: „Зашто нам Г-ђица Христов није приказала у програму бугарске композиције? Ми бисмо их са задовољством саслушали.“²⁹

А када је, три године раније, извођење бугарских композиција, управо дела Добри Христова, оца поменуте пијанисткиње Љиљане, изазвало политички револт једног дела престоничке публике, Милојевић није желео да цитира покличе који су се разнели с галерије београдског Народног позоришта: „Доле крволочна Бугарска! Доле убице!“³⁰ Премда је знао да је реч о сећањима на бугарске злочине почињене у Првом светском рату, потрудио се да уметност сачува од политике. Зато се задовољио уздржанијим

извештајем с поменутог, југословенског концерта Првог београдског певачког друштва: „Хор је звучао добро... и онда када је певао старинске бугарске зборове Г. Добри Христова (који су изазвали демонстрације у публици)...“³¹

Међутим, оно што одраније знамо о Милојевићу и *Српском књижевном гласнику*, поновиће се и у вези с бугарском музиком. Симпатија за музички развитак суседног јужнословенског народа није могла да надјача глас савести Милојевића-критичара. Априла 1935, на Коларчевом универзитету, певао је софијски хор „Гусле“. Бугари су изводили једноставне и популарне хармонизације својих фолклорних напева. Милојевић се свом снагом оборио на такав репертоарски гест диригента Димитрова: „И то импозантно певачко тело [тј. „Гусле“, А. В.], та ризница најсочнијег хорског звука, своју необичну вредност, сву, без остатка сву, ставља у службу најповршнијим композицијама, или врло примитивним обрадама врло интересантних бугарских, односно наших балканских народних мелодија. Ми се чудимо г. Димитрову, диригенту Народне опере у Софији, шефу *Гусла*, да није пожелео са тим хором да решава високе уметничке проблеме, и чудимо се да као музичар може да се задовољи буром одушевљења неискусне масе...“³²

Књижевни гласник није успео да обезбеди иоле фреквентнију сарадњу музичких писаца из Бугарске, као, уосталом, ни из Словеније. Али, средином тридесетих година, у часопису читамо огледе Ивана Камбурова³³ и Драгана Крџијева (Кърциев)³⁴ који Србима и Југословенима приближавају савремену бугарску музику и њене главне протагонисте.³⁵

Најистакнутији Југословени *Српског књижевног гласника* били су Милоје Милојевић и Виктор Новак. Милојевић је увек наглашавао потребу (музичког) јединства свих Југословена. О хрватским и словеначким музичарима Јури Ткалчићу и Ђирилу Личару говориће као о нашим националним уметницима,³⁶ изрицаће похвале извођачима који би на свој репертоар примали композиције „свих југословенских племена“.³⁷ Виктор Новак је захтевао да Београд постане јужнословенска музичка престоница и позивао је Београдску оперу да на своју сцену постави најбоље српске, хрватске и словеначке опере и балете.³⁸

Ипак, *Гласникова* слика музичке Југославије није идилична. Иако су се уредници и сарадници трудили да њихов часопис задобије и потврди југословенско обележје, истовремено су морали признати да се југословенска (музичка) стварност доста удаљила од идеала који су на почетку XX века окупљали један део Срба, Хрвата и Словенаца.³⁹ Није тек једном указано на недовољну музичку сарадњу, у ствари: мањак искрене жеље за разменом између

највећих културних центара нове државне заједнице – Београда, Загреба и Љубљане.⁴⁰ У сваком случају, *Српски књижевни гласник* је, онолико колико је то до њега било, до краја свога постојања настојао на културној заједници и међусобном познавању југословенских народа.⁴¹ Када је уочи избијања Другог светског рата југословенска идеја доживела жестока оспоравања, *Гласник* није сматрао да и он треба да одбаци идеолошки и вредносни систем који је уградио у највећи део свога живота.⁴²

Намеће се, ипак, једна специфична примедба уређивачкој политици *Српског књижевног гласника* – када је посредни југословенска димензија часописа. Реч је о *Гласниковој* некрологици. Наиме, југословенска оријентација није доследно остваривана у регистровању одлазака наших значајних музичара. Приметно је да *Књижевни гласник* није објавио ниједан некролог музичарима из Хрватске, а и о Словенцима је писано фрагментарно, без јасног и стабилног критеријума.

Тако, примерице, *Српски књижевни гласник* не бележи смрт родоначелника хрватске етномузикологије, еминентног Фрање Ксавера Кухача (умро 1911). Ако је Зајчева смрт 1914. године остала у сенци светскоисторијских догађаја (часопис није ни излазио између 1914. и 1920. године), нема задовољавајућег објашњења за изостанак осврта на веома заслужног пионира српског музичког позоришта – лирског, оперског и оперетског тенора Стевана Дескашева, Србина из Арада у Румунији, који је добар део своје каријере остварио на сцени Хрватског народног казалишта и у Загребу умро 1921. године. (Дескашев је своју глумачку и музичку каријеру отпочео у београдском Народном позоришту, где је с великим успехом наступао од 1875. до 1881. године.) Тишином је испраћен нестанак Доре Пејачевић (1923), Благоја Берсе, Фрање Дугана Млађег (1934) и Николе Фалера (1938). А о композицијама грофице фон Пејачевић и Дугана Млађег својевремено је писано у *Гласниковим* музичким рецензијама. Без посмртног слова остао је и Срећко Албини (1933). Ако Милоју Милојевићу, евентуално, није било привлачно његово оперетско стваралаштво – јер Милојевић је био огорчени противник оперете – остаје чињеница да је Албини био веома значајан хрватски диригент и управник позоришта. За његовог директорског мандата у ХНК-у је изведено чак седамнаест оперских остварења југословенских композитора. Посебно је нејасно предавање забраву Луја Шафранека-Кавића (1940), једног од малобројних *Гласникових* музичких сарадника из Хрватске.

Што се Словенаца тиче, поред некролога Виктору Парми,⁴³ *СКГ* је забележио још смрт оца Хуголина Сатнера, фрањевца, композитора црквене музике, диригента и музичког педагога.⁴⁴ Фран

Гербич зацело је мимоиђен због Првог светског рата (1917), но нема објашњења зашто нису споменути најзначајнији словеначки композитори друге половине XIX и прве половине XX века – Антон Ферстер (1926) и Емил Адамич (1936). И о њиховим се композицијама својевремено изјашњавала *Гласникова* критика.

Мада неупоредиво исцрпнији од словеначког и хрватског, и српски одсек *Гласникове* некролошке рубрике такође је осенчен понеком лакуном. Ако је светски рат учинио своје, па нема речи о словеначко-српском романтичару Даворину Јенку (1914) и о Исидору Бајићу (1915), остаје, на пример, некоректност према занемареном Миленку Пауновићу (1924).⁴⁵

Све ово не примећујемо из аспекта историчара српске или југословенске музике коме некролошка грађа представља драгоцен извор сваковрсних обавештења,⁴⁶ већ искључиво с обзиром на јединство и целовитост југословенске концепције часописа.

Свакако, *Гласникове* пропусте из сфере југословенске музичке некрологике не би било умесно далекосежно интерпретирати – у идеолошком кључу. Те лакуне су биле реална последица практичних проблема с којима су се уредници суочавали током тридесет пет година трајања овога гласила. Недовољан и несталан број музичких сарадника из свих југословенских покрајина, осим из Србије, зацело је био главни разлог. Не треба, уосталом, занемарити ни чињеницу да је *СКГ* на првом месту био књижевни часопис; да се, окупиран низом примарних књижевних проблема и дилема, неизбежно следећи формулу тзв. веће и мање жртве, вероватно морао одрећи систематичности у области музикографских посмртних састава.

Све што смо изнели јасно казује да се физиономија *Српског књижевног гласника* током протицања времена мењала, али и да је он у другој својој серији био гласило Београда као центра нове, југословенске државе.

Напомене и коментари:

[1] Основна литература о *СКГ*-у: Драгиша Витошевић, *Српски књижевни гласник 1901–1914*. Књигу уредио Александар Петров. Напомене приредили Љубомир Котарчић и Тања Поповић. Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност – „Вук Караџић“ (Серија: Историја српске књижевне периодике, 3), Нови Сад – Београд 1990; Љубомир Петровић, *Југословенска држава и друштво у периоду 1920–1941*. Институт за савремену историју (Посебна издања), Београд 2000. (Тему своје магистарске тезе Љ. Петровић је апсолвирао на мате-

ријалу СКГ-а и *Нове Европе*.) Исти, *Улога и функционисање „Српског књижевног гласника“ у српском и југословенском друшћву 1901–1941. Поводом стогодишњице часописа*. Архив, Београд 2001, год. II, бр. 2, стр. 113–126; *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспекти традиције у српској књижевној периодисти*. Зборник радова. Уредили Станиша Тутњевић и Марко Недић. Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 14), Нови Сад – Београд 2003. Библиографски је обрађена само прва серија часописа: Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника 1901–1914*. Народна библиотека Србије, Београд 1982. Књижевни историчар Станиша Војиновић управо припрема библиографију друге серије СКГ-а.

[2] Х. Х. Х. [Цветко Манојловић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 502], *Умјенички преглед*. „Југословенско вече“. СКГ, 1904, XIII, 2, стр. 139–140. Репертоар овог концерта (као и других које помињемо у нашем раду) може се наћи и у драгоценом историјском водичу др Слободана Турлакова, *Летњи музичког животи у Београду 1840–1941*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994.

[3] Х. Х. Х. [Цветко Манојловић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 503], *Умјенички преглед*. *Руско музичко-лијерарно вече*. – *Словеначки концерти*. СКГ, 1906, XVI, 11, стр. 876–877.

[4] В. С. [Васа Стајић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 742], *Белешке. Књижевности. Духовни животи Хрватиа у 1906 години*. СКГ, 1907, XVIII, 1, стр. 73–74.

[5] Петар Ј. Крстић, *Умјенички преглед*. „Клавир-албум“ од Ј. Урбана – концерти Г. Јосића Сјано. СКГ, 1907, XVIII, 3, стр. 214. На овом концерту од 17. јануара 1907. Стано је свирао и српску музику – Исидора Бајића.

[6] Види: Милоје Милојевић, *Умјенички преглед*. *Госповање ојерске трупје Краљевско Земалског Хрватског Казалишта у Загребу*. (Крај.) СКГ, 1911, XXVII, 2, стр. 137. Уп. такође: Dubravka Franković, „Gostovanja hrvatskih muzičkih umjetnika u Beogradu u kritičkom fokusu Miloja Milojevića“, *Miloje Milojević – kompozitor i muzikolog*. Radovi sa naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja. Odgovorni urednik Vojislav Simić. Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, str. 257–258.

[7] Петар Крстић, *Умјенички преглед*. *А. Добронић: Наше глзбене прилике и неприлике*. – *Naklada piščeva, Drniš (Dalmacija)*. *Cijena 2 krune*. – *U Sarajevu*. – *Tiskara Vogler i drugovi*. 1908. СКГ, 1908, XXI, 12, стр. 939–940. Прилично негативна критичка оцена Крстићева

о овој књизи; он Добронићу замера што наслов књиге и њен садржај нису усклађени: „Ако је писац хтео да нам пружи један компендијум општих музичко-естетичких и музичко-педагошких излагања он је то успео; али ако је хтео да нам одиста пружи живу слику музичких прилика у својој отаџбини, онда је он тај циљ промашио“ (уп. стр. 940). Заправо, Добронић не разматра стање у музичкој уметности и култури Хрватске, већ се бави начелним музичким питањима: „... писац [је] у своме делу требао да изнесе како су... музичке гране код Хрвата заступљене. Имају ли они у опште свих... музичких грана? Који су виђенији радници на њима. Шта је све до данас код њих урађено на тим појединим гранама? Шта је пресађивано, шта њихово оригинално? Писац не помиње ни једног њиховог композитора. Музике у позоришту и не дотиче се... Говорећи о музици у средњим школама, не износи нам ни програм ни систем наставе... Све ово чини да књига не даје оно што у натпису обећава...“ (уп. стр. 940).

[8] Крајем јуна 1910, у Народном позоришту у Београду, концерт је одржао *Љубљански звон*. Словенци су певали у добротворне сврхе, за поплављене у Ресави. Петар Крстић истиче и врлине и мане овога мушког хорског ансамбла: беспрекорна интонација, висока музикалност, одлична динамика и декламација; али зато: безбојност првих тенора, оскудица у снажним другим басовима итд. Југословенске емоције Београђана регистроване су на крају чланка: „... публика је волећи Словенце и као браћу и као извођаче одушевљено поздрављала како солисте тако и хор, и поједине пијесе морале су бити поновљене“ (види: П. К. [Петар Крстић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 455], *Белешке. Уметносци. Концерти „Љубљанског Звона“*. СКГ, 1910, XXV, 1, стр. 77).

[9] Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Glasbena Matica v Ljubljani. Izdaja musikalija za društveno leto 1911/1912. 1, P. Hugolin Sattner: „Jeftejeva prisega“ za zbor soli v orkester. 2, Fran Gerbić: „Dvajest pesmi v slovenskem narodnom značaju“*. – „Мали музички речник“, *ог Пејтра Ј. Крстића*. СКГ, 1912, XXIX, 3, стр. 224 – 226. Овај критички приказ нотних издања словеначке Музичке матице значајан је због још директнијег и јачег Милојевићевог изјашњавања у правцу идеологије југословенства: „У нас мора да постоји само један критеријум, апсолутно – националистички критеријум, ако хоћемо да постигнемо све идеале којима тежимо. Без њега ми као целина, као Југословени, и као поједини чланови велике југословенске заједнице, Србо-Хрвати, Словенци и Бугари, остајемо на незавидном положају народа неспособних за самосталан живот“ (в. стр. 224). Милојевић хвали југословенски оријентисану издавачку

делатност љубљанске Матице, али изриче стручне – техничке и естетичке – примедбе на рачун објављених композиција Хуголина Сатнера и Франа Гербича.

[10] Средином октобра 1913. године у Народном позоришту је два концерта одржао (доцније прослављени) хрватски виолончелиста Јуро Ткалчић, уз клавиру сарадњу свога брата Иве. За распламсано југословенско расположење Београда и *Српског књижевног гласника* у 1913. години индикативне су речи Милоја Милојевића: „Београд, – пун широких југословенских осећања, увек готов да покаже добру вољу да прими сваки корак који значи прогрес југословенске националне културе, од неколико година на овамо систематски васпитан да за југословенски национализам подноси и жртве... Београд је овога пута тапшао не само за то што је Г. Ткалчић Хрват него и што је уметник“ (уп. Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Концерти Јура Ткалчић*. СКГ, 1913, XXXI, 9, стр. 704). Милојевић хвали Ткалчићеву тонску осећајност и културу и његову изврсну технику, али му дискретно приговара што је на своје програму предвидео места за виртуозне комаде и што се није до краја удубио у стилску структуру *Сонатне* Бенедета Марчела (Benedetto Marcello).

[11] Г. [Гргур М. Берић; разрешење: Љубица Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 167], *Белешке. Друштва и установе. Југословенска Академија у 1912 години*. СКГ, 1913, XXXI, 6, стр. 479 – 480. Берић податке о раду ЈАЗУ преузима из *Летописа ЈАЗУ* за годину 1912. Читаоце СКГ-а он обавештава о припремним радњама за *Енциклопедијски речник*; у том контексту помињу се начињени исписи о музичарима у Хрватској, Славонији и Словенији.

[12] Концем октобра 1913. у Glasbenoj matici у Љубљани концертирала је млада српска пијанисткиња Јелена Докић. *Гласников* извештач из Словеније такође је на линији југословенства: „На истом концерту певао још и оперски певач из Загреба Г. Вушкович, те је према томе концерат био управ југословенски... Успех Г-ђице Докићеве у толико је већи, што је то било први пут да је једна Српкиња изишла пред публику у Љубљани... Уз то од велике је важности што су се тиме основале нове везе између културне Љубљане и културног Београда“ (види: Фран Илешич, *Белешке. Уметности. Концерти Г-ђице Јелене Докић у Љубљани*. СКГ, 1913, XXXI, 11, стр. 957–958). Илешич даје одломке из словеначке и немачке штампе које су изразито похвално оцениле наступање младе Српкиње у Љубљани.

[13] Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Госпование оперске трупе Краљевско Земаљског Хрватског Казалишта у Загребу*. СКГ, 1911, XXVII, 1, стр. 68. О лирској компоненти, као једној од

двјеју темељних карактеристика Хацеовог композиционог стила, пише и Krešimir Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. „Naprijed“, Zagreb 1960, str. 181. О опери *Повраћак* повољније од Милојевића суди Lovro Županović, „Значење Hatzeove opere *Povratak* u povijesti hrvatske i jugoslavenske operistike“, *Josip Hatze, hrvatski skladatelj*. Zbornik. Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb (Biblioteka „Zbornici“, knj. 4), Zagreb 1982, str. 91 – 105; на енглеском, у преводу Соње Башић: str. 225–238.

[14] Види нпр. Милојевићеве текстове: *Модерна музика код Југословена*. СКГ, 1936, XLVII, 5, стр. 349–356; *О савременој југословенској уметничкој соло-пјесми*. СКГ, 1939, LVIII, 2, стр. 96–107; *Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрватиа и Словенаца*. СКГ, 1940, LX, 4, стр. 298–302.

[15] Лујо Шафранек-Кавић, *Уметнички преглед. Загребачка опера*. СКГ, 1923, X, 1, стр. 58 – 63. (Шафранек-Кавић најпре даје скицу историјата Опере ХНК, а онда прелази на савремено стање Загребачке опере; посебно се зауставља на значајном доприносу директора Петра Коњовића.) Антун Добронић, *Позоришни преглед. Пићање сџила у сасџаву рејерџоара Народног казалишџа у Загребу*. СКГ, 1934, XLIII, 3, стр. 223 – 225. (Аутор се осврће на проблем тзв. велике и мале зграде ХНК, и с тим у вези на питање стилског профила репертоара који треба неговати у овим битно различитим просторима.)

[16] Лујо Шафранек-Кавић, *Уметнички преглед. Музички живи у Загребу: „Сјене“ и „Жрџва Абрахамова“ од Божидара Широле. – „Пелеас и Мелизанда“ од Дебиса. – Оџварање „Инџимног џеатџра“*. СКГ, 1924, XI, 2, стр. 141 – 146. (Реч је о веома успелим премијерама нових композиџа Б. Широле.) Божидар Широла, *Уметнички преглед. Загребачка Опера: „Хасанаџинџа“*, музичка драма у 3 чина. *Тексџ Милана Оџризовића, музика Лује Шафранека-Кавића*. СКГ, 1924, XII, 3, стр. 219 – 220. (Иако утврђује да је Кавићево дело хибрид опере и музичке драме, Широла високо вреднује његов допринос хрватској музици: „... за нас *Хасанаџинџа* [ипак значи] неоспорни добитак. Корак смо се напред помакнули, и то замашан корак. А позитивне вредноте тога дјела сачуват ће своју свјежину и чар непосредности вазда. Јер композитор – ма да је свратио највећу пажњу драмском изражају, па му је у изградњи драматској особито цјеловит изашао трећи чин – налази у својој фантазији непресушно врело најљепших замисли лирских, о чему достатно свједочи цјеловити и јединствени други чин, пун чара мјесечне ноћи, севдаха, сватовске обијесне игре и бола ...“ (види стр. 220). Антун Добронић, *Уметнички преглед. Загребачка опера: „Лиџиџарско срце“*, од Крешџмира Барановића.

СКГ, 1924, XII, 7, стр. 543 – 545. (Критичар хвали познати Барановићев балет, с напоменом да композитор убудуће треба да се причува уплива страних узора – у овом случају *Пејрушке* И. Стравинског – и да се у потпуности окрене националном стилу.)

[17] Лујо Шафранек-Кавић, *Умјетнички преглед. Музички животи у Загребу: „Сјене“ и „Жртва Абрахамова“ од Божидара Широла. – „Пелеас и Мелизанда“ од Дебисија. – Ошваране „Иницијалног итеатра“*. СКГ, 1924, XI, 2, стр. 141–146. Гласников дописник из Загреба бираним речима говори о хрватској премијери ремек-дела француског импресионисте; нарочито хвали заслуге диригента и преводиоца Петра Коњовића: „Оваком изведбом афирмирао се Г. Коњовић поновно и као музичар-умјетник и као пјесник. Дјело је било научено до задње танчине савршено: свака најмања нианса прозирнога оркестарскога ткива, сваки динамички акценат, свака ритмичка финеса, све је то било јасно, изражајно и пластично. Премиера *Пелеаса и Мелизанде* спада међу оно најбоље што је на нашој опери икада изведено: чиста умјетност за умјетнике, без тежње за спољашњим ефектима... Загребачка инсценација у својој једноставности без сумње је данас једна од најбољих инсценација *Пелеаса и Мелизанде* које у опће постоје“ (види стр. 145).

[18] Ант. Добронић, *Умјетнички преглед. Бетовенова Missa Solemnis. (У Народном Казалишту у Загребу извели њевачко удружење „Лисински“, „Загребачка Филхармонија“, солисти: Г-ђе Ђунђенац, Посишиц, и Г. Г. Ријавец и Лесић, под дириговањем Г. Барановића)*. СКГ, 1925, XIV, 1, стр. 53 – 55; још једна изузетна музичка приредба у средишту Хрватске.

[19] Д-р Б. Ш. [Божидар Широла; разрешење: *Српски књижевни гласник*. Садржај по писцима бројева 1 – 200, нова серија (1. септембар 1920 – 16 децембар 1928). Уређује одбор. Београд 1929, стр. 55], *Умјетнички преглед. Вагнеров „Лоенгрин“ на загребачкој њозорници*. СКГ, 1925, XIV, 7, стр. 534–537. (Ласкаве оцене Широлине о загребачком извођењу познате Вагнерове музичке драме.)

[20] Историјску скицу развоја хрватских певачких друштава и хорске музике у XIX и у првим деценијама наредног века читалац прати у Широлином огледу *Умјетнички преглед. Развијак зборне музике хрватске*. СКГ, 1925, XV, 8, стр. 616–620. У свом аргументованом и упечатљивом есеју *Лисински и Зајц у историји наше музике* (СКГ, 1933, XL, 7, стр. 511 – 517) Антун Добронић се залаже за поновно вредновање музике Ватрослава Лисинског. Зачетник хрватског националног романтизма, Лисински је дуго и неправедно био у сенци Ивана Зајца, композитора који је већ за свога живота био широко слављен у Хрватској. Чудно је, међутим, да Добронић ниједном речју не спомиње свога значајног претходника на истој

теми – Драгана Пламенца, пионира борбе за реafirмацију музике В. Лисинског у Хрватској. Уп. Драган Пламенац, *Вайрослав Лисински*. Књижевни Југ, Zagreb, 1. septembra 1919, књ. IV, sv. 4 – 5, str. 129 – 145; нарочито стр. 144 – 145. Пламенчев чланак је припремио основу за другачији третман Лисинског у хрватској музичкој култури и историографији. А у огледу штампаном 1940. године Добронић износи историјске податке о хрватско-српским музичким везама успостављеним средином XIX столећа (в. Антун Добронић, *Музичке везе илирских њрејородијтеља и Срба*. СКГ, 1940, LX, 8, стр. 601 – 604).

[21] У. Ц. [Урош Цонић; разрешење: *Српски књижевни гласник*. Садржај бројева 1–100, нова серија (1. септембар 1920 – 16. октобар 1924). Уредник: Светислав Петровић. Београд 1925, стр. 30], *Позоришни њреглед. Словеначко њозориштие*. СКГ, 1920, I, 6, стр. 447–449. (Поред осталог, Цонић се осврће на оперу *Лејла Вида* Ристе Савина, износи оперски репертоар позоришта у Љубљани и Марибору итд.) Г, *Белешке. Позориштие. Народно Позориштие у Љубљани*. СКГ, 1923, IX, 6, стр. 480. (О последњој щубљанској позоришној сезони, 1922/23, статистика која обухвата и попис изведених деветнаест опера, од којих су две биле југословенске.) М, *Белешке. Позориштие. Љубљанско њозориштие*. СКГ, 1933, XL, 1, стр. 74. (Иста проблематика као у претходној белешци, само за сезону 1932/33. године.)

[22] Милан Беговић, *Позоришни њреглед. Загребачко њозориштие*. – „*Зигање Скагра*“. СКГ, 1920, I, 7, стр. 545–551. (Беговић извештава о прослави педесетогодишњице хрватске опере и двадесетпетогодишњици нове зграде ХНК); м. м, *Белешке. Позориштие. „Годишњак Народног Казалиштиа у Загребу.“* СКГ, 1926, XVIII, 2, стр. 154 – 155; X, *Белешке. Позориштие. Загребачко њозориштие*. СКГ, 1927, XXII, 2, стр. 160. (статистике, и оперске).

[23] О (музичком) раду Народног казалишта у Сплиту за *Гласник* ће писати један од оснивача тога театра и његов први управник (1921 – 26), књижевник Нико Бартуловић. Види: Нико Бартуловић, *Позоришни њреглед. Народно њозориштие у Сплићу*. СКГ, 1922, V, 1, стр. 58 – 62; Исти, *Позоришни њреглед. Друга сезона Народног Позориштиа у Сплићу*. СКГ, 1923, IX, 7, стр. 538 – 543. (Током прве позоришне сезоне Сплитскога казалишта опере и оперете није било, али се ситуација стала побољшавати већ наредне године, када су у позоришту приређене две опере, пет оперета, а држани су још и концерти, балетске вечери и друге музичке приредбе.) О некадашњем припаднику „Југословенске националистичке револуционарне омладине“ и потоњем суоснивачу *Књижевног Југа* види прегнантну био-библиографску и критичку бе-

лешку Мирослава Караулаца, *Андрићеви давни пријатељи*. Свеске Задужбине Иве Андрића, Београд 1986, год. V, св. 4, стр. 39 – 40. Бартуловића су стрељали партизани – с нејасних разлога, како наводи Караулац – па је та политичка импликација морала утицати на састављаче *Književnog godišnjaka: pisci jugoslavenskih naroda*. Uredili Krsto Špoljar i Miroslav Vaupotić. Lykos /Biblioteka „Posebnih izdanja“, Zagreb MCMLXI, јер су они Бартуловића изоставили из свога књижевног лексикона. Бартуловића налазимо у каснијој југословенској лексикографији; в. нпр. Т. [omislav] Jakić, „Bartulović, Niko“, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, knj. I: A – DŽ. Glavni urednik Živojin Boškov. Matica srpska, Novi Sad 1972, str. 167–169.

[24] Боривоје Јевтић, *Позоришни преглед. Народно Позориште у Сарајеву у прошлој сезони*. СКГ, 1922, VI, 6, стр. 467 – 471; Исти, *Позоришни преглед. Позоришна сезона 1922/3 у Сарајеву*. СКГ, 1923, IX, 8, стр. 621 – 625; Исти, *Друштво и установе. Приликом петнаестогодишњице Сарајевског позоришта*. СКГ, 1935, XLV, 5, стр. 398 – 401; Исти, *Позоришни животи у Босни и Херцеговини пре ослобођења*. СКГ, 1940, LXI, 6, стр. 429 – 432. (Иначе, Боривоје Јевтић био је први драматург Сарајевског позоришта после Првог светског рата. У својим извештајима СКГ-у он редовно ламентира над невољама позоришта као установе и позоришних људи у културно недовољно развијеној средини каква је Босна била у оно доба.)

[25] Миливој Павловић, *Позоришни преглед. Зимска сезона у скојском Народно позоришту*. СКГ, 1930, XXIX, 3, стр. 211–214; М. П. *Прикази и белешке. Прошла година Народно позоришта у Скопљу. (Позоришни годишњак Скопљанског Народно позоришта за 1935 – 36. Службено издање.)* СКГ, 1936, XLVIII, 8, стр. 641 – 643; Миливој Павловић, *Позоришни преглед. Проблем скојског Народно позоришта*. СКГ, 1937, LII, 6, стр. 477 – 481; Перо Слијепчевић, *Позоришни преглед. Јесења сезона Народно позоришта у Скопљу*. СКГ, 1941, LXII, 4, стр. 319–324.

[26] У, *Прикази и белешке. Народно казалиште Осиек: „Извештај за 1934/35.“* СКГ, 1935, XLVI, 3, стр. 233–234.

[27] Види нпр. Г. Кр. [Густав Крклец, разрешење: Љубомир Никић, *Збирка наших њевдонима*. Библиотекар, Београд 1956, год. VIII, бр. 1–2, стр. 20], *Белешке. Књижевности. Ускрињи догађаји хрватских дневних листова*. СКГ, 1925, XV, 1, стр. 75–76; Дв. [Владимир Вујић; дешифрација: *Српски књижевни гласник*. Садржај по писцима бројева 1–200, нова серија (1. септембар 1920 – 16. децембар 1928). Уређује одбор. Београд 1929, стр. 77], *Белешке. Књижевности. Књижевни догађаји божичним бројевима загревачких листова*. СКГ, 1926, XVII, 2, стр. 149–150; Дв. *Белешке. Књи-*

жевносћ. *Божихни догађаји љубљанских лисћова*. СКГ, 1927, XX, 2, стр. 160; Р. Белешке. *Књижевносћ. Словеначки часописи у 1928*. СКГ, 1929, XXVI, 6, стр. 474–475; [Непотписано], *Прикази и белешке. Дубровачки догађаји дневних лисћова*. СКГ, 1941, LXII, 4, стр. 329–330.

[28] Уп. Милоје Милојевић, *Умејнички прегледе. Glasbena Matiča v Ljubljani. Izdaja musikalija za društveno leto 1911/1912. 1, P. Hugolin Sattner: „Jeftejeva prisega“ za zbor soli v orkester. 2, Fran Gerbić: „Dvajest pesmi v slovenskem narodnom značaju“*. – „Мали музички речник“, *ог Пејра Ј. Крстића*. СКГ, 1912, XXIX, 3, стр. 224.

[29] Види: М [илоје] М [илојевић], *Белешке. Музика. Концерт Г-ђице Љиљане Христић*. СКГ, 1929, XXVIII, 7, стр. 567.

[30] Види: [Аноним], *Јучерашње демонстрације на концерту Првог Београдског Певачког Друштва*. *Време*, Београд, понедељак, 12. април 1926, год. VI, бр. 1550, стр. 7.

[31] Види: М [илоје] М [илојевић], *Музички прегледе. Југословенски концерт Београдског Певачког Друштва*. СКГ, 1926, XVII, 8, стр. 630. Друкчије но *Време*, примакнуто интонацији Милоја Милојевића, с овога концерта известила су још два београдска гласила: П [етар] Ј. Крстић, *Музика. Концерт Београдског Певачког Друштва*. *Правда*, понедељак, 12. априла 1926, год. XXII, бр. 100, стр. 5; Д, *Музичка хроника. Концерт Првог Београдског Певачког Друштва*. *Новости*, среда, 14. априла 1926, год. VI, бр. 1588, стр. 5. *Новосћ* су чак поменуте политичке демонстрације назвале културним скандалом, јер се „данас... почињу заборављати чињенице из прошлости и... на свима странама [се] ради на зближењу с Бугарима“.

[32] Уп. Милоје Милојевић, *Музички прегледе. За идеју умејносћ и умејничког национализма код нас. Поводом концерта „Лисинског“, „Ојуса“ и „Гусла“*. СКГ, 1935, XLV, 1, стр. 66.

[33] Иван Камбуров, *Музички прегледе. Музички рад у Бугарској*. СКГ, 1934, XLI, 1, стр. 60–63. Кратак, на свега три странице, али подацима галантан чланак који читаоцима *Књижевног гласника* сугерише слику бугарске музичке културе за раздобље 1918–1934: концертни живот, гостовања иностраних солиста, музичкошколске прилике, певачка друштва, симфонијски оркестри, Државна музичка академија, оперска продукција, домаћи инструментални солисти, композитори и др. Камбуров је одмерен и критичан, он не уздиже бугарска достигнућа преко мере реалног учинка ове музичкоуметнички младе нације и *Гласнику* пружа поуздану информацију.

[34] Д. Крцијев, *Панчо Владигеров и његове последње композиције*. СКГ, 1934, XLII, 3, стр. 225 – 229. Крцијев коментарише *Дрући клавирски концерти* и *Седам симфонијских игара* Панча Владигерова. Писац у Владигерову види најзначајнију појаву савремене бугарске музике и нада се да ће овај постати творцем бугарског националног стила.

[35] *Гласник* је трећу свеску 42. књиге у целини посветио бугарској књижевности и уметности. Повод је било обележавање првог доласка најугледнијих бугарских писаца у Београд после Првог светског рата. Види: Х, *Прикази и белешке. Књижевност*. О овом броју. СКГ, 1934, XLII, 3, стр. 250; Н. Љ. *Прикази и белешке. Књижевност*. „Српски књижевни гласник“ и бугарски културни животи. Исто, стр. 250–252. У овом другом чланку изложен је преглед бугарске тематике у СКГ-у, од 1901. до 1934. године.

[36] Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Концерти Г. Г. Ткалчића и Личара*. СКГ, 1924, XI, 7, стр. 542: „Али и овога пута се опазило да наша национална публика још не осећа како је узвишено бити у додиру са својим националним уметницима. И док су они из дворане били опијени, многи који нису дошли и не осећају шта су изгубили са свога изостанка“. (Реч је о одличном концерту хрватског челисте и словеначког пијанисте, одржаном 24. марта 1924. у „Мањежу“.) Словеначки пијаниста Ђирил Личар (1894–1957), деловао је у Београду од 1925. године. Милојевић је веома ценио таленат и знање овог пијанисте. Поводом концерта који је Личар одржао 6. децембра 1925, Милојевић хвали његове домете, па онда још додаје: „... добит је за Београд што је [Личар] у њему стално“. (Види: М [илоје] М [илојевић], *Белешке. Уметност. Концерти народног конзерваториума*. СКГ, 1925, XVI, 8, стр. 657.) Иначе, баш те, 1925. године, Личар је напустио место професора клавира у Средњој школи Музичке академије у Загребу и прешао за клавирског педагога у Музичку школу „Мокрањац“ у Београду.

[37] Види: Д-р Милоје Милојевић, *Музички преглед. (Модерна југословенска хорска песма – на концерту „Хора Станковић“ 18. V 1930)*. СКГ, 1930, XXX, 3, стр. 216 – 220. Музичко друштво „Станковић“ певало је женске, мушке и мешовите хорске композиције Косте П. Манојловића, Михаила Вукдраговића, Антона Лајовица, Милоја Милојевића, Бориса Зорка, Оскара Јозефовића, Јована Бандура, Стевана К. Христића, Антуна Добронића, Винка Жганеца и Емила Адамича. Милојевић поручује: „Пре свега пада у очи да су на програму композитори свих југословенских племена. То је потребно и похвално“ (стр. 217).

[38] У београдском Народном позоришту је 12. новембра 1924. године одржана премијера опере *Дон Пасквале* Гаетана Донице-

тија (Gaetano Donizetti). У то време Милојевић се налазио на докторским студијама на Карловом универзитету у Прагу, па га је у СКГ-у заменио Виктор Новак: „Пре него кажемо неколико речи о првој овогодишњој премиери, питамо се кад ће доћи на репертоар, поред нових словенских дела, и наша домаћа. Зашто да Загреб ужива у колосалном успеху Барановићевог балета *Лицијарско срце*, и зашто ће евентуално и иностранство пре упознати ово сензационално дело него Београд? Београд има оперу која не сме имати само локални значај, она мора бити заштитница свих наших композитора, онако исто Хрвата и Словенаца као и Срба. Она мора бити права јужнословенска опера. А где је Коњовићева *Милошева женидба*, која се два три пута давала, и после се скинула са репертоара? Где је Широла са својим *Стијанием* и *Сенама*? Све би то требало да буде стално на репертоару престоничке опере“ (уп. В [иктор] Н [овак], *Уметнички преглед. „Дон Пасквале“, од Доницетија*. СКГ, 1924, XIII, 7, стр. 540). На почетку ове оперске критике Новак поздравља београдски позоришни ангажман хрватског диригента Ловре фон Матачића (диригент Београдске опере 1924–1932; директор 1938–1941), словеначког диригента Мирка Полича (диригент Београдске опере 1924–25. и поново 1939–1941), као и претходно прихваћеног словеначког диригента Ивана Брезовшека који ће бити диригент Опере Народног позоришта у Београду од 1921. до смрти 1942. године. (О њиховој београдској делатности више у књизи Роксанде Пејовић, *Опера и Балет Народног позоришта у Београду /1882 – 1941/*. [Факултет музичке уметности], Београд 1996, passim.)

[39] Године 1926. Милојевић са жаљењем утврђује да у Краљевини СХС још увек постоје два певачка савеза: Југословенски певачки савез и Хрватски пјевачки савез. *Гласников* критичар сматра да је ова располућеност симптом болесног стања, и – без осуде једне или друге стране – помишљиво, „југословенски“ каже: „Ово ваља што пре исправити... тиме што би се нашле основе на којима имају да се сретну оба Савеза... да са тих основа заједничким прегнућем сви певачи наше отаџбине, окупљени у певачка друштва, пођу у акцију, и у борбу за своје идеале“ (види: Милоје Милојевић, *Музички преглед. Концерт српског певачког друштва „Слоџа“ из Сарајева*. СКГ, 1926, XVIII, 2, стр. 139 – 140). Никада, међутим, неће доћи до фузије ових двају певачких удружења.

[40] „Истину треба рећи... Ми немамо правих музичко-културних средишта, јер између средишта [Београда, Загреба и Љубљане] која би требала то да постану нема срдачног контакта.“ Уп. Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Организација музичког живота у нас. – Поводом извођења Христићеве „Ојела“*. – СКГ,

1925, XVI, 4, стр. 293. Почетком фебруара 1927, у оквиру своје тродневне београдске турнеје, наступила је Осјечка оперета. Милојевић је био бескомпромисан противник оперете као такве, али члановима хрватске трупе није оспорио специфичне музичке вредности. Али је исто тако устврдио како је у Београд најпре стигла оперета, а не хрватске и словеначке уметничке креације опера, музичких драма и балета: „Пада у очи... да загребачки и љубљански [оперски и балетски] ансамбли нису били у Београду, и да београдски ансамбл није ишао ни у Загреб ни у Љубљану... И још нешто: пада у очи да понеки певач и дође у Београд из Загреба, али да готово ниједан београдски певач не иде у Загреб, и – да се диригенти чврсто држе својих пултова у оркестру оперског позоришта и не пуштају госте да пред њих стану... И пре него што нам је дошао и један диригент из Загреба и Љубљане, и пре него што је и један београдски диригент дириговао, као гост у загребачкој или љубљанској опери; и пре него што нам је дошла загребачка или љубљанска опера у походе, дошла нам је Осечка Оперета“ (види: Милоје Милојевић, *Музички њрељед. Поводом ѓосћивања Осечке Оијерџије у Београду*. СКГ, 1927, XX, 4, стр. 287, 288).

[41] Разуме се, овај часопис није могао своје књижевне, уметничке и научне приоритете занемарити концепцијом која би представљала неку врсту „билтена југословенства“. Ипак, ако је реч о *Гласниковим* музичколитерарним прилозима, морају се приметити извесне неравнине и лакуне. Најпре, нису све југословенске покрајине биле једнако заступљене. Упадљива је чињеница да *СКГ* није донео ниједан оглед из (историје) словеначке музике. Исто се тако мора признати да југословенска тематика није равномерно негована и да има пропуста који нису занемарљиви. Тако, нарочито, мислимо о онима у вези с хрватском музиком и музикологијом. Година 1935. била је изузетно значајна за хрватску музику. Тада је др Драган Пламенац, приватни доцент за музикологију на Филозофском факултету у Загребу, објавио своје епохално откриће – једанест мотета највећег хрватског барокног композитора Ивана Лукачића. Концем исте године, издање Хрватског гласбеног завода било је „допуњено“ живим извођењем – после неколико векова поново су зазвучале ноте композитора из Шибеника. Музички писци *СКГ*-а ниједним се ретком нису осврнули на одиста велико музичкоисторијско откриће Драгана Пламенца и на поменути историјски концерт одржан крајем 1935. Ни други Пламенчеви радови – нпр. изврсна његова био-библиографска студија *Toma Cechini kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća*. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1938, knj. 262, Umjetničkoga razreda 3, str. 77–125. (и сепарат) – нису чак ни сумарном белешком регистровани у *Гласниковим musicaliama*. (Пламен-

чеве капиталне заслуге истиче и новију литературу о Лукачићу и Чекинију саопштава Josip Andreis, *Povijest glazbe*, knj. 4: *Povijest hrvatske glazbe*. Liber – Mladost /Biblioteka „Povijesti“, Zagreb 1974, str. 81, 87, 89, 368–370. Најсвежије прилоге о Лукачићу окупља конференцијска свеска: *Lukačić*. Zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400. obljetnice rođenja Ivana Marka Lukačića. Uredio: Ljudevit Margačić. Provincijalat franjevacā konventualaca, Zagreb 1987. С појмљивих разлога наш увид у радове хрватских музиколога после 1991. године спорадичан је, па отуд суперлатив „најсвежије“ треба примити с резервом.)

[42] Види: Књигољубац [Божидар Ковачевић; дешифрација: Станиша Војиновић], *Књижевни преглед. Раг Матице хрватске*. СКГ, 1941, LXII, 2, стр. 158 – 162. У овом чланку, последњи уредник *Српског књижевног гласника* не даје само библиографски преглед (музичких и музиколошких) издања Матице хрватске, већ се осврће на политичко деловање њенога тадашњег председника Филипа Лукаса, противника заједничког живота Срба и Хрвата и југословенске државне заједнице. Ковачевић запажа негативне, политичке, тенденције у раду хрватске Матице и таксативно их побраја на стр. 161: „1. Погрешно обавештавање читалаца о Хрватима и Србима, њиховој прошлости и садашњици, 2. Ометање расположења за заједнички рад Јужних Словена и за њихову културну и државну заједницу...“ Филип Лукас, истакнути теолог, географ и историчар, умреће после Другог светског рата у емиграцији. У новије време, (нама доступна) хрватска лексикографија о Лукасу је писала двапут: М [laden] Š [vab], „Lukas, Filip“, *Tko je tko u NDH: Hrvatska 1941. – 1945*. Glavni urednik Darko Stuparić. Minerva d. o. o. (Biblioteka „Leksikoni“), Zagreb 1997, str. 243; [Anonim], „Lukas, Filip“, *Hrvatski leksikon*, II svezak: L – Ž. Glavni urednik Antun Vujić. Naklada Leksikon d. o. o. u suradnji s Leksikografskim zavodom „Miroslav Krleža“, Zagreb 1997, str. 37. Док је прва енциклопедијска јединица конципирана дескриптивно, дотле у другој сусрећемо вредносни суд о Лукасу: „God. 1928 – 45. preds. МН, istaknuti javni djelatnik, zastupao konzervativna gledišta“. Неизводљиво је, а и непотребно, на овом месту давати пресек историографске литературе која третира дезинтеграционе процесе који су захватили Краљевину Југославију током последње деценије њеног постојања. Ипак, указујемо на драгоцене, живо писани изворни материјал некадашњег високог службеника Владе Милана Стојадиновића: Милан Јовановић Стоимировић, *Дневник 1936 – 1941*. Приредили Стојан Трећков и Владимир Шовљански. Матица српска (Рукописно одељење), Нови Сад 2000. Види и збирку: *Јако Српство – јака Југославија*. Избор чланака из Српског гласа, органа Српског културног клу-

ба, објављених 1939 – 1940. Приредио Миодраг Јовичић. Научна књига, Београд 1991.

[43] John, *Белешке. Чийуља. Виктор Парма*. СКГ, 1925, XIV, 2, стр. 160.

[44] Т [оне] П [потокар], *Прикази и белешке. Чийуља. О. Ху-голин Сайнер (1851 – 1934)*. СКГ, 1934, XLII, 1, стр. 79–80.

[45] Могућно је да је прећуткивање Пауновића резултат рђавог односа који је према овом композитору гајио главни музички сарадник СКГ-а, Милоје Милојевић. Види: Биљана Милановић, *Значај и улога ирелигијске у освештавању личности и стваралаштва Миленка Пауновића*. Музикологија, Београд 2002, бр. 2, стр. 27–55, нарочито стр. 49.

[46] Види одличну збирку која је и од музиколошког интереса: Милица Бујас – Марија Клеут – Горана Раичевић, *Библиографија српских некролога*. Матица српска (Лексикографско-библиографско одељење), Нови Сад 1998. (Грађа обухвата широк избор из наше некрологике све до 1918. године.)

Aleksandar Vasić

MUSIC IN SERBIAN LITERARY MAGAZINE AND YUGOSLAV IDEOLOGY

(Summary)

It is worth noting that the important journal of the history of Serbian literature and music, the *Serbian Literary Magazine* (1901–1914, 1920–1941), became more Yugoslav-oriented within a relatively short period following its inception.

From its early beginning to 1906, the *Magazine's* musical critics did not actively express its Yugoslav ideology. But from 1907 there was an increase of interest in both the music and the musicians from Croatia and Slovenia. In 1911 the Croatian Opera spent almost two weeks in Belgrade performing; the composer and musicologist, Miloje Milojević, began to develop the idea of union with Slavs from the South in a critical analysis he rendered of their performance.

Until the end of the first/old series, *SLM* highlighted a noticeable number of texts about Croats and Slovenians: critical reviews of Croatian musical books, concerts of Slovenian artists in Belgrade, score editions of Slovenian music, performances of instrument soloists from Zagreb in Belgrade – as well as notes about the musical work of Croatian Academy (Yugoslav Academy of Sciences and Arts, Zagreb). Echoes of rare tours of Serbian musicians in South Slavs cultural centers did not go unheard, either. In the older series of the journal, lasting and two-fold relations had already begun to lean towards Yugoslav ideology. From one side, even before World War I, Yugoslav ideology in the *Magazine* was accepted as a program objective of Serbian political and

cultural elite. On the other, the journal does not appear to have negotiated any of its aesthetic criterion when estimating musical events that came from Zagreb and Ljubljana to Belgrade – at least not “in the name of Yugoslav ideology”.

In later series of *SLM*, the Yugoslav platform was being represented as official ideological statehood of newly created Kingdoms of Serbs, Croats and Slovenians (1918), i.e., the Kingdom of Yugoslavia (1929). At that time, the *Magazine* had occasional literary cooperation from Croatian musical writers such as Lujo Šafranek-Kavić, Božidar Širola and Antun Dobronić. Their articles described activities of the Croatian National Theatre and evaluated new works of Croatian composers. But they were not at all remiss about acknowledging great masterpieces of European music being performed in Zagreb in their day, either. The works of Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*; Ludwig van Beethoven, *Missa solennis*; Richard Wagner, *Lohengrin* were also followed through reviews, albeit within a curious Croatian-paradigm of musical history which included musical and dramatic theatre from Ljubljana, Zagreb, Split, Sarajevo, Skoplje, Osijek. In other words, they seem to have been aware of the cultural differences without ignoring what from them were shared in common.

Before the First World War, *SLM* classified Bulgarians together with Serbs, Croats and Slovenians, as the future “Yugoslav nation”. When the reality of politics clouded their vision, the *Magazine’s* musical critics nevertheless pursued a troupe of Bulgarian performers to visit Belgrade, and thus added to their repertoire from works of Bulgarian composers.

Among musical contributors to the journal were the eminently known “Yugoslavs”, Dr Miloje Milojević (1884–1946) and Dr Viktor Novak (1889–1977). From Croatia and Slovenia, musicians Juro Tkalčić and Ćiril Ličar, Milojević spoke about “our national artists” and praised musicians who, in their program, included compositions of “all Yugoslav nations”. Dr Novak demanded that Belgrade become the musical capital of South Slavs, and invited Belgrade Opera to show on its scene the best Serbian, Croatian and Slovenian operas and ballets.

From its onset, the Kingdom of Yugoslavia was burdened by heavy political and economical problems. That would also lead to bitter dispute about Yugoslavian ideology. Nevertheless, *SLM* did not renounce the system of its objectives and values upon which it was built.

But there is one particular section where the *Magazine’s* inconsistency can be noticed – when seen from a Yugoslav dimension of the journal – is the necrology column. *Magazine* did not publish even one obituary of Croatian musicians, and wrote fragmentary, unclear and unconvincing criterion about Slovenians. However, it would be neither appropriate, nor real, to interpret incompleteness of the *Magazine’s* musical necrological texts in purely ideological light. Namely, an insufficient number of musical contributors from all Yugoslav provinces – with the exception of Serbia – was probably the main reason for these omissions. After all, *SLM* was a literary journal and, as such, entertained numerous literary problems and questions. At some point, the editors must have agreed that the information in the field of musical posthumous articles was insufficient. The obvious absence of said would indicate that they did.

UDK 78.072(497.1)(091)(05) “1901/1941”

Мелити́а Милин

УНУТАРЊА БИОГРАФИЈА КОМПОЗИТОРА

Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић

Ајсџракиј: После кратког осврта на методолошке проблеме са којима се суочава данашња музикологија проучавајући круг тема везаних за утицаје, у раду се прати композиторска еволуција Љубице Марић, при чему се тежи осветљавању могућих утицаја на њено стваралаштво у сукцесивним раздобљима рада. Уочени су трагови плодотворних „сусрета“ композиторке са делима А. Шенберга, Ј. Славенског, И. Стравинског и Б. Бартока, с једне стране, и усменом, још живом традицијом српске народне световне и црквене музике, с друге стране. За оцену уметничке вредности дела Љубице Марић битно је то што су наведени утицаји после асимилације доживели далекосежан преображај и као такви омогућили да њена дела стекну индивидуалан печат.

Кључне речи: Љубица Марић, утицаји, интертекстуалност, српска музика.

Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading. A poem is not writing, but rewriting, and though a strong poem is a fresh start, such a start is a starting-again.¹

За мото своје књиге о Игору Стравинском Џонатан Крос је изабрао мисао из студије Луиса Андрисена и Елмара Шенбергера посвећене истом композитору: „Трагање за утицајима може бити опасно“.² Могуће је да је изабран прејак израз, да би уместо „опасно“, било подесније рећи: „проблематично“, „неизвесно“ или чак „узалудно“. Треба запазити, ипак, то да аутор цитиране реченице, која је потенцијално интонирана, не формулише своју опсервацију као општеважећу, већ тако као да се односи само на извештај, мањи број случајева. Указивање на опасност, дакле, опомиње да у трагању за утицајима постоји ризик, односно да га може бити. Опасност се овде, првенствено, односи на ризик да се начини

¹ Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, 1976, 2.

² “Tracing influences can be dangerous”. Књиге о којима је реч су: Louis Andriesen and Elmar Schoenberger, *The Apollonian Clockwork: On Stravinsky*, Oxford, 1989; Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, 1998.

таква грешка у закључцима о примљеним утицајима која би довела до одређеног огрешења о смисао и/или вредност дела које се анализира. Често се, заиста, наилази на примере олаког довођења у везу двају или више музичких дела, и то обично само на основу сличности појединих музичких карактеристика или ванмузичких, поетских програма. Може у тим случајевима бити опасно ако се после недовољно темељних анализа указује на одређене утицаје, а да су у конкретним случајевима заправо у питању само подударност и случајне сличности. Могло би бити опасно и ако се при анализи утицаја које је једно дело примило изгуби мера и дело прекрије „стрелама утицаја“,³ чиме би могла да се доведе у питање његова „самостална егзистенција“, односно идентитет.⁴ Опасности има и у каузалним објашњењима у тумачењу проблема утицаја, јер она могу да воде ка бескрајном праћењу трагова уназад (*regressus ad infinitum*), како то излаже познати теоретичар књижевности Рене Велек.⁵ Осим тога, превелика усмереност ка истраживању извора и утицаја у једном делу може представљати чин насиља над његовим тоталитетом и значењем.⁶ Проблем је у томе што детерминизам који је у основи таквих сагледавања обично има редукционистичке последице, јер своди дела на подстицаје који су деловали при њиховом стварању, чиме се обезвређује целовитост и интегритет дела. Овим се ниуколико не оспорава значај испитивања извора и утицаја, већ се подсећа да је неопходно да се таква проучавања заокруже испитивањем начина како је аутор преобликовао утицаје и интегрисао их у своје дело.

Што су бројнији уочени утицаји у неком делу, то се његова оригиналност више доводи у питање. Такав генерални став у вези је са идеологијом оригиналности, која је јачала од времена Лудвига ван Бетовена, да би достигла врхунац у авангардним по-

³ Израз преузет из рада: Kevin Korsyn, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue*, in: *Rethinking Music*, ed. by N. Cook and M. Everist, Oxford – New York, 1999, 68.

⁴ Ређи су случајеви да композитор нимало не негира утицаје које је примио. Познат је пример Ј. Брамса, који је на примедбу да тема финала његове Прве симфоније сувише личи на тему финала Бетовенове *Девејте*, одговорио да „то види сваки магарац“. П. И. Чајковски је у писму Надежди фон Мек отворено написао да његова *Четвртина* симфонија „подражава идеју *Петте* Бетовенове.“

⁵ René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, in: *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature*, Chapel Hill, 1959, 149–159. Наведено према: Gvozden Eror, *La notion d'influence dans les études littéraires*, Упоредна истраживања 3, Никши Стипчевићу, Годишњак Института за књижевност и уметност, Београд, 1991, 207.

⁶ Наведено према: Гвозден Ероу, *нав. дело*, 207.

кретима 20. века, када је ново хипостазирано као врхунска вредност, а бекство од утицаја било изражавано кроз избегавање сваке везе са традицијом. Вероватно се ретко који композитор осећао лагодно у позицији да се од њега стално очекује иновативно и истовремено уметнички релевантно остварење, кад се чак и Игор Стравински жалио на околност да мора да буде „чудовиште оригиналности, измишљач сопственог језика, сопственог речника и средстава своје уметности“.⁷ Није, стога, чудно што велики број стваралаца, у жељи да спречи девалоризацију свог дела, одбија његово довођење у везу с неким туђим. Музиколози, пак, као и теоретичари и историчари књижевности и уметности, имају „природну“ потребу да, поред извора, у своја истраживања укључе и утицаје појединих дела или читавих епоха на потоње генерације. Последњих деценија су се, ипак, јављали отпори према студијама утицаја и међу самим теоретичарима, и то првенствено због малопре споменуте опасности од дезинтеграције, односно губљења тоталитета дела. Можда се то десило и под утицајем – да употребимо тај „сумњиви“ појам – теорије интертекстуалности, којој је 1971. године темеље поставио Ролан Барт (Barthes) својим огледом *Ог дела ка њексју*. Дело постаје текст, поље интерсубјективности се напушта у корист интертекстуалности, Јулија Кристева проглашава да је „сваки текст мозаик цитата“.⁸ Концепт утицаја је почео да се критикује и означава као позитивистички, а превазиђеним су се сматрала и проучавања извора.⁹ Постструктуралистичке теорије су на тај начин радикално преокренуле начин перцепције дела, како савремених, тако и оних из прошлости, а њихов приступ је имплицирао да никакве оригиналности у конвенционалном смислу не може бити, већ само увек нових односа између различитих познатих текстова, као и да се многа уметничка дела морају тумачити као реинтерпретације других дела (“l’art au second degré”).

Отприлике у исто време, почетком седамдесетих година прошлог века, јавила се једна нова теорија утицаја, чији је творац амерички теоретичар књижевности Харолд Блум (Bloom). Његова заиста утицајна студија *Страх од утицаја*¹⁰ настала је највише под утицајем дела Фридриха Ничеа (Nietzsche) и Сигмунда Фројда

⁷ Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1975, 73.

⁸ Види: Miodrag Radović, „Strah“ od uticaja, Polja, 335, januar 1987, 3.

⁹ *Исцо*.

¹⁰ Блумова књига је објављена 1973. године под насловом *The Anxiety of Influence*, а код нас преведена под називом *Анијететичка кријишка*. Теорија песништва, Београд, 1980.

(Freud), а њена главна теза је да једна снажна поетска личност у процесу примања утицаја од неке друге, такође изузетне личности, стваралачки коригује и потискује остварење претходника, ревидирајући његова значења, при чему цео поступак добија смисао упорне и беспштедне едиповске борбе.¹¹ Иако је његова теорија у основи интертекстуална, јер инсистира на везама између текстова, одбацујући при том шири контекст, Блуму, који ставља индивидуалну психу и имагинацију песника у центар пажње, ипак нису блиске постструктуралистичке теорије француског порекла, укључујући и идеју о „смрти аутора“.¹² Међу музиколозима који су покушали да примене Блумову теорију на ствараоце и дела на пољу музике значајно место заузимају Кевин Корсин и Џозеф Строс. У једној својој студији Корсин анализира везе које се могу уочити између Шопенове (Chopin) *Усџаванке* оп. 57 и два дела настала касније: Брамсове (Brahms) *Романце* оп. 118 бр. 5 и Регерових (Reger) *Сањарења код камина* оп. 143.¹³ Шире заснивајући свој рад, Строс је тестирао Блумову теорију на примерима из музике целог 20. века.¹⁴ У најозбиљније реакције на ове радове треба убројати полемичке текстове Ричарда Тарускина¹⁵ и Лудвига Финшера,¹⁶ који као основне замерке истичу пренаглашавање психоаналитичког приступа, па тиме и агоналног карактера односа међу ствараоцима, обухватање само „снажних“ уметничких личности и њихових дела, као и то што добијени резултати сами по себи нису ревизионистички, већ очекивани и познати. Ипак, не оспорава се могућност да се делови Блумове теорије могу функционално искористити, пре свега за анализу конкретних дела. Тако се интертекстуални

¹¹ Блум се није замислио над проблемом примене ове фрејдовске теорије на жене ствараоце. Упор. Кристофер Норис, *Деконструкција. Крај мейџафизике и ново мишљење – од Ничеа до Дериде*, Београд, 1990, 151.

¹² О томе сâм Блум каже: „Не само да нисам припадник покрета „деконструкције“ у критици, већ је он потпуно стран мом схватању књижевности или критике.(...) Изјава да нема ништа изван текста не чини ми се посебно занимљивом...“ Видети у: Мажа Герман-Секулић, *Скце за портрете. Америчка књижевна сцена*, Горњи Милановац, 1992, 76.

¹³ Kevin Korsyn, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, *Music Analysis*, 10, 1991, 3–72.

¹⁴ Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, 1990, и од истог аутора: *The "Anxiety of Influence" in Twentieth-century Music*, *The Journal of Musicology*, Fall 1991, Vol. IX, No.4, 430–447.

¹⁵ Richard Taruskin, *Revising Revision*, *Journal of the American Musicological Society*, 46, Spring, 1993, 114–138.

¹⁶ Ludwig Finscher, *Intertextualität in der Musikgeschichte*, *Musik als Text*, Band I, Kassel, 50–53.

приступ, који се одликује прецизношћу и објективношћу, може плодно употпуњавати са проучавањем утицаја стилова једне епохе, личних стилова и жанрова, које обично подразумева доношење вредносних судова и закључака.

У тексту који следи пажња ће се усмерити ка начину на који је Љубица Марић апсорбовала утицаје којима је била изложена у различитим раздобљима свог живота и то ће бити учињено са свешћу о опасностима наведеним на почетку овог рада. Приступ неће бити интертекстуалан, већ постављен општије, узимањем у обзир контекста времена и средина у којима је композиторка деловала.

* * *

*„...Тако истовремено могу бити ириси
и Палестина и кир Стефан, и Сивравински
и Славенски и Бах и народни мелос. А нейосредније
иорекло можемо да имамо и у савременицима.
Коначно, иорекло је наше у свем збивању светиа
све до иренушка садашњега“.¹⁷*

Не зна се тачно када је Љубица Марић почела да учи композицију код Јосипа Славенског. На основу податка да је уписала Музичку школу 1925. године,¹⁸ можемо претпоставити да се то десило већ те јесени, али да је учење брзо прекинуто, јер је Славенски крајем године отпутовао на вишемесечни боравак у Париз. Није, међутим, искључено ни то да је прави рад почео следеће школске године. У одговору на једну анкету Љубица Марић концизно описује те почетке, али без навођења конкретних датума (познато је колико је била несклона давању прецизних временских одређења догађаја), али се из њеног исказа ипак могу извући неки занимљиви закључци. У споменутом разговору она, дакле, каже: „Када је Славенски почео да долази к нама да би ми давао прве поуке из компоновања, имала сам већ више својих композиција за виолину. Њему заиста дугујем захвалност за охрабрење и велику учитељску бригу и љубав.“¹⁹ Стиче се утисак да је Марићева у

¹⁷ Из једног записа Љубице Марић из 1982. године. Свеска је у поседу Архива Музиколошког института.

¹⁸ Тако је наведено у њеном професорском досијеу на Музичкој академији у Београду.

¹⁹ Милош Јевтић, *Љубица Марић: Кроз звук ирисусиво оних чудесних светиова и емоције* (интервју), у: *Музика између нас. Одговори 2*, Књажевац и Београд, 1979, 99.

свом иначе топлом сећању на Славенског свесно избегла да проговори о њему као учитељу који је евентуално пробудио и развио композитора у њој. На основу тога би се могло претпоставити да Славенски, о коме постоје сведочења да није имао посебног смисла за педагогију, није инсистирао (или му то није пошло за руком) да својој талентованој ученици, која је већ имала дечји композиторски „стаж“, наметне „школско“ учење заната, већ се ограничавао на праћење њеног рада, мање интервенције, предлоге и упућивање на значајну музичку литературу.²⁰ Као заговорник музичког модернизма, одлично упућен у савремене музичке токове у свету, он је Љубици Марић отварао видике на свој неконвенционалан начин и свакако јој успешно пренео своје одушевљење како за нову музику, тако и за изворну, архаичну народну музику као основу за компоновање.

Из година рада Љубице Марић са Јосипом Славенским сачуване су само две композиције – мушки четворогласни хор *Туѓа за ђевојком* на народни текст и *Сонаџа-фанџазија* за виолину соло – дело с којим је дипломирала на Музичкој школи.²¹ Оба дела, компонована 1928–29. године, показују, као у заметку, наговештаје онога што ће обележити њен свет композиције. Можда је прво настао хор, који антиципира низ њених композиција надахнутих народним напевима: по сопственим речима, она је „све научила од народне музике“.²² Као узор за композицију могле су послужити како Мокрањчеве *Руковешти*, тада већ класична остварења српске музике, тако и дела из обимног хорског опуса Ј. Славенског. Друга врста најаве једне константе стваралаштва Љубице Марић, приметна у композицији за соло виолину, јесте изузетна мелодијско-ритмичка инвентивност, која обезбеђује континуирано испредање музичких мисли, изразито слободног и спонтаног развоја. Сасвим је природно и очекивано да се у раду деветнаестогодишње ученице препознају утицаји романтичарске музичке литературе, а донекле и барокног писма, при чему је већ испољен и њен модерни сензитивитет који инклинира ка експресионизму у вајању мелодија.

²⁰ Узгред, из цитиране изјаве Љубице Марић види се да је Славенски долазио код ње кући да држи часове. Могуће је да је управа Музичке школе изашла у сусрет ученици која је била болешљива и чак због тога прекинула гимназијско школовање.

²¹ О младалачким делима Љубице Марић видети: Melita Milin, *Being a Modern Serbian Composer in the 1930's: The Creative Position of Ljubica Marić*, Музикологија, 1, 2001, 93–103.

²² Ове речи је навео Вук Куленовић у тексту на омоту дуплог албума грамофонских плоча са композицијама Љубице Марић (РТБ 3130118).

После првих заноса откривања света музике и својих сопствених способности, Љубица Марић је на савет Јосипа Славенског отишла да похађа Мајсторску школу Конзерваторијума у Прагу у класи Јозефа Сука. „И то је стварно било добро, и показало се да је овај његов избор потицао из стварног познавања ученика. А ученик је своме учитељу безгранично веровао. (...) Сук је заиста био прави професор за мене. Поред тога што је уопште своје мајсторско искуство на диван начин умео да преда својим студентима, он је, у односу на мене, још посебно осећао до које мере мора и може пустити да радим шта хоћу, а да потом, у неком правом тренутку, кане, као златну кап, свој драгоцен савет, и онда ми је то, да тако кажем, прелазило у крв.“²³ Нема сумње да је Сук био крајње толерантан као професор, али и да неки ригиднији захтеви у погледу овладавања традиционалним техникама компоновања не би били прихваћени од стране Љубице Марић. О томе на индиректан начин говори Суково мишљење о Љубици Марић на њеној дипломи Мајсторске школе: „Обдареност која одговара модерним правцима, које је млада слушатељка врло марљиво студирала, али на уштрб студија класичних дела. Гудачки квартет (свиран на завршном испиту на државном конзерваторијуму 1931) пробудио је пажњу одважношћу израза. Овде сваки час долази до изражаја продирућа обдареност...“²⁴ Младу композиторку је заиста неодољиво привлачила савремена музика: на првом месту експресионизам и његова средства – слободна атоналност удружена с атематичношћу, док јој неокласицизам и додекафонија нису били блиски. Вероватно је врло брзо по доласку у Праг упознала идеје Алојза Хабе, а њен професор Ј. Сук не само да није имао ништа против да она и њене колеге студенти уче и од Хабе, него их је чак сâм слао код њега да употпуне своја знања о модерној музици.²⁵ У Хабиној класи за четвртступену музику на Конзерваторијуму Љубица Марић је пратила наставу неколико година касније, 1936/37. године,

²³ М. Јевтић, *нав. дело*, 99–100.

²⁴ Оверени препис дипломе издате 23. јуна 1932. године налази се у професорском досијеу Љубице Марић на Музичкој академији у Београду.

²⁵ Војислав Вучковић о томе сведочи овако: „У колико има везе с његовом педагошком делатношћу, нарочито је симпатичан Суков однос према Хаби. Уверен, да се знањима која он даје својим ученицима не исцрпљује све што је о модерној музици потребно знати, Сук шаље све своје талентованије ученике Хаби (у кога има огромно поверење) да, када прођу кроз његову школу, тамо упознају новоте четврттонске музике и стилских могућности које она даје (нетематски слог) како би своје студије композиције употпунили.“ (Vojislav Vučković, *Josef Suk. Povodom šesdesete godišnjice rođenja*, *Zvuk*, br. 3, god. II, januar 1934, 86–87).

пошто је у међувремену извесно време студирала дириговање у Берлину.²⁶ Можемо претпоставити да су Хабини ставови, проишли из Шенбергових естетичких постулата примењиваних у његовој фази слободне атоналности у годинама пред Први светски рат, привукли Љубицу Марић пре свега због њихове радикалности – одбацивања тоналне гравитације и било каквог тематског понављања односно варирања. Тако формулисани захтеви изискивали су необично велику инвентивност од композитора, као и слободан формални развој без икаквог ослоња на елементима традиционалних форми, а заснован на неком неодређеном „закону пењања и спуштања, који важи и за развој сваког човека, народа и за развој друштвених класа и културних епоха“.²⁷

Од дела која је Љубица Марић компоновала у Прагу, односно током целе деценије пред Други светски рат, сачуване су само две: *Дувачки квинтет* (1931) и *Музика за оркестар* (1932). Мало пре цитирана „одважност израза“, коју је Ј. Сук уочио у сада изгубљеном *Гудачком квинтету* (1931), указује на то да је већ у том свом вероватно првом прашком делу Љубица Марић кренула путем експресионистичког израза. У *Дувачком квинтету*, који је сигурно врло сличан претходном делу, показују се јасни утицаји Шенбергових слободно-атоналних дела, и то пре свега на плану хармоније, линеарности и експресионистички оштрог и немирног израза (осим у мекшем, лирски надахнутом III ставу). У *Квинтету* још има елемената тематског рада – специфичне варијантности у преображајима мотивских ћелија²⁸ – али се јасно уочава процес његовог напуштања. Сачувани елементи традиционалне форме (сонатне у спољним ставовима) и заокружавање слободне форме указују на то да је композиторка имала потребу да на такав начин реши проблем аморфности која прети доследно примењеној атематичности. У *Музици за оркестар*, коју је Војислав Вучковић, „саборац“ Љубице Марић у тежњи ка реализацији екстремног модернизма, оценио

²⁶ Пре Љубице Марић код Алојза Хабе су учили и Драгутин Чолић и Војислав Вучковић. Види о томе, као и о Хабиним естетичким ставовима у: Alois Haba, *Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika*, Zvuk, br. 3, januar 1933, 81–85. У *Грађи за биографију Војислава Вучковића*, која је поглавље књиге *Војислав Вучковић – уметник и борац* (ур. В. Перичић), Београд, 1968, налази се податак да је Љубица Марић заједно са Д. Чолићем и В. Вучковићем била у Хабиној класи у јесен 1932. године (стр. 35). То је вероватно грешка, јер је Хаба у наведеном чланку у Звуку не спомиње као свог актуелног ђака – мисли на семестар 1932/33.

²⁷ А. Хаба, *нав. дело*, 84.

²⁸ Упор.: Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, 1980, 99–106.

виртуозном, револуционарном и динамички богатом,²⁹ млада композиторка је дала своје до тада најсложеније дело. У њему је учинила корак даље у правцу атематизма, али, и поред Хабиних примедби на нека уочена понављања, није догматски доследно применила то начело.³⁰ Дело је у једном ставу и има обресе троделне форме са кодом, а у његовом средњем делу се запажа дословно понављање материјала с почетка става.³¹ С обзиром на то да нису сачуване, можемо само да замишљамо са колико рафинираности су биле написане четврттонске композиције Љубице Марић за време студије у класи Алојза Хабе на прашком Конзерваторијуму (1936/37) – *Четврттонски трио* за кларинет, тромбон и контрабас и *Канон* за четврттонски клавир – као и *Музика за оркестар број 2*, компонована у Загребу, 1937. године.³²

Као што је већ речено, Љубица Марић је за време студирања у иностранству, током већег дела предратне деценије, одлично упознала све савремене токове у музици, јер је имала прилике да присуствује не само концертима у Прагу и Берлину, где је студирала, већ и међународним фестивалима савремене музике, како онима на којима су јој дела извођена, тако и на неким другим. На питање шта је све њу у то време инспирисало, Љубица Марић је много година касније одговорила: „А шта је све, пре тога у Прагу, а онда у Берлину, на мене утицало, шта ме је инспирисало? ...Радо бих Вам одговорила једном речи: заиста све, све укупно. Али оно што је омогућило остваривање, и то у изузетно неповољним личним приликама, било је огромно разумевање и огромно жртвовање моје мајке. То је било најпресудније за мој рад и целокупну посвећеност музици.“³³

За праћење развоја Љубице Марић као композитора потребно је узети у обзир, поред самих дела која је тада написала, и њене ретке текстове о музици, који не сведоче само о строгости и бескомпромисности ставова које је излагала, већ и о њеној извесној недоследности проистеклој из додира са револуционарном

²⁹ Vojislav Vučković, *XI festival moderne muzike u Amsterdamu*, *Zvuk*, br. 12, oktobar 1933, 416.

³⁰ Љубица Марић се сећала како је Хаби одговорила да она и није имала намеру да компоњује атематски и да је управо осећала потребу да на одређеном месту у форми поново уведе један кратак, већ употребљен мотив.

³¹ Детаљније о делу у: Melita Milin, *Being a Modern Serbian Composer in the 1930's...*, 100–102.

³² Подаци добијени од Љубице Марић.

³³ М. Јевтић, *нав. дело*, 101.

идеологијом и идејама музичке пропаганде које је примила од Војислава Вучковића.³⁴ Приказујући стразбуршки диригентски семинар модерне музике, Љубица Марић је критиковала његов програм због ларпурлартистичке музике „која је изгубила сваки контакт са стварношћу и животом друштвених маса“.³⁵ За *Serenady* оп. 24 А. Шенберга пише да је „пример бесмислености оваквог *l'art pour l'art* начина данашњег музичког стварања“, а да је у свом *Камерном концерту* Берг, као Шенбергов следбеник, применио само његову „математичност“. Вероватно је управо „математичност“ кључна реч која објашњава зашто се Љубица Марић није никада испробала у додекафонском компоновању, али необично је то што је додекафонска дела одбацила као ларпурлартистичка, јер би било тешко да и Шенбергова дела из претходне фазе, која су значајно утицала на њен рад, не окарактерише на исти начин. На основу таквих њених ставова о ларпурлартизму, могло би се претпоставити да се извесно време раније Љубица Марић, преко Војислава Вучковића, упознала са идеолошким променама у комунистичким круговима које су се кретале у смеру захтева за већом приступачношћу музике и њеном окретању „масама“. О томе говори, на пример, и њено апострофирање, у истом приказу, свите из *Ојере за три гроша* Курта Вајла (Weill) као „симпатичне“ и као остварења које је „тако свеже деловало својим финим шлагерима и асоцијацијама за оне којима је целина заједно са радњом позната“. Потврде ове нове идеолошке „линије“ могу се наћи у чланку који је мало потом објављен такође у *Звуку*, а који су заједно потписали Војислав Вучковић и Љубица Марић.³⁶ Обоје су се у свом радикализму оградиле и од Хабе, и то на доста саркастичан начин, пребацујући му што ни његова музика не допире до шире публике.³⁷

Тешко је са сигурношћу просудити какав је био став Љубице Марић према Бели Бартоку и Игору Стравинском, чија су дела

³⁴ Види детаљније о контексту тих текстова у: М. Милин, *Најиси о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата*, у: Српска авангарда у периодици, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996, 479–492.

³⁵ Ljubica Marić, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung“ u Strassburgu, *Zvuk*, br. 12, oktobar 1933, 422.

³⁶ Vojislav Vučković, Ljubica Marić, *Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike*, *Zvuk*, br. 1, god. II, novembar 1933, 30–33.

³⁷ „Истовремено Хаба покушава да убеди један мали и силом скрпљени аудиториум да је будућност модерне музике у тоновима, обећавајући онима који у то поверују загробни живот – гарантован историјом музике“ (*Исио*, 31).

била такође изведена у Стразбуру. За Бартоков *Друџи клавирски конциерџи*, у коме је као солиста наступио сâм аутор, она је написала да је то дело „мајсторски примењеног фолклора“, док је *Причу о војнику* И. Стравинског само споменула, без коментарисања.³⁸ Без сумње је та музика деловала на њу, иако она још није била спремна да прими те другачије утицаје, да изађе из свог експресионизма на линији Шенберг-Хаба. У „унутарњој биографији“ композиторке морала су да се претходно догоде многа нова искуства, јер, како сматра Лионард Мејер, „утицај“ није једносмерна реакција. Уметничко мишљење и стваралачки ставови морају бити спремни да приме утицај.“³⁹ До такве спремности за прихватање других струја у музици прве половине 20. века, другачијих од шенберговске, дошло је код ње тек доста касније, после средине века. До тада су доживљаји те другачије музике – остварења Стравинског, Бартока, сигурно и неких других аутора – били потиснути у њену подсвест, да после 1950. буду стваралачки активирани и преображена, у садејству са утицајима средњовековне српске и византијске уметности.

У међувремену је Љубица Марић током неколико послератних година начинила један стилски заокрет, који је имао смисао неке врсте антитезе у односу на раније поетичке ставове њеног стварања. Дух револуционарног времена које је наметало уметност за народ, социјалистички реализам – тај „вештачки конзервиран музички романтизам“, како га је једноставно и тачно означио Милан Кундера⁴⁰ – покренуо је и њу да пише приступачније, комуникативније, дакле да оствари емоционално директнији израз, да активира мотивско-тематски рад и да хармонију тонално стабилизује. Иако је у њима неоспорно извршена регресија у односу на њен дотадашњи стил, не може се говорити о поједностављењу процедура, већ само о једној другој врсти сложености – аналогно ономе што се може уочити, на пример, у Шенберговим делима пре и после атоналног прелома око 1909. године, само што је овде хронологија обрнута. Разматрајући ово питање, не узимамо у обзир њене кратке композиције за децу и *Бранково коло* за клавир, које су у основи пригодног карактера, па већ због своје природе и намене имају једноставнија обележја.

³⁸ Lj. Marić, „Musikalisch-dramatische Arbeitstagung“...421, 422.

³⁹ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago–London, 1967, 73.

⁴⁰ Милан Кундера, *Изневјерени ѿвјесџаменџи. Есеј*, Београд, 1995, 71 (француски оригинал: *Les Testaments trahis. Essai*, Paris, 1993, 75).

Колико је Љубица Марић свој тадашњи осврт ка прошлости доживљавала као прављење компромиса са својим истинским уметничким аспирацијама, немогуће је процењивати. У сваком случају, та фаза је врло кратко трајала, а тада настала дела нису лишена уметничких вредности. Чини се да је овај период имао смисла и као преиспитивање до тада пређеног пута, можда и израз незадовољства њиме, тако да се не би могла одбацити могућност да би Љубица Марић начинила неки рез у свом раду и без спољног идеолошког подстрека. Уосталом, код Станојла Рајичића, такође прашког ђака, почеци консолидације музичког језика, у смислу већег ослоњања на традицију, уочавају се још у предратним годинама.

Није лако да се прецизније одреде утицаји који су деловали на стварање клавирских *Прелудијума* и *Етјиде*, *Сонаће за виолину и клавир* и *Стихова из „Горског вијениа“* – да наведемо најзначајнија дела Љубице Марић из тог периода. Тип реторике и агогике у *Прелудијумима*, њихова експресивност, висока хроматизација удружена са рескостима квартних сазвучја, клавирска фактура са разложеним акордима и пасажима – све то говори о експресионистичкој основи (која је елемент континуитета с прошлим) и позноромантичарским елементима с којима је стопљена. Сличне су карактеристике и *Сонаће за виолину и клавир*, у којој је романтичарска изражајност још интензивнија, а расположења, у складу са изабраним жанром, разноврснија – крећу се од лирских заноса и драматике до медитативних одморишта са фолклорним призвучима. У овим делима, као и у *Стиховима из „Горског вијениа“*, моћног речитативног израза, немогуће је идентификовати неко посебно остварење или аутора из прошлости као директан извор надахнућа, а још мање као модел. Све наводи на закључак да је романтизам, као сложена и противречна стилска формација у целини, уопштено утицао на њу (не конкретна романтичарска дела), да је она отворивши се за ту, до тада код ње потиснуту сферу музичког израза, из ње селективно усвојила само поједине карактеристичне елементе које је могла да угради у свој стваралачки свет. Може се чинити да је на тај начин Љубица Марић у суштини надокнађивала једну сферу изражавања коју је сама себи забрањивала током година студирања и неколико година потом, у време када се са искључивошћу типичном за младе авангардисте усмеравала само ка новом. Међутим, узбуђење откривања романтичарских потенцијала у сопственом композиторском бићу није дуго трајало, а признања која је добијала за та дела нису умањила незадовољство које је наступило и условило неколико година стваралачког ћутања.

Никада вероватно нећемо сазнати чиме је било испуњено то петогодишње (или шестогодишње) композиторско повлачење Љубице Марић које је претходило настанку *Песма њросџора* (а можда

је то време ипак било и време стварања, само што су његови трагови ишчезли) – какву је музику откривала и студирала, нити који је то био догађај или доживљај од пресудне важности за дефинитивно обликовање и профилисање поетике Љубице Марић, које се догодило средином педесетих. Вероватно је то био спор процес, који је у правом, најповољнијем тренутку добио неопходан подстицај од стране неког конкретног дела или је имао извор у неком другом, музичком или ванмузичком духовном искуству. На основу личног исказа Љубице Марић знамо да је њен сусрет са текстовима преписаним са стећака (саме те надгробне споменике није никада видела) одмах снажно покренуо и њене емоције и њен дух – а знајући дело, знамо да и није могло бити друкчије. Од изузетног, можда пресудног значаја, био је и њен сусрет са српским црквеним појањем, које је, природно, слушала још у детињству, али које је као зрео уметник чула другачије и дубље. Припрема за *Музику окџоиху* трајала је дуго, судећи по томе што се композиторка сећала да је још почетком четрдесетих година прошлог века размишљала о коришћењу црквених напева. На њеном примерку Мокрањчевог *Осмогласника* записана је година 1947, али је још неколико година била старија њена намера да стваралачки приђе напевима из тог зборника црквене музике.⁴¹ Можемо само да поставимо хипотезу да је на њу тих година снажан утисак оставила и *Симфонија Оријентија* Јосипа Славенског, изведена први пут после рата 1954. године, дело које она вероватно није чула на премијери у Београду двадесет година раније, с обзиром на то да је у то време живела у иностранству. Једномесечни боравак у Паризу фебруара 1955. године без сумње је био посебно подстицајан за Љубицу Марић, јер је тамо свакако имала прилику да чује и оно стваралаштво које је већ било уписано у „канон“ светске музике, али и оно најактуелније, које је управо у Француској педесетих година имало изузетно повољан амбијент за развој.

Нема сумње да је тих година код Љубице Марић дошло до акумулације великог броја нових идеја које су селективно асимилване, „прерађиване“ и потом оваплоћене у неколико изузетних остварења насталих у релативно кратком периоду од 1956–64: убрзо после *Песама џросџора* настала је *Пасакаља*, па *Окџоиха 1*, *Византијски концерти*, *Праг сна*, *Осџинаџо суйер џема окџоиха*, *Чаробница*. Заједничко за та дела је усредсређеност на поетско-филозофски доживљај прошлости и пролазности, специфично укидање психолошке дистанце у односу на давнину, употреба

⁴¹ Види коментар Љубице Марић у књижици уз двоструки албум компакт-дискова с њеном музиком под називом *Праг сна*.

неких значењски богатих трагова духовности из древних времена, као што су епитафи урезани на средњовековним стећцима или српски црквени напеви који су се вековима усмено преносили а и данас су жива традиција. Ове сасвим нове карактеристике зрелог опуса Љубице Марић могу се најпре довести у везу са пробуђеним интересовањем за уметност српског средњег века у неким домаћим интелектуалним и уметничким круговима током педесетих година, а што је великим делом било подстакнуто изложбом *Средњовековна уметност на њилу Југославије*, коју су наши историчари уметности приредили у Паризу 1950. године.⁴² Могуће је и да је ограниченост културних и уметничких хоризоната тих година у Југославији, после неколико година одушевљења престанком рата и обећаним перспективама, подстакло њен дух да се измести у „не-сада“, у неку врсту „бекства из садашњости“.⁴³ Верујемо да се под утицајем ближег упознавања са духовним висинама српске средњовековне баштине – ремек-делима манастирског градитељства, фреско-сликарства и црквеног песништва – пробудило њено „предачко сећање [које ју је везивало] за тле, за корен, за порекло“.⁴⁴ Познато је да је откриће прошлости за Игора Стравинског значило ревитализацију његовог стварања после бурне прве фазе његовог рада и да је он те своје погледе уназад називао „љубавним аферама“ које су истовремено биле и „погледи у огледало“.⁴⁵ Док је радознали дух И. Стравинског после Првог светског рата посебно застао пред остварењима уметничке музике 18. века, и барокне и класицистичке, за Љубицу Марић је после половине века прошлост која ју је фасцинирала била у суштини иста она која је обележила ранију, „руску фазу“ И. Стравинског. Она је тада у архаичној музици, и црквеној, и народној, видела свој лик и лик свог времена, као у огледалу, препознала у њима драгоцену животворну снагу која омогућава трајање. Било јој је посебно битно то што су те дуговековне традиције Србије и, шире, Балкана, још и данас живе и као такве су за њу као сензибилног ствараоца биле носиоци и чувари нарочитих значења и тајни. Можда је њено урањање у ту

⁴² Види: Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, 1998, 51, 124.

⁴³ Види: Звонимир Костић, *Архаично и модерно. Есеји о нашим песницима XX века*, Београд, 1983, 18, 21. Писац сматра да „певање о прошлости и загладаност у прошло представљају једну од кључних тачака сваке поезије [и да нас] поетско сањарење-ка-прошлости, као и научно испитивање прошлих времена помера из тренутка у коме се налазимо, често сићушни и немоћни пред теретом захтева које нам то *saga* поставља“ (18).

⁴⁴ М. Јевтић, *нав. дело* (интервју са Љ. Марић), 101.

⁴⁵ I. Stravinski – R. Craft, *Memoari i razgovori*, I, Zagreb, 1972, 88.

дубоку прошлост, у свет Византије, могуће упоредити са Гетеовим доживљајем Рима, као града у којем се осећао као поново рођен, први пут свестан себе.⁴⁶ До средине педесетих година века она је интимно ревидирала своје критичке ставове из младости о „непрогресивним“ ствараоцима – онима који не одбацују везе са традицијом и успостављају личне односе према музици прошлости – а то чине било радом са архаичним народним напевима или извлачењем из оригиналног контекста неких елемената музичког језика прошлих стилова и њиховим комбиновањем са изражајним средствима свог доба. Постала је спремна да прими утицаје од својих великих старијих савременика Стравинског и Бартока.

Истовремено, у Љубици Марић је сазревао и однос према музици барока, пре свега Баховој. Није искључено да је подстицај у том смеру долазио и од музике Беле Бартока, чију је фасцинантну фугу у *Музици за жичане инструменте, удараљке и челести* анализирао у својој студији *Монотематичности и монолитности облика фуџе*, нарочито наглашавајући „дубоку везу и органско јединство закона и заноса, импровизације и геометрије.“⁴⁷ Без маштовито примењених полифоних процедура и форми барокне, и раније вокалне полифоније, ни *Песме Ђросћора* ни дела из циклуса *Музика окћоиха* не би имали слојевитост градње и интензивност и језгровитост израза које их карактеришу. Идиоматика писма клавирских деоница у њеним делима за оркестар такође открива везу с бароком, јер креира ефекат свирања на чембалу, било „моторичним“ карактером ритмичке организације и репетитивним, односно „лажнорепетитивним“ вођењем мелодијског тока (нпр. доминантно у *Песмама Ђросћора* и спољним ставовима *Византијског концерта*), било импровизацијским одвијањем које асоцира на спонтано прелудирање (нпр. у II ставу *Византијског концерта*). Љубицу Марић је, као раније Бартока, бароку привукао његов потенцијал интеграције разноликог, као и специфичан тип развојности (Стравински је, с друге стране, припадао оним композиторима који инсистирају управо на задржавању контрадикција и хетерогене-

⁴⁶ Коментаришући Гетеов узвик по доласку у Рим: „Nun bin ich endlich geboren!“ („Сада сам најзад рођен!“), Андре Жид сугерише да се код великог немачког писца може говорити о *изабраном уишцају*, али да и други уметници трагају за неком својом духовном домовином: „Конечно, ми управо бирамо ту земљу зато што знамо да ће она утицати на нас, зато што се надамо, зато што прижељкујемо тај утицај“. Види: André Gide, *О утисцима и књижевности*, Polja, јануар 1987, br. 335, 8.

⁴⁷ Љубица Марић, *Монотематичности и монолитности облика фуџе. Скица за студију*, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, књ. 26, Београд, 1964, 151.

ности уопште, али при том успевају да остваре „несинтетизујућу равнотежу“⁴⁸).

Лично откриће прошлости утицало је очигледно на пријемчивост Љубице Марић за неке аспекте дела Игора Стравинског и Беле Бартока која је се раније нису дотицала јер се нису уклапала у њену поетику композиције. Врло је могуће да је као посредник у тим испитивањима нових континената света музике деловала *Симфонија Оријентиа* Ј. Славенског, која је умногоме резултат стваралачке рецепције идеја и техника *Посвећења њролећа* Стравинског.⁴⁹ Уобичајено је повезивање кантате *Песме њросџора* са неким делима Стравинског и Славенског,⁵⁰ и заиста је неоспорно да кантата не би имала лик какав има да јој дело И. Стравинског није претходило и да није својом оригиналношћу озрачило цео прошли век. Тешко је проценити колико је *Симфонија Оријентиа* заиста деловала на Љубицу Марић, и то оним што је Славенски преузео, трансформишући га, од *Посвећења њролећа*, или је у њој уочила и неке друге специфичне црте које су за њу биле инспиративне. Неоспорно је, међутим, да начин на који су се ти утицаји преломили у *Песмама њросџора* указује на самосвојан композиторски чин који је остварењу обезбедио аутентичност. Рашчлањујући могуће утицаје Стравинског, поћи ћемо најпре од тога да су вероватно *Посвећење њролећа*, *Сважба* и *Симфонија њсалама* оставили најдубљи печат у њеном духу и да је синергија тог деловања трајно и дубоко обележила њено стваралаштво: отуда ритуални карактер, утисак статичности, тематска окосница о односу савремености према исконском, другачија, неромантичарска и донекле објективизирана изражајност. На плану композиционе технике запажају се пре свега утицаји модалне дијатонике, остинатних слојева артикулисаних полиметријски и постављених у политоналне односе. Ипак, треба уочити да није цела партитура кантате обележена овим утицајима, већ да су они присутни у знатнијој мери само у ставовима у

⁴⁸ J. Cross, *нав. дело*, 236.

⁴⁹ Мирјана Веселиновић уочава да је Јосип Славенски „претходница авангардности Љубице Марић [и да се] авангардност *Симфоније Оријентиа* (...) у време педесетих поново пробила једном новом, оригиналном снагом у *Песмама њросџора*.“ Види: Мирјана Веселиновић, *Стваралачка њрисуйносџ европске авангарде у нас*, Београд, 1983, 348, 353. Марија Бергамо не доводи ова два дела у непосредну везу, али пише: „Мада Славенски није имао директних наследника, јер је музичка мисао четврте деценије била заокупљена већ проблемима њему страним, (...) зрачење његове личности (...) – било је врло инспиративно“. Види њену књигу: *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици го 1945. године*, Београд, 1980, 79.

⁵⁰ Види нпр.: Мирјана Veselinović, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, 1983, 291.

којима је атмосфера више експресионистички напета, док у смире- нијим одсецима доминира хетерофонија, чије је порекло у лине- арности дела Љубице Марић из прашког периода. Асоцијације на музику Стравинског, које се јављају током једног кратког одсека у II певању („Али смрт умори ме“) и целог VI певања, произлазе првенствено из једноставне комбинације променљивог метра у хоризонталном одвијању и остината (у првом случају), на којој основи је маестрално развијено сложено полифоно ткиво изван- редно моћног замаха (други случај). Иако носе велику енергију, ова остината немају крутост, жестину и агресивност које срећемо код Стравинског, нити се вербални текст третира као асеманти- чан, већ је, напротив, његов смисао истакнут као битан – како у експресионистичким скандирањима, тако и у ритмички нијансира- ним и меким речитативима. Упадљива црта је и статични карактер већине ставова, који је проистекао из усвајања технике остината, чиме је негиран развојни мотивско-тематски процес. Та статичност, опет, резултира обредним, ванвременским карактером музике, че- му доприноси један дистанциран, донекле објективизован начин контемплације света који избегава субјективност и сентименталност. Ефекат емоционалне дистанце није, међутим, знак нижег интензи- тета емоција, већ њиховог другачијег типа, односно сензибилите- та, примене извесног „онеобичавања“, потребе за новим, свежим изразом, а проистиче, с једне стране, из инсистирања на ефекту стилизоване архаизације, а, с друге, из тенденције ка уопштавању судбина појединаца који се натписима на стећцима слушаоцима обраћају из перспективе смрти.

Ако се *Посвећење њролећа* доводи у везу с *Песмама њросџора*, то је пре свега због њиховог обредног и сакралног карактера, ма колико изразита била разлика у изразу, која проистиче и из разли- читих значења представљених ритуалних чинова: док појединац у *Посвећењу* није битан, па се не проблематизује његова смрт јер обезбеђује опстанак паганске заједнице, он је у *Песмама њросџора* значајан као неко ближњи, неко друго ја. И *Сважба* И. Стравин- ског би могла да се упореди са *Песмама њросџора*, и то по прин- ципу контраста: оба дела имају обредни оквир, али док прво има за тему афирмацију живота и будућности, али уз неопходну жртву (болан растанак са породицом да би се основала нова), друго је о животу који је окончан, о погледу с оне стране постојања; звоњава на крају првог дела изражава радосно узбуђење, док тихо звоно (ударац гонга) на крају другог симболизује сахрану. Оба остваре- ња су компонована према аутентичним текстовима, с тим што је музика у *Свабји* компонована „у духу“ древних руских народних песама, а *Песме њросџора* оживљавају архаизован музички пејзаж који није специфичан само за српску традицију.

Стравински је говорио да „уметник осећа своје *наслеђе* као стисак врло јаких клешта“,⁵¹ али он је успео да се избори с њим, и то на какав начин! Можемо само нагађати да ли је Љубица Марић доживљавала дело И. Стравинског слично као он дела својих претходника – као мање или веће оптерећење. Вероватно је и сама била свесна да је њена кантата дело самосвојног карактера, оригиналног израза, мада блиског у духу са неким композицијама великог Руса. Осим већ споменутих тачака додире – оних које се тичу сфера обредног, архаичног, онтолошког, у њеним делима је било и више црта које су указивале на велике разлике између њихових композиторских сензибилитета: Љубица Марић није била склона иронијском исказу, еклектицизму, игри, нису је привлачиле сфере бурлеске и карикатуре. У целини је она ипак осећала велико дивљење према делу И. Стравинског, о чему сликовито говори једно њено сећање на разговор који су водили током његовог боравка у Београду 1961. године: „Седела сам скоро преко пута њега и често смо се узајамно обраћали. Он је говорио руски, ја српски и – разумели смо се. Но ипак је покатакд неко, ко је седео до њега, преузимао улогу тумача, и у једном тренутку ме запитало да ли имам да питам Стравинског нешто у погледу проблема при компоновању. Одговорила сам: ‚Ја сам га у мислима већ много пута питала, и он ми је одговарао‘. То је пренесено Стравинском, а он је тада устао и узбуђено ми је пружио обе руке преко стола и понављао: ‚Ја тоже сам. Ја тоже сам‘“.⁵²

После *Песама њросџора* Љубица Марић више није мењала свој музички језик – он је био потпуно изграђен – већ је у низу разноврсних остварења само брушила неке његове елементе. У *Пасакали* је мајсторски искористила прастари српски народни напев као основу за изградњу сложене музичке грађевине у којој полифони музички рељеф не угрожава праћење разноврсних преображаја теме-напева. Музичко-идејни круг ових остварења неће се мењати ни у циклусу *Музика окџоиха*, само ће добијати нова осветљења и акценте. Стваралачким обраћањем напевима из *Осмогласника* Љубица Марић је започела једну, условно названо, „византијску струју“ у српској музици, чиме је надахнула неке млађе српске композиторе да је следе. Свака композиција циклуса има своју особену форму, садржај и карактер, у свакој је изведена специфична, маштовита транспозиција литургијских напева у дела нелитургијских оквира, а све заједно су истовремено аутономне и уграђене у вишу целину, која је, нажалост, остала незаокружена. Инте-

⁵¹ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Berkeley, 1981, 127.

⁵² Види: М. Јевтић, *нав. дело*, 103.

ресантне су за проучавање интервенције које је Љубица Марић чинила на оригиналним напевима у процесу њихових трансформација у теме⁵³ и оне сведоче о њеној потреби да гради увек нове, индивидуалне целине на основу оних од раније постојећих, што је посебно имагинативно изводила са текстовима које је драматуршки преобликовала у својим кантатама – *Песмама њросѿора*, *Праѿ сна* и *Из ѿмине ѿјање*.

После још једне паузе у компоновању, која је потрајала скоро двадесет година, а била прекинута само радом на својеврсном ритуално-театарском делу, *Слову свейлосѿи*, Љубица Марић је наставила да компонује, скоро до смрти, дела прочишћеног и сублимисаног израза, камерног карактера, усредсређена на битно. То су рафинирани интроспективни музички искази, животни, повремено драматични, дати као у једном даху. Моћни музичко-идејни ослонци су и даље архаична српска музичка баштина и барокно наслеђе европске музике,⁵⁴ а израз сасвим препознатљиво индивидуалан. Као и остала дела настала после *Песмама њросѿора*, и та позна остварења су у високом степену самосвојна: у њима се не могу назрети било какви директни утицаји, већ су то стално нове младе гране на стаблу дубоких корена.

Пошто су скициране „стреле утицаја“ које су биле најделотворније у музици Љубице Марић, може се поставити питање да ли је тај рад био „ризичан“ на начин како је то изложено на почетку овог чланка. Као што произлази из неких изнетих тврдњи, сматрамо да нема опасности да се вредност њеног опуса сматра на било који начин умањеном због уочених утицаја, и то пре свега зато што је – као што је у тексту истакнуто – начин на који су утицаји усвојени, преображени и интегрисани у дела, изузетно сензибилан и стваралачки. Избегнуто је поистовећивање појмова утицаја и модела, јер се пошло од тога да уметник прима утицаје спонтано, несвесно, без своје воље, док се модел прихвата рационално и бира као нека врста упутства или путоказа у раду.⁵⁵ У опусу Љубице

⁵³ Упор. Мелита Милин, *Трансѿозиција најева из Мокрањчевоѿ Осмоѿласника у Визанѿијском концерѿу Љубице Марић*, Фолклор и његова уметничка транспозиција, зборник радова, Београд, 1991, 187–198 (примери на стр. 210–212).

⁵⁴ О аспектима барокног дискурса у позним делима Љубице Марић, види: Ана Стефановић, *Архаично, модерно, ѿсѿимодерно. О најновијој сѿваралачкој фази у оѿусу Љубице Марић*, Музички талас, 1–2, 1997, 10–20.

⁵⁵ Док Р. Тарускин сматра да је модел „нешто слободно изабрано, или бар свесно пригрљено, и (мада има добро познатих изузетака) обично нешто чему се диви“, а да је утицај „нежељен и неизбежан“, Л. Б. Мејер дефинише утицај као стварање „нове опције“ или „делотворне алтернативе“ и

Марић није запажено коришћење модела у том смислу, већ креативно преобликовање асимилваних утицаја, као последица трагања за сродним духовима, односно музичким прецима, и коначно „сусрета“ с њима – то је и смисао њеног исказа о Палестрини, кир Стефану, Стравинском, Славенском и народном мелосу као својим „прецима“,⁵⁶ као и њене мисли да је сусрет са делима блиских уметника „препознавање нечег сопственог што латентно већ пребива у нама“.⁵⁷ Дакле, било би врло проблематично, заправо погрешно, говорити о неком блумовском антагонизму према музичким прецима код Љубице Марић, већ би се њен однос према великим претходницима могао можда разумети из визуре Волфганга Амадеуса Моцарта, који је оставио сведочанство о томе како га је лепота једне арије Јохана Кристијана Баха подстакла да компоује арију на исти текст, што је резултирало сасвим другачијим остварењем.⁵⁸ Мада се у појединим делима Љубице Марић може запазити неко слично решење као код Стравинског или Бартока, укупно дејство је другачије, јер су утицаји доживели преображаје односно преобликовања. Није стога тешко сложити се са Блумом да „песнички утицај не мора да учини песнике мање оригиналним, будући да их често чини оригиналнијим, али не нужно и бољим“,⁵⁹ па верујемо да се Љубици Марић управо десило да су утицаји које је примила ослободили неку самосвојну енергију у њеном стваралачком бићу. У њеном развоју као композитора могли смо да пратимо унутарњу стваралачку еволуцију уметнице која је почела да пише музику још у детињству, спонтано, а касније имала срећу да буде ђак композитора од имена, од којих су неки имали велико разумевање за њене младалачке пориве ка одбацивању традиције (Славенски, Сук) или су је у томе чак подржавали и подстицали (Хаба). Осврт ка традицији догодио се после рата, обележавајући средњу фазу њеног композиторског развоја. Пуна зрелост (у трећој фази) наступила је онда када је Љубица Марић

инсистира на (слободном) избору као „централном питању“. На тај начин Мејер, као што сматра Тарускин, изгледа да потпуно прихвата асимилацију појма утицаја од стране појма модела, што води ка његовој практичној елиминацији. Види: Р. Тарускин, *нав. дело*, 117.

⁵⁶ Види напомену 16.

⁵⁷ Љубица Марић је то изговорила поводом својих сусрета са поетским текстовима, али се мисао може схватити и шире. Види: Зорица Макевић, *Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић*, Нови Звук, 1, 1993, 10.

⁵⁸ Моцарт је о овоме оставио запис (који се односи на арију “Non so d’onde viene”) у свом писму оцу од 28. фебруара 1778. године.

⁵⁹ Харолд Блум, *Антикритичка кријтика. Теорија песничког*, Београд, 1980, 9.

стекла пуно поверење у снагу свог индивидуалног гласа, у своју способност да оствари нешто аутентично и другачије. Та трећа, завршна фаза њеног рада, трајала је дуго – мада с једним прекидом – све до краја живота, до *Торза* за клавирски трио, који као да с најранијом композицијом, *Сонаѿом-фанѿазијом* за виолину соло успоставља дијалог: немом усхићењу и озарењу на крају младачког дела одговара једно узбудљиво, носталгично, али на самом крају смирено опраштање у трију, уз одјеке звона у последњим тактовима.

Melita Milin

A COMPOSER'S INNER BIOGRAPHY
A Sketch for the Study of Influences in Ljubica Marić's Oeuvre
(Summary)

Attempting to investigate works of music through frank examination of possible influences is a delicate thing, sometimes maybe dangerous – as has been suggested by Jonathan Cross in his book, *The Stravinsky Legacy*. While the originality of a composer may appear to be threatened with such types of critique, for musicologists it is important to draw upon a deeper appreciation for how a composer searched for his/her own creative voice.

The music of Ljubica Marić (1909–2003), one of the most important Serbian composers of the 20th century, has been chosen to demonstrate how composers need different influences during different phases of their maturation and how they deeply integrate them in order to create an individual utterance.

Ljubica Marić first studied composition with Josip Slavenski at the Belgrade Music School (1925–29), and continued her studies with Josef Suk at the Master School of the Prague Conservatory (1929–32) where she obtained her diploma. Finally, she took Alois Hába's course in quarter-tone music at the same institution from 1936 to 1937. The works she composed during the 1930's were characterised by a radical will to break ties with traditional, mainly romantic music, so she chose to be influenced by the free atonal, pre-dodecaphonic works of Arnold Schoenberg.

Following World War II, she introduced some changes of expression that were more in keeping with links from the past. Her music became tonally stabilised, and thematic-motivic developments were rediscovered, resulting in an expression that became milder. But the changes need not necessarily be linked exclusively to the post-war climate of socialist realism. Rather, the previous style may have met up with some type of impasse – the sort that confounds or ultimately transforms an artist. For Ljubica Marić, however, it appears she was never truly satisfied with her first post-war works (1945–1950).

What is certain is that she composed nothing during the several years that preceded her first masterpiece, the cantata *The Songs of Space* (1956). It is however worth examining whether or not they were really “dry years”. It is certain that for

Ljubica Marić, they were fresh discoveries of Serbian traditional singing, both folk and church, poetic and artistic treasures of the Middle Ages – but she also revived earlier experiences (from the pre-war decade) that she had rejected at the time, mainly the music of Stravinsky, Bartók and Slavenski. Although those influences can be detected in the score of *The Songs of Space*, the work has a strong individual imprint, an identity of its own. In the works that followed, *The Passacaglia* for orchestra and in several compositions belonging to the cycle *Musica octoicha* (*Octoicha 1*, *The Byzantine Concerto*, *Ostinato super thema octoicha*, *The Threshold of Dreams*), original traits of Ljubica Marić's poetics became even more pronounced. The last works that she produced (in the 1980's and 1990's) are all for instrumental soloists or chamber ensembles. They continue with, and refine, the main characteristics of the earlier ones. Ljubica Marić's evolvement thus presents a search for originality of expression that was reached only after a process of selective assimilation and creative transformation of tradition had been fulfilled – but not until any "anxiety of influences" had been abandoned. It has been shown that Ljubica Marić, like other artists, needed to be ready to be influenced, in order to absorb such influences in a creative way.

UDK 78.071.1 Marić Lj.: 78.036.01 (497.11)

Anastasia Siopsi

**THE MAIDEN AND DEATH:
A COMPARATIVE READING OF THE HOMONYMOUS
COMPOSITIONS OF NIKOS SKALKOTTAS AND
ANTIOCHOS EVANGELATOS AS NARRATIONS
OF GREEK TRADITION**

Abstract: Nikos Skalkottas's (1904–1949) first ballet score, *The Maiden and Death*, was written in 1938. It is one of his most important tonal works, its plot being derived from a well-known folk-poem with the same title. Antiochos Evangelatos's (1903–1981) homonymous symphonic ballad, written three years later, uses verses from the same folk-poem. The present comparative study attempts to analyze aesthetic aspects of these two works which are viewed, moreover, as aesthetic entities in music history of a wider cultural background.

Key-words: Nikos Skalkottas, Antiochos Evangelatos, Greek music, ballet.

Nikos Skalkottas's (1904–1949) first ballet score, *The Maiden and Death*, was written in about 1938. It is one of his most important tonal works, its plot being derived from a well-known folk-poem that is included in Nikolaos Politis's collection entitled *Eklogai apo ta tragoudia tou ellinikou laou* (*Selection from the Greek folk's songs*). Antiochos Evangelatos's (1903–1981) homonymous symphonic ballad, written three years later, uses verses from the same folk-poem. While Evangelatos's work is faithful to the texture of the text and his music can, consequently, be heard as an elaborated structure of Greek demotic song, Skalkottas uses the first part of the verse (up to the maiden's death) as an introduction, to be followed by a freer version of the plot in which love and death find their exuberant manifestation through music in the very romantic sense of the words.

Both these works raise questions of gender through the juxtaposition of a maiden with death, an idea which is derived, in their case, from a folk poem but which is also embraced by the romantics in many genres of art. Evangelatos's treatise of the subject follows the rules of an epic tradition which evokes nationalistic messages through folklore. Skalkottas's work crosses the cultural boundaries of the Greek nation by exemplifying a Tristanesque notion of "eros as death".

The present comparative study, thus, attempts to analyze aesthetic aspects of these two works which are viewed, moreover, as aesthetic entities in music history of a wider cultural background.

The juxtaposition of a maiden (representing youth and the upsurge of life) with death (representing man's unavoidable destiny) is an idea of central importance in both works under examination.

The death of a beautiful woman, according to Edgar Allan Poe (1809–1849), is the most poetic subject in the world.

An overview of the aesthetics of death and, more specifically, of a youth's juxtaposition with death, from ancient Greece onwards, would include important stories as is the case of Iphigenia's sacrifice, a virgin who sacrifices herself in order to bring victory to the Greeks who were fighting against the Trojans, of Antigone's self-denial who ignored the royal command of King Kreon by burying the dead body of her brother Polynikis in accordance with divine law, and of Persephone's death for the sake of nature's rebirth.¹

Later, in Greek demotic song, we also come across the idea of the fateful juxtaposition of life with death or that of the painful limits between life and death. We see, for example, dead heroes returning back to the world of the living people, as is the case of the song of the Dead Brother.²

In European art tradition, romanticism's aesthetics focus on the notion of "death" as an expression of sublime ideas.

The poet Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772–1801) identifies the first experience of love with death. The first kiss is always a kiss of death and death is a more powerful union of two lovers.

For the romantics, sexual differences and the reproduction of a dualistic nature (man-woman) are considered not only as a primal source of life but also as a passage to death. The reproductive sperm becomes a sperm which brings death to every living creature.³

The notion of the "aestheticization of death" is very important for many Lieder of Schubert as, for example, for *An den Tod* (1817), *Der Jüngling und der Tod* (1817), *Der Tod und das Mädchen* (1817), *Todesmusik* (1822),

¹ The popularity of Antigone's story can be confirmed by the fact that at least thirty operas have librettos based on it.

² Most narrative dramatic folk songs, belonging to the category of "variations", can be considered as derived from the late era of antiquity at which Greek tragedy ended up to the form of a tragic "pantomime". The *Bridge of Arta* and *The Dead Brother* should be mentioned as examples; narratives in both of them are similar with myths of ancient Greek tragedy.

³ The phenomenon of the "aestheticization" of death belongs to nineteenth-century German culture and was central in the philosophical thought of Arthur Schopenhauer (1788–1860). A few years earlier, another philosopher, namely G.W.F. Hegel (1770–1831), recognized the philosophical power of negation which, according to him, appears at the surface through the continuous dialectic "becoming" of the Spirit. Also, the union of the opposites, which Hegel envisages, at a personal level, implies the union of the two genres which coincides with the individuality's death.

Todtenopfer (1814), *Winterreise* (1827), and so forth. The subjects of two of those *Lieder* – *Der Jüngling und der Tod* (poetry by Josef von Spaun, 1817) and *Der Tod und das Mädchen* (poetry by Matthias Claudius, 1817) – are based on the juxtaposition between a maiden and death. In *Der Tod und das Mädchen*, in particular, death is treated as a welcomed refuge away from the turmoils and torments of life. The juxtaposition is an extreme one since the maiden represents the peak of life while death the unavoidable fate of human existence. Through their symbolic juxtaposition death is revealed as an inviting to eternal rest. Both these *Lieder*, articulate the youth's *Weltschmerz* through an idealization of femininity ("fair" and tender) and a friendly appearance of death.

Another characteristic example of a similar symbolism as above, in romantic music, is Brunnhilde's sacrifice, or to put it differently, the "spirit" of her sacrifice, in Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* (1874); this "spirit" can be interpreted as acting as a healer for decadence (which is caused by the thirst for power of the owner of the ring). Death, as the sublime union of two souls (male and female) in one whole, finds its most romantic manifestation in Isolde's death, in Richard Wagner's *Tristan und Isolde* (1865). At the end of the scene, the orchestra replaces Isolde's voice in order to repeat the culminating point of the two lovers' duet (second Act) articulating the wholeness of time (the real "present", which according to Wagner and Hegel is pure memory); Isolde overcomes this notion through her death. The overcoming of time, death, in its very Hegelian essence, is manifested musically and coincides with the eternal union of Tristan and Isolde in one "whole".

The idea of "death" is also articulated in narrations of epic tradition, that is, of narrations of heroic actions which acquire their meaning within a people's community. An individual's death, in stories of heroic deeds, validates the idea of "collectivity", or "nation"; moreover, the hero's coming to terms with death articulates, at a deeper level, the idea of nation's diachronicity.

Revivals of epic traditions at later periods, as is the case with the inter-war period in Greece during which the works of Evangelatos and Skalkottas were written, help a nation to "re-define" itself. Epic narratives become a source of inspiration for a cultural re-evaluation.⁴

Evangelatos's treatise of the juxtaposition of the maiden with death follows the rules of an epic tradition which evokes nationalistic messages

⁴ It is worth mentioning that, at the inter-war era, youth, a notion which we analyze in this study, was idealized. (See, for more detail, Georgia Ladogianni, "I antapokrasi tis niotis (The youth's response)", *Kinoniki krisi kai Aisthitiiki Anazitisi ston Mesopolemo (Social critique and Aesthetic Quest in Inter-War Era)*, Athens: Odysseas Publishing House, 1993: 326–345). G. Theotokas, for example, in his first treatise, entitled *Eleuthero Pneuma (Free Spirit) (1929)*, states that guarantee for social reformation is nation's adolescence. (G. Theotokas, *Eleuthero Pneuma (Free Spirit)*, ed. K. Th. Dimaras, Athens: Hermes, Nea Elliniki Vivliothiki, 1973: 24)

through folklore. He respects the character of the demotic song since, although he develops an elaborate version of it, it can easily be heard at the “surface” of the work’s structure. Such an attitude towards tradition raises positive comments and reviews by the music critics of that time. Sofia Spanoudi, for example, on the occasion of the work’s premiere on December 1941, comments on the articulation of “...Greek psychosynthesis, Greek light, Greek passion”, elements which are articulated in this work since, as she explains, *The Maiden and Death* “...comprises all characteristics of an orthodox national art”. As she continues writing, “...with this marvelous ballade of life and death, our musician could penetrate deep inside the complex soul of the Greek nation and its true origin of pure demotic song, which was the source of inspiration for his beautiful creation”.⁵

We have to observe, however, that it is Evangelatos’s attitude towards the demotic song’s tradition which is responsible for raising positive comments for the national character of his composition and not any symbolic depiction of ideas through music itself. In other words, the ideas expressed in this work, as received by the critics of that time, have to do with the demotic song itself as part of a national tradition.

Skalkottas perceives the maiden/death juxtaposition as an exuberant romantic manifestation of supreme love identified with death. His dancing suite, thus, crosses the cultural boundaries of the Greek nation by exemplifying



a Tristanesque notion of “eros as death”. He uses demotic motifs derived not only from Greek but also from a wider folk tradition; however, his compositional techniques applied to their harmonization as well as to important parts of this work follow contemporary European techniques of art music.⁶

It is worth mentioning that the culminating point of this work (its central part) is a three-part slow waltz. According to its choreographic plot, “[Konstantis] raises in his arms [the dead body of the Maiden] and she, now spirit rather than body, dances with him, thus obeying the supernatural power of love. They dance intoxi-

⁵ Sofia Spanoudis, “Antiohos Evangelatos ‘The Maiden and Death’ (1941)”, *Ta Nea*, 23/12/1941.

⁶ More specifically, according to the musicologist Kostis Demertzis, the work’s musical style is influenced by Russian music (especially Prokofiev) and blends atonal elements with a tonal musical language. (See Kostis Demertzis, *I Skalkotiki Enorhistrosi (Skalkottas’s orchestration)*, Athens: Papazisis Publishing House, 1998: 290, 353)

cated by the love and passion felt for each other”.⁷ I cannot avoid comparing the feeling of an other-worldly melancholy of this waltz with Camille-Claudel’s sculpture *La Valse*, a sensitive and brilliant work of Rodin’s most talented pupil, in which the bodies seem to move at the limits of their balance, merging dance, music and love in one whole. Similarly to the maiden’s and Konstantis’s waltz, Claudel’s lovers escape from time, weight and material world through their dance.⁸

The notion of “death”, consequently, articulated by means of an “international” language of music (the cosmopolitan waltz), acquires a positive power against the negatively perceived notion of “present time”, depicted musically by the Greek tsamikos dance; waltz and tsamikos, thus, are juxtaposed to each other as two heterogenous traditions (cosmopolitan and folk ones, respectively) while the composer expresses the most important idea of the choreodrama, that is, the eternal union of two lovers, by means of the first one. Even deeper, the opposition between life and death aims at the ideal reunion of man and woman after death, a purely romantic idea, as already stated, which is related to the supernatural notion of an ideal human being. Skalkottas, thus, internalizes the notion of “death” according to the spirit of German idealism.

The premiere of this work, at its first version for a small orchestra, according to the musicologist John Thornley, took place in 10/5/1940; it was performed for a second time, according to the musicologist Kostis Demertzis, in its second version for a larger orchestra (1945–46), at 23/3/1947, with the State Orchestra of Athens and Georgios Lykoudis as a conductor.⁹ Also, it was performed later by the Greek choreodrama of Rallou Manos; however,

⁷ Quoted in Yannis Sabrovalakis and Nikos Hristodoulou, “The Maiden and Death, Dancing Suite for orchestra”, leaflet from the CD entitled *Nikos Skalkottas, The Maiden and Death, ballet suite, Piano Concerto No.1, Overture Concertante* (World Premiere Recordings, Iceland Symphony Orchestra, 1998), 9–11: 10.

⁸ We can also associate such a symbolic level with extracts from Maurice Rollinat’s *Les Névroses*, which are as follows:

<i>La Musique</i> : O Musique, torrent du rêve, Et roule-moi dans l’infini (p.68) infinite.	O Music the flow of dream Roll me away in the
<i>Le Piano</i> : Le rêve tendrement peut flotter dans tes sons	Dream can tenderly float in your souls,
La volupté se pâme avec tous ses frissons Dans tes soupirs d’amour et de tristesse vague (p. 69)	Voluptuousness unfolds itself quivering In your sighs of love and vague sadness
<i>Chopin</i> : Le vertige infernal des valse fantastiques (p. 71)	The endless vertigo of the fantastic waltz.

(Maurice Rollinat, *Les Névroses*, Paris, 1972. Rollinat’s poem was published by Charpentier in 1883 and reprinted many times during the same year.)

⁹ See Demertzis: 11, 73.

it was based on a different plot than that of the original version which, also, included a few musical cuts.

According to our comparison so far, each of the two Greek composers develops his own interpretation for the subject of the juxtaposition of a valliant young woman with death, which is largely related to his personal attitude towards tradition. By taking into account the different personalities and musical styles of Evangelatos and Skalkottas, we can claim, moreover, that, interpretations of the aesthetics of these works, as the one we have developed in this study, can provide us with understandings of different aspects of the Greek intelligentsia's thought of that time. At another hermeneutic level, such analyses can clarify various aspects concerning the relation of Greece with European culture during the inter-war period, something which exceeds the scope of the present study.¹⁰ However, we believe that the findings of such research will be valuable since it was arguably during that period that symphonic music engaged with tradition in a particularly self-conscious and systematic way, as it was the common tendency for composers to investigate methods of incorporating folk music into works from the high art tradition. Other characteristic examples, apart from the works we analyzed in the present study, are the *36 Greek Dances* (1931, 1933, 1935–6) by Nikos Skalkottas, *Kleftikos Choros* (1933) by Leonidas Zoras, *Three Greek Dances* (1934) and *The Death of the Valliant Woman* (1943–45) by Manolis Kalomiris and the *Symphonic Etude* (1938) based on two symphonic songs by Theodoros Kariotakis.¹¹

As a conclusion, we can argue that Evangelatos remains faithful to folk tradition since, although harmonizing the demotic song using European techniques, he respects its music idiom. On the other side, Skalkottas perceives folk tradition as symbolizing a “stage” towards the realization of the sublime idea of love between two archetypal souls, corresponding to romantic perceptions of the perfect union of two human beings into a whole. We should observe that Skalkottas's musical references to Greek folk music take place only in two parts of the work: in the introduction (*Moderato*) and in the *tsamikos* dance. His supreme ideal, expressed by means of music, is the international character of its language, seen through the glass of romantic idealism.

¹⁰ For a more thorough approach to this issue, see Anastasia Siopsi, “Simasiologikes ermineies tis paradosis (I anadiksi tou Manolis Kalomiris se igetiki physiognomia tis mousikis zois stin Ellada [1910–1940]) (Hermeneutics of tradition (Manolis Kalomiris's declaration as a leading personage in musical life of Greece [1910–1940]))”, *Porphyra*, vol. KA, 99–102, n. 100, July-September 2001: 158–170.

¹¹ See a similar observation in Demertzis: 351.

Анастасија Сиопси

**ДЕВОЈКА И СМРТ: КОМПАРАТИВНО ЧИТАЊЕ
ИСТОИМЕНИХ КОМПОЗИЦИЈА НИКОСА
СКАЛКОТАСА И АНТИОХОСА ЕВАНГЕЛАТОСА КАО
НАРАЦИЈА ГРЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ**

(Резиме)

Девојка и смрт, први балет Никоса Скалкотаса (1904–1949), компонован је око 1938. године и представља једно од његових најважнијих тоналних дела. Симфонијску баладу истог назива и према истим стиховима из народне песме написао је Антиохос Евангелатос (1903–1981) три године касније. Суочавање младих са смрћу било је честа тема античких митова: Ифигенијина жртва, Антигонин бунт, Персефонија смрт. И у грчким народним песмама има много примера тематизације сукоба живота и смрти (нпр. у песми *Мртва браћа*). У европској уметничкој традицији тема смрти је обично везана за идеју узвишеног, а „естетизација смрти“ је карактеристична за многа дела романтичара, нарочито за песме Франца Шуберта и музичке драме Рихарда Вагнера.

Начин како је Евангелатос пришао овој теми следи правила епске традиције која емитује националистичке поруке преко фолклора и он поштује карактер народне песме. Скалкотас, пак, схвата однос Девојке и Смрти као бујну романтичарску манифестацију врхунске љубави идентификоване са смрћу. Дело тиме искорачује из грчких културних оквира и изражава тристановску идеју „ероса као смрти“. Он користи дџетске (народне) мотиве из грчке, али и из других фолклорних традиција. Кулминација његовог дела је спори троделни валцер у средњем делу. Меланхолија која има дах оностраног може да пробуди асоцијације на скулптуру *Валцер* Камија Клодела, бриљантног ученика Огиста Родена. Љубавници и у једном и у другом валцеру беже од времена, гравитације и материјалног света уопште. Појам смрти, артикулисан „интернационалним“ музичким језиком (космополитским валцером), добија позитивну снагу у односу на негативно перципиран појам „садашњег времена“ (који је музички осликан грчком игром цамикос).

Приказана дела могу да се ишчитају као различити погледи на однос између грчке и европске културе у међуратном периоду. Евангелатос остаје веран фолклорној традицији користећи народне песме које хармонизује. За Скалкотаса фолклорна традиција симболизује „степеницу“ ка реализацији узвишене идеје љубави, изражене космополитским језиком музичког романтизма.

UDK [78.036: 781.7: 784.4] (495)

Barbara Dobretsberger

MUSIK ALS SPRACHE ODER STRUKTURALISTISCHES DENKEN IN DER MUSIK AM BEISPIEL PIERRE BOULEZ¹

Abstract: Kaum ein anderer Begriff wurde im Schrifttum über die Musik der fünfziger und sechziger Jahre derart strapaziert wie der Terminus Struktur. Struktur wurde zum Schlüsselwort im Schreiben über Musik. In geradezu prekärem Kontrast zum herrschenden Konsens, dass Boulez' Werke strukturell besonders komplex gestaltet sind, wird der Versuch einer Definition oft schuldig geblieben. Auffällig ist die Zurückhaltung, mit der Boulez' musikalisches Denken – trotz eindeutiger Hinweise des Komponisten – mit dem Begriff des Strukturalismus in Zusammenhang gebracht wird. Boulez' eigene Annäherung an den Begriff Struktur, die sich in mannigfaltigen Belichtungen durch sein gesamtes Schrifttum zieht, soll hier umrissen werden. Desgleichen wird das Thema Musik als Sprache, das Boulez gleichfalls vom Anbeginn seines Komponierens beschäftigt, kurz angesprochen werden. Der Einfluss, den der aus der Linguistik kommende Strukturalismus auf Boulez' Werk und auf sein Denken hat, soll mittels genauerer Analyse der Schriften Boulez' nachvollziehbar werden.

Schlüsselworte: Boulez, Strukturalismus, Musik als Sprache, Struktur.

“Der Strukturalismus ist keine Methode, er ist das erwachte
und unruhige Bewusstsein des modernen Wissens.”²

Mit dem Einzug des strukturalistischen Denkens in die Linguistik wird der Begriff der Struktur zum Leitmotiv der Sprachwissenschaft; andere Geisteswissenschaften, die Humanwissenschaften und die Musik adaptieren das linguistische Strukturdenken in modifizierter Weise. Boulez' Affinität zum Strukturalismus und die Bedeutung, die dem Begriff Struktur in seinen eigenen Schriften beigemessen wird, lassen die Erforschung des Phänomens Strukturalismus in seinem Werk als Notwendigkeit erscheinen. Desgleichen bedarf es einer umfassenderen Untersuchung des Strukturbegriffs, wie er von Boulez in seinen Schriften eingesetzt wird.

Boulez' rudimentäre Auseinandersetzung mit der Linguistik und mit der Frage nach der Sprachlichkeit der Musik nahm in den späten vierziger Jahren ihren Anfang. Die insbesondere in Frankreich lebhafteste, auch kontrovers

¹ Der Artikel basiert im wesentlichen auf der Habilitationsschrift “Première und Deuxième Sonate von Pierre Boulez – Phänomene strukturalistischen Denkens”, die von der Autorin 2002 an der Kunstuniversität Mozarteum eingereicht wurde.

² Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1974. S. 260

geführte Diskussion um strukturalistische Phänomene im Bereich der Linguistik, Ethnologie und Psychologie ging an Boulez keineswegs spurlos vorüber. Seine Schriften bezeugen eine rege Anteilnahme an einem Diskurs, der seit den fünfziger Jahren die intellektuelle Landschaft Frankreichs prägte. War es anfänglich der Strukturalismus in der Nachfolge de Saussures, der die Sprachwissenschaft neu belebte, so übten der Poststrukturalismus und die Einbeziehung der Semiotik ab den sechziger Jahren eine nicht geringere Faszination auf die Linguistik, auf andere Geistes – und auf die Naturwissenschaften aus. Im Zuge der Etablierung der seriellen Kompositionstechnik, die mit einer Codierung des musikalischen Idioms arbeitet, die nicht mehr ohne weiteres vom Hörer decodiert werden kann, war es naheliegend, den Bogen zu den sprachwissenschaftlichen Systemen zu spannen. Die Frage, was an Musik sprachähnlich sei, umkreist Boulez in seinem gesamten Schrifttum immer wieder, allerdings ohne sich auf einen wissenschaftlichen Diskurs einzulassen.

Ich werde mich zunächst mit der Sprache als solcher befassen. Was bedeutet das Wort "Sprache" angewandt auf die Musik? Hat es überhaupt einen Sinn? Nimmt die musikalische Mitteilung den Weg über eine Sprache? Hat sie das nötig? Diese Fragen müssen gestellt werden [...].³

Als Wesensmerkmal der musikalische Sprache sieht Boulez ihre Kommunikationsfähigkeit, ihr Vermögen, eine Botschaft zu vermitteln. Allerdings kann die "Geheimschrift seiner Sprache",⁴ der sich der Musiker, wie Boulez bemerkt, zu wenig bewusst sei, in punkto Ausdrucksfähigkeit und Präzision nicht mit der geschriebenen oder gesprochenen Sprache mithalten. In der Tatsache, "dass Musik eine nicht mit direkten Bedeutungsinhalten beladene Kunst ist", sieht Boulez gerade ihre "spezifische Kraft".⁵ Folgerichtig trennt er die Arbeit des Komponisten deutlich von der des Schriftstellers. Trotz des dezidierten Sichabsetzens von der Idee, dass Musik eine direkte Bedeutungsebene übermitteln könne, wird aus den Schriften klar, dass er genausowenig dem Gegenteil, der Abwesenheit von Bedeutung in der Musik, zustimmt. Eine gewisse Ambivalenz, die in den frühen Schriften bis zu kontroversiellen, polemischen Formulierungen führt, macht sich hierin bemerkbar. In allen Äußerungen Boulez' zum Themenkreis Musik als Sprache ist das Ringen um das Erfassen des Phänomens spürbar. Und wenn Boulez es als das "Los des Komponisten" bezeichnet, "in einer codierten Sprache, die der verstandenen und beherrschten Umsetzung in die Wirklichkeit bedarf",⁶ zu schreiben, dann ist der leicht wehmütige Unterton unüberhörbar. Deutlich formuliert Boulez, dass Musik eine Bedeutungsebene hat, die getrennt von

³ Boulez, Pierre. "Sprache, Material, Struktur". In: *Leitlinien*. Kassel, Bärenreiter und Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000. 60

⁴ Boulez. "Über die Notwendigkeit einer östhetischen Orientierung". In: *Musikdenken heute 2*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI. Mainz. Schott, 1985. S. 26

⁵ Ebenda.

⁶ Boulez. "Zwischen Ordnung und Chaos". In: *Leitlinien*. S. 398

der "exakten Semantik der gesprochenen Sprache"⁷ gesehen werden muss. Musik "besitzt ihre eigene Semantik, die auf eigenständigen Strukturen fußt, welche ihrerseits wieder besonderen Gesetzen gehorchen"⁸ – woraus Boulez schließt, dass "der entbundene Sinn" [...] nicht dem selben Lauf [folgt], dass es "höchstens zu Parallelen"⁹ kommen kann. Die Semantik der gesprochenen oder geschriebenen Sprache ist auch ungleich exakter als die der Musik, was wiederum mit der Syntax, der Grammatik und der Morphologie der gesprochenen bzw. der geschriebenen Sprache zusammenhängt. Auch wenn Parallelen zwischen Musik und Sprache vorhanden sind, eine "direkte Übertragung ist nicht möglich".¹⁰ Dieser Prämisse folgt Boulez in all seinen Schriften, ein Hinweis darauf, dass er trotz des unleugbar vorhandenen Einflusses, den der aus der Linguistik kommende Strukturalismus auf sein Denken und seine Überlegungen ausübte, die Grenze genau dort zu ziehen vermochte, wo es zu Absurditäten gekommen wäre. Einer direkten Übertragung der Terminologie aus Linguistik und Naturwissenschaften in die Musik widersetzt sich Boulez auf der Ebene der Analyse genauso wie auf derjenigen der schöpferischen Arbeit. Seine Schriften bedienen sich der Ausdrücke der Sprachwissenschaft in selbstverständlicher Weise, allerdings nie in der Absicht, durch Termini eine Kongruenz zwischen musikalischen und sprachlichen Systemen herzustellen. Zu den Versuchen, sich der Musik mit den Mitteln der Linguistik analytisch anzunähern, äußert sich Boulez in seinem gesamten Schrifttum nicht, gleichwohl ihm einschlägige Arbeiten wie etwa jene von Serge Martin¹¹ und Nicolas Ruwet¹² bekannt sind.

"Die Musik ist eine Kunst ohne direkt fassbaren Bedeutungsinhalt: von daher rühren Vorrang und Gewicht, die den eigentlich linguistischen Strukturen zukommen",¹³ schreibt Boulez 1962 und positioniert sich damit abseits von semiotischen Paradigmen. Trotz der Forderung nach einem "eigenen Reflexionsfeld und nicht dem bloßen Sich-Einrichten auf Denkstrukturen, die [der Musik] von Grund aus fremd sind",¹⁴ spricht sich Boulez für den fruchtbringenden Kontakt mit anderen Disziplinen aus. Boulez' Grenzüberschreitung betrifft nicht nur die Sprachwissenschaft, sondern auch die Malerei.

⁷ Boulez. "Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik". In: *Werkstatt-Texte*. Berlin. Propylaen Verlag, 1972. S. 153

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 117

¹¹ Martin, Serge. *Le langage musical. Sémiotique des systèmes*. Paris. Editions Klincksieck, 1978.

¹² Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris. Editions du Seuil, 1972.

¹³ Boulez. "Ästhetik und Götzendienst". In: *Werkstatt-Texte*. S. 217

¹⁴ Boulez. "Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung". In: *Musikdenken heute 2*. S. 18

Parallelen zwischen Musik und Malerei stellt er sowohl für sein eigenes Schaffen her – Paul Klee gilt ihm als wohl wichtigste Inspirationsquelle – als auch allgemein in Bezug auf ähnliche Entwicklungen, oder, wie er es nennt “Leitlinien innerhalb bestimmter Epochen”.¹⁵

Boulez adaptierte die Terminologie anderer Disziplinen für seine Überlegungen im Bereich der Musik. Die Frage, ob Boulez Musik, sein ureigenstes Metier, als Sprache betrachtet, kann pauschal nicht beantwortet werden. Seine vielschichtigen, manchmal ausweichenden, manchmal auch widersprüchlichen Äußerungen erlauben kein schlüssiges, eindeutiges Resümee. Die Nähe seiner Überlegungen zu den Modellen des Strukturalismus, wie er in der Sprachwissenschaft praktiziert wurde, ist jedoch evident. Koinzidenzen wie jene bei der Komposition des *Livre pour quatuor à cordes* oder der *Dritten Klaviersonate* sind auf Übereinstimmungen in der Geisteshaltung, im Denken der Zeit, begründet. Im Titel des *Livre pour quatuor à cordes* zeigt sich nicht nur Boulez’ Nähe zu Mallarmé, sondern auch die Sichtweise seines Werkes als “Buch”, als Literatur.

Auffallend ist, dass sich Boulez um detaillierte Überlegungen zu Analogien zwischen Sprache und Musik erst im späteren Schrifttum bemüht. Die frühen Schriften zeigen die Nähe zum strukturalistischen Denken und die Vormachtstellung, die der intellektuelle Diskurs rund um die Sprachwissenschaft im Frankreich der fünfziger und sechziger Jahre hatte; die späteren Schriften zeigen eine größere Eigenständigkeit des Denkens – Boulez adaptiert die vormals nur angerissenen oder schlagwortartig verwendeten Begriffe und bettet sie in seine Überlegungen ein. In der schwierigen Frage nach dem Ausdruck, der Semantik von Musik, versucht sich Boulez gleichfalls an subtilen Äußerungen. Konfrontiert man das Statement, “dass die Musik eine nicht mit direkten Bedeutungsinhalten beladene Kunst”¹⁶ sei, mit der Anmerkung, “ich bin mir immer bewusst gewesen, wie notwendig es ist, dass die Musik eine echte Kommunikation bietet”,¹⁷ so wird deutlich, in welcher Bandbreite sich Boulez’ Gedanken auch hier bewegen – einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden wird schwierig sein. Was bleibt, ist die Gewissheit, dass der Blick auf die Linguistik seinen Blick für die Musik und sein eigenes Komponieren prägte:

Die Linguistik hat ungeheure Fortschritte gemacht, das musikalische Vokabular hat dem nichts Vergleichbares entgegensetzen. Jetzt ist der Augenblick oder nie, das Gedächtnis von vielen Dingen zu befreien und vorwärts zu gehen [...].¹⁸

¹⁵ Boulez. “Die Komposition und ihre Gesten”. In: *Leitlinien*. S. 114

¹⁶ Boulez. “Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung”. In: *Musikdenken heute 2*. S. 26

¹⁷ Boulez. *Wille und Zufall*. Stuttgart, Zürich. Belsler Verlag, 1977. S. 67

¹⁸ Ebenda. S. 139

Inspiration durch die Linguistik – der magische Begriff Struktur

Wie in einem Großteil der Literatur über zeitgenössisches Komponieren ist der Terminus Struktur in den Aufsätzen Boulez' omnipräsent. Die immense Häufigkeit, mit der sich Boulez des Begriffs bedient, und mehr noch die Divergenz in der Anwendung machen die Suche nach der Boulezschen Definition von Struktur zu einer spannenden Reise durch seine Schriften. Dem Begriff Struktur haftet bei Boulez keineswegs nur die Aura eines terminus technicus an; im Gegenteil, Struktur ist untrennbar mit einem dynamischen Schöpfungsprozess, der aus Aktion und Reaktion besteht, verbunden:

Eine Struktur ist aus Elementen gebaut, die einander verantwortlich sind, so bildet sie ein Ganzes. Eine andere Struktur – ihr gegenüber nicht verantwortlich, aber mit prägenden Definitionen ihrer eigenen Verantwortlichkeit – modifiziert sie, nicht durch die Stiftung von neuen Verantwortlichkeitsverhältnissen, sondern indem sie Begegnungsereignisse schafft, die nur eintreten können, weil eine unbiegsame Struktur eine andere beugt, ohne auf deren Binnenexistenz Rücksicht zu nehmen.¹⁹

Die Wechselwirkung, die sich aus dem Zusammentreffen von "fixierter und mobiler Struktur"²⁰ ergibt, übt auf Boulez große Faszination aus. Für das Verständnis des Werkes ist allerdings zu beachten, dass sich diese Anziehungskraft nicht nur in der Entstehung von Werken wie der *Dritten Klaviersonate* niederschlägt, in der die Kombination von Festgelegtem und Variablem offensichtlich ist. Boulez stellt im Anschluss an seine Überlegungen, dass die amorphe Struktur einer Skala nicht formbildend sein kann, fest, dass im Bereich der Tondauern "der Gebrauch rhythmischer Ostinati wie der *Monoritmica* von

¹⁹ Boulez. "Idee, Realisation, Metier". In: *Leitlinien*. S. 51. Die Tatsache, dass Boulez in der gewählten Formulierung – "eine Struktur ist aus Elementen gebaut, die einander verantwortlich sind [...]" – den Komponisten in die Entscheidungsfindung nicht einzubeziehen scheint, sollte nicht zu falschen Rückschlüssen auf den Kompositionsprozess verleiten. Dass der Begriff der Verantwortung auch hier wieder zum Tragen kommt, bemerkt Boulez im Einleitungssatz zum Zitat in lakonischer Weise: "Man sieht, ich muss schon wieder auf den entscheidenden Begriff der Verantwortung zurückkommen" (ebenda).

²⁰ Ebenda. S. 50. Im Aufsatz "Alea" formuliert Boulez die Bedenken, die er gegen das Übergewicht der mobilen Struktur hegt, in einer Weise aus, die deutlich seine Ressentiments gegen Cage erkennen lässt, auch wenn dessen Name im Aufsatz kein einziges Mal fällt. In der bereits angesprochenen, für Boulez charakteristischen, interessegeleiteten Darstellungsstrategie verschont er jedoch keinesfalls den Gegenpol der Aleatorik, das allzu reglementierte und gesteuerte Komponieren ("So finden wir anstelle des Zufalls aus Versehen einen Zufall durch Automatismus". Boulez. "Alea". In: *Werkstatt-Texte*. S. 103). Bei aller Polemik und Aggression – weder die "orientalisch getünchte Philosophie" (ebenda. S. 100) noch die Replik auf die "Haschischraucher" (ebenda. S. 101) verhehlen, in welche Richtung Boulez' Attacken zielen – liest sich der Aufsatz als ernstzunehmende Auseinandersetzung mit der Frage nach der Spannung zwischen mobiler und fixierter Struktur und mit der Antinomie von reinem Zufall und "Subjektivität des Komponisten" (ebenda. S. 108).

Berg oder der rhythmischen Kanons von Messiaen²¹ dem Begriff des Amorphen sehr nahe kommt. Hier wird deutlich, dass eine Beschränkung des Begriffs des Amorphen auf aleatorische Formen zu kurz greifen würde.

Der Aufsatz "Sprache, Material und Struktur" liefert weitere Aufschlüsse zu Boulez' Strukturbegriff. Wesentlich und in hierarchischer Ordnung mit der Struktur verbunden ist das Material,²² und über den Umweg des Materials versucht sich Boulez dem Strukturbegriff anzunähern. Wie schwierig selbst für den wortgewandten Schreiber die Suche nach einer für ihn befriedigenden und schlüssigen Definition ist, zeigt das Umkreisen des Sujets im Erklären des Zusammenhangs:

Die Struktur muss ihrem Wesen nach fähig sein, ihre Anziehungskraft auf das Material zu behalten [...].

Es besteht also, in enger Wechselbeziehung mit der Hierarchie, ein Zusammenhangsproblem und ein Gleichgewichtsproblem der Gegebenheiten. Das Zusammenhangsproblem ist entscheidend; das Material verweist auf die Struktur, es wurde in Abhängigkeit von ihr ausgewählt. Man könnte den Satz auch umkehren und sagen: Die Struktur wählt, um bestehen zu können, ihr Material.²³

Gleich offen definiert Boulez das Material, das auch als musikalisches Material "keine Qualität an sich"²⁴ hat. Die Vielfalt der möglichen Eigenschaften, die er dem Material zubilligt, werden immerhin eingegrenzt in der Feststellung, dass es sich vorwiegend um akustische Qualitäten handelt – "Brillanz, Kraft, Mannigfaltigkeit, Textur"²⁵ – alles "gebrauchsunabhängige Qualitäten".²⁶

Konkreter setzt Boulez im Aufsatz "Zeit, Notation und Kode" Struktur mit Figur gleich. Der Kontext, von dem er hier ausgeht, ist die "Notation als Kodierung der Struktur".²⁷ Boulez' Aufforderung, "Notation demnach als

²¹ Ebenda. S. 52

²² Boulez versteht unter dem Material Kompositionsmaterial und nicht nur Klangmaterial. Vgl. "Sprache, Material und Struktur" S. 79. Den Materialbegriff setzt Boulez offensichtlich synonym zum Begriff des Elements ein. Vgl. den Aufsatz "Idee, Realisation, Metier". In: *Leitlinien*. S. 51

²³ Boulez. "Sprache, Material und Struktur". In: *Leitlinien*. S. 79. Auch hier scheinen sich – in Boulez' Formulierung – Struktur und Material zu verselbständigen; bezieht man jedoch die Anmerkungen Boulez' zum Kompositionsprozess und seine kritischen Äußerungen gegenüber der streng seriellen Kompositionstechnik (*Structures I*), die tatsächlich auf einer Art Selbsttätigkeit des Materials und der Struktur basiert, mit ein, so relativieren sich die Aussagen.

²⁴ Ebenda. S. 87

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Boulez. "Zeit, Notation und Kode". In: *Musikdenken heute 2*. S. 69. Der Vortrag wurde 1960 gehalten.

Mittel, nicht als Prinzip kreativen Schaffens²⁸ zu betrachten, ist aus der musikalischen Entwicklung der Zeit verständlich. Die für die Definition des Terminus Struktur wesentliche Feststellung “ich möchte damit sagen, dass in dem Ausdruck ‘umgesetzte Struktur’ (oder ‘notierte Figur’) das zweite Wort das erzeugende Element, das erste nur dessen Kodierung ist”,²⁹ zeigt einen verhältnismäßig eng gefassten Begriff, der sich durch andere Anmerkungen relativiert.

Von Bedeutung ist der Strukturbegriff für Boulez in Zusammenhang mit dem Wort-Ton-Verhältnis, wobei der umfassende Umgang mit dem Terminus Struktur besonders deutlich wird. Nicht nur auf der Ebene des musikalischen Materials, sondern bis hin zur Umrissstruktur, zur Form, spielt die strukturelle Konzeption eine Rolle:

Struktur, ein Schlüsselwort unserer Zeit. Soll eine Verbindung zwischen Dichtung und Musik eintreten, so muss man sich mit dem allergrößten Nachdruck auf diesen Strukturbegriff stützen; und ich meine, dass das von den morphologischen Grundstrukturen bis hin zu den weitläufigsten Umrissstrukturen zu geschehen hat.³⁰

Die Umrissstrukturen, die formale Gestaltung des Werkes, war schon für die Komponisten der Wiener Schule eine Kernfrage; in Boulez’ eigenem Schaffen wird die “Form” zu einer nicht weniger brisanten Angelegenheit, der Boulez mit dem Begriff der “Ableitung” näher zu kommen hofft. “Je weniger die Formstrukturen des Werkes vorgegeben waren, desto mehr setzten die Komponisten auf die Ableitung”,³¹ konstatiert Boulez. Im Aufsatz “Die Komposition und ihre Gesten” präzisiert Boulez den Begriff Ableitung: Innerhalb eines sieben Schritte umfassenden schöpferischen Prozesses stellt er zwischen die “Entstehung der Idee” und “Musik und Ausdruck: das Formale und das Momentane” zwei Bereiche, die er unter dem Überbegriff der kompositorischen Gesten zusammenfasst, nämlich die “Ableitung aus der Ursprungs-Idee” und “Zwänge und Freiheiten der Ableitung”.³² So interessant der erste Bereich, die Entstehung der Idee, für den kompositorisch Tätigen, den Boulez hier anspricht ist, so wesentlich sind die darauf folgenden Schritte, die sich mit der Ableitung beschäftigen, für den Analytiker. Als ideales Beobachtungsobjekt für die Krise der Ableitung weist sich Webern

²⁸ Ebenda. S. 69.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Boulez. “Ton und Wort”. In: *Werkstatt-Texte*. S. 122. Aus einer Frage, in der Celestin Deliège auf die bei Debussy und Ravel vorhandene “atmosphärische [und] poetische Übereinstimmung mit dem Gedicht” und den fehlenden strukturellen Zusammenhang hinweist, wird deutlich, wie wesentlich verbunden Boulez’ Zugang zum textgebundenen Komponieren mit der Idee einer strukturellen Wechselwirkung, wenn nicht gar Kongruenz war.

³¹ Boulez. “Idee, Realisation, Metier”. In: *Leitlinien*. S. 41.

³² Boulez. “Die Komposition und ihre Gesten”. In: *Leitlinien*. S. 91.

aus, der in seinen unter dem Titel *Der Weg zur Neuen Musik* veröffentlichten Vorträgen in offener Weise von den Problemen im Umgang mit dem kompositorischen Material spricht: "Ich habe dabei das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende".³³ Boulez geht hier nicht näher auf die Krise, die Webern am Beginn seiner Arbeit mit Zwölftonreihen befiel, ein. Sowohl Schönberg als auch seine Schüler lernten, mit dem neuen Material größere Strukturen zu bilden, indem sie sich auf die Ableitung als Kompositionstechnik besannen. Dass auch hier ein Rückgriff auf eine alte Technik stattfindet, ist in zahlreichen Schriften Schönbergs, z.B. aber auch aus Anmerkungen Bergs in Bezug auf die Entwicklung der Reihe³⁴ herauslesbar. Im übrigen beschränkt sich die Suche nach neuen Ableitungs-Verfahren nicht nur auf die Epoche der dodekaphonen Techniken. Schon früher, spätestens mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und dem Schritt in die Atonalität, wird die Frage der Ableitung akut. Dass Boulez sich hier auf die Beschreibung der Probleme in der dodekaphonen Ära konzentriert, ist in Hinblick auf die Entwicklung der Dodekaphonik zu seriellen Techniken hin verständlich. Im Aufsatz "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form" von 1985 bezieht sich Boulez auf das gegenwärtige Komponieren, und die Doktrin, dass Komponieren "aus Ableitungen auf der Basis von Grundideen"³⁵ beruhe, ist nach wie vor gültig. Der Faktor Kreativität, das Eingreifen und Steuern des Komponisten jedoch steht nicht im Widerspruch zum Ableitungsgedanken:

³³ Webern, Anton. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien. Universal Edition, 1960. S. 55. Webern bezieht sich hier allerdings noch nicht auf das dodekaphone Komponieren, sondern auf die *Bagatellen für Streichquartett op. 9*, stellt aber den Zusammenhang zu den Anfangsproblemen des zwölftönigen Schaffens her. In ursächlichem Zusammenhang mit der Unsicherheit in der Handhabung des kompositorischen Materials, die Webern hier zum Ausdruck bringt, steht die aphoristische Kürze der Werke dieser Zeit; im zwölftönigen Komponieren überträgt Webern die Technik der Dodekaphonik auf die formale Gestaltung. Als einziger der drei Komponisten der Wiener Schule wird er der Sperrigkeit der Zwölftonreihen gegenüber harmonischen Konzepten gerecht, indem er die kontrapunktische Ausgestaltung seines Satzes zu einem artifiziellen Höhepunkt bringt. Boulez fasst an anderer Stelle zusammen, was die Herausforderung, vor der Schönberg und seine Schüler standen, bedingte: "Denn wir erleben bei Schönberg eine der wichtigsten Umwälzungen, welche die musikalische Sprache je durchzumachen hatte. Gewiss, am eigentlichen Material, an den zwölf Halbtönen, ändert sich nichts; aber die Struktur, die dieses Material organisiert, wird in Frage gestellt: wir gelangen von der tonalen Organisation zur Reihen-Organisation." (Boulez. "Schönberg ist tot". In: *Anhaltspunkte*. S. 288)

³⁴ Vgl. Bergs Anmerkungen zur Reihentransformation in der *Lyrischen Suite*: "Schicksal erlegend". (1926 für das Kolisch-Quartett verfasste Analyse Bergs. Veröffentlicht in: Reich, Willi (Hg.). *Alban Berg. Bildnis um Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*. Zürich. Peter Schifferli Verlags AG "Die Arche", 1959. S. 46).

³⁵ Boulez. "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form". In: *Leitlinien*. S. 283.

Aber wer Ableitung sagt, meint nicht ohne weiteres auch eine zwanghaft abgespulte Linie aufgrund von Ursprungselementen, meint nicht unvermeidliche Konsequenzen aus gegebenen Prämissen. Die Ableitung kann und *muss* sich sogar durch das überraschende Ereignis, die Geste ändern; die Form muss von ihrer vorgesehenen Bahn abweichen und Territorien entdecken können, die nicht "programmiert" waren.³⁶

Die Erwähnung der Geste, jenes Begriffs, der bei Boulez als Inbegriff des Individuellen, des sich Abhebens des Komponisten vom Kollektiv und von den Vorbildern steht,³⁷ weist deutlich auf die Wichtigkeit der Ableitung im Kompositionsprozess hin. Aus ihr generiert sich die Individualität des Komponisten, gleich ob im tonal gebundenen atonalen, dodekaphonen oder seriellen Schaffen. Dass die Ableitung ein Verfahren ist, dass einer gewissen – prosaisch ausgedrückt – Übung bedarf, fasst Boulez knapp zusammen: "Die Ableitungsgrenze bildet eines der Hindernisse, über die Kompositionsanfänger stolpern".³⁸

Die Schwierigkeiten, die Boulez insbesondere in Schönbergs Werk im Umgang mit der neuen Kompositionstechnik erkennt, und die mit der durch das Ableitungsverfahren an den Komponisten gestellten Herausforderung zusammenhängt, formuliert er schonungslos:

Aber konnte diese neue Technik beweiskräftige Ergebnisse liefern, wenn man sich nicht der Mühe unterzog, das spezifisch Reihenmäßige im strukturellen Bereich zu erforschen? Und wir verstehen hier das Wort Struktur in seiner ganzen Breite, von der Bereitstellung der Kompositionselemente bis zur Gesamtarchitektur eines Werkes. Mit einem Wort; der logische Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Reihenformen und von davon abgeleiteten Strukturen lag generell außerhalb der Gedankenwelt Schönbergs.³⁹

³⁶ Ebenda. S. 283 f.

³⁷ Vgl. zum Begriff der Geste Kapitel III.3. "*Deuxième Sonate*", S. 246, 253. Der Terminus "Form ohne Geste" erfährt eine nähere Erläuterung: "Ich habe von Form ohne Geste gesprochen. Ich könnte auch virtuelle, nicht gerichtete Partitur sagen. Diese kommt ohne den Interpreten aus; man könnte sie bezeichnen als das logische Ergebnis einer Erzeugung von Strukturen, die sich von Grundgegebenheiten ableiten und auf deren Ablauf man nur durch eine Anfangsgeste einzuwirken bräuchte." (Boulez. "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form". In: *Leitlinien*. S. 286). An der Terminologie, derer sich Boulez in der weiterführenden Erläuterung bedient, ist die häufig zu beobachtende Vermeidungsstrategie (im Sinne einer terminologischen Festlegung) der Boulezschen Formulierungskunst abzulesen. Das "überraschende Ereignis", das die Geste als Inbegriff des Individuellen, des Nicht-Vorhersehbaren deklariert, wird wenig später relativiert und mit einem Strukturbegriff in Zusammenhang gebracht, der sich selbsttätig aus einer Anfangsgeste generiert.

³⁸ Boulez. "Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form". In: *Leitlinien*. S. 284.

³⁹ Boulez. "Schönberg ist tot". In: *Anhaltspunkte. Essays*. Kassel, Bärenreiter und München, Deutscher taschenbuch Verlag, 1979. S. 292. Vgl. dazu auch Boulez' Anmerkungen zu Weberns Umgang mit Reihe und Struktur, die für den jungen Komponisten Vorbildwirkung hatte.

Der Umfang und die Weite des hier definierten Strukturbegriffs decken sich mit zahlreichen anderen Äußerungen, sodass angenommen werden darf, dass sich Boulez mit der umfassenden Anwendung des Terminus – sowohl auf Materialebene als auch auf der formalen Gestaltungsebene – identifiziert. Auch in den *Leitlinien* beschreibt Boulez aus der Position des Komponisten heraus die Herausforderung des zeitgenössischen Komponierens:

Wenn man schreibt, stößt man, wo nicht gar immer, auf die Schwierigkeit, die Ebene der Mikro-Strukturen und die der Makro-Strukturen korrekt und frei in Dialog zu bringen, und zwar so, dass sie im Augenblick wie im Ganzen aufeinander verweisen.⁴⁰

In einem anderen Zusammenhang beschäftigt sich Boulez vertieft mit der Wechselbeziehung zwischen Material und Struktur, die für die Wahrnehmung eine eminent wichtige Rolle spielt:

Der Begriff eines Zentralkerns der Wahrnehmung ist grundlegend für die Einschätzung der gegenseitigen Kräfteverhältnisse von Struktur und Material; ich verstehe hier Material im Sinn von Kompositionsmaterial und meine nicht nur das eigentliche Klangmaterial. Die Struktur muss ihrem Wesen nach fähig sein, ihre Anziehungskraft auf das Material zu behalten, selbst wenn sie Ausnahmefälle, Grenzfälle zulässt, in denen das Material so stark ist, dass es zeitweilig die Struktur in Vergessenheit bringt. [...] Das Material verweist auf die Struktur. Es wurde in Abhängigkeit von ihr ausgewählt. Man könnte den Satz auch umkehren und sagen: Die Struktur wählt, um bestehen zu können, ihr Material.⁴¹

Entscheidend für das Kriterium, ob ein Werk gelungen oder misslungen ist, ob es musikalisch ist oder nicht, ist für Boulez die Verwendung des Materials. Die Fakten, die wir “aus der grammatikalischen Analyse herauslesen, aus einem korrekten Gebrauch der Elemente des Vokabulars”,⁴² führen uns dazu, ein Werk für “gültig, ja für unersetzbar [zu] halten”⁴³ oder es abzulehnen. Nicht nur die Ebene des Materials und der Mikrostruktur, nicht nur die einzelnen Vokabeln, sondern auch die Grammatik sind für Wahrnehmung und Wertung entscheidend. Letztendlich, konstatiert Boulez, müssen wir bei der Entscheidung über musikalisch oder nicht musikalisch “uns nicht nur über das Rohmaterial Gedanken [...] machen”.⁴⁴ “Wir müssen auch über das Werk selbst nachdenken, über seine Absichten, seine Strukturen”,⁴⁵ fügt Boulez in einem eindringlichen Appell hinzu.

⁴⁰ Boulez. “System und Idee”. In: *Leitlinien*: S. 384.

⁴¹ Boulez. “Sprache, Material und Struktur”. In: *Leitlinien*. S. 79.

⁴² Ebenda. S. 86.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Boulez. “Sprache, Material und Struktur”. In: *Leitlinien*. S. 85.

⁴⁵ Ebenda. Interessant ist die dicht aneinandergestellte Nennung der Absichten und der Strukturen. Dass Boulez hier von einer Deklaration der “Absichten” absieht, fügt sich

Boulez hat eine ausgeprägte Nähe zum strukturalistischen und post-strukturalistischen Denken. Im Kompromiss zwischen dem vollständigen Verzicht auf Ableitung (was zu einem Überborden von neuen Ideen führen würde) und dem zu großzügigen Gebrauch der Ableitung (was zu Zusammenhangslosigkeit führen würde) stellt sich Boulez die hypothetische Frage, wo das "tatsächliche Operationsfeld",⁴⁶ oder wo "die Grenzen von Erkennen und Entdecken"⁴⁷ liegen. Mit einem kurzen Verweis auf Gilles Deleuze setzt Boulez die Begriffe Wiederholung und Unterschied mit den Begriffen Erkennen und Entdecken gleich.⁴⁸ An der Grenze zwischen Erkennen und Entdecken, zwischen Wiederholung und Variation, generiert sich das musikalische Werk, und zwar nicht nur in einer bestimmten Epoche, sondern, wie Boulez schreibt, in der "ganzen abendländischen Musikgeschichte".⁴⁹ Die Krise, in die das System von "différence" und "répétition", um mit Gilles Deleuze zu sprechen, im seriellen Komponieren geriet, bereitete nicht nur Boulez Kopfzerbrechen; bei ihm gipfelt sie in der Frage: "Was ist eine Technik wert, wenn ihre Voraussetzungen nicht mehr wahrnehmbar sind?"⁵⁰

Im Rahmen des "totalen Serialismus" verbanden sich viele Bedingungen zur Bildung eines Objekts; die Umstellung dieser Bedingungen ergab ein anderes Objekt. Aber wie weit konnten wir es als Umwandlung erkennen? Welche

in sein vorsichtiges Umkreisen oder Umgehen von Fragen, die mit Semantik und Ausdruck in der Musik in Zusammenhang stehen.

⁴⁶ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 102.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Boulez bezieht sich hier auf Deleuzes *Différence et répétition* von 1968 (Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München. Fink, 1992). Bezugspunkte zwischen dem Denken der beiden Franzosen ließen sich mehrere herstellen, ohne dass eine direkte Beeinflussung nachgewiesen werden kann. Verwiesen sei auf die Parallelität der Titelgebung *Pli selon Pli* von Boulez (1957/1990) und *Le Pli. Leibniz et le Baroque* von Deleuze (1988), in dem die Kapitel nicht in sequentieller Folge gelesen werden müssen (Ders.. *Die Falte: Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1995). In gleicher Weise fand Deleuzes Metapher vom Rhizom (der Wurzelform, in der jeder Punkt mit einem anderen verbunden werden kann) in Boulez' Überlegungen zur Mobilität der Strukturen ein Pendant: "Die Mobilität der Strukturen zieht also für die Textur enorme Zwänge nach sich, was nicht zu verwundern braucht, bedenkt man die Vielzahl der Verknüpfungen, die sie voraussetzt. Anstelle einmaliger Beziehungen von Element zu Element beruht die Schreibweise auf vielfachen Beziehungen, die selektive Entscheidungen verlangen, sollen sie nicht absurd werden." (Boulez. "Automatismus und Entscheidung". In: *Leitlinien*. S. 147. Vgl. Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Rhizom*. Berlin. Merve/Pro, 1977). In "Zwischen Ordnung und Chaos" geht Boulez näher auf die polyphonen Stimmgeflechte in der Musik Webers ein und schreibt: "Im Übrigen möchte ich über den Begriff des Gewebes sprechen, denn er ist eines der wesentlichsten Elemente für unsere Wahrnehmung der Polyphonie". Boulez' Begriff des Gewebes kommt hier dem Deleuzeschen Rhizom schon sehr nahe. (Vgl. "Zwischen Ordnung und Chaos". In: *Leitlinien*. S. 429.)

⁴⁹ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 105.

⁵⁰ Ebenda.

Kriterien müssen beibehalten werden, um ein Objekt einem anderen anzunähern? Bedarf es dazu grundlegender Kriterien oder grundlegender Kriterien plus Hüllkurven? Und wenn die Hüllkurven ausreichen: warum dann so komplexe Grundkriterien verwenden?⁵¹

Probleme, die die Durchstrukturierung des Materials im seriellen Komponieren bereitete, werden von Boulez mehrmals angesprochen. Fragen nach der Sinnhaftigkeit der komplexen Grundstrukturen, die im Rezeptionsvorgang nicht zum Tragen kommen, hat Boulez spätestens mit der Komposition des *Marteau sans maître* beantwortet.⁵²

Im *Marteau* [...] konnte ich gewisse Faktoren an einem bestimmten Punkt meiner Komposition eliminieren, und dieser negative Aspekt ist genau das, was die Lebendigkeit einer Komposition ausmacht: mit einem Mal werden die Stücke individualisiert. [...] Der *Marteau sans maître* hat eine sehr differenzierte Struktur aufgrund von vielen positiven Elementen, aber auch aufgrund von Verzichten, die diese Struktur sich auferlegt.⁵³

Der “viel beweglichere”⁵⁴ Standpunkt, den Boulez im Vergleich zum streng seriellen Komponieren in *Marteau* einnahm, ermöglichte ihm, durch “Verweigerung”,⁵⁵ d.h. durch das Abweichen von durch die Reihen vorgegebenen Abläufen, zu einer persönlichen Schreibweise zurückzukehren. Der Strukturbegriff wird von Boulez hier sehr allgemein verwendet.

Die – vor allem in Hinblick auf die Bewertung durch die Nachwelt auffallende – Kürze der Zeit, in der streng seriell komponiert wurde,⁵⁶ beweist eindringlicher als alle schriftliche Dokumentation der Probleme, dass sich die Frage nach Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit der rigiden Vorgaben sehr bald einstellte. Aleatorische Prinzipien, die – gleichfalls für kurze Zeit – als Mittel der Erlösung aus dem Trauma Serialismus freudig begrüßt wurden, konnten ihr Versprechen nicht halten. Die völlige Determiniertheit des Materials lässt sich durch die aleatorische Gestaltung der Hüllkurven nicht kompensieren – im Gegenteil, die empfundene Indeterminiertheit, die sich als Folge der völligen Vorausberechnung des Materialbestands ergibt, erfährt in der aleatorischen Verbrämung eine Verdopplung. Boulez spricht in

⁵¹ Ebenda.

⁵² Vgl. Boulez. “Reale und virtuelle Thematik, offene und geschlossene Form”. In: *Leitlinien*. S. 261.

⁵³ Boulez. *Wille und Zufall*. S. 74.

⁵⁴ Ebenda. S. 74.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Das streng serielle Komponieren wird in fruchtbarer Weise in einem seriellen Denken, das sich von den rigiden Vorgaben, nicht aber von ästhetischen Forderungen löst, weitergeführt. Boulez hat sich vom seriellen Denken nie distanziert. Vgl. auch Stahnke, Manfred. *Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchungen zum Formanten ‘Tropé’ der Dritten Klaviersonate*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 21. Hg. Constantin Floros. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1979. S. 210.

seinem Aufsatz "Die Komposition und ihre Gesten" die Möglichkeit des Einbeziehens der Indeterminiertheit im seriellen Komponieren an. Interessant ist, dass er die "Unbestimmtheit der Form [als eine] der Möglichkeiten, und wahrscheinlich die fruchtbringendste, um das Problem der Gegenüberstellung von freien und strengen Dimensionen zu lösen",⁵⁷ bezeichnet. Die Frage nach dem Sinn einer sich ständig verändernden formalen Geste, die sich an diese Feststellung anschließt, lässt Boulez in bescheidener Weise offen: "Man wird nie die Grenze zwischen Wahrnehmung und Spekulation ziehen können, und es ist eine der Pflichten des Komponisten, sie prinzipiell abzulehnen".⁵⁸

Das Komponieren im strengen seriellen System hatte in einer kurzen, dogmatischen Periode Bestand. Mit dem Streben nach Objektivität, mit dem Eliminieren jeder Semantik, dem Verweigern ästhetischer Ansprüche und der Tendenz, durch "Anonymität", durch das Zurückdrängen der Rolle des Komponisten, eine allgemeingültige, wohl auch unanfechtbare Sprache zu kreieren, zeigen sich Neuerungen im musikalischen Denken, die jenen des Strukturalismus in der Linguistik verwandt sind. Ein direktes Gleichsetzen der linguistischen und musikalischen Entwicklungen im Sinne von Kongruenzen ist nicht möglich; die Einflüsse der Linguistik, die Inspiration, die Boulez durch das – wie er selbst sagt – zum Teil sehr oberflächliche – Rezipieren des Werks von Lévi-Strauss, Kristeva, Barthes u.a. erfuhr, aufzuzeigen, erscheint als Notwendigkeit und als Schlüssel zum Verständnis insbesondere der Entwicklung des Frühwerks bis hin zu *Structures I*. Wenn auch – hierin zeigt sich wiederum eine Parallele zur Linguistik – die Arbeit im hermetisch abgeschlossenen seriellen System nur kurze Zeit Bestand hatte, so ist doch die Bedeutung, die die Ideen des seriellen Komponierens erlangten, für die zukünftige Musikgeschichte nicht zu unterschätzen. Für Boulez' eigenes Werk gilt, dass er das serielle Denken nie wirklich verlassen hat, auch wenn er von rigiden Ansprüchen an eine Kompositionstechnik Abstand genommen hat und nimmt.⁵⁹ Bis heute lässt er sich von Linguistik und Literatur inspirieren; die Vorsicht, die der beim Erzeugen von Analogien in seinen späteren Schriften walten lässt, relativiert manches der anfechtbaren Äußerungen der jungen Jahre. Den, wie Boulez selbst sagt, nicht konkreten (im Sinne einer 1:1 – Übertragung der Ideen), in seiner Inspirationsfähigkeit aber keinesfalls zu unterschätzenden Einfluss linguistischer Überlegungen auf das frühe Werk, auf die ersten beiden Klaviersonaten zu erhellen und damit die Vorgeschichte der *Structures I* stärker ins Bewusstsein zu rufen, erscheint als Notwendigkeit: *Structures I* ist kein *deus ex machina*.

Die Gefahr, die sich beim Versuch, Parallelen in der Entwicklung zwischen Literatur, Linguistik und Musik aufzuspüren, ergibt, ist die der Überinterpre-

⁵⁷ Boulez. "Die Komposition und ihre Gesten". In: *Leitlinien*. S. 109.

⁵⁸ Ebenda. S. 110.

⁵⁹ Vgl. Stahnke, Manfred. *Struktur und Ästhetik bei Boulez*. S. 210 f. Vgl. auch Hirsbrunner, Theo. *Boulez. Pierre Boulez und sein Werk*. S. 178.

tation. Wer auf das Spiel mit Analogien, das Übertragen der Begriffe vom einen zum anderen Gebiet sich einlässt, kann leicht der Versuchung unterliegen, zu viel in das musikalische Werk hineinzudeuten. Zur Vorbeugung dieser Gefahr ist es unabdingbar, Boulez' eigene Schriften heranzuziehen und einzugestehen, dass seine Rezeption der linguistischen Literatur keineswegs die eines Fachmanns war, sondern die eines interessierten Laien, eines Musikers, der das für sich nutzbar machte, was ihm anregend erschien.

Барбара Добрејсберџер

МУЗИКА КАО ГОВОР, ИЛИ СТРУКТУРАЛИСТИЧКА МИСАО О МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ ПЈЕРА БУЛЕЗА

(Резиме)

У Булезовим списима је исказана једна интензивна, упорна заокупљеност феноменима с тематског подручја музике као говора. Булез отворено поставља питање „Шта значи реч *језик* примењена на музику?“ Као ни други аутори, ни он није могао да да кратак одговор, па се у његовим текстовима може наићи на више примера кружења око те теме. Нити музика поседује способност да пренесе директни значењски ниво, нити се може тврдити да је она без значења. Булез стално наглашава самосвојност семантике музике, којом се она одваја од писаног и говореног језика. Он добро уочава паралеле између музике и језика, али се с правом одриче „директног превођења“ терминологије из лингвистике и природних наука на музику. Ипак, афинитет ка језику лингвиста и, уопште, литературе, који се изражава у његовом речнику и избору наслова, мора да се схвати као позив на испитивање блискости његовог мишљења са начелима структурализма. Магична реч *сџрукџура* провлачи се као црвена нит кроз његове списе и музичка дела. Међутим, Булез не придаје појму структуре аuru једног *terminus technicus*-а; напротив, структура је код њега нераздвојно повезана са динамичним стваралачким процесом. Анализа употребе појмова у Булезовим списима омогућује један суштински увид у дивергенције његових особених дефиниција појмова, што ће се показати као неопходно и плодносно у анализи његових музичких дела.

УДК 781.1: 81' 33

Maria Kostakeva

INNERE EMIGRATION UND DIKTATUR
Die getarnten Botschaften in den Opern
***Der Meister aus Bojana* von Konstantin Iliev und**
***Der gefesselte Prometheus* von Lazar Nikolov**

Abstrakt: Die Frage der “inneren Emigration” in den ehemaligen kommunistischen Ländern Europas wird an Beispielen zweier Opern der wichtigen bulgarischen Komponisten Konstantin Iliev und Lazar Nikolov untersucht. Ähnlich wie Paul Hindemith in *Mathis der Maler*, in Ilievs *Meister aus Bojana* (1962), kam die Inspiration von einer mittelalterlichen Legende her, und im Mittelpunkt des Dramas steht das Problem der Freiheit der Schöpfer unter der dogmatischen Gewalt. Im *Gefesselten Prometheus* (1972) von Nikolov ist die Hauptperson als Symbol des Protests gegen die Tyrannei und die Unterdrückung zu verstehen, und so lässt sich in allen Zeiten politisch interpretieren, umso mehr bei einem kommunistischen Regime.

Schlüsselwörter: innere Emigration, bulgarische Musik, Konstantin Iliev, Lazar Nikolov.

Der Begriff “innere Emigration” wird heutzutage wenig gebraucht, besonders wenn von der Kunst der damaligen Ostländer die Rede ist. Nach einigen Autoren sei diese Redeweise “ziemlich abgenutzt” und “wenig brauchbar bei der Erforschung der nichtnationalsozialistischen Literatur”.¹ Um Missverständnisse zu vermeiden, möchte ich gleich erklären, weshalb ich denselben Begriff, der im Kontext mit der nationalsozialistischen Kunst entstand – trotz solcher Meinungen –, auf eine spätere Epoche übertrage:

1. weil jede totalitäre Diktatur, sei sie faschistisch, kommunistisch oder islamistisch, ihre eigene innere Emigration produziert: Das 20. Jahrhundert hat sich eben als Epoche der totalitären Diktaturen erwiesen. So bekommt dieser Begriff eine ähnliche paradigmatische Bedeutung wie der Begriff ‘totalitäre Diktatur’ selbst;

2. sehe ich keinen Sinn darin, auf diesen treffenden Ausdruck zu verzichten, der in den Zeiten des Eisernen Vorhangs weit verbreitet war, solange man keinen besseren gefunden hat;

¹ Frank Westenfelder: *Innere Emigration, Kritik und Widerstand – nationalsozialistische Literatur, Ideologie, historischer Roman, Nationalsozialismus*. Siehe Internet-Artikel.

3. weil dieser Begriff auf eine besondere Beziehung hinweist: Je größer die Verengung des sozialen Raums in einem diktatorischen Regime ist, desto größer kann die Ausdehnung des inneren Raums sein. Das Werk – als Bestandteil der inneren, privaten Lebenswirklichkeit – wird zum Mittel, das eigene Da-Sein zu artikulieren. Die Spielarten erreichen extreme Polaritäten: Protest und Resignation, Boykott und Anpassung, Schweigen und pathetische Ausbrüche, politische Apathie und ästhetisches Engagement.

Alle diese Fragen, die in den kommunistischen Zeiten aus bekannten Gründen unbeantwortet blieben, haben gleich nach der Wende ihre Aktualität verloren; sie schienen einfach nicht mehr politisch attraktiv genug zu sein. In der Tat hört man von dem kulturellen Leben der damaligen Ostländern heute viel weniger als in den kommunistischen Zeiten.² Vom kleinen Balkanland Bulgarien, das von den chaotischen politischen Ereignissen im Nachbarland Ex-Jugoslawien völlig überschattet war, gar nicht zu reden. So bleibt nun, vierzehn Jahre nach der Wende, die stille Tragödie einer ganzen Generation von Künstlern immer noch ein geschlossenes Kapitel. Das Leben und das natürliche Streben nach Selbstverwirklichung und Anerkennung im Rahmen eines totalitären Regimes, kommen selten im Blickwinkel der Forscher. Für einen, Westler' wäre auch schwer zu verstehen, was für eine Rolle die Zeit Ende der 40er-, Anfang der 50er Jahre – die dunkelste Zeit der kommunistischen Regime in Osteuropa – im Leben eines Künstlers gespielt hat.

Als Ergebnis der sozialistischen Revolution und der Zuordnung Bulgariens dem Ostlager nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich nicht nur die politischen, sondern auch die kulturellen Konstellationen total verändert. Das totalitäre Regime verlangte eine sofortige, kollektive Identifikation mit ihren ideologischen Postulaten. Der im 1947 gegründete Komponistenverband (wie alle entsprechenden Kunstverbände der sowjetischen Satellitenländer) sollte die kontrollierende Funktion auf seine Mitglieder ausüben. Die ‚regimefeindlichen‘ Künstler mussten vom Musikleben Abschied nehmen oder gar aus der Musikgeschichte getilgt werden.

Dimităr Nenov (1901–1953), einer der originellsten Komponisten Bulgariens, der in den 20er Jahren in Dresden Komposition, Klavier und gleichzeitig Architektur studierte und nach seinem Studium als Professor für Komposition an der Sofioter Musikhochschule und als Konzertpianist wirkte, starb verbittert und isoliert. Lazar Nikolov (1922), eine zentrale Figur im Bereich der neuen Musik wurde mehrmals von der Arbeit entlassen, dürfte aber doch als Korrepetitor und später als Dozent für Partiturlesen an der Musikhochschule seinen Beruf ausüben. Komposition durfte diese bedeutende Persönlichkeit nie unterrichten. Die Ausbildung einer Kompositionsklasse in einer anderen ästhetischen Richtung als der sozialistisch-realistischen und die Verwendung ‚unpassender‘, ‚modernistischer‘ Ausdrucksmittel wäre für

² Man kann nur hoffen, dass die Situation sich in Bezug auf den Eintritt dieser Länder in die EU bald ändern wird.

die Kulturfunktionäre viel zu gefährlich gewesen. Schon Ende der 40er Jahre (*Konzert für Orchester*, 1949) entwickelte Nikolov seine raffinierte Kompositionstechnik atonaler Prägung, die weit entfernt von der spätromantischen oder neoklassizistischen Ideomatik und noch weiter von Ždanovs Ästhetik stand.

Nicht viel leichter hatten es jene Komponisten linker oder sogar kommunistischer Überzeugung (Georgi Tutev, z.B.), die in ihrer Musik ‚westliche‘, ‚formalistische‘ Kompositionstechniken verwendeten. Konstantin Iliev (1924–1988), der sich an der Musikakademie in Prag auf Komposition spezialisierte, hat sich von Alois Hába für eine gewisse Zeit beeinflussen lassen. Ähnlich wie Nikolovs Musik wurden auch seine auf Grundlage der Atonalität und der Dodekaphonie gestalteten Werke von Kulturfunktionären als ‚formalistisch‘, ‚kosmopolistisch‘ und ‚der sozialistischen Realität feindlich‘ abgestempelt.

Hier möchte ich mich auf zwei Opernwerke dieser beiden Komponisten berufen, in welchen die künstlerische Widerstandshaltung deutlich zu spüren ist: Ilievs *Bojanskijat Majstor* (*Der Meister aus Bojana*, 1962) und Nikolovs *Prikovanijat Prometej* (*Der gefesselte Prometheus*, 1972). In seiner Oper *Der Meister aus Bojana*, der eine altbulgarische Legende zugrunde liegt, stellt der politisch engagierte Mensch Iliev die für ihn brennend wichtige Frage nach der Stellung des Künstlers und der Funktion seiner Kunst in einer unfreien Gesellschaft, bzw. im phäodalistischen Bulgarien des 13. Jahrhunderts. Im *Gefesselten Prometheus* nach dem gleichnamigen Stück von Aischylos behandelt Nikolov das Thema des ethischen Stoizismus der einsamen Persönlichkeit gegenüber der moralischen und physischen Gewalt.

Schon in den Titeln und der Problematik der Werke spürt man die getarnten Botschaften der beiden Künstler: In Zentrum ihrer Opern steht die einzelne Persönlichkeit, deren menschliches Drama, deren moralische und ästhetische Bestrebungen als absoluter Wert und zwar als Gegenpol der Massengesellschaft hingestellt wird. Das ist schon ein schwerer ideologischer Verstoß gegen die kollektivistischen Dogmen der damaligen sozialistisch-realistischen Kunst. Die Botschaften sind auch in den Libretti-Texten selbst versteckt, die nicht buchstäblich, sondern als ‚Aesop‘-Sprache, die in den kommunistischen Zeiten einzig mögliche menschliche Kommunikation, zu verstehen sind. Hinter dieser ‚Aesop‘-Sprache sind auch reale autobiographische Züge zu entdecken.

Der Meister aus Bojana ist nach der Novelle *Prasnik v Bojana* (*Festtag Bojana*, 1950) und ihrer theatralischen Version *Rāka Ilieva* (*Die Hand von Ilija*) von Stojan Zagorčinov geschrieben. Die poetische Legende in der Interpretation des bulgarischen Schriftstellers erzählt von dem unbekanntem Ikonenmaler der Kirche in Bojana, der in seinen Fresken statt Heilige, die Gestalt seiner Geliebten und anderen Zeitgenossen gemalt hat. (Die in der Protorenaissance, in der Nähe von Sofia, in 1259 entstandene Kirche von

Bojana war mit ihren expressiven, für die Zeit ungewöhnlich realistisch wirkenden Fresken berühmt geworden. Der Name des Malers blieb aber anonym. In dem Volksbewusstsein lebt er weiter als Freigeist, der sich über den starren Kanon hinwegsetzte.)

Die geschichtlichen Parallelen sind offensichtlich: Verstoß gegen den festgesetzten (byzantischen) Ikonenstil, Verstoß gegen die Dogmen des (sowjetischen) sozialistischen Realismus. In beiden Fällen geht es um die Unterdrückungsmechanismen eines fremden Staates durch ihre kulturellen oder ideologischen Postulate. Den braven Ordnungshüter störte nicht so sehr der Stoff selbst – die ‚Aesop‘-Sprache konnten sie sowieso nicht verstehen, aber die ‚feindlichen‘ Dissonanzen und die atonale Musiksprache des Komponisten. Der im Jahre 1958 erschienene Redaktionsartikel der Zeitung *Narodna kultura* spricht deutlich dafür:

*“Einige vom Irrtum besessene junge Komponisten versuchen, die Grundpfeiler der bulgarischen Musik [d.h. das Volkstümlich-Charakteristische] einzureißen und den Weg zu den formalistischen Richtungen einzuschlagen. Überzeugte Vertreter des “Atonalismus” sind Iliev und Nikolov. Zu ihnen neigen auch einige jüngere begabte Komponisten, die in ihrem Streben, ihren eigenen Weg zu finden, leider auch atonale Mittel verwenden.”*³

Die Ähnlichkeit mit einem anderen, zehn Jahre früher in der Zeitschrift *Novo vreme* geschriebenen Artikel ist verblüffend. Es geht um den Artikel Alexander Obretenovs *Einige Gedanken über unsere Musik* – eine bulgarische Variante des in allen Ostländern verbreiteten berühmt-berühmten Artikel der Zeitung *Pravda* vom 10. Februar 1948 “In bezug auf die Oper Die große Freundschaft von Wano Muradeli”:

*“Dieser krankhaften Erscheinung, die kein gutes Zeichen für ihre Autoren ist, liegt eine blinde, volksfeindliche Verehrung der verdorbenen westlichen Kultur zugrunde. Das ist ein Ergebnis von unreifer Hektik und dem Streben, den leichtesten Weg zu gehen – den Weg des Formalismus und billiger Originalität. Unter unseren heutigen Bedingungen ist das unzulässig und muß schon im Keim erstickt werden.”*⁴

Hier erscheinen einige Parallelen zu der 1935 geschaffener Oper *Mathis der Maler* von Paul Hindemith. In beiden Fällen geht es um eine mittelalterliche Legende, die in Hindemiths Werk vor einem breiten historischen und bei Ilievs auf volkstümlichen Hintergrund dargestellt wird. Ähnlich wie der unbekannt Maler der Bojanas Kirche blieb der richtige Name des Schöpfers des Isenheimer Altars Jahrhunderte lang nicht bekannt. Beide Opern, die unter zwei diktatorischen Regimen entstanden, waren Gegenstand der schärfsten ideologischen Kritik aus fast identischen Gründen. Die Kritik an

³ Zeitung *Narodna kultura*, zit. nach K. Iliev: *Slovo i delo*. Sofia, 1997, S. 249.

⁴ Zeitung *Literaturen front* vom 11.12.1948, zit. nach K. Iliev: *Slovo i delo*. Ebenda, S. 245.

Hindemith und an die neue Musik allgemein in Hitlerdeutschland, richtete sich gegen ihre atonale Sprache, die die klassische Traditionen zerstörte und das Volkstum ignorierte. *“Hindemiths Musik ist der deutschen Art fremd, denn sie ist keine Kunst im höheren Sinne, vielmehr nur noch leeres Spiel mit Tönen, eine artistische akrobatische Kunstfertigkeit.”*⁵ Es war aber auch Kritik von linker Seite: Theodor Adorno warf Hindemith vor, dass er mit dem Stoff über Mathias Grünewald den neuen Herren seine Treue als echter deutscher Komponist zeigen wollte.⁶ Auch die Verwendung der volkstümlichen Elemente (alter Lieder und Choräle) wurde von den Kritikern als Zeichen der Anpassung eingeschätzt.⁷

Zurück zu Iliev: Es mag kein Zufall sein, dass er die Gestalt des jungen Malers (wohlgemerkt mit Namen ‚Ilija‘), eine willensstarke und zielstrebige Persönlichkeit, die ihren Platz in der Kunst zu erobern weiß und für neue künstlerische Ideale kämpft, in den Mittelpunkt seiner Oper stellte. Die unterschwellige (oder bewusste?) Identifikation des Komponisten mit seinem Protagonisten ist offenkundig. Die Legende bei dieser metaphorischen Methode wird zum Anlass, sich selbst in der Gegenwart zu reflektieren. Die Gegenüberstellung des einsamen Künstlers und der konservativen Gesellschaft, der Konflikt zwischen der unkonventionellen Kunst und den festgelegten Normen sind Gegenstand der ausgebreiteten Monologe Ilijas, die die Schlüsselpunkte der Dramaturgie bilden. Besonders scharf beurteilt er die untergeordnete Rolle des Künstlers in dem ‚zaristischen‘ Staat. In seinem Monolog aus dem zweiten Bild sagt Ilija: *“Sie [der Zar und seine Bojare] respektieren weder den Schöpfer noch seine Gefühle und menschliche Seele. Der Maler ist für sie nur eine Ware, die von ihnen hochnäsig gekauft wird.”* Die emotionalen Ausbrüche in dem atonal gestalteten Monolog, reich an mannigfaltigen Kontrasten, verrät die Sympathie des Autors zu seinen Protagonisten.

Die Musik als Autoreflexion – ein typisches Zeichen für die Kunst der inneren Emigration – ist auch für Nikolov bezeichnend. In seiner Werthierarchie ist die Kunst eine Sublimierung des menschlichen Geistes und das Schaffen, das erhabenste Erlebnis der kreativen Persönlichkeit. In diesem Sinne war das Motiv des gefesselten Prometheus für ihn fast prädestiniert. Es ist verblüffend, dass Nikolov, der immer in seinem Schaffen die Instrumentalmusik bevorzugte, sich entschlossen hat, eine Oper nach Aischylos zu schreiben. Bevor er das tat – diese Idee sollte im Laufe von sechs Jahren

⁵ Hans Schröck: Nürnberger Musikbrief, zit. nach Gudrun Breimann: Mathis der Maler und der Fall Hindemith. Frankfurt a.M. 1997, S. 33.

⁶ Vgl. Theodor W. Adorno: Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation. In: Impromptus. Gesammelte Schriften. Band 17. Frankfurt a.M. 1982, S. 242/439.

⁷ Christine Fischer-Defoi: Kunst macht Polkritik. Zit. nach Gudrun Breimann. Ebenda, S. 178.

reifen – schrieb er theatralische Musik für zwei andere griechischen Tragödien – *Antigone* (1958) und *Elektra* (1973).

Hier sollte man daran erinnern, dass die mythologischen, biblischen oder mittelalterlichen legendären Sujets in den Zeiten zwischen den beiden Weltkriegen, vor allem aber der faschistischen Diktaturen in Europa sehr verbreitet waren. Durch die Flucht in die Geschichtslosigkeit öffnete sich die Möglichkeit, sich aus der Realität zu entziehen oder sogar eine versteckte Kritik an das herrschende Regime auszuüben. Man denkt an *Antigone* (1927) und *Jeanne d'Arc au bûcher* von Honneger, *Judith* (1932) und *Elektra* (1937) von Jean Giraudoux, *Les Mouches* (1941) von Jean-Paul Sartre, *Antigone* (1942) von Jean Anouilh u.a.

Prometheus als Symbol des Protests gegen die Tyrannei und die Unterdrückung, der Beschützer der Rechtlosen, der das Feuer aus dem Himmel gestohlen und auf die Erde gebracht hat, lässt sich in allen Zeiten politisch interpretieren, umso mehr bei einem kommunistischen Regime. Zeus' Vorhaben, die armen Menschen "auszurotten" und durch "ein anderes Volk zu ersetzen"⁸ kommt uns auch heute ziemlich bekannt vor. Nicht weniger bekannt klingen auch Prometheus' kritische Bemerkungen über den neuen Herrscher:

*Andre sitzen am Ruder
Hoch im Olymp und nach neuen
Gebräuchen bricht Zeus das Recht.*⁹

Dem vom Komponisten verfassten Libretto liegt fast der ganze Text von Aischylos zugrunde, wobei an Stelle der für die griechische Tragödie spezifischen Struktur,¹⁰ ist hier die drei Akte-Opernstruktur mit Prolog. Der episch-statische Charakter der Dramaturgie ist aber für die Operngattung nicht typisch; die Verwendung von Sprachdeklamation neben dem Gesang, die aktive Rolle des Frauenkammerchores und das solistisch betrachtete Kammerorchester (ohne hohe Streicher) zeigen die Verwandtschaft mit den nach Strawinskys *Ödipus Rex* weit verbreiteten, immer verschiedenartig individualisierten Mischgattungen (bzw. Oper-Oratorium, szenische Kantate u.a.). Die atonale Musiksprache, die vor allem für die Vokalcharakteristiken (Prometheus, Okeanus, Hephaistos, Jo, Macht, Gewalt) bezeichnend ist, wird durch klangfarbige aleatore Orchesterepisoden gefärbt, die die Schlüsselpunkte der Dramaturgie prägen. Der dramatische Konflikt zwischen Prometheus und Zeus' Schergen verläuft in drei sich steigernden Phasen; dabei erhebt sich die Gestalt des Protagonisten in seiner ganzen moralischen Größe um so

⁸ Aischylos: Tragödien. München 1979, S. 96.

⁹ Ebenda, S. 92.

¹⁰ Prolog – Parod (Marschlied) – Episoden (dialogisierliche Teile zwischen zwei Chorliedern), – Stasim (lyrische Chorlieder zwischen zwei Episoden in Abwesenheit der Protagonisten) – Exodus (Schluss).

mehr, als die zweifelhaften Wahrheiten der Vertreter von Zeus' Macht hintereinander fallen.

Der gefesselte Prometheus wurde in Bulgarien bis jetzt nur konzertant aufgeführt.¹¹ Weder die Partitur noch der Klavieraufzug wurden veröffentlicht. Fast 30 Jahre nach Erscheinen des Werkes bleibt es für den breiten Opernbesucher völlig unbekannt. Ähnliches gilt für Iliev, obwohl seine Oper einmal auf der Opernbühne inszeniert wurde¹² Weder zu seinen Lebzeiten, noch nach der Wende wurde seinem Schaffen ein Buch oder eine bedeutende Forschungsarbeit gewidmet.¹³

Die absurde Tatsache, dass das Werk der beiden Komponisten, womit die Neue bulgarische Musik Ende der 40er Jahre im Gang gesetzt wurde, mit kleinen Ausnahmen bis zum heutigen Tag nicht verlegt worden ist, dass ihre Musik meistens neben Werken anderer nur auf wenigen Schallplatten und CDs zu hören ist, obwohl fast ihr ganzes Schaffen vom Bulgarischen Nationalradio aufgenommen wurde, verträgt kein Kommentar. Auch nach der Wende bleibt das Werk Ilievs und Nikolovs fern vom kulturellen Leben Europas. Damals war der Eiserne Vorhang, jetzt die frierende Ignoranz. Iliev konnte das nicht miterleben; für Nikolov, der ähnlich wie sein Prometheus in Geschichtslosigkeit weiter als Freigeist existiert, ist das insofern egal, als er in der Lage ist, sich immer weiter zu artikulieren, unabhängig von der herrschenden Ideologie. Dieser Einzelgänger ging immer allein seinen Weg und schrieb kein einziges Parteilied oder – kantate.

*Und ob sein greller Blitz herniederfährt,
Im Schneegewirbel und im Erdgedröhn
Die ganze Welt erzittert und erhebt,
Nichts beugt mich nieder.*¹⁴

Dieser Abschnitt aus Aischylos' Drama zeigt deutlich, dass man auch als Gefesselter rebellieren kann. Das zeigt auch die Oper Nikolovs, die zum Symbol der Haltung eines inneren Emigranten wird. Die Musik am Ende des *Gefesselten Prometheus*, die wie ein Vulkan ausbricht, die donnert und grollt, spricht ohne Worte dafür.

¹¹ Uraufführung in Russe am 24.3.1974; Dir.: Dobrin Petkov.

¹² 10.10.1962 in der Sofioter Staatsoper; Dir.: Vasil Kazandžiev; Regie: Michail Chadžimišev.

¹³ Erst in Jahre 2003, 15 Jahre nach dem Tod des Komponisten erschien das Buch seines Freundes L. Nikolovs "K. Iliev. Monografia", Sofia 2003.

¹⁴ Aischylos, Tragödien, München 1979, S. 131.

Марија Косиџакева

УНУТРАШЊА ЕМИГРАЦИЈА И ДИКТАТУРА
„Мајстор из Бојане“ Константина Илијева и
„Оковани Прометеј“ Лазара Николова
(Резиме)

Иако се појам „унутрашње емиграције“ везује првенствено за националсоцијалистичку културу и уметност, у овом раду се он користи за осветљавање музичког стваралаштва насталог под комунистичким режимом, и то из три разлога: 1. Свака диктатура, дакле и комунистичка, производи своју унутрашњу емиграцију; 2. Још није пронађен бољи израз за тај конкретни феномен из доба постојања „гвоздене завесе“; 3. Овај појам јасно упућује на проширење унутрашњег духовног простора док се истовремено сужава друштвени простор у време диктатуре. Данас ова питања не изгледају довољно политички атрактивна, тако да четрнаест година после слома комунизма, тиха трагедија једне генерације уметника, на пример у Бугарској, изгледа као да је само ствар прошлости и да се мало кога дотиче.

Лазар Николов (р. 1922), централна фигура нове музике у Бугарској, био је више пута критикован због својих смелих композиторских ставова, остајао без посла, а на Музичкој академији у Софији није могао да предаје композицију. Већ крајем 1940-их година развио је рафинирану композициону технику атоналне основе (*Концерти за оркестар*, 1949). Његов колега Константин Илијев (1924–1988) студирао је у Прагу, где је примио утицај идеја Алојза Хабе. Са званичних места су му пребацивани „формализам“ и „космополитизам“ због примене атоналности и додекафоније. У чланку су приказане две опере ових композитора: *Мајстор из Бојане* Илијева и *Оковани Прометеј* Николова. Аутор првог дела се инспирисао старобугарском легендом постављајући горућа питања о месту уметника у неслободном друштву. У средишту другог дела, рађеног према Ехилу, налази се тема етичког стоицизма који заступа усамљени појединац у односу на морално и физичко насиље које трпи. Очигледна је тематска сродност између *Мајстора из Бојане* и Хиндемитовог *Сликара Мајнуса* (1935), а запажа се и композиторова идентификација са својим јунаком. Слично се може рећи за дело Л. Николова, у коме је Прометеј протумачен као симбол борбе против тираније.

Опера *Мајстор из Бојане* сценски је постављена само једном (премијера: 1962), док је *Оковани Прометеј* извођен само концертно (први пут: 1974). Обе опере су остале непознате културној Европи. Раније је узрок томе била међусобна идеолошка супротстављеност Источне и Западне Европе, док је то данас хладна игноранција.

UDK [78.01 : 78.036.071.1 : 329.15] (497.2)

Nadežda Mosusova

SAMUEL BECKETT AND MUSIC

An Absurd Essay about the Idea of Musicality and Musical Form in Samuel Beckett's Short Pieces – Influences and Possibilities

Abstract: The premise of musicality of Beckett's short dramas contains more questions than answers. Is the musicality of text present only in the work of Samuel Beckett? Do only the (musical) stage remarks in Beckett's dramas suggest the idea of musicality? Can the absurdity of his output be expressed with music and through music? Some short musical compositions, especially by Alexandre Scriabine, can be in some way compared with Beckett's "dramaticules", but only in form not in the meaning and musical language. The question of hidden influences remains to be developed.

Key-words: Samuel Beckett, theatre of the absurd, absurd literature, abstract painting, music, rhythm, influence, Alexandre Scriabine.

In the 1953, with the premiere of (written in 1948, published in 1952) drama *Waiting for Godot* in Paris, by Samuel Beckett (1906–1989), a new theatre was definitely born in the Western world: the Theatre of the Absurd. Martin Esslin (1918–2002), the theoretician, the inventor of the term, and first analyst of the Beckett's work tried and succeeded in his famous book *The Theatre of the Absurd* to explain the meaning of the absurd and also to analyze similar works of some Beckett's (existentialist) predecessors and contemporaries. From Esslin's writings we learn about playwrights that influenced Beckett's work and also the painters which brought to the attention the idea of the absurd in general. The most interesting statement of Esslin, however, is the very formula of the absurdity, explained with a musical term – harmony!

“‘Absurd’ originally means ‘out of harmony’, in a musical context. Hence its dictionary definition: ‘out of harmony with reason of propriety: incongruous, unreasonable, illogical.’”¹ And further: “Beckett's plays lack plot even more completely than other works of the Theatre of the Absurd. Instead of a linear development, they present their author's intuition of the human condition by a method that is essentially polyphonic; they confront

¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Third Edition first published in Great Britain in Pelican Books 1980, reprinted in Peregrine Books, 1987, 1988 (here quoted), 23. (First edition appeared in Great Britain in 1961).

their audience with an organized structure of statements and images that interpenetrate each other and that must be apprehended in their totality, rather like the different themes in a symphony.”²

At the same time, the German playwright and painter Wolfgang Hildesheimer (1916–1991), being also an “absurdist” like Beckett, gave his opinion about the Absurd, in a lecture held in Erlangen in 1960, published in 1963 (*Über das absurde Theater*).³ He did not use musical (nor even pictorial) terms to present the appearance of the new theatre, although he wrote plays with music, as *Pastorale, Grotteske in einem Akt* (1958). We are not expecting a strict musical approach from a non-musician as we are not insisting to receive from a non-musician like Esslin the adequate explaining of the expression “out of harmony”. What does it even mean to a musician? To-day?

What did he, Esslin, know about the musical polyphony or symphony themes? What did Aldous Huxley (1894–1963) understand about the counterpoint in having naming his novel *Point Counter Point* (1928)? Did the Russian symbolists study music to be able to use musical terms as titles and contents for their poems: Andrei Bely (1880–1934) for *Northern Symphony* (1902)? But, speaking in musical terms, Martin Esslin, to be sure, opened definitely the path to non-musicians, i.e. literary historians and critics to discuss the musicality of literature, especially of Beckett’s texts.

It was odd that the proclaimed new theatre of Samuel Beckett, suddenly famous author of two (crucified) men in search for God (Godot) was explicitly verbal, after all efforts of all experimental theatres worldwide – after and before World War I and after Konstantin Stanislavsky’s (1863–1938) golden years, – to create a wordless pageant, like Soviet avant-gardist, Vsevolod Meyerhold (1874–1942) who was well known in the West, in 1920’s already. Let us remember also symbolist playwrights (in Russia) who did not trust words and turned to pantomime.

Who influenced Beckett in his “narrative” way? Was he familiar with Russian literature? With classics – the main and unique “musical” absurdist between them being Nikolai Gogol (1809–1852) with his *Nose* (1836) and *Dead Souls* (1841/2)? Could it have been the avant-garde of Russian emigration, which inspired the work of Samuel Beckett? Alexei Remizov’s (1877–1957) *Music Teacher* (1949)? A very musical, absurd text of a novelist and painter (Remizov excelled in graphics like Hildesheimer), built on mosaic form musical principles, talking about émigré life in Paris and Russian literature, Gogol in particular.⁴

² *Ibid.*, 45.

³ See Wolfgang Hildesheimer, *Theaterstücke, Über das absurde Theater*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1980.

⁴ Алексей Ремизов, *Учитель музыки, Каторжная идиллия* (Aleksei Remizov, *Professeur de musique, Idylle-calvaire*), Paris, 1983.

What about the “historian” Marc Aldanov (1889–1957)? Both Russians lived in France!

Let it be repeated that young Beckett spent two years in Paris from September 1928 until the fall 1930, as lector of English language at the *L'École normale supérieure*. We are sure that he came across some Russian writers, or scholars. After all, one of his absurdist colleagues and contemporaries, Arthur Adamov (1908–1970) was of Russian origin (of émigré parents), living in Paris and writing in French like himself – and translating in French Russian literature, Gogol's poem-novel *Dead Souls*, being also the author of its French dramatization (published 1960). Not to forget that after the war appeared illustrations (etchings 1923–1927) to *Dead Souls* by Marc Chagall (1887–1985).⁵

Developing the theme of absurdity we pose another question: where is the music in the whole story of influences. If there is medieval absurd literature and modern absurd, abstract painting, does the absurd music exist somehow to put its seal on the work of absurdists, especially on Beckett. Not to speak about Adamov, Eugene Ionesco (1909–1994) or Jean Genet (1910–1986). The influence in the field of music was reverse. The “absurd” music usually emerges from the composed absurd texts and was conceived on Russian soil, based on the classical Russian literature in the stage works by Dmitri Shostakovich (1906–1975).

Was Beckett at all familiar with any kind of Russian music, be it romantic or modern, we do not know. Living in Paris he could be informed about the then new Russian music exposed through the achievements of the *Ballets Russes*. *Apollon musagète* by Igor Stravinsky (1882–1971) and *Le fils prodigue* by Sergei Prokofiev (1891–1953) were en vogue in these years in Paris, with its premieres in 1928 and 1929. Beckett could also hear about new French music, about Darius Milhaud (1892–1974) and his short symphonies and operas.

It is very interesting that Beckett loved France so very much to be ready to share the fate of French people in the south of the country during the World War II in the so called Free Zone, taking part in the Movement of Résistance. After the war he is in Paris again writing in French language *Mercier and Camier* (1946), a novel about two pals who survive with talking to each other. The verbal principle stated before the war continued in 1948 with *Molloy*, *Malone meurt* and the crucial play *En attendant Godot*. Nothing connected with the war or with the Résistance in France was directly mentioned in those works. Beckett's experience was finally transformed and strengthened into canned disaster, hermetic loneliness and abstract horror.

⁵ Nikolai Gogol, *Les ames mortes*, Paris, Tériade, 1948, see Susan Compton, *Chagall*, London, 1985, 264–267.

Hardly the premiere of *Waiting for Godot* passed, the analysts started to talk about the musicality of famous Irishman's work. What kind of musicality? Beckett wrote pieces with incidental music and pieces without it. Later, some plays by him have musical titles, like *Ghost Trio*, 1976, using Beethoven's music, or *Ohio Impromptu*, 1981, not applying incidental music at all. But the most important thing was the sound, be it the sound of word or sound of music in the combinations with words. This is why Beckett (Hildesheimer as well!) wrote also pieces for radio, one of them making attention in 1963 – *Cascando* – , with incidental music by Marcel Michalovici (1892–1976).

After non-musicians who wrote and are still writing about special musical qualities in Beckett's plays or novels, also musicians entered discussions about the fact. For musicians/musicologists it is quite natural to analyze the daring composers' experiments in putting Beckett's plays and novels to music, as for instance his drama *Play* (1963) which became the (anti)opera *La comédie* (1968) by Roman Haubenstock-Ramati (1919–1994) or in 1969 performed *Sinfonia* by Luciano Berio (1925–2003) with spoken text from the Beckett's *Unnameable* (1949). There are some of the musical theorists still considering – with good evidence – (at the end of the millennium) the incompatibility of Beckett's writings with "Vertonung", like in the chamber opera *Come and Go* (1965) by Heinz Holliger (1939).⁶ The latter had already experience with Beckett, composing the opera on *What Where* (1984) in 1988.

But this is another point if the Beckett's prose is suitable or not for music, opera, ballet or something else. We have aesthetical "proofs" that the "classical" Russian absurdity was successfully expressed with musical means, in the operas by Shostakovich *The Nose* (1928) and by Rodion Shchedrin (1932) *Dead Souls* (1976), both after Nikolai Gogol.⁷ We have also to take into account that at the time of Holliger's stage work almost "impossible" or most inaccessible texts like this of Victor Yerofeyev's (1947) absurd story *The Life with an Idiot* (1980) is put to music by Alfred Schnittke (1934–1998), performed in Amsterdam in 1992, and before that the opera by Edison Denisov (1929–1996) *The Foam of the Days* (1981), after Boris Vian's (1920–1959) novel *L'Écume des jours* (1946), a surrealist love story, was premiered in Paris 1986.

When one has on mind the considerable musical education Beckett has acquired as well as his exceptional, almost synaesthetic artistic sensibility, it

⁶ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Ars nova* beim "Warschauer Herbst" '91 und etwas ältere *Ars* beim Mozart Festival, Deutsch-polnische Ansichten zur Literatur und Kultur, Jahrbuch 1991, Deutsches Polen-Institut, Darmstadt, 1992, 271, 272,

⁷ See Nadežda Mosusova, *Nikolai Gogol's Theatre of the Absurd on the Musical scene (Гогољев театар апсурда на музичкој сцени)*, Опера – од обреда до уметничке форме, Зборник текстова, Београд, ФМУ, 2001.

appears obvious that from the very beginning of his pursuits the writer regarded literature – his literature – as music. To clarify the matter, one can say that not only did Beckett write pieces with or to music, but he primarily created music itself, true verbal “concertante” that almost makes one forget him describing “the most abhorrent aspects of the human condition”.⁸

The concept, or rather the writer’s natural predisposition, may best be seen in his short plays, whether or not incidental music for them has been envisaged. Moreover, Beckett gave musical form to his works. Among the first who perceived this in Yugoslavia was a non-musician, Jovan Hristich (1933–2002), a Belgrade theatre historian, and editor of Beckett’s translated dramas. Even his dramolets and dramaticules were regarded by Hristich as “perfect music pieces revealing something which seemed impossible – to achieve a dramatic form for human loneliness”.⁹

The “dramaticules” particularly speak in testimony of Beckett’s deliberate orientation towards giving them a form of musical torso, similar to the free forms of piano pieces employed by the 20th century composers. Beckett’s short works resemble music miniatures, and represent counterparts to the pieces composed by Alexandre Scriabine (1872–1915) and Arnold Schönberg (1874–1951). As it is known the miniature implies condensed means of expression. Scriabine, a virtuoso in achieving culmination within a limited time period, completely distinguished himself in the piano miniatures.

It is also thanks to the already mentioned Beckett’s stage remarks and drawings, equally pertaining to movement, atmosphere, lighting or incidental music selected by the author himself that one gains an impression of a musical score, characterized by meticulous agogics, typical of Scriabine’s late work. Comparing such remote worlds as Beckett’s and Scriabine’s there is no faintest hint on music of the latter being “absurd”. There is a pure view on the musical form in literature, discussed in some musicological works.¹⁰ A sober book from the old good times when the music and musicology were not expropriated or usurped by linguistics, encourages the reader in that respect by qualifying Scriabine’s and Schönberg’s short pieces as “clearly a new musical genre, relying heavily on literary art”.¹¹

⁸ Current Biography, 1970, see under Beckett, p.30.

⁹ From the Foreword by Hristich to Beckett’s dramas published in Serbian, Belgrade, 1981, 36.

¹⁰ For instance Gogol’s *Diary of a Madman* regarded as the music suite. See Nadežda Mosusova, *Stanojlo Rajicich’s Operatic Output (Operski opus Stanojla Rajicića)*, Muzikološki zbornik, Ljubljana, 1981, 90.

¹¹ Calvin S. Brown, *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, Athens, Georgia, 1948, Chapter XVIII “Literary Types in Music”, 223,224, resting upon the statements by E. Newman from 1925, *A Small Poem in Music*. Brown is also analyzing the imposed musicality of the Huxley’s novel *Point Counter Point*, 209–211, or

Being aware of the semiotic system of its own in a literary work as that of Beckett's, and of the very strict and highly sophisticated harmonic system underlying Scriabine's musical thinking (elaborated and confirmed in his later work) there can be found no way of comparing the two unless using the arbitrariness on the subject in a very personal, subjective manner. So, neither the contents of Beckett's short pieces nor author's dramatic form for human loneliness have anything in common with the Scriabine's opus of expressly ecstatic character. This music glorifies the triumph of personality, of the individual – it aspires to reach the divine, – whereas Beckett's dramas of the absurd evoke images of a hell of senselessness and hopelessness. Nevertheless, their aesthetics do overlap in some way: on certain coordinates the last among musical romanticists and the playwright of the avant-garde have met.

One becomes intrigued in the like fashion by the fact that Scriabine also wrote music of a lyrical-contemplative nature, illustrating sometimes the composer's profound feeling of sorrow and tragedy. Both feelings, the one of yearning and that of pain are expressed in Scriabine's music by an exceptionally original rhythm, leading one to make some kind of comparisons between his compositions and Beckett's dramas.

The musicality of Beckett's texts is beyond doubt based on the distribution of vowels and consonants, but is to no lesser degree dependent on the rhythm itself. It could also be associated with the rhythm in Scriabine's piano compositions, in this particular case the miniatures such as the *Preludes* op. 11 (1888–1896) with their whimsical changes of metre and the iambic structure.

As Beckett's pieces are supposed to be interpreted by use of a metronome or a stop-watch in order to measure the phrases, the pauses, the silences between the phrases and words, especially in the dramas containing the "nonverbal communication",¹² based also on some kind of Meyerhold's biomechanics, the whole situation reminds us of the harmonic rhythm of Scriabine's compositions. In support of this statement one can take as example the drama-monologue *Eh, Joe* (1965 – a television play) with its up-beats and dotted rhythm and such a high level of musicality produced by the specific distribution of vowels and consonants that Scriabine's No 6 of the *Seven Preludes* op. 17, *Andante doloroso* (1895/6) could be subtitled by the text of the same style.

Another Beckett's work where a parallel could be drawn between his text and Scriabine's music (taking apart Beckett's quite possible unfamiliarity with the work of the Russian composer) is dramatic *Nacht und*

pretentious titles as *Symphonie en blanc majeur* by Theophile Gautier (1811–1872), 163, as *licentia poetica*.

¹² See David K. Danow, *The Dialogue Sign, Essays on the major Novels of Dostoevsky*, Peter Long Publishing Inc., New York, 1991, 18.

Träume (after Franz Schubert – 1983) where the stage direction “gently” is frequently encountered, while Scriabine as a pianist was famous for his pianissimi, also often applied in his compositions, e.g. in the one movement *Fifth Sonata* op. 53 (1907): after pp *Presto con allegrezza* and f *imperioso*, abruptly p and pp *sotto voce – misterioso – affanato*.

Samuel Beckett was inspired by music and inspired musicians. He also influenced many of the writers, partially Edward Albee (1928) and Fernando Arrabal (1932). None of them, however, used incidental music in their dramas nor did they think about the musicality in Beckett’s way. The Irish Nobel-prize winner (1969) exerted also an impact on the Soviet dissident playwrights: Andrei Amalrik (1938) wrote about Beckett being “the master of perfect organization”.¹³

Beckett’s intercourse with artists is still left to be investigated. His relationship with Alberto Giacometti (1910–1966), who made sets for *Waiting for Godot* in 1961, and with Max Ernst (1891–1976) who drew illustrations for his book *Aus einem aufgegebenen Werk und kurze Spiele (From an Abandoned Work)*, Frankfurt, 1966,¹⁴ cannot be avoided. Especially is the Ernst’s case in this connection interesting, his work being evidently influenced by music. By which one, it is supposed to be explored in the future like the meaning of the abundance of all sophisticated stage remarks in Beckett dramas: is everything clear “coming out” of his “scores”? Maybe are they “music (or texts) for the eyes”, better seen (read) then heard (this is also the case with the “genuine” musical scores from where the expression “Augenmusik” is taken). But the further possibilities are offered with Beckett’s output to the new multimedia composers (for anti-operas also) and the “new musicology”, as well.

An earlier version of this article was presented at the International Symposium “Beckett in the 1990s” in The Hague, 8–12 April 1992.

Many thanks for help to my friends Gerda Lutz, Svetlana Cimbalist and Matej Mužina.

¹³ Андрей Амальрик, *Пьесы*, Амстердам, 1970, *О себе как писателе пьес* (Andrei Amalrik, *Plays*, Amsterdam, 1970, with author’s Introduction), 7.

¹⁴ Recently shown at an exhibition of Max Ernst’s etchings and book illustrations at the Belgrade Museum of Modern Art (2004).

Нагежда Мосцова

СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ И МУЗИКА

Апсурдни есеј о идеји музикалности и музичкој форми у Бекетовим кратким комадима. Утицаји и могућности

(Резиме)

С обзиром на своје музичко образовање и несвакидашњи уметнички сензибилитет сасвим је могуће да је Семјуел Бекет (1906–1989), експонент позоришне естетике театра апсурда, имао од почетка свог књижевног рада идеју литературе као музике и идеју музичке форме примењене на литературу. Најбоље се таква тежња или природна предиспозиција може сагледати у прозним делима, малим драмама и „драматикулама“, без обзира да ли је за њих аутор предвидео сценску музику или не. Тешко је издвојити ко је од књижевника, композитора, чак и сликара, могао утицати на текав његов став.

Може се рећи да Бекет није само писао комаде са музиком или уз музику, већ да је стварао саму музику, праве вербалне концертантне композиције одређене музичке форме. Парадоксално је при том да само његово дело никако није захвалан материјал за музичке композиције.

Кратке драме из последње деценије Бекетовог живота сведоче да им је аутор свесно давао облик књижевног торза слично форми клавирских комада композитора 20 века. И кроз пишчеве прецизне дидаскалије и пртеже, који се подједнако односе на покрет, атмосферу, осветљење или сценску музику, стиче се утисак минуциозне агогике једне музичке партитуре. Бекетова последња дела јесу литерарне минијатуре, могући пандани комадима Александра Скрјабина или Арнолда Шенберга.

Свесни посебног семиотског система књижевног дела Семјуела Бекета и врло разрађеног, високо софистицираног хармонског система Скрјабиновог музичког језика, избегавамо произвољности у поређењима литературе и музике тиме што су за ову прилику изабрани примери Скрјабинових композиција више лирско-контемплативне природе: *Прелиуди* ор. 11 и 17, као и делови *Петте сонате* ор. 53.

Са оним другим делима, изразито екстатичног карактера, каква је углавном целокупна музика Александра Скрјабина, клавирска или симфонијска, Бекетови садржаји немају никакве везе, па ни његова драмска форма људске усамљености и безнадежности.

Ма како неприступачно музици било дело Семјуела Бекета, његов је опус у више махова био инспирација инструменталним и оперским композиторима, отварајући својим специфичним квалитетима нове могућности нарочито у области музичко-сценске уметности.

UDK 78.01: 78.071

Scriabine A.:82.– 2,09 Beckett S.

Весна Пено

ТИПИКОМ НЕПРОПИСАНЕ ПРИЧАСНЕ ПЕСМЕ У НОВИЈОЈ ТРАДИЦИЈИ СРПСКОГ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА

Ай̑с̑ирак̑и̑: Новијој традицији српског црквеног појања припада посебна група причасних песама чији текстови нису прописани правилима Типика. Значај и функција коју причасна химна има у централном делу Евхаристије, а која је најважнија служба Православне цркве, сагледана је у раду са литургичког аспекта. Сами текстови и мелодије разматрани су из перспективе касновизантијских и руских утицаја, под којима се очигледно формирало новије српско појање. Реч је, наиме, о појачким жанровима: калофоничном ирмосу и канту, који никада нису имали место у самом богослужењу.

Кључне речи: причасна песма, нотни зборници, Типик, Литургија, Причешће, касновизантијска и руска појачка традиција, калофонија, калофонични ирмос, кант.

Међу најчешће бележеним мелодијама за различита богослужења у штампаним и литографисаним издањима српског црквеног појања, као и у рукописним песмарицама које су за своје потребе исписивали ђаци Богословија током 19. и почетком 20. века, налазе се свакако и причасне песме. Велика група ових химни на текстове прописане Типиком, а које се поју на Литургијама у недељу, обрађена је у светлу касновизантијске и новије грчке појачке традиције.¹

Изостала је, међутим, одговарајућа анализа причасних песама које су српски мелографи редовно бележили у своје нотне зборнике; оне се од претходно поменутих издвајају превасходно због текстуалне основе, која није установљена Типиком. Изостала је, такође, и анализа песама које се у савременој пракси све чешће могу чути у Литургији, а чији текстови представљају слободно писане стихове духовне тематике, без непосредног ослоња на црквену химнографију и пре свега на Свето писмо.

¹ Упор. Весна Пено, *Причастная песнь в сербском унисонном пении нового периода*, Међународна научна конференција Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад, (поводом 2000. годишњице Христовог Рођења), Москва 2000, 186–198.

И једна и друга група песама занимљива је и са мелодијског аспекта, будући да се и овде, као и на плану текста, могу пратити разнородни утицаји на чије ћу порекло покушати да укажем у овом раду. У приближавању могућим одговорима следићу две путање које се, наизглед, не сусрећу и од којих, наизглед, ни једна, ни друга не воде директно постављеној теми. Прва путања исписана је пером касновизантијских мајстора појачке уметности. Њу пратити значи следити рађање, развој и осамостаљивање специфичног појачког жанра који чине песме различитих назива, чији је заједнички именитељ *калофонија*.² Друга путања, са које ћу се тек делимично и са много мање аргумената осврнути на постављену тему, има свој почетак у, приближно истој епохи, но ипак другачијој, у руској појачкој традицији. И овде је реч о појави новог музичког облика – *канџа*, који је током 17. и 18. столећа у Русији, и много шире, био врло популаран међу појцима и у народу.

И једна и друга путања, међутим, имају исто исходиште, које ће послужити за објашњење узрока који су довели до појаве, условно речено, „неканонских“, тј. произвољних причасних песама у новијој и савременој српској појачкој пракси. То исходиште јесте само богослужење, јесу, другим речима, литургијске премисе којима се дефинише место и улога сваке богослужбене песме, а посебно причасне. Ова химна, наиме, припада кључном делу Евхаристије, која је историјски одувек била молитвени центар и средиште живота Цркве и живота у Цркви.

* * *

У већини нотних зборника српског појања, који по садржају одговарају типу *Антилоџије* из византијске и касновизантијске традиције, налази се седам мелодија на Типиком непрописане текстове које су појци користили у Литургији као причастан. Чињеница да су ове песме забележене у издању из 1887. године, које су припремили Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, и затим са минималним изменама, углавном ритмичким, у низу других штампаних и рукописних песмарица, закључно са зборником Дамаскина Грданичког из 1972. године, говори о њиховој постојаној примени у литургијској пракси.³

² Упор. Весна Пено, *Из хиландарске појачке ризнице – Викенџије Хиландараи*, Артпринт, Нови Сад 2003, 15.

³ Упор. табелу бр. 1 у којој су наведене песме, њихови мелографи, односно записивачи, као и зборници у којима се налазе.

Три песме у основи имају псаламске стихове, док су остале три ирмоси канона. Стихови су на црквенословенском језику.⁴

Занимљиво је на почетку приметити да текстови песама понајмање усмеравају пажњу слушаоца на догађај причешћа. За разлику од стихова 14. псалма, који подстичу преиспитивање сопствене достојности и изазивају покајничка осећања, стихови 38. псалма су неприкладни за свечани догађај причешћа у коме понајмање има оправдања за размишљање о пролазности живота и таштини коју он са собом носи. Текст којим се не наглашава радост приближавања тренутку у коме ће се примити Свете тајне или, бар, који не изазива код слушаоца радостотворну тугу, као у покајничким псалмима, никада у историји црквеног појања нису служили, како ћу у даљем тексту показати, као предложак за причасне песме.

У осталим непсаламским текстовима песник се обраћа Богородици, величајући је због надумне тајне Оваплоћења Сина Божијег коме је Она посредовала. *Не тлѣнѣа искушениѣм* је ирмос девете песме канона на Педесетници, док је *На Сѣнаистѣи горѣ* ирмос девете песме трећег гласа канона из Октоиха.⁵ *Око сердца моего* је богородичан шестог гласа, који се поје у среду на вечерњој после славе Светому у Минеју на припев „и њѣнѣ...“. Последњи текст на који су српски појци певали причастан, а који за почетне речи има *Господи оуслиши молитвѣ мою*, представља једну од уобичајених молитава.

Причасне химне на поменуте текстове се међусобно разликују по структури, типу рада са мелодијским мотивима, као и по ритмичким карактеристикама које их убрајају у средње развијени, односно мелизматични напев.⁶ Но, сигурно најважнији елементи који се морају имати у виду јесу они који ове песме сврставају у одређени глас осмогласја или их, пак, из круга утврђених гласова изузимају. Овде превасходно имам у виду модалну схему, а тек на другом месту мање или више препознатљиве мелодијско-ритмичке обрасце по којима се црквене химне класификују у гласове. Присуство или изостајање модалних елемената у мелодијама разматраних песама индикатор је њиховог порекла. Уколико се они могу идентификовати, чак и у случају да мелодијски обрасци одступају од устаљених и добро познатих за одређени глас, онда засигурно

⁴ Упор. табелу бр. 2: превод текстова анализираних причасних на српски језик.

⁵ Овај ирмос се пева у недељу и у петак на повечерју, а у суботу на јутрењу.

⁶ Осим две мелизматичне мелодије, *Не тлѣнѣа искушениѣм* и *На Сѣнаистѣи горѣ*, остале песме припадају средње развијеном мелосу. У прилогу бр. 1 дате су причасне песме на непрописане текстове према запису Јована Константиновића.

постоји веза са традиционалним црквеним појањем; ако се, пак, не могу открити, ни у обрисима, ради с о утицајима који дате мелодије изузимају из круга традиционалних.

Две причасне химне, *Господи, кто шбитаецъ* и *Скажи ми, Господи*, имају у основи исту средње развијену мелодију осмог гласа коју чине четири обрасца. По типу напева овим причаснима је сродна и *Око сердца моего*, која носи црте четвртог гласа, док *Не тлѣнїа искъшенїемъ* припада осмом гласу. Стеван Мокрањац је уз наслов песме *На Сїнаистѣи горѣ* ставио да је у трећем гласу, по узору на прописани глас катавасије из Октоиха, коме овај ирмос припада.⁷ Мелодијске карактеристике, међутим, не упућују на трећи, већ на пети глас осмогласја, што постаје јасније када се дође до касновизантијских мелодија које су несумњиво послужиле као узор према коме је ова химна уобличена.

Занимљиво је приметити да је у првопоменутих песмама на исту мелодију варијантни рад са мотивима знатно сложенији него у две химне, које су очигледно мелизматичније. Наиме, у причаснима *На Сїнаистѣи горѣ* и *Не тлѣнїа искъшенїемъ* три врло широка мелодијска обрасца се готово идентично смењују, док у песмама *Господи, кто шбитаецъ* и *Скажи ми, Господи*, варијациони рад са мотивима унутар обрасца открива композициону технику карактеристичну за тзв. велико – пападикијско појање. Суштина овог композиционог третмана у новијем српском појању огледа се у углавном доследном понављању упечатљивих иницијалних и каденционих формула, као својеврсних сигнала почетка, односно краја датог обрасца, унутар кога су остали мотиви различито организовани.

Причастан на текст *Око сердца моего* у појединим нотним зборницима је забележен у две верзије.⁸ Премда се у мелодији могу констатовати контуре четвртог гласа, она је врло стилизована и убедљиво подсећа на световну мелодију. Овде је приметно одсуство сваке врсте варијантног рада са мотивима, који су, иначе, архитектонски сложени у реченице или полуреченице, од којих су поједине стављене између знакова понављања.

⁷ Упор. Стеван Стојановић Мокрањац, *Ойшїе и їриѣодно їојање*, прир. Даница Петровић, Завод за уџбенике и наставна средстава – Београд, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Књажевац, 1998, 153.

⁸ Две мелодијске верзије ове химне налазе се у зборницима Јована Константиновића и Јована Козобарића. Упор. табелу 1. Прва мелодијска варијанта коју су ова двојица мелографа забележила има велике сличности са херувиком која је у зборницима означена као Корнелијева.

Из традиције осмогласног српског појања још упечатљивије се издваја причастан *Господи оуслиши молитвѹ мою*. Мелодија у којој преовлађују скокови, мотиви које чине тонови разложеног дијатонског трозвука, што је за црквено појање сасвим нетипично, широки амбитус као у химничким композицијама, и комплетна структура овог причасног асоцирају на песму новијег датума, која нема свога извора у српском традиционалном осмогласју.

Описане мелодијске карактеристике још су приметније у великој групи тзв. духовних песама које су од прве половине 20. века почеле користити у Литургији уместо прописаних текстова и забележених мелодија причасних химни. Велики број текстова ових песама написао је св. владика Николај Велимировић, који је био покретач тзв. богомољачког покрета између Првог и Другог светског рата, али су аутори и многи безимени народни песници. Тематика духовних песама је разнолика; оне говоре о догађају Христовог рођења, као и догађајима и личностима из Светог писма, о вери и животу у Цркви, а знатан број су духовно-родољубиве песме: светосавске, видовданске и др. Писане су на српском језику, а у организовању стиха примењена је углавном силабичка версификација, која подразумева понављање истог броја слогова, уз стални акценат при крају стиха или полустиха.⁹

Једноставне мелодије духовних песама¹⁰ певане су у почетку у ванлитургијским ситуацијама, по завршетку Литургије, када се дели нафора, на народним сабрањима за црквене и манастирске славе, у домовима о свечаним приликама, као и на пригодним црквеним приредбама. У неким од њих је евидентна веза са осмогласним напевима традиционалног српског појања, нарочито са силабичним мелодијама тропара и антифона, иако је обрада утврђених формула доста упрошћена.¹¹ Много више песама нема додирних тачака са црквеним напевима и њихово порекло иде у правцу руских и украјинских мелодија, о којима ћу говорити у наставку. Овде желим само да нагласим да су духовне песме дубоко укорењене у усменом предању и савременој српској литургијској пракси

⁹ Упор. *Духовна лира*, приредио протосинђел др Стефан Чакић, Нови Сад 1986; *Молитвена ѱесмарица „Појте Богу нашему, ѱојте...“*, Беседа, Нови Сад.

¹⁰ Нотне записе ових песама у свом избору сачинио је митрополит Дамаскин Грданички. Упор. Митрополит Дамаскин, *Духовне ѱесме*, Београд 1992; Весна Пено, *Митрополиј др Дамаскин Грданички и црквено ѱојање*, Хришћанска мисао, год. 4, бр. 9/12, 1996, 62/63.

¹¹ Упор. Весна М. Милинковић (Пено), *Митрополиј Дамаскин: Духовне ѱесме*, Pro Musica 31. У прилогу бр. 2 дата је једна од песама из зборника митрополита Дамаскина Грданичког.

и да су у појединим градским, а нарочито сеоским црквама, као и манастирима, готово у потпуности потиснуле прописане и претходно описане причасне песме, записане у нотним зборницима.¹²

Врло су дубоки корени Типиком непредвиђених причасних које су српски мелографи бележили од средине 19. века и нарочито духовних песама које су се у првој половини 20. столећа усталиле и представљају редовни причасни репертоар у наше време. У даљем излагању, како сам у уводу наговестила, осврнућу се на литургијске узроке и историјске околности у самој појачкој пракси који су током времена довели до тога да се у Литургији причасне песме произвољно одабирају. Такође, понудићу објашњења о томе како су одређене новине у српској литургијској пракси погрешно добиле статус традиције. Осврт у далеку прошлост нужен је да би се у целини сагледао значај и, штавише, примат причасне песме међу осталим богослужбеним химнама.

* * *

Прве сачуване литургијске молитве, које се налазе у спису *Дигахи* или *Учење дванаесторице ајосџола*, написаном око 100. године нове ере, упућују пре свега на причешће као на кључни догађај због кога се сабрање верних врши.¹³ На причешће упућују и различити називи овог богослужења: ломљење хлеба (Д. Ап. 2, 42), Господња трпеза (1. Кор. 10, 21) и Господња вечера (1. Кор. 11, 20), али и називи: евхаристија = благодарна служба и литургија = заједничко дело, заједничко богослужење. Циљ због кога се Литургија обавља јесте промена хлеба и вина у тело и крв Христову, да би се остварило мистично сједињење са Христом, примањем Његовог тела, под видом хлеба, и Његове крви, под видом вина.

Све литургије¹⁴ имају један исти и до данас готово непромењени део, назван Евхаристијски канон, који претходи Причешћу.¹⁵ Канон Евхаристије започиње анафором, коју чине: 1) узношење молитава благодарења Богу Оцу за стварање света; 2) благодарно

¹² Савремени појци сасвим ретко користе нотне зборнике и у највећем броју случајева певају једне те исте мелодије које знају напамет.

¹³ Видети: *Дигахи – Учење Дванаесторице Ајосџола у: Дела ајосџолских ученика*, прев. са грчког Епископ Захумско-Херцеговачки и Приморски Атанасије, Врњачка Бања-Требиње 1999, 133–145.

¹⁴ У 4. веку записане су прве Литургије. Најважније од њих јесу: св. апостола Јакова, св. апостола Марка, св. Василија Великог, св. Јована Златоустог и св. Климента Римског.

¹⁵ Канону Евхаристије претходе Литургија оглашених (некрштених) и Литургија верних.

сећање (анамнеза) на искупитељско дело Бога Сина; 3) призивање (епиклеза) силаска Светога Духа. Иза анафоре долази тзв. ломљење хлеба, које свештенослужитељ чини по узору на Христа који је окупљеним апостолима на пасхалној вечери у Сионској Горњици *заблагодаривши, преломивши хлеб* рекао: *Узмиће, једиће, ово је моје тело; и узевши чашу и благодаривши дао им говорећи: Пијће из ње сви, јер је ово крв моја Новога Завеза која се за многе пролила на отишућење грехова.*¹⁶

Пре него што јереј преломи хлеб, окупљени верни исповедају синовско и братско јединство, изговарајући молитву „Оче наш“, припремајући се тако да као деца истога Оца међусобно разделе исти хлеб. Потом подижући хлеб, свештеник говори: *Светице светице, позивајући верне – призване на светост да приступе Причешћу. Након што народ, односно појци одговоре песмом: Једини је Свети, Једини је Господ, Исус Христос у славу Бога Оца, а за време док се у олтару причешћују „служашчи“, поје се причастен.*

Древни извори, без изузетка, чувају сведочанства да се појање причасног није ограничавало само на Причешће свештеника, него се продужавало и на Причешће народа и трајало је док се и последњи причасник не причести. Новијег је датума појава да се појање причасног везује искључиво за причешће клира и да се прекида у тренутку када ђакон, појављујући се на дверима, возгласом позива народ да приступе Причешћу: *са страхом Божијим, вером и љубављу присиђујуће.*¹⁷ Ова пракса се усталила због нередовног причешћивања верника, који се у дужем временском периоду нису причешћивали, као и због тога што је Причешће премештано на крај Литургије, после отпуста. „На овај начин је заборављен тачан смисао причасног и, штавише, створио се утисак да Причешће изазива прекид у Литургији или да, пак, долази са безразложним закашњењем, што све може одвести погрешном закључку да се Литургија заправо и не врши ради Причешћа“.¹⁸

¹⁶ Тајну вечеру описала су сва четворица јеванђелиста, као и апостол Павле у посланици Коринћанима. Упор. Мт. 26, 26–29; Мк. 14, 22–25; Лк. 22, 15–22; 1. Кор. 11, 23–26.

¹⁷ Ова појава датира из 12. века. Упор. Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 15.

¹⁸ Γωάννου Φουντούλη, *Ἀπαντήσεις εἰς λειτουργικὰς ἀπορίες*, τόμ. Δ', Θεσσαλονίκη 1982, 92. Александар Шмеман ову појаву види као последицу еклисиолошке кризе која се директно одражава на структуру Литургије, а несумњиво и на избор текстова и мелодија за причасну песму. Током црквене историје дошло је до метаморфозе у схватању саме суштине Евхаристије, до њеног свођења на „једну од Светих Тајни“ и „средство освећења“. Сав-

Причасне песме, дакле, „оперишу“ на два нивоа: прво, оне усмеравају пажњу заједнице на присуство Светих тајни и, друго, њихови разноврсни текстови подсећају вернике да се Литургија одвија због одређеног Господњег или Богородичног празника, или поводом прослављања неког великог мученика, апостола и сл.¹⁹ Првобитно, главна претпоставка певања причасног, како истиче Димитрије Кономос, није била просто да се испуни пауза, односно да се музиком попуни време Причешћивања клира и народа. Ову своју тезу Кономос поткрепљује сазнањем да је већина причасних мелодија из најстаријих сачуваних неумских рукописа из 12. века, невеликог опсега и попут речитатива једноставна, чак сразмерно кратка, са врло умереним украшавањем. Њихов делимично орнаментисани карактер никада не ремети композиторово настојање да пажњу усмери на текст, а сама мелодијска једноставност је омогућавала читавој заједници да учествује у певању. У поређењу са Трисветом песмом и херувиком, чије су мелодије знатно дуже, нарочито са увођењем кратима, причасне песме не упућују на закључак да су византијски композитори користили прилику да се одају бескрајном псаломузичарању. Могло би се рећи да и нема бољег места да се употребе слогови без значења те-ри-рем-ни-но. Чин Причешћа је, међутим, од самог почетка био дубоко свечан и

ремени верници више не виде неопходност приступања к Светом Причешћу на свакој Литургији. Не ради се само о пукој еволуцији црквене дисциплине, о опадању побожности, западним утицајима и томе слично, већ о духовном преокрету у самосазнању и самопоимању Цркве у целини. Један од узрока и можда главни који Шмеман наводи лежи у етичком идеалу средњовековног хришћанског друштва, који тешко да је увек био оствариван, али је извршио огроман друштвени утицај. Реч је о монашком аскетизму, с једне стране, и опадању свештенства у свету, с друге стране, што је довело до тога да монаштво буде на челу целокупног црквеног живота. Тај процес је постепено довео до клирикализације Цркве, до све већег међусобног удаљавања свештенства и верног народа, чиме је дошло до промене свеколике атмосфере у Цркви. Упор. Протојереј Александар Шмеман, *Евхаристија као Света тајна причешћа*, у: *О литургији*, Београд 1997, 323.

¹⁹ Комплетни циклус причасних се развијао у том правцу да је свака песма била одређена за једну или више прилика у црквеног години. Овај циклус подразумева 26 текстова, превасходно на псаламске стихове, који су највероватније у потпуности формирану у 9. веку, будући да су забележени у константинопољском типичу који налазимо у рукопису са Патмоса из 8. или 9. века и у типичу, познатом под именом Св. Крста из 10. века. Упор.: А. А. Димитријевскиј, *Описание Литургических Рукописей*, I, Киев 1895, 1–152; J. Mateos, *Le typicon de la grande église*, MS Saint Croix no. 40, 2 vols., *Orientalia Christiana Analecta* 165–166, Rome 1962–1963. Списак текстова причасних песама видети у: Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C., 1985, 48–51.

врло усредсређен, и потреба за појањем, нарочито псалама, била је природно највећа, с тим што су егзотичне иновације биле стилистички непотребне и неодговарајуће.²⁰ Штавише, у самом почетку Хришћанства, у оквиру врло упрошћене литургијске радње увођење музике се сматрало потенцијалним узроком скретања пажње са раздавања Причешћа.²¹

Чињеница је да ни причасна песма, чије место припада главном евхаристијском догађају, није могла остати по страни када су у питању нове композиционе технике и тенденције које су на свој начин обележиле музичку Арс Нову у златној ери Палеолога. Причасне химне су, уз остале химнографске врсте, постале носилац мелизматичног – калофоничног стила, са којим су композитори краја 13. и нарочито током 14. века настојали да допринесу раскошности византијског црквеног обреда. Реч је о својеврсној реформи у оквиру азматске традиције, коју карактерише пре свега примена азматског – светског типика на уштрб, када је реч о музичком аспекту, умногоме сведенијег монашког типика.²² Пракса анонимног ауторства је у овом периоду све више потискивана, а потписници мелодија су им аутоматски својим именом обезбеђивали специфичан идентитет, означен појмом ифос (ἴφος). Неизбежна неопходност за прогресом, давање одушка музичком изразу, окретање ка личном стилу и независном уметничком објекту постали су нови квалитети ка којима се тежило.²³

На основу музичких рукописа од 14. века и надаље могу се констатовати, за разлику од осталих литургијских песама, све бројније мелодијске варијанте причасних химни, у којима мелодија има потпуни примат у односу на несумњиво важнији текст. Интерпретација тешких, мелизматичних напева, које је готово немогуће било меморисати, постала је привилегија искључиво обучених појаца који су се служили неумском нотацијом, те је тако народ све мање могао узети активно учешће у појању.

Калофоничне интервенције композитора, посебно од времена Јована Кукузелџа и његових наследника, односиле су се и на *textus recersutus*. Наиме, разноврсни називи попут, анаграматизми

²⁰ Упор. Dimitri E. Conomos, нав. дело, 16.

²¹ Према омилији Теодора Мопсуетског (око 350–428) предаја Светих дарова је првобитно вршена у потпуној тишини. Упор. исто, 5.

²² Δημ. Κ. Μπαλαγεώργου, *Η Ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του βυζαντινού κοσμικού τυπικού*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 6, Αθήνα 2001.

²³ Kenneth Levy, *Le "tournant décisif" dans l'histoire de la Musique Byzantine, 1071–1261*, Rapports et Co-Rapports – Art et Archéologie, Congrès International d'Études Byzantines, Athens 1976, 288.

(ἀναγραμματισμοί), анаподизми (ἀναποδισμοί), матиме (μαθήματα), калофонични ирмоси (καλοφωνικοὶ εἶρμοὶ) и др. означавали су богато разрађене, мелизматичне мелодије, у којима се као текстуални предлогак готово увек налазила одређена стихира, ирмос или нека друга врста црквених тропара. Поједине стихове или комплетан текст наведених химни композитори су врло слободно обрађивали, понављајући или изостављајући одређене речи, нарушавајући установљени редослед стихова, понекад умећући нове и сл.

У касновизантијској епохи калофонични поступци примењивали су се пре свега у компоновању тзв. калофоничних ирмоса, на којима ћу се више задржати, будући да они директно имају везе са причасним песмама из записа српских мелографа, а са текстовима који се односе на Пресвету Богородицу.

Могло би се рећи да је у домену калофоничних ирмоса византијска традиција у целини имала свој други велики стваралачки врхунац. Од средине 16. века, наиме, и све до почетка 19. столећа овај жанр је био изузетно популаран и у њему су се огледали сви познатији мелурзи, међу којима су најистакнутији Петар Берекетис, Арсеније Млађи, Герман епископ Нове Патре, Баласије Јереј, Дамјан Ватопедски, константинопољски протопсалти Јован, Данило и Јаков и многи други.²⁴

Калофонични ирмоси су компоновани на текстове изабраних ирмоса различитих канона из богослужбених књига. Појани су у ванлитургијским ситуацијама, за време дељења нафоре, током обеда у манастирским трпезаријама и у другим свечаним приликама, као и изузетно, уместо *Богородице Дјеве* на ломљењу хлебова (ἀρτοκλασία).

Музички захтеви које су ове композиције собом носиле били су високи. Могли су их певати појци са посебним гласовним способностима, одличним слухом и дугогодишњим појачким искуством. Сложеност калофоничних ирмоса произилазила је из устројства мелодијских образаца у којима је наглашен варијациони принцип, као и из врло богате модулационе схеме, што су све елементи које је византијска музичка традиција имала похрањене у многим неумским записима из ранијих периода, но који су директно преузимани и из световне музике, нарочито инструменталне. И овде је важно да поменем запажање да је окретање узорима из световне, тзв. стране музике и њеном духу све очигледније како време одмиче. Тако на пример калофонични ирмоси најплоднијег ствараоца у овом жанру Јереја Баласија садрже класичнија музичка решења, док његови млађи савременици и настављачи Берекетис и Халадзоглу

²⁴ Весна Пено, *Из хиландарске појачке ризнице – Викенџије Хиландараи*, 19–20.

више користе поступке који општи звук њихових калофоничних ирмоса издвајају из круга црквене музичке литературе и приближавају виртуозним вокалним остварењима световне музике карактеристичне за Исток.²⁵ Постојање описаних мелодија још више је истакло улогу псалта, који се, окушавајући се у њиховом извођењу, издвајао не само од народа, већ и од осталих певача.

У доступним грчким издањима са калофоничним ирмосима пронашла сам два ирмоса са почетним речима **На Синаистѣи горѣ** и **Око срѣдца моегѡ**.²⁶ У *Калофоничном ирмолоѣину* Григорија протопсалта наведене су три мелодијске верзије ирмоса **На Синаистѣи горѣ**, од којих је једну саставио анонимни аутор, а потписнице друге две су јереј Баласије и ватопедски монах Дамјан. Иако су све три са почетном мартиријом трећег гласа, изглед мелодијских образаца и медијалне сигнатуре упућује на први плагални глас, баш као и у српској мелодији на исти текст. Три грчке варијанте имају више сличних неголи различитих елемената. Промене су превасходно на плану мотива. Заједнички им је, укључујући и српску верзију, тип рада са мелодијским обрасцима, нарочито понављање карактеристичних иницијалних и финалних формула. Ипак, у грчким напевима структура је умногоме разрађенија, док се у српском напеву дугачки обрасци доследно и без промене понављају.

Мелодија на почетни стих **Око срѣдца моегѡ** налази се и у издању литургијских химни, и то уз причасне и друге песме које се певају на крају службе.²⁷ У *Ирмолоѣиону* ова мелодија, коју је компоновао Петар Берекетис, иако са одликама мелизматичног напева, није исувише дугачка и нема уметнуту кратиму. Припада другом плагалном гласу и нема никакве сличности са постојећом српском мелодијом. Одакле потичу мелодијски обрасци српског причасног на наведени ирмос за сада остаје нерешено питање, но, недвосмислено је да је сам текст био популаран те су га српски појци усвојили и уврстили међу остале причасне химне.²⁸

На траг о пореклу мелодије за причасни на текст ирмоса **Око срѣдца моегѡ**, као уосталом и о пореклу већине мелодија духовних

²⁵ Упор. Предговор у: Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, *Ειρμολογίου Καλοφωνικόν*, Έν Κωνσταντινούπολι 1835.

²⁶ Исто, 63–68.

²⁷ Упор. *Μουσικός Πανδέκτης - Θεία Λειτουργία*, τόμ. 4, Αδελφότης θεολόγων η Ζωή, Αθήναι 1984, έκδ. 4, 344.

²⁸ Ирмос девете песме канона на Педесетницу **Не тлѣнѣа нскѡщенѣмѡ**, није унет у *Калофонични ирмолоѣион*, али он у потпуности одговара описаним напевима.

песама на слободно писане стихове, наводе руски, односно украјински канти. Овај једноставни музички облик, у коме доминира дијатоника, дугачке нотне вредности и не нарочито инвентивна мелодика, био је изузетно распрострањен почетком 17. и током 18. века, пре свега међу кијевским Русима.²⁹ Многи канти су заправо били преузети из католичког и језуитског репертоара мелодија. Стварани су као самосталне песме и као нумере у тзв. литургијским драмама и барокним историјским представама, које су приказиване о великим празницима у градовима северно од Саве и Дунава у којима су живели православни Срби у 18. веку. Познато је да је подстицај за ове манифестације, које су имале верски, национални и културни карактер, стизао преко руских и украјинских учитеља који су предавали у славено-латинским школама у српским срединама.³⁰

Упркос недостатку богатије руске и украјинске музичке грађе,³¹ расположиве збирке канта довољне су за закључак да су тематика песама и општи композициони принципи у изградњи мелодике заједнички са духовним песмама који су се у новијој српској пракси усталили као произвољни причасни. За аргументованије становиште несумњиво је потребно засебно истраживање, у које мора бити укључено и поређење са народним стваралаштвом, сеоским и градским, будући да је познато да су одређени мелодијски модели коришћени са различитим, црквеним и нецрквеним текстовима у основи.³²

* * *

Поредак у Цркви је одређен литургијским предањем и регулисан је правилима Типика. Поштовање поретка не значи слепо следовање Типику као мртвом слову, него је живо и добровољно саображавање Предању. Богослужење се остварује у јерархијски

²⁹ И. Гарднер, *Богослужбено пење руской православной церкви*, т. II, Jordanville, New York, 111–116.

³⁰ Даница Петровић, *Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку*, у: *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Научни скупови књ. XXXII, Одељење историјских наука, књ. 8, Београд 1986, 303–319; Катарина Томашевић, *Музика и позоришни животи Срба у XVIII веку*, магистарски рад у рукопису, Београду 1990.

³¹ У збирци изабраних канта које је приредио Копиловој налази се једино песма на псалам Господи, кто шбатаетя. Упор. *Избранные русские канти XVIII века*, Ленинград, Музыка 1983.

³² О сличностима између појединих мелодијских сегмената које се налазе подједнако и у црквеним и у народним напевима упор. Димитрије Стефановић, *Melody Construction in Byzantine Chant*, Actes du XIIe Congrès International D'Études Byzantines, Ochride 1961, Beograd 1963, 375–389.

установљеној црквеној заједници, која и у свом најмањем виду представља присуство и дејство целе васељенске Цркве. Свештеник, ђакон, чтец, појац и народ се не управљају по субјективним жељама и потребама, него дејствују у богослужењу као извршиоци црквених заповести и тако чине заједничко, а не индивидуално дело. Нико нема право да чини, говори или поје по сопственом нахођењу, него оно што одређује поредак. Ово не значи да су богослужбене радње статичне и стереотипне. Током историје је долазило до еволуције појединих облика, али не и мењања на уштрб саме суштине и смисла због кога се оне врше.

И поред јасно израженог Предања и устројства живота Цркве, у новијој српској литургијској пракси, у домену причасне песме, дошло је до промена које са аспекта богослужбеног поретка немају оправдање. Чињеница да су се уз Типиком предвиђене причасне химне у српским нотним зборницима из 19. и 20. века нашли и тзв. калофонични ирмоси, као и мелодије чије се порекло може с правом тражити у руским и украјинским кантима, те да се у савременој пракси на месту причасног често могу чути недогматске, општерелигијски интониране песме, дакле, све скупа, нелитургијске композиције са несврсисходним текстовима, говори о произвољном односу како појаца, тако и свештенослужитеља према централном догађају евхаристијског сабрања – Причешћу, као и погрешном схватању улоге црквеног појања у богослужењу.

Нажалост, занемаривање прописаних причасних за одговарајући дан, празник или светитељски лик (пророци, апостоли, мученици, преподобни и др.) све је приметније у нашој савременој пракси, као што је, већ одавно, присутан немаран однос према певаној речи. Учешће у појању захтева одговорну припрему која подразумева следовање Типику и одабирање адекватних мелодија на одговарајуће текстове, које свакако постоје у зборницима црквеног појања. Једино се на овај начин може избећи повлађивање увреженим погрешним навикама, чија је мера произвољност и недовољна ангажованост појаца, а које током времена сасвим неоправдано задобијају ознаку традиције.

Табела бр. 1
Мелографи, записивачи и зборници у којима се произвољни причасни налазе

Произвољне причасне песме	Мелографи, претписивачи *													
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
	Г.Б. Н.Т.	Ш.К. Ј.П.	Т.О.	Ј.Коп.	П.Т. С.С.	Ш.И.	Х.М.	А.А. П.П.	М.Ј.	М.Б.	С.М.	Н.Б.	Ј.Коз.	Д.Г.
Незаклење посла Господу (Пс. 110:9)	+									+				
Господи, кто шкитаетъ (Пс. 14,1-2)	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Скажи ми, Господи (Пс. 38:5-6)	+	+	+	++	+									
На Сѣверѣи горѣ	+	+		+	+									
Не тлѣній искъженіемъ	+			+	+	+	+	+	+	+				
Господи оумени моитѣво иже	+		+	+	+									
Око сердца моего	+++		+	++	+								++	+

* Објашњење скраћеница дато је на стр. 135–136.

1.

Гаврило Бољарић – Никола Тајшановић

Српско православно ѿјеније ѿ карловачком сѿаром начину

св. 1 – делови Литурѿије

Сарајево 1887.

2.

Петар Костић, Јефта Петровић,

ученици IV год. Карловачке богословије

Црквено велико ѿјеније,

литографисано у штампарији А. Фукса

Нови Сад 1889.

3.

Тихомир Остојић,

Православно црквено ѿјеније ѿ сѿаром карловачком начину,

Нови Сад 1897.

4.

Јован Константиновић

Ноћално српско православно црквено ѿјање

Пакрац 1900.

5.

Непознати записивач – појање у Карловачкој богословији:

Ноћално српско православно црквено ѿјање како ѿју

карловачки боѿослови,

преписао богослов Петар Трбојевић у Сремским Карловцима 1901,

издали С. Стратимировић, племић и П. Трбојевић богослов.

Рукопис – Музиколошки институт САНУ.

6.

Непознати аутор – појање у Сомборској препарандији:

Православно српско црквено велико ѿјање,

пише Павле Илијевић, учитељски приправник II године у Баји

рукопис – Музиколошки институт САНУ.

7.

Ноћни зборник

Христифор Милошевић, богослов друге године

1902/1903.

8.

Лазар Лера:

Литургијско, минејско, триод,

хектографисали Л. Лера и П. Зубан 1903–1904 у Сомбору

9.

Православно српско црквено велико њојање и уиџврђене сѣихире њо карловачком најеву
преписао Милорад Јовичић, српски учитељски приправник,
Шапирографисао Паја Поповицки, српски учитељски приправник
потпис Станимира Субића, српског народног учитеља из Земуна
Пакрац 1909.

10.

Православно српско црквено велико њојање и уиџврђене сѣихире,
сѣављено у ноше за један ѓлас њо карловачком најеву,
својим ученицима средио и дојунуио ѣројѡђакон Мирко Балубцић,
Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1913.

11.**Стеван Ст. Мокрањац:**

Оишише и ѣриѓодно њојање, том. 8/a, прир. Даница Петровић,
Завод за уџбенике и наставна средства – Београд,
Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Књажевац, 1998.

12.**Ненад Барачки:**

Нојни зборник српскоѓ народноѓ црквеноѓ њојања њо
карловачком најеву,
Нови Сад 1923, Крагујевац 1995.

13.**Јован Козобарић**

Православно црквено ѣјеније, књ. 1, *Службеник и Требник,*
Осијек 1935.

14.**Дамаскин Грданички,**

Српско црквено њојање на црквенословенском и српском језику,
I – *Лиѣурѓија,* II – *Вечерње, Јуѣрење,* III – *Осмоѓласник,*
Београд 1972.

Табела бр. 2. Превод шекспирових произвољних причасних песама**Не тлѣніа искушеіемз**

Ти која си, неповређена искушењем, родила
и великом Уметнику (Творцу) Логосу тело подарила,
мати неискусомужна, Дјево Богородице,
прибежиште Онога кога је немогуће понети,
обиталиште Несместивог,
Саздатеља Твога,
Тебе величамо.

На Синајстѣи гору

На Синајској гори, у купини Мојсеј виде Те,
несагориви огањ Божанства,
која зачиње у утроби.
Данило Те виде као гору недељиву,
као процветали штап,
а Исаија клицаше (Теби) из потомства Давидова.

Скажи ми, Господи

Објави ми Госпode крај мој и који је број дана мојих,
да разумем чега се лишавам;
гле као на длан спустио си дане моје,
и живот мој као ништа је пред Тобом; ипак, све је таштина.
Алилуја

Господи оуслиши молитвѣ мою

Госпode оуслиши молитву моју
и вапај мој к Теби да дође,
не одврати лице Твоје од мене
и у дан туге приклони к мени ухо Твоје,
Ти јеси Господ који пребива у векове
и Тебе се сећају из нараштаја у нараштај.

Господи, кто ѡбитаетз

Госпode, ко пребива у становима Твојим
или ко ће се настанити на Твојој светој гори?
Онај који безазлено ходи и чини правду –
који истину говори срцем својим.
Алилуја

Око сердца моего

Око срца мога подижем Теби Владичице,
не презри мали мој уздисај;
у часу када ће Син Твој судити свету
буди ми покров и помоћница.

Прилог бр. 1

Произвольни причасни из зборника Јована Константиновића,
Нојално српско ѱравославно црквено ѱојање

Господи, кто шбитаецъ

Гѡ спѡ дн Гѡ спѡ дн кто
 ш бы та етъ кто ш бы та етъ
 кто ш бы та етъ вѣжи ли он
 тво емъ и ли кто все лит сѡ и ли кто все лит сѡ
 во свѡ тѣ ю Гѡ рѣ тво ю
 ю ход ѡй не по ро чень
 и дѣ ла ѡй прав дѣ гла гѡ лѡй
 и сти нѣ въ серд цѣ сво емъ
 ѱл ли лѣ іа ал ли лѣ іа ал ли лѣ іа

Скажи ми, Господи (1)

Скажи ми, Господи

кончишь ли мои

дни? И что ли,

шаю ли, ази по-

ложилъ еси дни

мои? И оставь ли

мой якорь? Иже

предъ тобою? Оба,

че вса, че скала

съета? Или или

азъ, или азъ, или

азъ, или азъ.

Скажи ми, Господи (2)

Ска жи ми Го спо ди
кон чи нѣ мо ю кон
чи нѣ мо ю и чи сло дней
мо ихъ ко е естѣ да ра зѣ
мѣ ю да ра зѣ мѣ ю да
ра зѣ мѣ ю что ли ша
ю сѣ азъ се пѣ ди по ло жиаъ е си дни
мо ѿ и со ставъ мой іа ко нич
то же предъ то бо ю о ба
че всѣ че ска ѿ сѣ е та
ѿа ли ѿ іа аа ли ѿ іа аа ли ѿ іа

На Сїнайсткї горѣ

Днесь на

сї най

сткї

горѣ

ви дѣтѣмъ

пи нѣмъ

Мѡѡ

сеј вѣкъ пи
нѣ мѡѵ сеј
не ѡ
пал нѡ
о гнѣ бо же
ства
о гнѣ бо же
ства за
чен шѣ

ю во чре вѣ
 во чре
 вѣ
 да нѣмъ же
 та
 ви дѣ го
 рѣ
 не
 сѣ ко мѣ ю
 же зааъ про

ЗѦВ ШЇЙ
И са ѱ
А
ВЗЫ
ВА ШЕ
ШТЪ КО РЕ НЕ
Да вї
Да вї Даѡ
Ва

ОКО СЕРДЦА МОЕГѠ (1)

О ко серда ца мо е гѠ
 бос пѣ ца ю те бѣ вла ды чи це
 не пре зри ма ла гѠ мо е гѠ
 воз ды ха нї ѿ
 бѣ часъ ег да сѧ дитѣ
 сынѣ твой мї рѧ бѣ ди ми
 по кровъ и по мощи ни ца.

ОКО СЕРДЦА МОЕГѢ (2)

О ко серд ца мо е
гѣ вос пѣ ца ю къ те бѣ вла
ды чи це не пре зри ма ла гѣ
мо е гѣ воз ды ха нї ѿ
въ часъ ег да сѣ дитъ сынъ
твой мї рѣ вѣ ди ми по
кровъ и по мощ ни ца
вѣ ди ми по кровъ
и по мощ ни ца I. II. ца.

НЕ ТАЉНИА ИСКУШЕНІЕМЪ

НЕ ТАЉ
 НЕ ТАЉ НИ
 ѿ И СВѢ ШЕ
 НИ ЕЛЪ
 РОЖА
 ША
 ѿ РОЖА
 ША ѿ
 И
 ВСЕ
 И ВСЕ ХИ



Цр сѡ вѣ плоть
взай мѡ даб
ша ѡ
взай мѡ даб
ша ѡ
ма
ма ти не
и срѣ со
мѣж
на ѡ
дѣ

БО
 БО ГО РО ДИ
 ЦЕ
 ПРІ А
 ТЕ ЛИ ЦЕ НЕ СТЕР
 НИ МА ГВ СЕ ЛО
 НЕ ВМЪ
 СТИ МА ГВ ЗИ
 ЖДИ ТЕ АА ТВО
 Е ГВ
 ТА ВЕ ЛИ ЧА
 ЕМЪ.

Господи оуслиши молитвѸ мою

Го спо ди ү слы ши ү слы ши мо
лит вѸ мо ю и вопль мой и вопль
мой къ те бѣ да прїи деть и вопль
мой къ те бѣ да прїи деть да прїи
деть не ѡт вра ти ли ца тво е гв ѡтъ
ме не въ онъ же дще день скорб лю при кло
ни ко мнѣ ү хо тво е ко мнѣ ү
хо тво е ү хо тво е
ты же Го спо ди во вѣкъ пре бы ва е
ши и па мать тво а въ родъ и родъ
да ли лѸ іа аа ли лѸ іа аа ли лѸ іа.

Прилог бр. 2
Митрополит Дамаскин, *Духовне ѿсме*

ПОМОЗИ НАМ ВИШЊИ БОЖЕ

умерено
лагано

По-мо-зи нам, вишњи Бо-же без тебе се ништ' не
мо-же Ни о-ра-ти ни ко-па-ти ни-ти песме
за--пе--ва--ти.

2. Помози нам вишњи Боже,
Без Тебе се ништ' не може,
Ни родит, ни умрети
Нити болест преболети.
3. Помози нам вишњи Боже,
Без Тебе се ништ' не може,
Ни грешнику покајати
Нити с братом запевати.
4. Помози нам вишњи Боже,
Без Тебе се ништ' не може,
А с Тобом се све постиже
И у вечни живот стиже.

Vesna Peno

COMMUNION SONGS NOT REGULATED BY THE TYPICON IN THE RECENT TRADITION OF SERBIAN CHURCH SINGING

(Summary)

In notated collections of Serbian church hymns from the 19th and 20th century there are, among others, communion songs with texts that were not regulated by the Typicon. These so-called “arbitrary communion songs” have been very popular in the recent tradition of Serbian church chanting. They have been gradually pushing out the hymns that are regulated for singing on concrete days and feasts during the church year.

Analysis of possible influences that determined the way texts and the melodies delved into the recent Serbian church chanting follows two possible directions. The first commenced from late-Byzantine singing tradition; more specifically, from a group of songs that although based on liturgical texts, were performed in extra-liturgic occasions. These are calophonic *irmoi* which were composed by a great number of known late-Byzantine masters of singing. The second direction had its beginning in Russian spiritual music that generated a new melodic genre, *kant*, based on western models. The majority of those compositions have freely written spiritual texts, too, and not part of the liturgy. *Kanti* were, namely, singing numbers in liturgical dramas – theatrical pieces with Christian historical themes.

The majority of arbitrary communion hymns from Serbian collections have texts from the psalms or use texts for *irmoi* of specific canons. There is only one text that does not belong to the output of church hymnography. In spite of that, the melodies of the analysed hymns reflect the presence of traditional compositional procedures characteristic of late-Byzantine and Serbian traditions. On either side, they possess atypical musical phrases that relate them to the *kanti*.

The usage of paraliturgical songs instead of communion hymns is commentated upon from the liturgic aspect also. That song belongs to the central part of the Liturgy and most fundamental during the service of the Orthodox church. Therefore, the deviation in Serbian practice from the rules that define its place and role demonstrate the distancing from the tradition, raises a fundamental question: is liturgical meaning being compromised.

UDK 783.6.036 (=163.41): 271.2–535.4

VARIA

Jan Stęszewski

ROMAN INGARDEN'S THEORY OF INTENTIONAL MUSICAL WORK

Abstract: Roman Ingarden (1893–1970) is a representative of the phenomenological trend in philosophy. He pursued his ontologic interests in his fundamental treatise *Das literarische Kunstwerk* that was the starting point for his studies of other areas of art including music. For Ingarden, direct musical experience is a starting point for philosophical reflection, which should be free from any theoretical prejudice. He considers the essence of the musical work in such dimensions as ontological, the work's structure, its perception and axiology (aesthetics). Ingarden formulates a thesis about a single layer of the musical work, an aspect which distinguishes music from other works of art. A musical work is for him a purely intentional object, whose origins spring from creative acts of composers and whose ontological basis rests directly in the score.

Key-words: Roman Ingarden, philosophy of music, phenomenology.

1.

It is not unreasonable to claim central subjects of musicological studies in the distributive and attributive sense. It results from a historical review of encountered concepts of the musical work (W. Seidel) and current practice of musicological studies, but also a timeless sense of the musical work's analysis. For example, a composer may become the subject of biographies, often naïve, or subjected to deeper and more professional psychological and also sociological aspects of his or her music perception – and reception.

Although a human universal, music can rightly be considered as one of the most important distinguishing features of our humanity and yet it is worth noting that it is rarely acknowledged, and even less noticed are the consequences which could be drawn from what is obviously shared amongst all peoples – of every nation and tribe. It transcends cultural differences without compromising them.

Numerous thinkers have been interested in music and musical works many centuries before musicology became a science to study it. Music, and musicians, are often intriguing representatives of other scholarly disciplines, employing adaptive thinking, tools, and standards thereof. But postulates of modern philosophy could expand upon multilateral, interdisciplinary and in-depth studies as though “forever”, while “self knowledge” of the disciplines is like a ticket to the front row seat of an unfolding human drama – at least from an historical perspective.

2.

Tracing sources of reflection on music in disciplinary terms would go as far back as to the Ancients. (Dionysius of Syracuse enshrined the lyre, and stylus and tablets, of Euripedes in the temple of the Muses following his death.) But from the twentieth century we have many philosophers who studied music and the Polish philosopher, Roman Ingarden, is one of the most prominent. Indeed the twentieth century can be described as very successful in the history of Polish philosophy. It was so even despite the fact that the most accomplished were subjected to varying degrees of severe Marxist dictatorship after the Second World War.

Some were forced to go underground. Others faced severe censorship, both personal and with regard to their subject matter. They were also deprived of *veniam legendi*. Such was the case with K. Ajdukiewicz, Ingarden, T. Ajdukiewicz, S. Ossowski, W. Tatarkiewicz, L. Kołakowski, et.al.. Others, like L. Kołakowski, immigrated or did not return to the Polish People's Republic after World War II. A. Tarski and J.M. Bocheński were two philosophers who did not return home. This does not mean, however, that they do not belong to the history of Polish philosophy.

Since popular knowledge about Polish philosophy of the 20th century is not generally discussed in the modern musicological environment, it is worth reminding, in chronological order, a dozen names of the most eminent philosophers. From Polish as well as international perspectives, they were distinguished amongst themselves and highly regarded. A concise résumé of their disciplines tends to place Roman Ingarden (1893–1970) squarely on the map of Polish philosophy.

There names are: Kazimierz Twardowski (1866–1938), Władysław Tatarkiewicz (1886–1981), Stanisław Leśniewski (1886–1939), Henryk Elzenberg (1887–1967), Stanisław Ossowski (1887–1963), Tadeusz Czeżowski (1889–1981), Kazimierz Ajdukiewicz (1890–1963), Roman Ingarden (1893–1970), Alfred Tarski (1901–1083), Józef (Inocenty) Maria Bocheński (1902–1995), Karol Wojtyła (1920), who became John Paul II, Mieczysław Gogacz (1926), Leszek Kołakowski (1927), Józef Tischner (1931–200), Władysław Stróżowski (1933), Józef Życiński (1948).

This esteemed group of philosophers concerned themselves with virtually all areas of philosophy, beginning with history of philosophy, ontology, metaphysics, epistemology with philosophy of science, logic, methodology of sciences and arts, and finally philosophic anthropology and axiology along with philosophy of art. (Karol Wojtyła also studied the phenomenology of Husserl.) Amongst orientations represented in various versions and combinations were the analytical philosophy headed by Lvov-Warsaw school: critical rationalism, phenomenology (including phenomenology, existential phenomenology and dialectic phenomenology), tomism, and Marxist materialism – the importance of which has decreased almost to zero.

3.

Roman Ingarden read philosophy, mathematics, and physics at Jagiellonian University in Cracow, then continued his studies in Göttingen, mainly with E. Husserl, in Vienna and Freiburg i.Br. Using his dissertation *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Problem des Wesens*, he became a reader in Cracow, in 1923. He pursued his ontological interests in his fundamental treatise, *Das literarische Kunstwerk*, written in Paris in 1927, which served as a starting point for his studies in other areas of art, including music. He was a professor of philosophy at the universities of Lvov, until 1939, and Cracow from 1945. In 1950 he was deprived of his tenure, and did not return until seven years later.

Ingarden was a representative of the phenomenology trend, explored new roads when studying with Husserl. But it does not imply that he stuck closely to Husserl's paradigm. His theories of phenomenology introduced new dimensions to the analysis of arts— in particular ontological, epistemological, as well as creative philosophic innovations.

4.

Philosophical texts are best read in the original so as to preserve the taste of their content, gain deeper insight into the explications used, and style of linguistic narration and expression. Neither summaries nor commentaries can substitute for original philosophic texts. An important part of the article is a reprint, a chosen extract, of the work in which Ingarden presents his essential theory of an intentional musical work. It serves to encourage the reader to reach for the whole Ingarden's work.

When reading Ingarden's original text, it becomes apparent he concentrated on European classics of J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, R. Wagner, program music of K. Szymanowski and I. Stravinsky. [Incidentally, the credit for distinguishing between artistic (structural value) and esthetic dimensions (evaluating the quality of a work of art) goes to Ingarden.] Therefore, in his considerations, Ingarden does not appear to have devoted thought, per se, to avant garde music, (popular, pop, or folk music with its oral character), without material base (musical notation), and social character in it.

For Ingarden, direct musical experience was a starting point for philosophical reflection, free from any theoretical prejudice. The essence of the musical work in such dimensions as ontological, the work's structure, its perception and axiology (aesthetics), comes through in his expressions.

It can be simply said that in Ingarden's studies the musical work was not at all identical with musical notation – which can be highly schematic. It is set apart from sound concretions, whose number and quality are individualized, conditioned by the time when they are performed – uncountable, and unpredictable.

Even more imperceptible and irrelevant for defining the musical work's identity are psychic perceptions of sound realizations of the work, which add

up to particular concretions. Their number, diversity and indeterminateness make it impossible to accept one version as a determinant of the basic identity of the musical work.

Finally, Ingarden formulates a thesis about a single layer of the musical work, an aspect distinguishing – in his opinion – music from other works of art. However, it has to be born in mind what kind of musical works Ingarden considers. He points to indivisibility or integrity of the musical work. Then he writes that the musical work (as opposed to its performances which structure is quasi-temporary), is an object lasting in time, characterised by separateness of expressive values planned with musical means from emotions, which are experienced by variously conditioned audience of the musical work.

What is a musical work then? Again, by way of simplifying Ingarden's concepts, it can be said that a musical work is a purely intentional object, whose origins spring from creative acts of the composer and whose ontic base rests directly in the score.

Following a commentary by J. J. Jadacki, in Ingarden's idea of the musical work six separate purely intentional objects can be marked out: the score, ideal work-pattern, aesthetic object, performance, concrete aesthetic object and inter-subjective aesthetic object.

The acceptance of Ingarden's explanation of the intentional musical work, the reception of his theses, their modifications and polemics resulting thereof, gives way to:

- a. wide perspectives of responsibilities to be fulfilled by the musicologist in his research when seeking the essence of particular musical works studied and attributive qualities of the musical work;
- b. numerous dangers he will face when carrying out the task.

5.

The chosen and attached chapter of *The Work of Music and the Problem of Its Identity* is chapter 6 titled *How Does a Musical Work Exist?* (116–122) by Ingarden. Its context is determined in the remaining chapters: 1. *The Musical Work and Its Performance*, 2. *The Musical Work and Conscious Experiences*, 3. *The Musical Work and Its Score*, 4. *Some Features of a Musical Work*, 5. *The Sounding and the Nonsounding Elements and Moments of a Musical Work*, 7. *The Question of the Unity of a Musical Work*, 8. *The Problem of the Identity of a Musical Work in Historical Time*.

6.

How Does a Musical Work Exist?

Our discussion so far will enable us to consider the ontological status of a musical work.

Such a work originates in specific, creative, psychosomatic acts by the composer. These may culminate in the work's being notated in a musical score, as has been the practice for centuries, or in immediate performance by the composer, in which case we speak of improvisation. Because of the imperfection of musical notation, the score is an incomplete, schematic prescription for performance. It fixes only certain aspects of its sound-base, whereas the remaining ones and especially the non-sounding elements, are only partially defined and within certain limits open to various interpretations. Both the fixed and the open elements have been conceived by the composer as fully defined and fixed, but he does not command a musical notation that would do them justice. Until recently we had no other ways of notating musical works except as schematic products. It is true that at least some of the undetermined features fixed in the musical notation flow indirectly from the elements of the work, but they can only be uniquely determined and fixed in the specific performances of the work. If, however, the work remains in the form in which it has been notated, these further elements remain existentially potential, as though there were only a possibility of their future realization in individual performances. Actually, in the work itself as notated, we have gaps or areas of indeterminateness which can be removed only in performance.¹ The fact that such gaps or areas of indeterminateness are found in a musical work is sufficient reason to regard the work designated by its score as a purely intentional object whose origins spring from the creative acts of the composer and whose ontic base rests directly in the score.²

Someone might object that we no longer must fix musical works by such imperfect means as musical notation. We may use gramophone records or tape-recordings, thus achieving a full definition of a musical work and collapsing the argument that the work is not a real but only an intentional object. The gramophone record would also insure that, at least in principle, we could have identically sounding works, a state of affairs that would affect crucially our discussion regarding the identity of a musical work.

Let us first of all observe that with regard to the musical work on a gramophone record made by the composer, we would in many cases obtain the work in a faulty performance, for composers are not generally good interpreters of their own works. And in many cases where more than one instrument is involved, especially in orchestral works, this would be quite impossible, even if the composer were a good conductor. Calling on the aid

¹ Something similar occurs in a theatrical performance that in its staging comprises the performance of a certain written work.

² I have elsewhere shown in detail that a schematic construct with areas of indeterminateness is and must be a purely intentional object whose mode of existence is heteronymous and dependent on acts of consciousness. See my *The Literary Work of Art and Does the World Exist?*, volume 2.

of good performers, say famous pianists, does not remove the danger of possible deviations from the original. The fact that gramophone records wear out and that gramophone equipment is not perfect leads to further possibilities of deviation from what the work ought to be. In any event, this is a record of a work in performance and not of the work itself. Surely what is recorded on wax or tape is not the work itself but certain effects arising from sound waves broadcast by the vibrant parts of the instrument upon which a given piece has been performed. And vice versa, the recorded traces of those sound waves played back on a suitable instrument give us a new performance of the work, which undoubtedly is very close to the first one, with properties affecting the realization of the new performance. The only part of the work which is now being realized, (in the second performance), is a system of sound waves that, since they constitute a physical impulse for our hearing organ, make it possible for us to hear the performance. But what is directly conveyed to us in this way are only the sounds themselves, and these always with small deviations from the intentionally designated original, deviations that within certain limits may be of no consequence for aesthetic perception and for the subsequent constitution of the work in performance.

These sounds must be interpreted by the listener as the work's sound base. Only through the understanding of this base and through appropriate acts of consciousness do these sounds designate the artistically significant remainder of the musical work, beginning with sound-constructs and ending with the non-sounding elements of the work, in particular its aesthetically valuable qualities and the aesthetic value itself. Here the interpretation of the performance to some extent removes the "gaps" we have sensed in the musical work— though not all of them, as this is, on the whole, impossible— but they are replaced only with a system of certain qualities that in themselves are nothing more than concretions of qualities ideally belonging to the work. Thus, with the method of realizing or recording the work that we have just discussed, nothing in effect is realized but only concretized. The work itself remains like an ideal boundary at which the composer's intentional conjectures of creative acts and the listeners' acts of perception aim. The work thus seems to be an intentional equivalent of a higher order, belonging to a whole variety of intentional acts. These acts, of course, are formed by real people possessing real sense organs, who employ these organs either in the composition of musical work or in its realization in new performances or in listening to successive new performances. At that ideal boundary, the work remains one and the same in contrast to the many concretions in specific performances and thus, as I have already shown, it is in some respects de-individualized, although it does not cease to be an artistic individual in the sense previously defined. Whether this ideal boundary can ever be reached in individual performances and hearings or whether there must always be certain deviations and falsifications, which at times may be very acute, is a problem of the identity of a musical work. It is much more

difficult to solve the problem here than in the case of a painting or work of architecture, since we do not have an “original” object as we do when an artist completes a painting or builds a specific edifice. In whatever way we might seek to solve this difficulty which in the present case becomes so acute, the problem itself is the best proof that a musical work is not a real but a purely intentional object and, strictly speaking, one of a higher order.

Even if we were naive realists and believed that all sensible qualities of objects given in sensible perception constitute the real properties of physical objects and that, therefore, a grouping of sounds is something real, we would still not be able to regard the musical work as a real object. I have already shown that the musical work, as an artistic creation that because of its very nature ought to be perceived in an appropriately developing aesthetic experience, is not identical with the arrangement of concrete sounds heard in specific performances and constituting the performances’ acoustic bases. As I have shown, the musical work does, in many of its artistically significant details, go outside the qualities of concrete sounds. Yet, it never attains the status of concrete sounds because these sounds are spatially and temporarily individuated objects, whereas a musical work is a supra-individual and supra-temporal structure, its individuality being purely qualitative. These facts constitute the base of my second argument in favor of regarding a musical work as a purely intentional object with its original source in a specific real object and its ground of continued existence in a series of other real objects.

To ascribe the character of an intentional object to a musical work is not, however, synonymous with, or even equivalent to, recognizing it as a certain psychic reality or with turning it into something subjective. In my interpretation, a musical work remains something that we can create only intentionally and not in reality. We cannot endow it with the ontic autonomy that characterizes all real objects, including all psycho-physical subjects and their experiences. Had the musical work itself been a mental or a conscious experience, it would be just as real and existentially autonomous as all human experiences are, but it never is an experience or any part of it. If we were to treat it in this way, we would subjectivise it. This is avoided by the thesis that in accord with experience proclaims a musical work to be itself the product of certain conscious and psycho-physical acts of realization as well as being an object given to a subject listening to a given performance. This object, as purely intentional, is neither purely the perceptual experience in which it is given nor an experience that creatively designates the object nor yet any part or element of these experiences. It is solely something to which these experiences refer; it is neither mental nor subjective.

It was not my aim here to present a general theory of intentional objects. Others have done this before me. I have attempted elsewhere to

make it more precise and correct it in certain respects.³ The present study supplies only detailed material for this general theory, and I must, at this point, emphasize that the attempt to show that a musical work is a purely intentional object constitutes an element in my protracted struggle to collect as many varied arguments as possible against the idealistic conception of the real world as an intentional object of a particular type. This effort is not, as some say, an expression of my supposedly idealistic position. To avoid misunderstandings, which might arise from the ascription to me of statements I have never made, I must add a few remarks without, however, any detailed justification.

In accepting the proposition that no purely intentional object is real, I ipso facto logically accept the converse; namely, that no real object is purely intentional. I accept both these propositions not so much because of their logical relationship, but because I see a fundamental difference between the form and mode of existence of real and purely intentional objects. Because of the mode of existence of purely intentional objects, I also accept the proposition that the existence of purely intentional objects implies the existence of certain real objects. Specifically, with reference to musical works, we may agree that they exist heteronomously insofar as there are also existentially autonomous objects; specifically real objects—namely, the composer and his mental and physical acts, which lead to the creation of the given musical work. Insofar as a musical work is to exist as an object that, although purely intentional, is nevertheless intra-subjectively accessible (and therefore one and the same for various psycho-physical subjects—for the composer and his listeners), then there must additionally exist some method of preserving the work and making it accessible to a variety of subjects through the score or specific performances. The constitution of a musical work as an inter-subjective aesthetic object demands that both the composer and the listeners should fulfill certain specific mental and physical acts called aesthetic experience or, if you wish, aesthetic perception. This perception in turn is possible only if certain real objects that we call psycho-physical subjects, namely, human beings, really exist.

I do appreciate that one might push realist views further and declare that musical works, too, should be treated as certain real objects, and in particular as certain clusters of conscious experiences occurring in the composer and his listeners. As we have noted at the beginning of these reflections, such identification of a musical work with certain conscious experiences does not form a tenable thesis. Specifically, it is equivalent to the rejection of the existence of, say, Beethoven's *Pathétique Sonata* and the recognition only of the existence of several collections of conscious experiences, none of which, incidentally, is the *Pathétique Sonata* or any of its performances. In such a case, there is no music and nothing for us to discuss. Naturally,

³ See *Does the World Exist*, volume 2, chapter 10.

anyone interested in the psychology of particular collections of experiences, or in the relevant area of sociology, will have a good deal of material to work on, but persisting in the position that there are no musical works, he will undoubtedly find great difficulties in establishing the scope and examining the properties of those collections of experiences he is seeking. But this is not my problem.

7.a.

Works of Roman Ingarden

Artistic and Aesthetic Values, translated by H. Osborne, "British Journal of Aesthetics 4", no. 3 (1964), 198–213.

Studia z estetyki. I, II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, 1958 (1. edition); I–III, 1966, 1970 (2. edition)

Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962

Uwagi do uwag Zofii Lissy, "Studia Estetyczne" 3 (1966), 115–128

Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973

The Work of Music and the Problem of its Identity, translated by A. Czerniawski, edited by Jean G. Harrell, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1986

7.b. Commentaries

Lissa, Z., *Szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965

Jadacki, J.J., *O poglądach R. Ingardena na dzieło muzyczne*, "Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku" XIV(1975), 5–30

Seidl, W., *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987

Galarowicz, J., *Na ścieżkach prawdy. Wprowadzenie do filozofii*, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, Kraków 1992

A. J. Nowak, L. Sosnowski (eds.), *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Universitas, Kraków 2001

Јан Сїешевски

ИНГАРДЕНОВА ТЕОРИЈА ИНТЕНЦИОНАЛНОГ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

(Резиме)

Основано се може тврдити да је музичко дело у оба смисла, дистрибутивном и атрибутивном, главни предмет музиколошких студија. Филозофија је дисциплина у којој се могу наћи најранији записи рефлексива о музици. Међу пољским филозофима 20. века који су показали интересовање за музику, најзначајнији је био Роман Ингарден (1893–1970). Студирао је у Кракову, Гетингену (углавном код Хусерла), Бечу и Фрајбургу. Ингарден је представник феноменолошке струје у филозофији. Заинтересован првенствено за онтолошке теме, он се после свог фундаменталног трактата *Књижевно уметничко дело*, окренуо и другим областима уметности, па тако и музици. Његова феноменологија је увела нове димензије у анализу уметности, нарочито на подручју онтологије, епистемологије и стваралачке иновативности. За Ингардена је директно музичко искуство полазна тачка за филозофску рефлексиву која треба да буде ослобођена било каквих теоријских предрасуда. Суштину музичког дела посматра из перспективе онтологије, аксиологије, структуре дела и његове перцепције. Може се једноставно рећи да Ингарденово схватање музичког дела није идентично са музичком нотацијом, која је крајње схематска. Музичко дело није идентично ни са својим извођењима, чији су број и квалитет индивидуализовани и условљени многим околностима. Исто се односи на перцепцију звука. Најзад, Ингарден формулише тезу о једном једином слоју музичког дела, аспекту који разликује музику од других уметничких дела. Шта је, дакле, музичко дело? Поједностављујући донекле Ингарденову мисао, могло би се рећи да је музичко дело чисто интенционални објекат, чије је порекло у стваралачком чину композитора и чија онтолошка основа почива директно и непотпуно у партитури.

Аутор свом раду прилаже део студије „Проблем начина постојања музичког дела“ из Ингарденове књиге *Ontologija umetnosti (Studije iz estetike)*, која је преведена на српски и објављена 1991. године (prevod s poljskog Petar Vujičić i Ljubica Rosić, Književna zajednica Novog Sada, Biblioteka „Nova theoria“, Novi Sad 1991). Та Ингарденова расправа, под насловом *Identitet muzičkog dela*, првобитно је, у преводу Петра Вујичића, емитована од 13. до 15. маја 1971. године на Трећем програму Радио Београда, а потом објављена у часопису *Трећи програм*, Beograd, jesen 1973, br. 4, 471–595.

Иначе, Ингарден је доста превођен на српски. Види: Р. Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, превео с немачког Бранимир Живојиновић, Српска књижевна задруга (Библиотека „Књижевна мисао“, 3), Београд 1971; *Isti, Napomene na marginama Aristotelove Poetike*, превео s poljskog Petar Vujičić, Polja, Novi Sad, avgust-septembar i oktobar 1974, god. XX, br. 186–187. i 188; *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, prevela s nemačkog Drinka Gojković, Nolit (Biblioteka „Sazvežđa“, 49), Beograd 1975; *Isti, Vrednosti, norme i strukture po Rene Veleku*, prevela s nemačkog Štefica Martić, Savremenik, nova

serija, Beograd, januar – februar – mart 1987, god. XXXIII, knj. 5, br. 1–2–3, str. 53–61, Isti, *Poetika: teorija umetničke književnosti*, prevela s poljskog Ivana Đokić, Autorsko izdanje, Beograd 2000, itd. Ингардену је посвећена магистарска теза Драгана Стојановића, *Феноменологија и вишезначности књижевног дела: Ингарденова теорија ојализације*, „Вук Караџић“ (Библиотека „Аргус“, 12), Београд 1977. (Теза је урађена под менторством проф. др Николе Милошевића и одбрањена 1976. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду.)

UDK 165.62 Ingarden R.: 781.1

Александар Васић

МУЗИЧКИ КРИТИЧАР ГУСТАВ МИХЕЛ*

Айсѝпракѝ: Појава стручне и модерне музичке критике у Србији, на прелому XIX и XX века, није дело само професионалних музичара, већ и музичких аматера. Један од таквих писаца био је и Густав Михел (1868–1926), по струци апотекар, али у слободно време камерни музичар-виолиста и музички критичар београдских дневних листова и књижевних часописа (*Рег*, *Народне новине*, *Срѝски књижевни ѓласник*). У овом прилогу најпре је реконструисана биографија Г. Михела, а затим се приступило анализи његових музичких критика. Анализа је показала да је Михел био добро образован музичар и да је као критичар стручно, одмерено и толерантно судио о појавама београдског концертног и музичкопозоришног живота.

Кључне речи: Густав Михел, српска музичка критика – XIX и XX век, музички аматеризам, *Рег*, *Народне новине*, *Срѝски књижевни ѓласник*.

I

Стручна и модерна, српска музичка критика није дело једино професионалних музичара и музичких писаца. Кроз читав XIX век, све до почетка Првог светског рата, али и у раздобљу окруженом двама великим светским сукобима, у домаћој дневној и периодичној штампи, у многобројним листовима, књижевним и другим часописима, образовани љубитељи музике давали су своје критичке, као и есејистичке, историографске и аналитичке прилоге о музици.¹

* Радећи на овом прилогу, наишли смо на колегијалну помоћ проф. др Петра Буњака (Катедра за славистику Филолошког факултета у Београду), гђе Милице Гајић (Библиотека Факултета музичке уметности, Београд), гђе Смилке Кашић (Народна библиотека Србије, Београд), гђе Александре Љубинковић (Библиотека Матице српске у Новом Саду), г. Зорана Миловановића (Нототека Опере Народног позоришта у Београду), г. Драгана Тубића (Лексикографско-библиографско одељење Матице српске, Нови Сад) и проф. др Слободана Турлакова (Катедра за соло-певање Факултета музичке уметности, Београд).

¹ Најпотпунији – али не и потпун – библиографски водич кроз српску музичку критику, есејистику и музикологију до краја Другога светскога рата представља драгоцено издање: *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, Struka VI, A – R. Glavni urednik Marija Kuntarić. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984; *Isto*, knj. 14: Muzika, Struka VI, S – Ž, Indeksi... Zagreb 1986. У предговору уредништва за 13. том (стр. VII), речено је: „Knjige XIII i XIV retrospektivne bibliografije Jugoslavenskoga leksikografskog zavoda sadrže



На фотографију: Густав Мухел (1868–1926) ²

bibliografiju članaka i rasprava o muzičkim zbivanjima kod nas i u svijetu, objavljenih u našoj periodici od njenih prvih početaka do 1945. godine.“ Међутим, с непознатих и нејасних разлога изостала је *комплетна* обрада југословенских листова, часописа, алманаха и календара. Грађа је дата редуковано, а кориснику *Bibliografije* нису саопштени принципи те редукације. Према нашим увидима: нити је консултована целокупна југословенска дневна и периодична штампа, нити су из прегледаних извора преузете све доступне реалије о музици. На неопходност опрезног коришћења ових двају приручника упозоравају и музиколози који су, у склопу својих истраживања и проучавања, допуњавали поједине одељке загребачке *Bibliografije*. Тако је др Роксанда Пејовић објавила додаток музичкој библиографији Косте П. Манојловића. (Уп. ауторкину студију „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar“, [u:] *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa. Zbornik radova. Urednik Vlastimir Peričić. Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1989*, библиографија на стр. 138–142: „Dodatak: članci koji nedostaju *Bibliografiji rasprava i članaka, Muzika 13*, Zagreb 1984. /i popis radova Koste Manojlovića između 1945. i 1949. godine.“ Ипак, изостао је најављени попис послератне Манојловићеве музикографије? Види и критички приказ писца ових редова: *U spomen Koste P. Manojlovića. Zvuk, Zagreb 1990*, br. 5, str. 95.)

² Dragan Stupar, *Vojna farmacija Srbije u XIX veku*. Naučno društvo za istoriju zdravstvene kulture Jugoslavije (Posebna izdanja, knj. XII), Beograd 1977.

Разуме се, нису сви музички аматери постигли значајне домете у области музикографије, али није мали број ни оних аутора који завређују да буду упамћени у историји српске литературе о музици.³ Довољно је споменути имена истакнутих књижевника, књижевних историчара, теоретичара и критичара, палеографа/медиевиста, правника, историчара националног позоришта и културе – Јована Јовановића Змаја,⁴ Јована Грчића,⁵ Тихомира Остојића,⁶ Богдана Поповића,⁷ Исидоре Секулић,⁸ Станислава Винавера,⁹ Виктора

³ Најшири репертоар протумачених података о домаћим музичким писцима садржи двотомна историја српске музичке критике, есејистике и публицистике из пера др Роксанде Пејовић: *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*. Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1994; *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Факултет музичке уметности, Београд 1999.

⁴ О одликама Змајевог музичкокритичког поступка и вредностима његових музичких увида в. нашу студију: *Српска илјустриција Јованка Стојковић*. Темишварски зборник [Матице српске], Нови Сад 2002, бр. 3, стр. 56–58.

⁵ Грчићева musicalia екстензивно бележи публикација: Jovan Grčić, *Moj književni rad za pedeset i više godina*. Pregled po strukama. Tisak Jugoslavenske štampe d. d. Zagreb 1927.

⁶ Октобра 1990. године, у манастиру Хопову, Матица српска и Културно-просветна заједница Војводине приредиле су научни скуп поводом 125. годишњице рођења Тихомира Остојића. Реферати су издати наредне године: Свеске Матице српске, Нови Сад 1991, св. 20, Серија књижевности и језика, св. 7, 104 стр. Остојићево бављење музиком тема је прилога др Данице Петровић, мр Душана Михалека и мр Катарине Томашевић (стр. 68–77, 78–81, 82–89). Остојић као музички писац *Лейојиса Мајшице српске* делом је обрађен у раду мр Катарине Томашевић, „Преламање традиционалних и модерних погледа на музичку уметност у *Лейојису Мајшице српске* између 1895. и 1914. године“, *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)*. Зборник радова. Уреднице Слободанка Пековић и Весна Матовић. Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 6), Нови Сад – Београд 1992, стр. 357–359.

⁷ Скупљени списи о музици: Богдан Поповић, *О уметности и стилу*. Приредио Иво Тартаља. (Сабрана дела Богдана Поповића, књ. III.) Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001, стр. 225–247. + напомене на стр. 472–473. Види и: Милоје Милојевић, „Богдан Поповић и музика“, *Зборник у част Богдана Поповића*. Редактори: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровац и Владимир Ђоровић. Издавачка књижевница Геце Кона, Београд 1929, стр. 29–36.

⁸ До сада су сабрана дела Исидоре Секулић издавана у четири наврата: Матица српска, 12 књига, Нови Сад 1961–1966; „Вук Караџић“, 10 књига, Београд 1977, 1985²; „Stylos“, 10 књига, Нови Сад 2001–2002. Ниједно од тих издања не садржи комплет њених састава о музици. У музичком погледу још је најпотпуније Матицино издање из 1961–1966. године. Оно доноси целокупну библиографију српске књижевнице, па тако и њених

Новака,¹⁰ Јована Димитријевића, Миховила Томандла. Сви су се они с успехом огледали у писању о музици.

Међу недовољно познатим музичким критичарима којима музика није била основно занимање, а који су оставили иоле видљивијег трага у развојном луку наше писане речи о музици, налази се и Густав Михел.

Густав Михел рођен је 9. децембра 1868. године у Београду. Његови родитељи звали су се Едвард и Каролина.¹¹ Отац је био дворски кувар владарске куће Обреновића – краљева Милана и Александра.¹²

Михелови су вероватно пореклом Чеси. Имењак и презимењак оца будућег музичара – заслужни овдашњи лекар, др Едвард

текстова о музици. Види: Љиљана Милачић – Евдокија Груева – Анђа Маслеша, „Библиографија радова Исидоре Секулић“, [у:] Исидора Секулић, *Служба (1894–1958)*. За штампу приредио Живорад Стојковић. (Сабрана дела И. Секулић, књ. 12.) Матица српска, Нови Сад 1966, стр. 457–539. О Исидори као музичком писцу постоји одлична студија Стане Ђурић-Клајн, *Музичке теме Исидоре Секулић*. Зборник историје књижевности [Српске академије наука и уметности], Београд 1986, бр. 11, стр. 23–35; поново у ауторкиној постхумно штампаној збирци студија и огледа *Музички зајшци*. Културно-просветна заједница Србије – Музиколошки институт Српске академије наука и уметности – „Вук Караџић“ (Библиотека „Култура и друштво“), Београд 1986, стр. 77–93.

⁹ Уп. Roksanda Pejović, *Prve muzičke kritike Stanislava Vinavera*. *Zvuk*, Sarajevo, zima 1973, br. 4, str. 436–440.

¹⁰ До данас најпотпунија библиографија радова истакнутог хрватског и југословенског историчара, светског ауторитета за латинску палеографију, није обухватила и његов релативно обимни рад на музичкој критици и историји (уп. Б [ранка] Телебаковић-Пеџарски, *Библиографија радова др Виктора Новака*. Зборник Филозофског факултета, Београд 1963, књ. VII – 1: Споменица Виктора Новака, стр. 1 – 20). Неизбежно, овде ослонац и даље остаје поменути *Bibliografija* Југославенског лексикографског завода. Фотокопије Новакових музичких критика из хрватских новина и часописа чувају се у Библиотеци Српске академије наука и уметности у Београду.

¹¹ Податке о датуму и месту рођења, именима родитеља, супруге и деце нашли смо у Историјском архиву Београда: Управа града Београда/Картотека житеља. Овај полицијски регистар потиче из међуратног раздобља. Није, међутим, јасно да ли картотека доноси датуме према старом или новом календару. Као што је познато, у Србији је нови календар почео да се примењује од 15. (28) јануара 1919. године. С обзиром на то да је Михел рођен 1868. године, није јасно да ли је дан његовог рођења 9. или 22. децембар.

¹² Уп. Војислав Марјановић, *Фармација у Србији у XIX веку*. „Ветпром“, Београд 1970, стр. 185.

Михел – рођен је 1864. године у Рихлову, у Чешкој.¹³ У Србију је прешао после завршених медицинских студија на Универзитету у Бечу. Као стипендиста српске владе специјализовао је судску медицину у Бечу, Фрајбургу и Паризу. Др Едвард Михел први је српски стручно оспособљени просектор. Стални члан Главног санитетског савета, референт за јавну хигијену у Министарству унутрашњих дела Краљевине Србије, забележен је и као истакнут научни радник и сарадник на изради српских законодавних, санитетских прописа. Оболевши од тифуса, умро је за време Првог светског рата, 1915. године. Да ли је др Едвард Михел био родбински повезан с музичким писцем Густавом, то остаје отворено.¹⁴

Немамо података о току школовања и образовања Густава Михела. У првој половини 1892. године затичемо га као дипломираног апотекара који ступа у војну службу – тада је, наиме, био постављен за апотекарског помоћника друге класе у апотеци Сталне војне болнице у Београду.¹⁵ На тој дужности остаће пуних осам година. Године 1900, сада као војни апотекар друге класе, подноси оставку и напушта војну и, уопште, државну службу.¹⁶ Разлог овој промени видан је из Михелове одлуке да те исте, 1900. године, купи приватну апотеку од магистра фармације Димитрија Милутиновића, оснивача и власника четврте по реду београдске апотеке. Милутиновићева апотека је веома дуго радила на Теразијама, а у тренутку када ју је преузео Михел, она је била смештена у Савамали.¹⁷

¹³ О др Едварду Михелу биографске податке даје Владимир Станојевић, *Организатори здравствене службе и истакнути лекари с царољ Београда*. Годишњак града Београда, Београд 1962–1963, књ. IX–X, стр. 187–188; види и: Исти, „Српско лекарско друштво и његови чланови у Народноослободилачким ратовима Србије 1876–77–78 и 1912–1918“, *Српско лекарско друштво: Стоменица 1872–1972*. Београд 1972, стр. 117. У вези с местом рођења Едварда Михела: према обавештењу које нам је љубазно послала др Александра Корда-Петровић, доцент Чешке књижевности на Катедри за славистику Филолошког факултета у Београду, у Регистру градова и места Чешке Републике не јавља се назив Рихлов, већ само Рихнов (Rychnov).

¹⁴ Према сећању госпође Наде Ристић (свекрва њене сестре била је Нина Шоповић-Рендла, свастика Густава Михела) – које нам је љубазно пренела проф. Милица Рајичић – Густав Михел имао је два брата: један је био истакнути лекар, а други генерал. Да ли је лекар у ствари др Едвард Михел, нисмо могли утврдити.

¹⁵ Уп. Dragan Stupar, *Vojna farmacija Srbije u XIX veku*. Naučno društvo за историју здравствене културе Југославије (Posebna izdanja, knj. XII), Beograd 1977, str. 138.

¹⁶ Isto, str. 148.

¹⁷ Војислав Марјановић, *Нав. гело*, стр. 185.

Из објављених регистара житеља и завода Београда, у периоду пре и после Првог светског рата, излази да је Михел живео у улици Босанској број 8 (данас улица Гаврила Принципа),¹⁸ и да је онде, на углу Босанске и улице Краљевића Марка, држао своју апотеку „Света Тројица“.¹⁹

Густав Михел био је ожењен Јеленом Шоповић, свршеном студенткињом Прашког конзерваторијума, пијанисткињом и професором Српске музичке школе у Београду.²⁰ Године 1907. родила им се кћи Лола,²¹ а наредне син Никола.²²

¹⁸ Сопственик куће била је удовица Марија Антула, Михел је био један од станара. Види: *Адресна књиџа Београда 1912*. Адресе београдског становништва: I. по азбучном реду презимена; II. по улицама; и III. по занимању. IV. Установе, друштва, државна и општинска надлештва, индустријска предузећа и т. д. „Безбедност“, Београд 1912, стр. 10. Да ли се после 1912. године власник куће мењао, нема расположивих показатеља.

¹⁹ Види напред цитирану *Адресну књиџу Београда 1912...* стр. 10, 133. (Нажалост, у примерку ове књиџе који припада фонду Народне библиотеке Србије у Београду недостају стр. 65 – 101, од презимена Клајн до Недељковић. Мора бити да се име Густава Михела јавља и на некој од недостајућих страница, а не само на онима које смо напред цитирали.) *Цео Београд за 1922. год.* Адресно-информациона књиџа за Београд, Земун и Топчидер. Уредник А. Суворин. Издање Књиџаре „Руска мисао“ Л. Звјерева, Београд 1922, стр. 79, 101; *Цейни комџас Београда за 1923. г. са адресаром, рекламама и реџисџером*. Уредник: Светозар Мартиновић. Издање аутора, Београд 1923, стр. 20; *Цео Београд – џресџиониша*. Адресно-информациона књиџа за Београд, Земун и Панчево. Уредник А. Суворин. Издање писца, Београд 1924, стр. 305.

²⁰ „Г-ђица Јелена Шоповићева, позната београдска виртуоскиња на гласовиру и г. Густав Михел, апотекар венчали су се јутрос у овд. римо-католичкој цркви и одмах отпутовали на свадбени пут у Беч“ (види: [Непотписано], *Белешке. Венчање*. Политика, Београд, уторак, 27. марта 1907, бр. 1147, стр. 3). Стандардни лексикографски приручници не садрже податке о Јелени Шоповић. Њено име јавља се у књиџи Косте Манојловића, *Исџиориски џоџлед на џосџанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*. Штампарија „Меркур“, Београд 1924. О пијанистичкој делатности ове уметнице пише Роксанда Пејовић, *Срџска музика 19. века: извођашиџво – чланиџи и криџиџике – музичка педагоџија*. Факултет музичке уметности, Београд 2001, passim. Професор Слободан Турлаков је још пре издавања ове својеверсне историје српске музике романтичког доба указао на погрешно стапање сестара Јелене и Нине Шоповић у једну те исту личност; то се неразликовање појављује не само у радовима др Р. Пејовић, већ и Стане Ђурић-Клајн (види: Stana Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti*. Prosveta, Beograd 1981, str. 107, 116, 148, 306). Уп. Слободан Турлаков, *Једна књиџа са (и џог) знаком џиџињања*. Театрон, Београд, лето 1994, год. XVIII, бр. 87, стр. 185. (Овај критички приказ прештампан је у ауторској књиџи *Из музичке џрошлосџи Београда*. Ауторско издање, Београд 2002, стр. 44.) Види и: Слободан Турлаков, *Лейџиџис музичкоџ живоџиџа у Београду 1840–1941*.

До краја свога живота Михел се професионално бавио фармацијом. Од 1908. године његово име примећујемо на листи дописних чланова Српског лекарског друштва.²³

После дужег боловања, преминуо је 30. јуна 1926. године у бањи Монтекатини (Terme di Montecatini), у Тоскани, близу Фиренце.²⁴

Не би имало смисла ове и овакве податке, из животописа Густава Михела, износити у научном часопису за музикологију и етномузикологију да није постојао и један други, унутарњи живот овога човека. Тај живот обележила је љубав према класичној музици, вокација камерног музичара и музичког критичара.

Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994, стр. 219. Према сећању гђе Наде Ристић, Јелена и Нина Шоповић, обе потоње пијанисткиње, рођене су у Трсту, у угледној трговачкој породици. Трст се јавља као место рођења Јелене Шоповић и у поменутом досијеу Густава Михела у Историјском архиву Београда. Необично је, међутим, да персонални лист Ј. Шоповић-Михел, из исте картотеке Историјског архива Београда, бележи да је она рођена у Београду? (Иначе, картон Јелене Михел наводи још и то да је у време пријаве боравка у Београду, 23. јула 1934, она становала у стану своје сестре Нине Рендла и да је 5. априла 1935. отпутовала за Њујорк. Поново је пријављена на сестриној адреси – ул. Буре Даничића 5 – 8. септембра 1936, а у Њујорк дефинитивно одлази 4. априла 1939. године.)

²¹ Према сведочењу гђе Наде Ристић, Лола је постала балерина, школовала се у Паризу, камо се удовица Јелена Шоповић-Михел с децом преселила после мужевљеве смрти. Лола Михел умрла је 2003. године, у САД.

²² Историјски архив Београда – Управа града Београда/ Картотека житеља: Густав Михел.

²³ *Државни календар Краљевине Србије за годину 1908 која је пресјујна*. Издање и штампа Државне штампарије Краљевине Србије, Београд 1908, стр. 172; *Исјо... за годину 1909 која је просја...* стр. 176; *Исјо... за годину 1910 која је просја...* стр. 182; *Исјо... за годину 1911 која је просја...* стр. 189; *Исјо... за годину 1912 која је пресјујна...* стр. 196; *Исјо... за годину 1914 која је просја...* стр. 261.

²⁴ [Непотписано], *Личне и породичне вести*. *Чијуља*. [Густав Михел.] Политика, Београд, петак, 2. јул 1926, год. XXIII, бр. 6531, стр. 3. За разлику од *Полијикине* notiце, није само вест, већ је развијенији некролошки састав: Милоје Милојевић, *Белешке*. *Чијуља*. Густав Михел. Српски књижевни гласник, Београд, 1. август 1926, књ. XVIII, бр. 7, стр. 558–559. Изгледа да Густав Михел није погребен у Београду. Наиме, београдско Ново гробље располаже електронском базом података о лицима сахрањеним на свим београдским гробљима, и то за велики део XIX и читав XX век. Михелово име није регистровано. Име Густава Михела не може се наћи ни у обимном индексу који прати монографију Браниславе Костић, *Ново гробље у Београду*. ЈКП „Погребне услуге“, Београд 1999.

* * *

Наша музичка и књижевна лексикографија не пружају податке о животу, музичком и литерарном раду Густава Михела. Његово име се не може пронаћи ни у првом, а ни у допуњеном издању југословенске *Muzičke enciklopedije*.²⁵ Нема га ни у до сада најмеродавнијем, најопсежнијем лексикографском приручнику за националну музику.²⁶ Реализацијом своје замисли, у четири до данас изишла тома, *Leksikon pisaca Jugoslavije* Матице српске потврдио је да га интересују не само књижевни уметници, филолози и књижевни преводиоци, већ и тзв. стручни писци – ликовни, музички, позоришни критичари, историчари и теоретичари. Па ипак, и тамо је изостала одредница о једном од пионира стручне музичке критике у Србији.²⁷

²⁵ Не само да не постоји засебна јединица о Михелу, већ се његово име не јавља ни у прегледним чланцима о српској музичкој критици. Уп. S. Đ. K. [Stana Đurić-Klajn], „Muzička kritika u Jugoslaviji. Srbija“, *Muzička enciklopedija*, knj. 2: K – Ž. Glavni redaktor Josip Andreis. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXIII, str. 245–246; Ista, „Kritika, muzička. Jugoslavija, Srbija“, *Muzička enciklopedija*, knj. 2: Gr – Op. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXIV², str. 387.

²⁶ И овде стоји коментар који смо дали у претходној напомени: Михел нема своје одреднице, а његово се име не појављује ни међу онима који су значајније партиципирали у развојном процесу српске музичке критике раног XX столећа. Види [Anonim], „Kritika. Srbija; Vojvodina“, *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. 2: Me – Ž. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, str. 478–479.

²⁷ Види: *Leksikon pisaca Jugoslavije*. Glavni urednik Živojin Boškov. Matica srpska, Novi Sad: knj. I: A–DŽ, 1972; knj. II: Đ–J, 1979; knj. III: K–LJ, 1987; knj. IV: M–NJ, 1997. Успут се треба задржати на критеријуму избора музичких писаца у овом драгоценом лексикону. Матичин обимни manual региструје крупне личности српских музиколога и музикографа: у другом тому налазимо чланак о Стани Ђурић-Клајн (аутори Живорад П. Јовановић и Драгана Даниловић, стр. 74), у трећем је обрађен Петар Коњовић (аутори Петар Адамовић и Милана Бицики, стр. 252–253). У четвртој књизи читамо чланак о једном од најзначајнијих српских композитора, Јосифу Маринковићу, који, међутим, нема посебног значаја за историју наше писане речи о музици (аутор одреднице Петар Адамовић, стр. 113); али је зато испуштен Милоје Милојевић, без икакве двојбе највеће име међуратне српске критике. Ако нема Милојевића, онда се не можемо жалити што нема Густава Михела. Али, како је простор дат Јосифу Маринковићу, онда ипак имамо упоришта да очекујемо Михела као једног од зачетника модерне музичке критике у Србији. Рукопис четвртога тома Матичиног *Leksikona* редакцијски је закључен децембра 1990. године, скоро две године пошто је штампана студија Роксанде Пејовић у којој ауторка уводи Густава Михела у нашу музичку историографију (о томе види у пројекту нашег рада). Очито – с обзиром на непостојање радова о Михелу

Колико нам је познато, име Густава Михела српска музичка историографија први пут бележи године 1933. У своме кратком приказу почетака и развоја камерне музике у Београду, виолиниста, музички педагог и музички писац Јован Зорко помиње Михела као музичара који је свирао у хронолошки другом београдском гудачком квартету.²⁸

Од савремених српских музиколога прва је др Роксанда Пејовић обратила пажњу на Густава Михела. И она је најпре писала о Михелу као виолисти, члану гудачког квартета,²⁹ али је убрзо иступила с оценом његовог критичарског рада у *Српском књижевном гласнику*.³⁰ Професор Роксанда Пејовић први је наш стручњак који је Михеловим текстовима доделио одговарајуће место у склопу историјског развоја српске музичке критике.³¹

у време формирања азбучника за будући књижевни лексикон – није било услова да се Михелово име предвиди.

²⁸ Jovan Zorko, *Kamerna muzika u Beogradu*. Zvuk, Beograd, avgust–septembar 1933, br. 10–11, str. 371. Види и: Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Факултет музичке уметности, Београд 1999, стр. 157.

²⁹ Роксанда Пејовић, *Камерни ансамбли у српској музичкој прошлости: први гудачки кваријети*. Pro musica, Београд 1980, бр. 101, стр. 9. (Види и касније објављене књиге др Р. Пејовић: *Српско музичко извођачтво романџичарског доба*. Универзитет уметности, Београд 1991, стр. 279, 281; *Српска музика 19. века: извођачтво – чланци и критике – музичка педагогија*. Факултет музичке уметности, Београд 2001, стр. 187.)

³⁰ Роксанда Пејовић, „Белешке о интерпретацији у српском XIX веку“, *Аспекти интeрпeрeтaциje*. Реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988. Одговорни уредник Мирјана Веселиновић. Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, Београд 1989, стр. 32–35. Изгубивши из вида податак о Михеловом апотекарском позиву – који је изнео М. Милојевић (СКГ, Београд, 1. август 1926, књ. XVIII, бр. 7, стр. 558) – а повешши се за стручним квалитетима његових критика, Р. Пејовић је (на стр. 33) погрешно претпоставила да је Густав Михел био професионални музичар.

³¹ R. Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*. Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1994, str. 217. Иначе, потпуна библиографија Роксанде Пејовић нигде није публикована. Подаци које дају стандардни приручници или су застарели или су, следствено карактеру публикације, елементарни. Види: [Anonim], „Pejović, Roksanda“, *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. 2: Me – Ž. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, str. 158; *Ko je ko u Srbiji 1991*. Leksikon. „Bibliofon“, Beograd 1991, str. 350; *Ko je ko u Srbiji '95: intelektualna, umetnička, politička, finansijska, vojna, sportska elita Srbije*. Biografski leksikon. [Selektori i urednici za klasičnu muziku, muzikologiju i muzičku kritiku Dejan Despić i Aleksandar Vasić. Redaktor Aleksandar Vasić.] „Bibliofon“, Beograd 1995, str. 422; *Ko je ko u Srbiji '96: intelektualna, umetnička,*

Заслуга је дра Слободана Турлакова, музичког критичара и историчара, што је открио најстарије музичке критике Густава Михела.³² Тако је отклоњена претходна констатација домаће историографије према којој се Михел као критичар јавио тек 1902. године.³³

Музичке критике које је Густав Михел објављивао у *Српском књижевном гласнику* пописала је др Љубица Ђорђевић, у својој темељној библиографији прве серије славног српског књижевног часописа.³⁴ Помињана загребачка *Bibliografija* не региструје све

politička, finansijska, vojna, sportska elita Srbije. Biografski leksikon. [Selektori i urednici za klasičnu muziku, muzikologiju i muzičku kritiku Dejan Despić i Aleksandar Vasić. Redaktor Aleksandar Vasić.] „Bibliofon“, Beograd 1996, str. 410. Godine 1965. Р. Пејовић је на Катедри за историју музике и музички фолклор београдске Музичке академије одбранила магистарску тезу *Музичка кријтика и есејистика у Београду између два рата*. Та студија је до данас остала у рукопису и није нам била доступна. Могућно је да се у неком од (уводних?) делова те расправе говори о Михелу као претечи стручне музичке критике у Србији, но то је само претпоставка.

³² Уп. Слободан Турлаков, *Књига о Бетовену са нама до 1941*. Quasi una fantasia. Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развитка, Београд 1998, стр. 34, 41–42. Реч је о критикама које је аутор потписао иницијалима Г. М., а Турлаков је текстове атрибуирао Михелу (види: Г. М. *Музички албум. Концерат Емила Сауера*. Ред, Београд, 3. фебруар 1894, стр. 4; Г. М. *Позориште и уметности*. Народне новине, Београд, недеља, 3. децембра 1900, год. I, бр. 103 [стр. 3]). Једну од тих критика – ону публиковану у *Народним новинама* – помиње и Роксанда Пејовић, но иницијале оставља неразрешеним (уп. Р. Пејовић, *Српска музика 19. века: извођаштво – чланици и кријтике – музичка педагогија*. Факултет музичке уметности, Београд 2001, стр. 206). *Bibliografija* Лексикографског завода, 13. књига, стр. 259, у вези с чланком из *Народних новина*, не мисли исто што и др Турлаков, већ каже: „Autoz verovatno Milan Grговић“ О Грговићу, односно Грловићу види ниже. (Колико нам је познато, ни библиографија радова дра Турлакова нигде није штампана; основни подаци могу се наћи у приручницима које смо цитирали у вези с Р. Пејовић.)

³³ Уп. Роксанда Пејовић, „Белешке о интерпретацији у српском XIX веку“, *Асијекти интјерпретиције*. Реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988. Одговорни уредник Мирјана Веселиновић. Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, Београд 1989, стр. 33. (Овде нетачно стоји и то да се Михел бавио критиком само у току 1902. године, а он је у *СКГ*-у писао и наредне, 1903. г.)

³⁴ Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника 1901–1914*. Народна библиотека Србије, Београд 1982, стр. 511–512. (Подаци о Љубици Ђорђевић: *Анали Филолошког факултета*, Београд 1979, књ. XIII: Биографије и објављени радови наставника и сарадника, стр. 485–486; *наставак библиографије у: Анали Филолошког факултета*, Београд 1986, књ. XVII: Објављени радови наставника и сарадника, стр. 79. Некролог заслужном оснивачу Смера [данас: Катедре] за библиотекарство и информатику београдског Филолошког факултета: Д. Младеновић, *Неочекивана искушења. Сећање: Љубица Ђорђевић. Оснивач смера за библиокарство*

текстове које је Михел објавио у *Књижевном гласнику*,³⁵ а заобиђена је и иницијалима потписана критика изишла 1894. г. у листу *Reg.*³⁶

II

Када је, код кога и колико дуго Густав Михел учио музику, данас нам није могућно рећи. Сачувани извори износе реалије о већ формираној личности музичара који држи концерте у Београду. Михел је као виолиста суделовао у раду волонтерског гудачког квартета,³⁷ чији су чланови били још и адвокат Стеван Вагнер, архитекта Петар Бајаловић и, као једини професионални музичар међу њима, Вићеслав Рендла, наставник виолончела, флауте и контрабаса и диригент оркестра у Српској музичкој школи у Београду. У овом тренутку пред нама се налази скупина од седам наративних сведочанстава о наступањима њиховог камерног ансамбла, односно Густава Михела.

на Филолошком факултету, значајан библиограф и познати тумач поезије. Политика, Београд, субота, 22. мај 1999, год. ХСVI, бр. 30738; Култура – уметност – наука, год. XLIII, бр. 6, стр. 20.) Две музичке критике (прву и последњу), које је Михел објавио у СКГ-у, региструје и Владимир Р. Ђорђевић у своме пионерском *Огледу српске музичке библиографије до 1914. године* (за штампу приредила Ксенија Б. Лазих, Народна библиотека Србије – Нолит, Београд 1969, стр. 175. [јединица бр. 888], стр. 176. [бр. 905]), али их погрешно приписује извесном Милану Грговићу о којем домаћа лексикографија не даје никаквих података. Електронска база података коју је за пројекат *Српског биографског речника* прикупила Матица српска у Новом Саду Грговића познаје само преко поменуте Ђорђевићеве књиге. Штавише, Ђорђевић је (непознатом) Грговићу приписао и чланак о Ивану Зајцу чији је аутор хрватски музички критичар Милан Грловић. Уп. Милан Грловић, *Иван њл. Зајц рођен на Ријеши дне 3. коловоза 1834*. Бранково коло, Сремски Карловци, 12. (25) августа 1904, год. X, бр. 31. и 32, стр. 1015 – 1019. *Бранково коло* заправо је прештампало Грловићев напис из загребачких *Narodnih novina*, 70/1904, br. 176, str. 1–2.

³⁵ *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, Struka VI, A – R. Glavni urednik Marija Kuntarić. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Beograd 1984, str. 513. Ова књига прескаче Михелову критику коју је СКГ донео у свесци од 1. маја 1903, стр. 71–74.

³⁶ *Isto*, str. 259.

³⁷ У музиколошкој литератури се може срести назив *Волонтерски гудачки кваријет* (види: Р. Пејовић, *Српско музичко извођачиство романтичарског доба*, Универзитет уметности, Београд 1991, стр. 279). Нама познати новински извори не потврђују да је поменути гудачки квартет ово име носио званично.

Најстарији међу тим написима јесте музичка критика непознатог аутора који се позитивно осврће на, изгледа, прво јавно наступање овога камерног састава: „Појава овог волонтерског квартета обележава доста значајан прогрес у музичким лествицама, по којима тетура старомлади Београд... Quartett A-dur од Бетовена *op. 15*,³⁸ *Nro 5*, а нарочито Menuetto и Andante cantabile³⁹ беху лепо и прецизно изведени...“⁴⁰

Лаудативне изразе ниже, две године доцније, и београдски лист Коло.⁴¹ У нешто промењеном саставу – уместо П. Бајаловића наступио је брат Вићеслава Рендле – музичари су 20. јануара 1902. године извели Шубертов (Franz Schubert) *Квартети у ге-молу* и Дворжаков (Antonín Dvořák) *Амерички (или црначки) квалитети у Еф-дуру*, опус 96. Иницијалом потписани рецензент, за кога се може претпоставити да је поседовао извесна музичкотеоријска знања, истиче: „Свирање је било у сваком погледу одлично. Ритмичка тачност, нигде непоковарени ансамбл, ретка техника, одају одличну музичку спрему свирача и извежбаност у заједничком свирању, а необичан занос њихну музикалну душу. Само бисмо могли замерити код г. Вагнера, по негде, коју малу нетачност у високој ноти и слаб *йорџаменџо*.“⁴²

Београдска критика је бираним речима испратила и концерт који су ови љубитељи камерне музике уприличили годину дана касније, 12. јануара 1903, наново у просторијама Грађанске касине. Овом приликом репертоар су чинили опет Шубертов *Јеганаестии гудачки квалитети*, ге-мол, и Менделсонов (Felix Mendelssohn-Bartholdy) *Гудачки квалитети у Бе-дуру*, опус 87, из 1845. године. За пултовима прве и друге виолине седели су Вагнер и Рендла млађи, виоле су свирали (Петар?) Крстић и Михел, а деоница виолончела била је поверена Рендли старијем. Ево утисака музичког критичара београдског дневног листа *Штампа*: „Укупно свирање је тачно и са

³⁸ Погрешно, треба: опус 18.

³⁹ Тј. други и трећи став композиције.

⁴⁰ Commentator, *Друшћивена кроника. Гудачки квалитети – Манојловић. Peer Гунт и Бинички и још њо нешћо, шћо је најисано*. Звезда, Београд, четвртак, 16. марта 1900, год. IV, бр. 20, стр. 160. *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, Struka VI, A–R, glavni urednik Marija Kuntarić, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, str. 171, чланак бр. 8396, оставља неапсолвираним питање ауторства ове критике.

⁴¹ Податке о овом листу „за забаву и књижевност“, као и о осталим листовима и часописима које цитирамо у нашем раду, читалац може наћи у до сада најпотпунијем попису српске штампе XVIII–XX века: Милица Кисић – Бранка Булатовић, *Српска штампа 1768–1995*. Историјско-библиографски преглед. Медија центар (Библиотека „Press документи“, 1), Београд 1996.

⁴² С. *Умејносћ*. Коло, Београд, 1. фебруара 1902, књ. III, св. 3, стр. 194.

разумевањем; поједини су свирачи довољно извезбани у камерној музици; ни један се инструменат не истиче, а нарочито су кантилене извођене са особитим разумевањем. Други став у Менделсону изведен је веома грациозно, а цео Шубертов квартет извесном лакоћом, која је својствена веома увећаним свирачима у таквој послу, где се тонови сливају и стапају у акорде, који изражавају потпун продукат од четири инструментална гласа.⁴³

Ако је веровати српској штампи, која, уосталом, видели смо, још увек није пропуштена кроз егзактну аналитичку библиографију, волонтерски гудачки квартет није наступао редовно, прекиди у јавном музицирању знали су бити и по две и више година.

Следећи извор који нам потврђује да се наши љубитељи музике и један професионалац нису разишли и да и даље заједно музицирају, јесте *Полиџикина* најава њихове концертне вечери држане 14. марта 1907. године у сали Грађанске касине у Београду: „Гудачки квартет уз припомоћ г. Цветка Манојловића, директора Српске Музичке Школе приређује... касинско музичко вече... Ово вече обећава да ће бити право уживање за озбиљне љубитеље музике. Г. Манојловић ће тумачити Листа и Баха, а наши вредни гудачи комбиноваће се овога вечера и с кларинетом у једном квинтету од Моцарта,⁴⁴ који је правио велику сензацију у своје време и који ће бити први пут приказиван у Београду.“⁴⁵

Доиста, *Полиџика* није пренагласила своју препоруку. О успеху одржаног концерта сведочи анонимни критичар *Штампе*, који поводом интерпретације Дворжаковог *Америчког квинтета* и Моцартовог *Квинтета с кларинетом* са задовољством ређа комплименте: „Обе ове ствари одсвиране су прецизно, вешто, са пуно осећаја и ентузијазма... Свирачи су одиста успели да створе квартет уметнички организован, пун унутрашње вредности, безмало савршен у сваком погледу и сазрео за сваку своју функцију. Ако баш

⁴³ З. Са *концертна Гудачког квинтета*. Штампа, Београд, среда, 15. јануар 1903, год. II, бр. 15, [стр. 3]. Иначе, на овом концерту је наступио и пијаниста Цветко Манојловић, изводећи комаде Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Шопена (Frédéric Chopin), Скарлатија – Билова (Domenico Scarlatti, Hans von Büllow) итд.

⁴⁴ Реч је о *Квинтету* за кларинет и гудаче у А-дуру, KV 581. (Види: „Kehelov popis dela“, [u:] Alfred Ajnštajn, *Mocart: ličnost i delo. S engleskog preveo Vladimir Karlič. Nolit /Biblioteka „Muzika“*, Beograd 1987, str. 532.)

⁴⁵ [Аноним], *Белешке. Грађанска Касина*. Политика, Београд, понедељак, 12. марта 1907, бр. 1132, стр. 3. (О рецепцији Моцартове музике код Срба види студију Слободана Турлакова, *Моцарт у Београду до 1941*. Театрон, Београд 1993, год. XVII, бр. 78/79/80, стр. 5–92. Проф. Турлаков наводи да је овај *Квинтет с кларинетом* Београд упознао још 1893. године, уп. стр. 7. наведене студије.)

њихова техника није још достигла савршенство, оно је њихова музичка интелигенција довршена и она се то вече огледала у оном спонтаном, јасном, вибрантном свирању.⁴⁶ Критичар нас још обавештава да је очарана публика „живим одобравањем“ испратила концерт овога камерног састава.

Како је даље текла сарадња ових у Београду познатих и признатих музичара, о томе домаћа гласила (за сада) ћуте. Име Густава Михела поново сусрећемо тек априла 1925. године, када је за празник Цвети било најављено његово учешће на једном добротворном концерту.⁴⁷

Из топлог и језгровитог посмртног слова, које ће Милоје Милојевић објавити у *Српском књижевном гласнику*, сазнаје се да је београдски гудачки квартет, с Михелом за пултом виоле, наступио и у последњој концертној сезони (1924/25) Михеловог живота, и то два пута.⁴⁸ Нажалост, нема других, подробнијих извора о тим концертима и њиховом репертоару.

Када је реч о музичком извођаштву и, с њим у вези, о нашој музичкој критици, историчар српске музике налази се у незавидном положају. С једне стране, познато је да општи ступањ музичког

⁴⁶ М. С. Умејносїѝ. *Са концерѝа у Грађ. Касини*. Штампa, Београд, недеља, 18. марта 1907, год. VI, бр. 77, [стр. 3].

⁴⁷ „У недељу, 12. о. м. на Цвети, по подне у 4 часа приређује се велики концерт ђачких родитеља у сали Друге Мушке Гимназије, организован од стране Заједнице Дома и Школе. Циљ је концерту да што више прибави материјална средства за хигијенско напредовање наше деце и специјално за довршавање ђачког купатила на Дунаву. У организацији и суделовању учествују: г. г. Ј. Зорко управник Музичке Школе; В. Слатин, проф. Музичке Школе; Ж. Томић, члан Оперe; г-ђа Олга Стефановић, чланица Оперe; г-ђа Јелена Михел, г-ђа Љубица М. Луковића; д-р Ђока Јоановић, проф. Универзитета; Стева Вагнер, адвокат; г-ђа Микси Г. Ђермановића; Ђ. Бајаловић, архитекта; Густав Михел и т. д. Концерт је од велике важности за подмладак...“ Уп. [Аноним], *Београдска кроника. Концерѝи. Велики концерѝи ђачких родитеља*. Време, Београд, петак, 10. априла 1925, год. V, бр. 1189, стр. 6.

⁴⁸ Милоје Милојевић, *Чишћуља. Густав Михел*. Српски књижевни гласник, Београд, 1. август 1926, књ. XVIII, бр. 7, стр. 558. Не само овај Милојевићев податак, већ и претходно цитирани листови *Време* и *Штампа*, из 1925, односно 1907. године, демантују навод Роксанде Пејовић према којем је гудачки ансамбл, у којем је Михел свирао виолу, наступао између 1900. и 1903. године. Види: Р. Пејовић, *Српско музичко извођашѝиво романѝичарскоѝ доба*. Универзитет уметности, Београд 1991, стр. 279. Критику коју је *Штампа* донела 1907. године, Р. Пејовић, међутим, помиње у првом тому своје историје српске музичке критике: *Kritike, ѝlanci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti*. Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1994, str. 13, нар. 43, али не исправља своју тврдњу из 1991. године.

образовања наших новинских критичара с краја XIX и почетка XX века није био висок – друкчије није ни могло бити у земљи која је после вишевековног ропства настојала да корача у правцу модерне Европе. Лишен могућности да у наведеним, конкретним случајевима, релативно објективно процени координате музичке спреме ондашњих музичких рецензента, историчар националне музике мора задржати извесну дистанцу према тим написима, *као њаквим*. Али, с друге стране, то су једина сведочанства којима располажемо када је реч о реакцијама на оновремено музицирање и стога су за нас од темељног значаја. Наведени, фрагментарни, подаци о раду *Гудачког кваријетта* указују на то да су љубитељи музике у Београду на прелому двају столећа били способни да се упусте у извођење композиција озбиљне камерномузичке литературе. У време када су професионални музичари били сасвим малобројни, а музички живот српске престонице у своме зачетку, они су за нашу публику и средину много значили.

III

Уколико се усвоје поменуте атрибуције Слободана Турлакова, онда располажемо скупином од седам музичких рецензија Густава Михела.⁴⁹ Овде ћемо изнети доминантне карактеристике тих написа.

⁴⁹ То су: 1. Г. М. [=Густав Михел; разрешио Слободан Турлаков, *Књиџа о Бетовену са нама до 1941*. Quasi una fantasia. Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развитка, Београд 1998, стр. 34], *Музички албум. Концертни Емила Сауера*. Ред, Београд, 3. фебруар 1894, стр. 4; у даљем навођењу: Михел I; 2. Г. М. [=Густав Михел; разрешио Слободан Турлаков, *Књиџа о Бетовену...* стр. 42], *Позоришће и уметности*. Народне новине, Београд, недеља, 3. децембра 1900, год. I, бр. 103, [стр. 3]; даље: Михел II; 3. Г. М. *Уметнички преглед. Музичке прилике у нас. – Београдска музичка школа. – Г-ђица Ј. Шојовићева. – Ф. Ондричек. – Г-ђица Љ. Тодосијевићева*. Српски књижевни гласник [даље: СКГ], Београд 1902, књ. V, бр. 1, стр. 58–62; даље: Михел III; 4. Г. М. *Уметнички преглед. „Лујка“*. *Ојерета у три чина, с предигром; написао Морис Ордоно. Музика од Едмонда Ограна. – Симфонијски концертни*. СКГ, 1902, V, 6, стр. 464–467; даље: Михел IV; 5. Г. М. *Позоришни преглед. „Орфеј у паклу“*. *Ојерета у четри чина од Ж. Офенбаха*. СКГ, 1902, VI, 5, стр. 1028 – 1031; даље: Михел V; 6. Г. М. *Уметнички преглед. „Корневилска звона“*. *Романтично-комична ојерета у три чина. Музика од Роберта Планкеја*. СКГ, 1902, VII, 6, стр. 468–470; даље: Михел VI; Г. М. *Уметнички преглед. Симфонијски концерт у К. С. Народном позоришту*. СКГ, 1903, IX, 1, стр. 71–74; даље: Михел VII. (Михел је као аутор ових пет критика из СКГ-а потврђен код Љубице Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника 1901–1914*, Народна библиотека Србије, Београд 1982, стр. 511–512.) У најновијој књизи Роксанде Пејовић, *Концертни животи Београда (1919–1941)* (Сигнатуре – Факултет музичке уметности, Београд

Већ из прве Михелове критике – а она је посвећена прослављеном аустријском пијанисти Емилу фон Зауеру (Sauer)⁵⁰ и његовом београдском концерту одржаном 16. јануара 1894. у сали Грађанске касине⁵¹ – види се да је на послу аутор који о музици не пише по новинарском задатку, већ као неко ко је у музичку уметност солидно уведен. Одмах треба рећи: наш критичар није губио из вида структуру читалачке публике којој се обраћао и у његовом првом тексту изостаје демонстративно, претерано заступање стручне музичке терминологије.

Пишући о српском гостовању Фон Зауера, критичар *Pega* представља се као зналац европске музичке историје и проблема њене периодизације. Београђанима је гост из Аустрије донео дела Бетовена (Ludwig van Beethoven), Шумана (Robert Schumann), Менделсона, Шопена, Сметане (Bedřich Smetana) и Листа (Franz Liszt). Наведене ствараоце Михел је исправно сврстао у „класичну и класично романтичну музичку периоду“.⁵² Свакако, наслеђе класицизма није на једнак начин, ни у истом степену, присутно код раних романтичара, на пример Менделсона, и код једног Листа; ту је Михел својим читаоцима остао дужан за једну корисну дистинкцију. (Поготово је то значајно ако узмемо у обзир и „обрнути смер“, тј. елементе романтичког стила код Бетовена.) Али, синтагма „кла-

2004), омашком је, на стр. 34. и 410, Михелу приписана једна критика Цветка Манојловића. Реч је о чланку *Уметнички преглед. Концертни: – А. Гринфелд. – Београдски војни оркестар. – Г-ђа Горленко-Долина*. СКГ, 1902, књ. VI, бр. 1, стр. 703–706. Ту је критику Цветко Манојловић потписао шифром *** (не XXX), а дешифрација се може наћи у цитираној библиографији професора Љубице Ђорђевић, стр. 501–502.

⁵⁰ О Зауеру види: [Непотписано], „Sauer, Emil“, *Muzička enciklopedija*, књ. 3: Ор – Ž, Dodatak. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXVII², str. 276; Ronald Kinloch Anderson, „Sauer, Emil von“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16: Riegel – Schusterfleck. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, London 1980, p. 521; Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*. Sa engleskog prevela Gordana Trbojević. Nolit (Biblioteka „Muzika“), Beograd 1983, str. 281–282.

⁵¹ Снажне најаве београдског концерта чувеног музичара објавила је наша дневна штампа: [Непотписано], *Велики концерти*. Вечерње новости, Београд, субота, 15. јануара 1894, год. 2, бр. 15, [стр. 2–3]; [Непотписано], *Велики концерти*. Мале новине, Београд, субота, 15. јануар 1894, год. осма, бр. 19, [стр. 1].

⁵² Уп. Михел I. (Ни у једној великој библиотеци Београда и Новог Сада нисмо могли доћи до овог броја листа *Pega*. Професор Турлаков љубазно нам је уступио фотокопију Михелове критике коју је својевремено начинио.)

сично романтична периода“ открива пишчево добро разумевање природе изражајних средстава раног музичког романтизма.⁵³

До краја чланка Михел неће посегнути за великим бројем стручних израза. Тако, да би описао штимунг лаганог става Бетовенове *Клавирске сонате у еф-молу*, опус 57 (*Appassionata*), критичар се не окреће појмовнику хармонске анализе, него налази речи ближе читаоцу дневних новина: „... Andante, у коме се пружа контрастно блага мирна мелодија.“⁵⁴

Ненаметљиво присутан стручни слој, у Михеловим критикама, не замара тзв. просечног читаоца. Но, оку професионалца неће измаћи да критичар ставља зналачке напомене о музичкој интерпретацији онда када указује на пресудан значај ваљано одабраног, аутентичног темпа у извођењу одређене композиције. Пишући позитивну критику првог београдског извођења Бетовенове *Петте симфоније*, Михел, поред осталог, каже: „Нарочиту хвалу морамо дати диригенту, господину Биничком коју не можемо свакада дати ни капелницима светскога гласа, а то је што су Темпи били савршено одмерени, као замишљени.“⁵⁵

У Србији, с краја XIX и почетка XX столећа, музика је била најслабије развијена уметничка грана. Зато се од ондашњих критичара очекивало да буду не једино оцењивачи, него и просветитељи. Ако је судити по сачуваним текстовима, Густаву Михелу није била својствена изразита дидактичка нота. Ипак, он је удовољавао императиву своје средине и њених прилика, па је шири простор који је *Српски књижевни гласник* одвајао за музичку критику, испуњавао и обавештавањем и поучавањем нашег читатељства.

У јесен 1902. године, престоничкој публици се у три наврата представила пијанисткиња Јелена Шоповић, дипломирани студент Конзерваторијума у Прагу. Поред осталог, иступила је и са соли-

⁵³ У савременој музикологији појавило се и тумачење према којем класицизам и романтизам образују јединствену, класично-романтичку стилску формацију. То је становиште немачког научника Фридриха Блумеа (Friedrich Blume). Уп. Josip Andreis, *Povijest glazbe*, knj. 2. [Četvrto, izmenjeno i dopunjeno izdanje.] Liber – Mladost (Biblioteka „Povijesti“), Zagreb 1976, str. 151 – 152.

⁵⁴ Уп. Михел I.

⁵⁵ Уп. Михел II. И поводом премијере Оффенбаховог (Jacques Offenbach) *Орфеја у њаклу* (Народно позориште у Београду, 8. јун 1902, дириговао Драгутин Покорни), Михел истиче да је хор био бољи но обично, „... а то је несумњиво потекло отуда што је погођен увек тачно темпо певања...“ (види: Михел V, стр. 1031). Инспиративне коментаре о фундаменталном значају темпа за музичко извођење налазимо у изврсној дијалогској прози: Igor Stravinski i Robert Craft, *Memoari i razgovori*, svezak prvi. S engleskog prevela Vera Bayer. Zora (Biblioteka „Zublja“ – ljudski dokumenti), Zagreb 1972, str. 349, 350.

стичком деоницом у првом ставу *Трећеџ клавирскоџ концерџа* Кампија Сен-Санса (Camille Saint-Saëns). Пошто је ово било прво београдско извођење наведеног *Концерџа*, то је *Гласников* рецензент сматрао својом обавезом да аудиторијуму приближи личност Сен-Санса, његов положај и значење у француској музици после Берлиоза (Hector Berlioz), Сен-Санса као најбољег, међу Французима, znalца Бахових (Johann Sebastian Bach) фундаменталних дела. И не само то. Стручним (али контролисаним интензитета) описом структуре Сен-Сансове музике, овај критичар лагано пробија хоризонт очекивања београдских читалаца које жели да навикне на макар елементаран дискурс музичке теорије: „Г-ђица Шоповићева извела је из Сен-Сансовог *Концерџа* само први став, у коме се после подуже прелудије (Moderato) са пробраним модулацијама и у сјајним пасажима јавља главна тема у делу Allegro. Поред огромне тешкоће техничке изискује овај *Концерџ* у почетку другог дела маркантно истицање, а доцније, у обради, пажљиво наглашавање теме, која се кроз цео други део првог става повлачи.“⁵⁶

Захтев просвећивања нагнао је Густава Михела да и у другим приликама проговори речником музичког стручњака и тако полако одомаћи појмовник музичке теорије у српским књижевним часописима и у нашој култури. Ево како приказује музички аспект Одранове (Edmond Audran) оперете *Луџка*: „Увертира рађена је у форми примитивног потпурија, у коме нам износи преглед главних тема оперете једноставно без варијације, нанизаних кратким прелазима. Мелодија песама креће се већим делом у 3/4 и 6/8 такта, у иначе грациозном ритму и у честој промени темпа. Овај начин истиче нарочито француске музичаре... Хорова има мало, и они су већим делом тако слабе обраде и оскудне модулације да би том приликом могли и изостати... Једино још могао би се изузети хор у финалу предигре (Allegretto moderato) због лепо фигурираног баса (али иначе, у мелодији, сличан оној у *Маскоџи*⁵⁷ у финалу последњег чина), и хор калуђера у почетку трећег чина, који покушава да у кратком фугираном ставу подражава композицију црквеног стила.“⁵⁸

⁵⁶ Уп. Михел III, стр. 60.

⁵⁷ Михел мисли на Одранову оперету *Маскоџа* која је српску премијеру доживела 29. јануара 1900. године. На премијери је дириговао Даворин Јенко, а у последњој години играња (1907) диригент је био Петар Крстић. *Маскоџа* је била релативно популарна код београдске публике, о чему сведочи немали број представа, 1900, 1901, 1902, 1903. и 1907. године. (Податке о извођењима види код Живојина Петровића, *Рејерџоар Народноџ џозоришџа у Београду 1868–1914*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1993, стр. 144.)

⁵⁸ Уп. Михел IV, стр. 466.

Године 1902. београдско Народно позориште ставило је на свој редовни репертоар Офенбахову оперу-бурлеску *Орфеј у њаклу*. Ни тада Михел није заборавио на своју мисију критичара-информатора. Најпре је дао кратку периодизацију Офенбаховог свеукупног композиторског рада, да би затим прешао на карактеристику и вредновање *Орфеја у њаклу*: „Офенбахова музика за *Орфеја у њаклу* у главном може се рећи да је популарнија од музике у *Лейој Јелени*.⁵⁹ Нарочито се увертира радо свира у популарним концертима, а позната је и вреди за ту оперету отприлике колико и Росинијева увертира за *Виљема Тела*. У целини, изузимајући многе, нарочито у последњим чиновима заисте плитке мелодије, музика у Орфеју има карактер пасторални. Први чин, готово цело, писан је у том тону, без употребе хора, дискретно, у пријатним, течним мелодијама и простој изради.“⁶⁰

А када Београдски војни оркестар буде 11. априла 1903. године извео Бетовенову *Прву симфонију*, Михел ће читаоце *Књижевног гласника* снабдети колико тачним, толико и инструктивним запажањима о дуговима које најранија симфонија бонског мајстора има према Хајдну (Joseph Haydn) и Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart).⁶¹

Конвенције једног времена и друштва могу се пратити и кроз мене поступка музичке критике. Давно је прешло доба када је читалац књижевних и дневних листова, часописа и календара очекивао/бивао навикнут да му рецензент потанко преприча либрето опере или оперете из репертоара националног театра. Доиста, данашњи читалац, нарочито онај из круга професионалних музичара, неће бити импресиониран чињеницом да у Михеловим музичкопозоришним приказима и до једне трећине текста одлази на препричавање сижеа. Али, тако се код нас писало у XIX и у првим годинама XX века. Како буде сазрела свеукупна српска музичка култура, с њом и музичка критика, лагано ће се изгубити овај поступак музичких писаца. Треба, међутим, приметити да наведени „приповедачки“ слој Михелових критика има и своје врлине.

⁵⁹ Српска праизведба *Лейе Јелене* била је 13. јуна 1900. године. Ова Офенбахова оперета играна је све до 17. децембра 1906. Уп. Живојин Петровић, *Нав. дело*, стр. 145 – 146.

⁶⁰ Уп. Михел V, стр. 1030.

⁶¹ „То је прва симфонија Бетовенова... дакле из оног доба његова рада, када се он придржавао форме и израза својих претходника Хајдна и Мозарта. Али поред свега тога што се тада придржавао уобичајеног распореда појединих ставова у симфонији, Бетовен је већ радо употребљавао у менуету брже и живље кретање (*allegro vivace*), те је тиме наговештавао прелаз који је доцније учинио, када је овај став коначно заменио у свима својим таквим и сличним радовима са скерцом...“ Уп. Михел VII, стр. 73 – 74.

Духовитим и ироничним коментарима о сужеима изведених музичкодрамских дела, *Гласников* музички референт успевао је да забави публику и да је на популарнији, пријемчивији начин привуче делима која, неки од њих, још увек нису упознали на сцени Народног позоришта. Дајемо успеле, упечатљиве примере хумористичне стране Михела-критичара: „Садржај *Лујџе*, и ако није онако бесмислен као у *Пишчару*⁶² или *Гејши*,⁶³ ипак је довољно ништаван, да га готово не би вредело ни причати... Први чин... дешава се у неком манастиру у Италији. Ако би вас интересовало знати у манастиру кога реда калуђера специјално, не може се рећи. Вероватно с тога су и београдски калуђери били костимирани на начин да задовоље свачију радозналост у том погледу. Или се можда сматрало да игуман мора имати од обичних калуђера неку различну униформу као генерал од потпоручника. Дакле у том манастиру, у дворишту, у зеленом грању, које управо није било из талијанске флоре, него тамо из индијске, судећи по декорацијама, – калуђери муче муку у великој сиротињи. Да није случајно једно испрошено у околини парче окорела сира било завијено у неке исцепане новине, ко зна каква би судбина била тих бедних калуђера гладних и жедних.“⁶⁴

Или о оперети *Корневиљска звона*: „Што се тиче садржине, *Корневиљска Звона* су једна од оних познатих мелодраматичних историја с тајанственим опустелим замком, сујеверним сељацима, лажним духовима, историја са прикривеном наследницом и витезом избавиоцем који, незнан и неочекиван, из небуха испада да обнови дворац, открије злочине, и ожени се симпатичном Геновевом комада... Маркиз од Корневиља ожениће се грофицом од Лиснеја коју је по оном непогрешном и простодушном инстин-

⁶² Оперета у три чина К. Целера (Carl Zeller); српска праизведба била је 18. марта 1899. Веома популарна музичка представа у београдском Народном позоришту, давана чак тридесет девет пута, све до 18. маја 1904. (Види: Живојин Петровић, *Нав. дело*, стр. 141.)

⁶³ *Гејша или историја једне јапанске чајцинише*, велика костимска оперета у три чина Џона Сиднија (John Sidney), представљена је на сцени престоничког Позоришта 7. јуна 1901. Такође код публике изразито омиљена и тражена представа – до 27. децембра 1903. г. играна је двадесет шест пута (Ж. Петровић, *Нав. дело*, стр. 148). Духовиту критику премијере ове оперете објавио је Драгомир М. Јанковић, дипломата, драматург, позоришни критичар и потоњи књижевни преводилац с енглеског језика. (Од њега потиче први и до данас једини српски превод Стерновог /Laurence Sterne/ аутобиографског романа *Сенџиментално љубовање кроз Француску и Италију*.) Уп. Драгомир М. Јанковић, *Позоришни њреглед. Представе за ђаке. – Рејершоар и џосџи. – „Гејша“*. СКГ, 1901, књ. II, бр. 6, стр. 469 – 472.

⁶⁴ Уп. Михел IV, стр. 464 – 465.

кту јунака из оваквих комада заволео од првог сусрета (он јој је, као што је то исто тако неизоставно, једном и живот спасао).⁶⁵

* * *

Какви су били начелни погледи Густава Михела на музичку уметност и на музички репертоар?

Као и водећи српски музички критичар међуратне епохе, Милоје Милојевић, тако је и Михел сматрао да је репертоар огледало уметника.⁶⁶ Разликовао је високу уметност од оне нижег степена, и то је дискретно истицао. Ипак, за разлику од Милојевића, код Михела нема искључивости ни догматизма. Ако ишта зрачи из текстова овога љубитеља музике, онда је то толеранција; толеранција, али не као одраз несигурности и зато попустљивости аматера који се не усуђује да одређеније, чвршће заступа властите естетичке назоре. Михел, на пример – опет различито од Милојевића – позитивно пише о специфичним вредностима виртуозног свирања.⁶⁷ Он сматра да техничко мајсторство има великог значаја, но

⁶⁵ Уп. Михел VI, стр. 468–469. (О оперетском репертоару београдског Народног позоришта писала је Роксанда Пејовић, *Ојера и Балет Народног позоришта у Београду /1882–1941/*. [Факултет музичке уметности?] Београд 1996.)

⁶⁶ Небројени су примери Милојевићевих залагања за уметнички, а не виртуозни репертоар (он је те појмове видео у опозицији). Двадесет трећег новембра 1929. године павиљон „Цвијета Зузорић“ у Београду угостио је бугарску пијанисткињу Љиљану Христову (Лиљана Добрева Христова). Она је, збиља, иступила с прворазредним репертоаром: Ј. С. Бах, *Хромајиска фанџазија и фуџа*, Л. ван Бетовен, *Клавирска соната* опус 110, К. Дебиси (Claude Debussy), *Четири прелига* и Ф. Шопен, *Трећа клавирска соната*. Милојевић одушевљено каже: „Своју културу је показала избором програма“ (уп. М. М. Белешке. *Музика. Концерт Г-ђице Љиљане Христове*. СКГ, 1929, књ. XXVIII, бр. 7, стр. 566).

⁶⁷ Код Милоја Милојевића је рђаво прошао и један Артур Рубинштајн (Rubinstein). Рубинштајн је у Београду свирао 4. и 10. октобра 1927. године. Милојевић свој критички извештај отпочиње антитезом и одмах је разрешава негативном оценом: „Г. Рубинштајн је пианиста-виртуоз каквих мало има. Тиме је видно подвучен и карактер његове уметности. Тиме се одмах да назрети и какав му програм најбоље лежи. Веома смо ретко имали толико задовољства слушајући пикантне ритмове најодважнијих модерниста: Стравинског, де Фалје, Прокофијева, Албениза, Шимановског и Вила-Лобоса, као ових вечери када их је са изванредном убедљивошћу оживљавао Г. Рубинштајн. Сва крв модерних ритмичара прелила се у крв Г. Рубинштајна и он је, у томе нема сумње, прототип модерног пианисте... Али смо чули снажније, бујније и продубљеније интерпретовану Бетховену *Валдиштајн Сонату опус 53*, но што нам је успео дочарати Г. Рубинштајн, и доживели смо поетичнију интерпретацију Шумановога *Карнева-*

тима што не одриче засебну, аутономну вредност овом аспекту извођачке уметности, он не ставља знак једнакости између унутарње лепоте музичког дела/тумачења и самонадметања у техничкој супериорности. То диференцирање налазимо у већ цитираној критици београдског концерта Емила фон Зауера: „Сметана, Шуман, Менделсон, Шопен, Бетовен, Лист, сви ови велики композитори били су уједно и виртуози, и изискују дакле за коректно извођење и тумачење њихових композиција опет усавршеног музичара и вештака. И заиста, Г. Сауер је прави виртуоз. Ми смо се зачудили са каквом је необичном лакоћом и мирноћом савладао огромно тежак технички материјал у првом делу (*allegro assai*) бурне апасионате Бетовенове и у титанско фантастичној рапсодији и парафрази Листовој. Али ми смо нашли и упознали у Сауеру поред ових својстава још и оне ретке особине, које га нарочито карактеришу и подижу над свима које ми обично сматрамо за виртуозе. Сауер има уз то и јаку индивидуалност схваћања композиције. Та се индивидуалност огледала нарочито у Шумановој и Шопеновој ноктирни и балади, где је својом необично чистом интонацијом и поетичним нагласком у нежном *pianissimo*-у умео да занесе сваког слушаоца и да га потресе у дубини душе његове. Са истом топлином и разумевањем протумачио је у Бетовеновој сонати, *appassionata* њено *Andante*...“⁶⁸

ла, и ако је Г. Рубинштајн са техничком савршеношћу свирао и та дела. Виртуоз је ту био над музичарем... и ако је Г. Рубинштајн с правом један од малог броја најмаркантнијих појава концертног подиума наших дана, он нас више раздражује сугестивношћу своје снажне ритмике и задивљује чистотом бравурних таласа по клавиатури, но што нас узбуђује“ (уп. М. М. Белешке. *Музика. Два концерта Аршуре Рубинштајна*. СКГ, 1927, књ. XXII, бр. 4, стр. 317–318). Милојевић чак ни у балетској уметности није с одобравањем гледао на виртуозитет. Нини Кирсановој, која је на крају сезоне 1931/32. у београдском Народном позоришту поставила балет *Тајна пирамиде* Николаја Черепњина (Николай Николаевич Черепнин), захваљује што је „избегавала акробатске ефекте који не иду у оквир озбиљне балетске уметности“ (уп. Милоје Милојевић, *Музички преглед. Балет Николаја Николајевића Черепњина: „Тајна пирамиде“*. СКГ, 1932, књ. XXXVI, бр. 5, стр. 390; види и: Ксенија Шукуљевић-Марковић, *Нина Кирсанова: примабалерина, кореограф и педагог*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1999, стр. 39–42).

⁶⁸ Уп. Михел I. Наравно, историчар музике нема могућности да „провери“ уверљивост и „тачност“ Михелових запажања о Зауеровом свирању у Београду 1894. године. Али није без значаја приметити да Михелов опис аустријског пијанисте као виртуоза и уметника кореспондира с утисцима које је поводом Зауерових грамофонских снимака (снимио је тридесетак плоча, до своје смрти 1942. године), изнео Харолд Шонберг: „... Zaueer je stekao poštovanje najoštrijih kritičara – svojih kolega. Čak i Jozef Hofman, koji je bio poznat kao ne suviše velikodušan prema drugim pijanistima, rekao je za Zauera da je

Лишен крутости, благ и либералан, Густав Михел се није успротивио идеји и пракси Народног позоришта у Београду када је позоришна управа решила да даје оперете. Познато је како су Милан Грол,⁶⁹ Петар Крстић⁷⁰ или Милоје Милојевић,⁷¹ ношени бескомпромисним просветитељским заносом, управо на страницама *Књижевног гласника* ратовали против оперете. Када се опире овој музичкосценској врсти, Михел је не оспорава као такву; не принципијелно. Толерантан према оперети и више него један Драгомир М. Јанковић,⁷² или, пак, Антун Добронић,⁷³ налазио је да

*stvarno veliki virtuoz... Na [gramofonskim] snimcima otkrivamo Zauera kao smirenog pijanistu čija su tempa umerena i koji pre insistira na izrađenim detaljima nego na eksplozivnim izlivima temperamenta. Bio je osećajan i izvanredno ubedljiv umetnik, sa razvijenim ukusom i osećanjem za stil, istovremeno i poetičan i virtuozan“ (Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*. Sa engleskog prevela Gordana Trbojević. Nolit /Biblioteka „Muzika“, Beograd 1983, str. 281–282).*

⁶⁹ Милан Грол, *Пићање о оперети у Народног Позоришћу*. СКГ, 1904, књ. XI, бр. 4, стр. 302–310.

⁷⁰ Петар Крстић, *Музика и Оперети у Народног Позоришћу*. СКГ, 1905, књ. XV, бр. 4, стр. 273–291; Исти, *Уметнички прегледа. Комади с њевањем у К. С. Народног Позоришћу*. СКГ, 1905, књ. XV, бр. 11, стр. 865–867.

⁷¹ Милоје Д. Милојевић, *Уметнички прегледа. Поводом једног гласовања*. СКГ, 1911, књ. XXVII, бр. 7, стр. 542–547; нарочито стр. 543–544; Исти, *Музички прегледа. Поводом гласовања Осечке Оперети у Београду*. СКГ, 1927, књ. XX, бр. 4, стр. 287–290; посебно стр. 289; Исти, *Музички прегледа. После њојасији „Манежа.“ – Неколике чињенице и најомене*. СКГ, 1927, књ. XXII, бр. 4, стр. 298. Толико су ретка, и специфична, условна, Милојевићева благонаклона гледања на оперету, да она одиста потврђују правило, тј. његово свако одбијање ове позоришне и музичке врсте. Ипак, треба прочитати његово чланак у којем се указује, у случају Љубише Иличића, на корисност – у глумачком смислу – бављења оперетом. Види: М. М. Белешке. *Музика. Дон Хозе Г. Љубише Иличића*. СКГ, 1926, књ. XIX, бр. 3, стр. 239.

⁷² Драгомир М. Јанковић, *Позоришни прегледа. Представе за ђаке. – Рејертиоар и гласији. – „Гејша“* СКГ, 1901, књ. II, бр. 6, стр. 469–472. Будући преводилац Дикенса (Charles Dickens) и Стерна није оповргавао оперету у целини, но је сматрао да НПБ треба да бира *најбоље* оперетске комаде за свој репертоар. То је један од разлога с којих се противио избору *Гејше*.

⁷³ Уп. Антун Добронић, *Позоришни прегледа. Пићање сцила у сасиаву рејертиоара Народног казалшића у Загребу*. СКГ, 1934, књ. XLIII, бр. 3, стр. 223–225. Добронић је био један од *Гласникових* музичких дописника из Хрватске. Он је, наравно, у београдском часопису писао о загребачким позоришним приликама. Добронић толерише оперету на сцени ХНК, али само у име побољшања прихода, „а тиме и материалног осигурања опстанка цјелокупне институције“. Међутим, Добронић сматра да временом треба потпуно истиснути оперету и излази с конкретним предлогом како то учинити: треба, наиме, јачати балет, јер он почива на музичкој литератури реалне уметничке вредности, а привлачи и најширу публику. (Ако смо код

одређене оперетске композиције нису прикладне за декором и костимима сиромашно београдско Позориште, а не да треба забранити оперету уопште.⁷⁴ Једном приликом, упитао је: зашто је Народно позориште препустило забраву Офенбахову *Свагбу њри фењерима*, „... ту симпатичну и лаку оперетицу...“⁷⁵

Густав Михел је с нарочитим обзирима писао о музичарима који су тек започињали своје каријере. Наступање младе певачице Љубице Тодосић у Целеровој оперети *Пјичар* очито није представљало тријумф; *Гласников* референт је био довољно деликатан да не изневери поверење својих читалаца, али и да не уздрма самопоуздање младе солисткиње: „... Први покушај учинила је онамад... Г-ђица Љубица, и ми се радујемо, што је Г-ђица успешно савладала замашну улогу Христе. Г-ђица Љубица располаже несумњиво звучним, мелодичним гласом, који ће временом и школом постати све гипкији, шири и сигурнији у интонацији.“⁷⁶

Као и већина наших критичара из прве половине XX века, и Михел је знатну пажњу поклањао правилној дикцији, као важном делу вокалне технике.⁷⁷

Свест о претешким условима под којима је српски народ, после вишевековног турског ропства, отпочео своју културну и музичку еманципацију сачувала је Михела од престрогих и тако неумесних вредновања. Једнако имајући на уму контекст наше музичке ситуације с почетка прошлог столећа, Михел поводом првог београдског извођења Бетовенове *Петте симфоније* разумно каже: „Ми нећемо никада стављати њему [тј. диригенту Биничком и Београдском војном оркестру] највеће претензије на супрот; ми се задовољава-

Добронића, односно у Хрватској: све оперете које се помињу у Михеловим критикама, и које су давале у београдском Народно позоришту, играле су (пре него у Србији) и на сцени Хрватског народног казалишта у Загребу. Податке о тим представама садржи капитално издање: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Knjiga prva: repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta. Priredio i uredio Branko Hećimović; Knjiga druga: Abecedni popisi. Kazala. Sastavili i uredili Branko Hećimović i Vladimir Obelić. Globus (Posebna izdanja) – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990. В. и критички приказ мр Средоја Јалића, *Бранко Хећимовић: Рејертоар хрватских казалишта 1840–1860–1980 Загреб*, „Глобус“ и ЈАЗУ, 1990, *том I 950 сјрана, том II 475 сјрана*. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1991, бр. 8–9, стр. 262–263.)

⁷⁴ Види: Михел IV, стр. 464.

⁷⁵ Уп. Михел V, стр. 1028.

⁷⁶ Михел III, стр. 61–62.

⁷⁷ Михел VI, стр. 469–470.

мо и са признањем да смо за скорашње и кратко време много у напред коракнули: и публика у погледу укуса, покретачи у погледу енергичности и извођачи у погледу схватања правога задатка узвишене уметности – музике.⁷⁸

Густав Михел је био наклоњен релативно модернијој музици. Када је аустријски, царски и краљевски дворски виртуоз Франтишек Ондричек (František Ondříček) у Београд стигао с *Дружим концертом за виолину и оркестар* Камија Сен-Санса,⁷⁹ први стални музички референт *Српског књижевног гласника* ретроспективно му је замерио што за пређашњих гостовања није српску публику упознао с модерним виолинским концертима једнога Брамса (Johannes Brahms), Чајковског (Петар Ильич Чайковский) или Дворжака.⁸⁰ У ранијим приликама Ондричек је иступао с „облигатним“ *Концертом* Феликса Менделсона, и сада је Михел задовољан што је то место заузела модерна музика, односно Сен-Санс.

Позната је само једна критика у којој Густав Михел расправља о новим остварењима српске музике. Ако је судити по поступку – а Михел преко реда изведеног програма најпре говори о домаћим композицијама – сматрао је да нашим ствараоцима треба пружити пуну подршку. Ипак, приказ *Скериа у де-молу* Петра Крстића делује одвећ уопштено; расправа о евентуалном музичкоуметничком дometу, односно вредности ове композиције, замењена је описом њене формално-хармонске схеме.⁸¹ Исти приступ – краткотрајан

⁷⁸ Михел II.

⁷⁹ Реч је о наступању од 26. новембра 1901. у Грађанској касини. Види: Слободан Турлаков, *Лейолис музичког животоа у Београду 1840–1941*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994, стр. 46.

⁸⁰ Михел III, стр. 61. Одобравање Сен-Сансу иде дотле да Михел овај *Концерт* „по величини и техничкој изради“ изједначује с виолинским концертима Брамса, Чајковског и Дворжака. Није, додуше, јасно да ли је у овој критици именица величина употребљена дословно или аксиолошки.

⁸¹ Михел VII, стр. 71–72. Сувише је уопштено Михелово вредновање Крстићевог *Скериа*: „Г. Крстић неоспорно је показао да пажљиво бира теме и да их укусно обрађује: а да исцрпно познаје и вешто употребљује оркестар, опазили смо из пуне звучности његове композиције и пријатне боје у инструменталном распореду“ (види стр. 72). Осим тога, Михелу су се поткрале и извесне омашке. Средишњи део ове оркестарске композиције, написане у облику сложене троделне песме, наиме одсек „Б“, није компонован у истоименом Де-дуру, већ у терцно сродном Бе-дуру. До сада најпотпунија анализа ове композиције, из пера музиколога Јасенке Анђелковић, не види део „Б“ као мали рондо, него као троделну песму структуре „аба“ (уп. Jasenka Andjelković, „Orkestarska dela Petra Krstića“, *Petar Krstić. Zbornik radova. Fakultet muzičke umetnosti /Edicija „Prilozi za istoriju jugoslovenske muzike“*, Beograd 1986, str. 102–109). Иначе, Крстићево дело изведено је 11. априла

осврт на обликотворне и хармонске елементе – спроведен је и у одсеку критике где је реч о увертири *На уранку* Станислава Биничког. Међутим, тамо читалац наилази и на проницљиво запажање да је ова композиција „мање подесна за једну музичку драму“.⁸²

Темељна слабост музичких критика Густава Михела уједно је и основни недостатак који прати читаву нашу музичку критику до почетка Другог светског рата. Наиме, када треба одређено и конкретно проговорити о одликама, врлинама и манама извођачке уметности, наши музички критичари то редовно чине и сувише уопштеним изразима, тако да ни читаоцима свог, а нарочито доцнијег времена, не казују много. Јасно је да изрицање естетских утисака о нечијем свирању или певању не припада појмовном језику музичке теорије – критика и није научна, већ својеврсна, креативна активност, односно дисциплина – да посегнемо за једним познатим тумачењем природе књижевне критике.⁸³ Уопште, од критичара се не може очекивати она врста егзактности коју по природи ствари очекујемо од теорије/науке. Али то још увек не значи да се критичари и критике међу собом не разликују, поред осталог, управо применом одређенијег и функционалнијег језика.

Ево примера Михелових осврта на музичке интерпретације:

„Све нијансе изведене су прецизно; може се рећи да је склад постигнут потпуно... Романца F-dur – виолина соло изведена је била доста добро...“⁸⁴

Заиста, шта данашњем (па и ондашњем) читаоцу говоре ове квалификације? Иако нам је начелно – али само начелно – познат ниво музичких извођења у Србији с краја XIX века, на основу наведених формулација не добијамо ни реалну ни подробну слику квалитета концерта Београдског војног оркестра. Контекст критичаревог вредновања немамо могућности да „проверимо“, и зато се Михелов стручни и језички труд доживљава као недовољан.

Или о наступању пијанисткиње Јелене Шоповић: „Г-ђица Шоповићева, поред суптилног осећаја, тачног фразирања и позитивног

1903. године, у сали Народног позоришта, на симфонијском концерту Београдског војног оркестра којим је дириговао Станислав Бинички.

⁸² Михел VII, стр. 72. Оригинална партитура опере *На уранку* изгубљена је, па се о Биничковом делу може судити само на основу клавијског извода који поседују Библиотека Факултета музичке уметности и Нототека Опере Народног позоришта у Београду.

⁸³ Види и за музиколога инспиративну и инструктивну дистинкцију критика/теорија, у књизи Svetozara Petrovića, *Priroda kritike*. Samizdat B92 (Edicija „Reč“), Beograd 2003⁽²⁾, поглавље: „О појму књижевне критике“, стр. 319–332.

⁸⁴ Михел II.

разумевања композиције, располаже пуном техничком спремом, и због ових особина она је била у стању да изведе... Сен-Сансов *Концерт* сигурно и разумно...⁸⁵ Шта читаоцу после стотину година (али и оном из 1902. године) говоре изрази: „позитивно разумевање композиције“, „пуна техничка спрема“, „сигурно и разумно извођење“? У Србији прве године XX века нису могле бити снимане грамофонске плоче; данашњи слушалац не може да чује концерт о којем пише Густав Михел. Без реалних координата наведени критичарски утисци делују уопштено и не омогућавају нам да спознамо како је „стварно“ свирала будућа супруга *Гласниково* рецензента.

Ипак, не би требало о Густаву Михелу судити одвећ строго. Наведени елементи његовог поступка нису само његови – они су константно присутни у српској музичкој критици, чак и у време када је она прешла у руке професионалних писаца. И не само то. Реч је о оном сегменту природе музичке критике који показује највећу отпорност, у далеко ширим временским и историјским растојањима.

Наиме, из перспективе минулог XX столећа – века обележеног снажним и разноврсним успоном теоријскометодолошких студија о уметничкој критици и историји – оправдано је поставити питање: има ли, у практичном критичком писању о музичкој уметности икаквог „методолошког“ прогреса? Јер, чињеница је, креативна пракса музичке критике, од старохеленских времена до модерног доба, показује постојаност баш у начину изрицања критичких оцена о музичким интерпретацијама. Од Плутарховог (Πλούταρχος) трактата *О музици* до нашег времена нема битне разлике у модусу саопштавања критичких утисака о нечијем свирању или певању. У тим тренуцима музички критичар постаје свестан нетехничке природе свога језика, јер користи изразе који су готово прозирни.⁸⁶

⁸⁵ Михел III, стр. 60. (По страни од проблема о којем овде расправљамо, кажимо да су ласкаве оцене пијанистичког умећа Јелене Шоповић изрекли и критичари других престоничких гласила. Уп. Прим. *Уметности. Први симфонијски концерт Београдског Војног Оркестра*. Нова искра, Београд, октобра 1901, год. III, бр. 10, стр. 319; X. *Симфонијски концерт*. Старе мале новине, Београд, понедељак, 8. октобра 1901, год. I, бр. 188, [стр. 3].)

⁸⁶ Уп. Plutarh, *O muzici*. Sa starohelenskog preveo, uvodnu studiju i komentare sačinio Marko Višić. Просвета (Biblioteka „Svet kulture“) – Сфаирос (Biblioteka „Harmonija sfera“), Ниш – Београд 1997.⁽²⁾ Плутархов дијалог гостију замишљеног банкета представља један од најзначајнијих сачуваних литерарних извора за познавање историјских епоха старогрчке музике. Овде, међутим, имамо на уму критичке делове текста у којима писац помиње умеће интерпретације славних хеленских музичара. Види Лисијин говор (2–1132, стр. 126.),

Разуме се, сагледавање једног крупног проблема не мора нужно да се заврши потпуним одустајањем од његовог решавања. Има, дакле, критика које су у наведеном смислу више или мање успеле.

Али, ми Густаву Михелу нећемо стављати преамбициозне замерке. Тамо где је он најмање успео, слабије су резултате имали и други, далеко стручнији музички писци. Ми ћемо наш прилог радије закључити повољном оценом невелике прегршти текстова која је остала иза овог аутора. Јер, ти чланци сведоче да их је писао човек који је музику волео, који је познавао музичку уметност, њену теорију и историју. Густав Михел се није постављао изнад уметника и композиција о којима је писао. Његове критике представљају завршну, највишу тачку једног развојног периода у којем су код нас о музици претежно писали аматери. Стручношћу која из њих зрачи, те се критике не разликују од чланака истовремених професионалаца, и представљају почетак модерне музичке критике у Србији.

Aleksandar Vasić

MUSIC CRITIC GUSTAV MICHEL

(Summary)

The writers whose real vocation was not music left significant traces in the history of Serbian music critics and essayism of the late 19th century and the first half of the 20th century. Numerous authors, literary historians, theoreticians and critics, jurists and theatre historians, wrote successfully on music in Serbian daily newspapers, literary and other magazines, until the Second World War.

This study is devoted to Gustav Michel (1868–1926), one of the music amateurs who ought to be remembered in the history of Serbian music critics.

где се за Тамириса из Тракије каже да је био „највјештији рјевач“, или, пак, Сотерихов говор (31–1142, str. 141.), где о Телесији из Тебе стоји да је „лијеро свирао на фрији“. Српски преводилац је тачно пренео оригиналне старогрчке изразе: ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ᾄσαι, односно αὐλῆσαι δὲ καλῶς. Уп. Plutarch's *Moralia* in Fifteen Volumes, Vol. XIV: 1086 c – 1147 a. Ed. Benedict Einarson and Phillip H. De Lacy. Harvard University Press – William Heinemann LTD (The Loeb Classical Library, No. 428), Cambridge, Massachusetts – London, MCMLXVII, pp. 358, 424. (За наш предмет нема значаја проблем атрибуције овога античког текста, али треба напоменути да већина класичних филолога дијалог *О музици* води као псеудо-Плутархов. Тога се држао и наш преводилац, како у цитираном, тако и у првом издању свога превода: Marko Višić – Branka Pavičić, *Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi*. Plutarh, *O muzici*. Centar za kulturu /Biblioteka „Ulaznica“, esej i kritika/, Zrenjanin 1975, str. 94.) Тако како о извођачима пише Плутарх, пре двадесет векова, тако и данас пише музичка критика.

Gustav Michel was a pharmacist by vocation. He ran a private pharmacy in Belgrade all his life. But he was a musician as well. He played the viola in the second (in chronological order of foundation) Serbian String Quartet. The ensemble mostly consisted of amateurs, and it performed standard pieces of chamber music (W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Schubert, F. Mendelsohn-Bartholdy, A. Dvořák). These musicians had performed public concerts in Belgrade since 1900 up until Michel's death. Belgrade music critics prized the performances of this string ensemble highly.

Gustav Michel was also a music critic. Until now only seven articles, published by this author between 1894 and 1903, in *Order (Red)*, *Folk Newspaper (Narodne novine)* and *Serbian Literary Magazine (Srpski književni glasnik)* have been found.

Michel's preserved articles unambiguously prove that their author had a solid knowledge of music theory and history, the knowledge that exceeded amateurism. Nevertheless, Michel did not burden his first critics with expert language of musicology. Later on, in *Serbian Literary Magazine*, the magazine which left enough room for music, Michel penetrated more into musical terminology, thus educating slowly forming Serbian concert-going public.

The analysis of Michel's texts showed that he was not, in contrast to the majority of professional music critics, an opponent of virtuosity. Gentle and liberal, he did not oppose the National Theatre administrations when they decided to add operettas to its repertoire. Here he also differs from expert critics, for example Miloje Milojević or Petar Krstić – who led a real crusade against operetta.

Michel paid scrupulous attention to correct diction, as an important part of the vocal technique.

As a critic, Gustav Michel was inclined to relatively modern music.

He was not strict in his judgments of Serbian performers' and composers' achievements; he always took account of very difficult conditions under which the Serbian people, after many centuries of the Turkish occupation, started its cultural and musical emancipation in the 19th century. (He was especially considerate towards novice musicians.) However, his critical assessment of the genre status of the overture to the first Serbian opera, "Na uranku" ("At Dawn") by Stanislav Binicki, revealed an incisive critic.

The weak side of his critic lies in too general language, not exact enough for characteristics of musical interpretations. However, Gustav Michel was a witty and ironic writer, and his few articles marked the beginning of an expert and modern music critic in Serbia.

(Translated by Dejan Nenadić.)

UDK 78.072.3 Mihel G.: 070.447 (497.11)“18/19”

Јелена Ђ. Симоновић-Schiff

**СИМФОНИЈСКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ
ПЕТРА БЕРГАМА
(Са гледишта шездесетих
и деведесетих година XX века)**

Апстракт: Рад се бави симфонијским композицијама Петра Бергама, насталим почетком шездесетих година XX века. На основу извора из штампе и концертних програма прате се одједи ових дела у време њиховог настанка и након тридесет година. Поступком фондуза и коришћењем цитираних материјала приказује се језик који је у српску композициону праксу увео новине у техничком и стилском погледу.

Кључне речи: Петар Бергамо, цитати, аутоцитати, квазицитати, поступак фондуза, постсензибилитет.

Текст који следи представља сажетак дипломског рада који је своју коначну форму добио у пролеће 1991. године. Моје прво сазнање о Петру Бергаму десило се кроз сусрет са композицијом *Concerto abbreviato*, где су сама фактура и нотна графика неодољиво тражиле визуелну оркестрацију. Наиме, композиција је за кларинет соло, а мој први утисак је био да је то једна читава оркестарска партитура компресована до једног крајње концертантно третираног инструмента. Завиривши у праву оркестарску слику *Musica-e Concertante*, наслутила сам богату тему која је по својој сложености, како се касније показало, превазишла моја очекивања.¹

Покушај сагледавања оркестарских композиција Петра Бергама, потомка италијанских, дубровачких и сплитских породица, Сплићанина, Београђанина и Загрепчанина, односи се на четири симфонијска дела настала између 1960. и 1963. године у време ауторовог београдског периода (1951–1972), и то кроз климу која

1 У изради дипломског рада много ми је помогао мој ментор, пок. проф. Властимир Перичић. Такође, захвална сам проф. Рајку Максимовићу, који ме је својим сугестијама у реферату, а нарочито запажањима на маргинама мог рукописа враћао са странпутице. И најзад, драгоцени су били сусрети са темом рада, композитором Петром Бергамом и проф. др Маријом Бергамо у Загребу почетком деведесетих година. Највећи део изворних материјала потиче из архиве Бергамових. Како је овај рад настао пре дванаест година, подаци који се тичу рецепције деведесетих година, значи после 1991. године, могу бити непотпуни.

је пратила извођења *Прве симфоније*, *Navigare necesse est*, *Концертантне музике* и *Друге симфоније*, композициони поступак, стилски концепт и однос према овим делима са гледишта деведестих година.

Од композиција које су тема овога рада, најзаступљенија на програмима је *Концертантна музика* са 16 извођења у прве две концертне сезоне 1963–1965. *Navigare necesse est* и *Друга симфонија* имале су мањи број јавних представљања, а *Прва симфонија* је озвучена тек 1986. године. Основни подаци о делима и реакције на њихова извођења налазе се у штампаним програмима и критикама. Ови текстови су значајни јер стварају слику прве рецепције Бергамових дела у доба њиховог настанка. Бергамов оркестарски првенац, увертира-фантазија *Navigare necesse est* најављена је у програму премијерног извођења 27. II 1962. године од непотписаног аутора.² „Наслов *Navigare necesse est* узет је из оне познате Помпејеве реченице *Navigare necesse est, vivere non necesse*, којом је наредио покрет римске морнарице онога доба по највећој олуји ... Наслов не одређује директни програм дела. Он само назначавач музичко-филозофски став композитора. Композиција је писана у слободном сонатном облику“.³ Такође од непотписаног аутора, критички осврт након првог извођења изашао је у дневном листу *Политика*: „Композиција младог Петра Бергама ... са програмским насловом *Navigare necesse est* није само дело талентованог апсолвента слободне композиције у класи професора Станојла Рајичића на Музичкој Академији у Београду, која је добила награду *Стеван Христић* за 1960. годину,⁴ већ је у исти мах и исповедање једног одређеног животног става: није важно победити, чак ни живети, важно је борити се! Ако са позиција тога става пође у својој стваралачкој активности, Петар Бергамо ће поред савладане композиционе технике, смисла за живописну инструментацију и изградњу формалне структуре, наћи у себи снаге да изађе из једног постро-

² Изводи из свих коментара коришћених у овом тексту дати су у њиховом изворном облику без накнадних интервенција.

³ Програм, седми концерт у претплати сезоне 1961/62, КНУ, 27. II 1962. године. Београдска филхармонија, диригент Живојин Здравковић. *Петар Бергамо: Navigare necesse est, увертира-фантазија*, аутор програма непотписан.

⁴ Године 1960. Бергамо дипломира композицију и оркестрацију на Музичкој академији и исте године за дипломски рад увертиру-фантазију *Navigare necesse est* добија награду *Стеван Христић*. Постаје члан Удружења композитора Србије. Биографски подаци о Петру Бергаму, (убудуће П.Б.) према програму за загребачки ауторски концерт П.Б. који је сачинио Дубравко Детони.

мантичарског стила на широки пут оригиналног музичког стваралаштва, као израза једне снажне уметничке индивидуалности и одраза наших стремљења, филозофских ставова, животних садржаја“.⁵ *Концертнијана музика* је сразмерно броју извођења,⁶ заострила више критичарских пера. У најавама, програми припремају аудиторијум за: „...слободну, али логично грађену форму која се приближава плазматичном карактеру атематске музике, премда се у фактури дела запажају мелодијске флоскуле које затрпава изразито колористички третиран оркестар ... Иако оперише са великим симфонијским саставом на махове звук тога оркестра прелази у звучну бујност електронске музике“.⁷ Са турнеје Београдске филхармоније по Великој Британији издвајају се програми који квалификују стилске и формалне одлике *Концертнијане музике*: „Савремено, али не и у идиому аванградно, дело комбинује слободну употребу тоналности са смелим дисонанцама које су увек у служби високе експресије.“⁸ или „...његове унутрашње промене расположења су честе и изненадне, да сугеришу ток мисли ближе ка варијационој него симфонијској форми, а у ствари је независно од обе форме“.⁹ Најзад, програм за премијерно извођење у Љубљани карактерише композитора: „Складатељ није ишао за праћењем рационалних и екстремних узора ала Веберн, већ по звучности више за наслеђем Малера, Дебисија или Шостаковича. Ипак, дело не одаје чисте узоре. Шта више: у својој изражајној моћи у самониклости увршћује аутора међу најбоље ствараоце наше музике“.¹⁰ Скоро сва извођења *Концертнијане музике* у прве

⁵ Политика, 2. III 1962. *Увертира-фантазија*, аутор непотписан.

⁶ Симфонијски оркестар РТБ (убудуће: СО РТБ) са диригентом Младеном Јагуштом изводи премијерно *Концертнијану музику* 18. II 1963. године у сали КНУ у Београду. Следи извођење са траке на Бијеналу у Загребу, 11. V 1963. Након тога од 21. IX 1963. године Београдска филхармонија (убудуће: Б.Ф.) са диригентом Живојином Здравковићем изводи *Концертнијану музику* тринаест пута уживо (једном са траке, Опатија, ТМСЈ, 1964), у следећим градовима: Москва, Рјажањ, Рига, Београд, Дубровник, Ваггу, Swansea, Abbertwyth, Leeds, Huddersfield, Лондон, Љубљана, Загреб. Од 1967. до 1988. *Концертнијана музика* изводи се седам пута од различитих оркестара и диригената.

⁷ Програм првог концертног извођења, *Musica Concertante*, 18. II 1963, КНУ, Београд, СО РТБ, дир. Младен Јагушт, IV концерт из циклуса „Млади који освајају свет“. Аутор програма непотписан.

⁸ Bernard Jacobson, *Musica Concertante*, оџ. 7; Програм са турнеје Б.Ф. по Великој Британији, 17–19. II 1965.

⁹ Joan Chissell, програм са турнеје Б. Ф. по Великој Британији 20–25. II 1965.

¹⁰ И.П. програм за концерт од 1. III 1965. године, Љубљана.

две године испраћена су штампаним критичким приказима. Од тих критика издваја се свакако прва коју је објавио стални критичар *Полиџике* Бранко Драгутиновић: „Иако свесно избегава звучне и тоналне конвенције, иако дијапазон његовог звучног система иде од стилизованог шума до звучних структура које својим дејством асоцирају на електронску музику, ипак није ликвидиран субјективни елемент, органско није уступило место механичком, ништа није остављено неконтролисаним случају. У музици Петра Бергама присутан је савремени човек који осећа и има нешто да каже, композитор изузетне звучне фантазије, чврсте музичке логике, изванредног смисла за изграђивањем слободно третиране архитектонике музичког облика. Авангардизам Петра Бергама има свој дубоки смисао...Са *Песмама Просџора* Љубице Марић, *Кониерџанџина музика* Петра Бергама има своје високо место у савременом југословенском стваралаштву“.¹¹ Истога дана критичар *Борбе* закључује: „На крају треба рећи да *Кониерџанџина музика* Петра Бергама представља занимљив и вредан допринос екстремнијем крилу нашег музичког стваралаштва“.¹² Са иностраних турнеја Београдске филхармоније ређају се разноврсне критике као: „Шта се слушаоцима свидело код Бергама? Оригиначне, необичне (бизарне) оркестарске комбинације, интересантна суочавања, беспрекорна логика хармонског језика, мајсторско вођење гласова и коначно својеврсна, али савим схватљива форма дела. Све то постоји, све је то ту. Нема само мелодије (ја наравно не говорим о мелодијама које се памте, него о било којој музичкој мисли која може да се сврста у ту категорију). Врло вероватно управо због тога аудиторијуму није било сасвим јасно какве су идеје надахнуле аутора и потакле га на остварење дела са насловом који ни на шта не обавезује“.¹³ Британској публици *Musica Concertante* је изведена шест пута у шест градова, а испраћена је са седам критика, од којих су четири, објављене у престижним листовима, посвећене лондонском концерту. Извођење у Велсу забележено је као: „... бриљантна кутија трикова, репрезентујући младе југословенске композиторе и све младе композиторе, која почиње нечим што је налик на музику васионе и завршава нечим што је налик на хркање. Између тога налази се серија оригиналних ефеката који творе страсну

¹¹ Б. М. Д, *Кониерџанџина музика Пеџра Берџама*, Концерт оркестра Радио Телевизије Београд, Политика, 20. II 1963.

¹² Милутин Раденковић, СО РТБ – Концерт у дворани КНУ у Београду – диригент Младен Јагушт, солиста Миодраг Азањац, Борба, 20. II 1963.

¹³ Аутор непотписан, *Плаховиџостџ осећања*, превод критике из совјетских новина, документација П.Б. и Марије Бергамо.

ритмичку тензију и упошљавају сваки инструмент у оркестру“.¹⁴ Лондонски концерт наишао је на уздржанији коментар: „Као новост из своје домовине, југословенски гости извели су нам *Musici concertante* Петра Бергама, дванаестоминутни наивни есеј рађен у модерној оркестарској техници; музички садржај овога дела није у потпуности оправдао своју разрађеност“.¹⁵ Из периода прве рецеције далеко је мање извора о *Другој симфонији* зато што је само једном изведена. Поводом јединог јавног извођења до 1990. године у програму стоји: „Четири става *Друге симфоније* распоређена су на начин старе сонате ... Јединственост симфонијског циклуса заснива се на доследном спровођењу једне теме, из које је изведен и сав остали материјал. Симфонија полемизира са прошлошћу са једне стране, а са друге стране са основним принципима музике нашег времена“.¹⁶ Прве и једине, а уз то донекле опречне новинске критике доносе опет *Полиџика* и *Борба*, односно Бранко Драгутиновић и Михаило Вукдраговић. За концерт Београдске филхармоније којом је дириговао Крешимир Барановић и на којем је први пут изведена Бергамова *Друга симфонија*, Драгутиновић каже: „Стваралачка афирмација младог композитора Петра Бергама ишла је наглом узлазном линијом од увертире-фантазије *Navigare necesse est*, која је добила награду Стевана Христића, до *Концерт-џантине музике* за симфонијски оркестар која му је донела лауреат Седмојулске награде.¹⁷ *Друга симфонија* наставља линију његовог даљег стваралачког успона ... компоновао је своју *Другу симфонију* на бази мотивских елемената декомпоноване Вагнерове (Richard Wagner) тристановске теме која чини тематско језгро симфонијског циклуса и гарантује његову јединственост. Композитор је, по сопственим речима, хтео да полемизира са једне стране са музичком прошлости, а са друге са основним принципима музике нашег времена. Формално грађена на начин старе сонате, из два дела по два става, симфонија Петра Бергама у првом делу представља духовито-ироничну персифлажу музике прошлог века, док други део значи симбол развоја модерне музике од тристановске хроматике до додекафоније и њених даљих консеквенци. У својем тријумфалном ходу, завршни марш као да крије једну

¹⁴ Tyler Froom, *Briljancija iz Beograda*, South Wales Evening Post, 19. II 1965, Swansea.

¹⁵ Аутор непотписан, *Висока прецизности Београдске филхармоније*, The Times, 26. II 1965, London.

¹⁶ Програм са првог извођења *Друге симфоније*, КНУ, циклус II/2, 24. II 1964.

¹⁷ Седмојулска награда се шездесетих година додељивала двојако: као награда за животно дело и као годишња награда. П. Б. је добио ову другу.

далеку једва наслућену меланхоличну жицу, која произилази из сазнања да ће и музика нашег доба бити декомпонована, да би на њој била изграђена музика будућности“.¹⁸ Вукдраговић, у свом генерално похвалном ставу према младом Бергаму уочава: „Обликована на формалној шеми барокне сонате, *Друга симфонија* се углавном своди на прилично упрошћени композициони поступак технике остината и виртуозно дозираних звучних градација у којима Бергамо испољава фасцинантно богату звучну уобразиљу и импозантну ширину знања да своје звучне визије фиксира на начин достојан мајстора овог посла ... Но, тешко бих се сложио с формулацијом у програму да ова симфонија полемизира са једне стране са музичком прошлошћу, а са друге стране са основним принципима музике нашег времена. Исувише уочљива асоцијација на марш из Шостаковичеве *Лењинградске* и Шулекове *Ероике* у последњем ставу Бергамове симфоније мени је у смислу обрачуна са прошлошћу или садашњошћу несхватљива и неприхватљива. И, уопште претензије једног изванредно даровитог композитора који је ипак, на почетку стваралачког самосталног рада, да полемизира било с ким на овај начин не чине ми се најсрећнијим. Пре свега за самог композитора“.¹⁹ Ову критику Михаила Вукдраговића делом преузима кратка вест објављена у *Слободној Далмацији* поводом првог извођења *Друге симфоније*.²⁰

Како је Бергамо као композитор и педагог у београдској средини деловао до 1972. године, када одлази у Беч, тако су и његова дела до тога доба била редовно заступљена на програмима симфонијских ансамбала.²¹ Одлазак Бергамов за Беч значи и, читаву деценију, одсуство из српског и југословенског музичког живота.

¹⁸ Бранко Драгутиновић, *Персифлажа и симболика Друге симфоније Пејтра Бергама, Велика уметнички совјетског виолинисте Леонида Коџана*, Политика, 27. II 1964.

¹⁹ Михаило Вукдраговић, *Друга симфонија Пејтра Бергама, Симфонијски концерти Београдске филхармоније, Диригент Крешимир Барановић, солиста Леонид Коџан. На програму: Хендл, Штраус, Шостакович и Бергамо*, Дворана КНУ, 25. II, Борба, 27. II 1964.

²⁰ Аутор непотписан, *Производња Друге симфоније Пејтра Бергама*, Слободна Далмација, 28. II 1964.

²¹ У периоду од 1965. године до одласка П.Б. за Беч изведена су следећа дела:
Navigare necesse est – 20. V 1966. године, Букурешт, СО ЈНА, диригент Ангел Шурев;
Musica Concertante – 10. IX 1967. године, Љубљана, СО РТВЉ, диригент Само Хубад;
27. IX 1968. године, Грац, Велики аустријски оркестар, диригент Милтијадис Каридис;
18. X 1971. године, Београд, БЕМУС, БФ, диригент Жак Хутман.

Повратак је био много спорији, поступнији и тек крајем девете деценије опус Петра Бергама ситуира се у оквирима домаће музике, са једним новим респектом, са временске дистанце „после двадесет година“.²²

Иако „Са *Песмама њосїора* Љубице Марић *Кониерїанїїна музика* Петра Бергама има своје високо место у савременом југословенском стваралаштву ...“²³ или је „...jedno od najznačajnijih djela suvremenog jugoslovenskog stvaralaštva...“²⁴ са чим су сложили многи музичари и музички писци ових простора, о Бергамовом делу мало је тога написано. Осим енциклопедијских података, ретки путокази налазе се у одговарајућим поглављима студија *Muzički stvaraoци u Srbiji* проф. В. Перичића и *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* др М. Веселиновић, предговору *Universal*-овог издања партитуре *Musica Concertante per orchestra sinfonica*²⁵ др Марије Бергамо, докторском раду *Традиционално и ново у срїској музици њосле друџоџ свеїскоџ раїа (1945–1965)* Мелите Милин²⁶ и дипломском раду *Differentia Specifica* Тијане Поповић. Недовољна заокупљеност појавом која је: „...prvi put u srpskoj instrumentalnoj muzici posle rata ... avangardno zaцqala stubove neoklasične prakse...“²⁷ скоро да је угрозила опстанак овог сажетог и драгоценог оркестарског опуса. Опуса који је са конзервативног полазишта кроз својеврсно руковање тонским материјалом систематски изградио јединствен и за оно време либералан језик.

Избор и начин спровођења одабраних материјала кроз хармонију и форму указују на Бергамов брз, спретан и кратак развојни пут кроз оркестарске форме. Четири симфонијске композиције настале у четири сукцесивне године диференцирају се на хронолошки прве две и друге две, то јест *Navigare necesse est* и *Прву симфонију*, у првој групи и *Кониерїанїїну музику* и *Друџу симфонију*, у другој групи.

Обликотворни материјали прве групе композиција су оригинални и изложени су традиционално-сукцесивно, а хармонизовани

²² Aleksandra Wagner, *S onu stranu povijesti*, ОКО, Zagreb, 28. VI 1990.

²³ Види напомену 11.

²⁴ Nenad Turkalj, *Beogradska filharmonija u Zagrebu*, Većernji list, Zagreb, 5. III 1965.

²⁵ Dr Marija Bergamo, *Musica Concertante – studi per orchestra sinfonica*, predgovor partituri, Universal Edition, no. 499, Philharmonia partituren, p. IV–V.

²⁶ Мелита Милин, *Традиционално и ново у срїској музици њосле Друџоџ свеїскоџ раїа (1945–1965)*, Музиколошки Институт САНУ, Београд, 1998.

²⁷ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, str. 355.

су углавном тонално. Промене мотивске структуре најчешће су подударне са променама фактуре у оркестрацији, а остварени облици иду од тродела, преко ронда са три теме до сонатног облика.²⁸ Друга група композиција црпе мотивску грађу из преузетих и оригиналних материјала и промовише поступак фондуса, то јест неконвенционалног тематског излагања, кроз атоналну хармонију, презасићену секундним односима, развијајући форму од овде конзервативне комбинације тродела и варијација до варијација без теме, односно аутоваријација.²⁹

Бергамов избор материјала покрива раздобље од позног романтизма до ауторове савремености. Градивни материјали могу се по пореклу сврстати под аутентичне ауторове замисли, затим аутоцитате – мотивско-тематске структуре које је Бергамо преузео из сопствених композиција, квазицитате – грађу преузету из туђих партитура и њено трансформисање тако да остане препознатљива у односу на свој изворни облик и најзад цитате тема или мотива из композиција других аутора. Ови материјали излажу се двојако, на традиционално-сукцесиван начин (нпр. прва тема, мост, друга тема) и поступком фондуса, то јест експонирањем језгра на самом почетку композиције да би се из њега испредали одабрани тематски елементи.

Од традиционално-сукцесивно изведених аутентичних материјала издвајају се прве теме увертире-фантазије и I става *Прве симфоније*. Обе почињу узмахом и њихове изломљене линије праве скокови претежно дисонантних интервала. Овакав надаље скоковити ток одређује ове теме као енергичне. Традиционална маркантност првих тема приближава им и прву тему последњег става (тему ронда), као и примарни материјал А дела трећег става *Прве симфоније*. Сви ови материјали, будући тематски, имају обликоваторну улогу.³⁰ Од тема које су по месту излагања друге, издваја се друга тема увертире-фантазије у кларинету, чији изразито маршевски карактер наглашавају лимени дувачки инструменти и добош у ритму корачнице. Лагани тродел другог става *Прве симфоније*

²⁸ Примењени облици у првој групи композиција:
АБА – *Прва Симфонија*, II, III став; Рондо са три теме – *Прва симфонија*, IV став; Сонатни облик – *Navigare necesse est*, *Прва симфонија*, I став.

²⁹ Примењени облици у другој групи композиција:
Комбинација тродела и варијација – *Дружа симфонија* II став; Варијације на дводелну тему – *Дружа симфонија* IV став; Нетрадиционални дводел – *Дружа симфонија* III став; Нетрадиционална форма сачињена из одсека у функцији фондуса – *Дружа симфонија*, I став; Варијације без теме – *Musica Concertante*.

³⁰ Комплетније анализе налазе се у дипломском раду Jelene Đ. Simonović: *Orkestarske kompozicije Petra Bergama I, II*, Biblioteka FMU, Beograd.

доноси кантилену двореченичне структуре, која ће експресивношћу мелодије доминирати читавим ставом.

Поступак фондуса, првоекспонираног стожера који ће изнедрити критични део тонског материјала примењен је у композицијама друге групе. Генеза тонског материјала *Концертантне музике* изложена је већ у првом такту у дванаесттонском кластеру који представља примарни извор. Секундарни извор је бикорд који омеђује поједине студије и постаје садржајем претпоследње (XI), а трећи изворни материјал је народна мелодија која се после прве (vcl, cb) јавља у петој и у последње три студије. Ови материјали садржани у првој студији *Adagio molto* чине аутентични фондус композиције. Наиме, у дванаесттонском кластеру односи у вертикалној структури идентично су пренети у линеарни ток кроз секвентни помак и садрже релације тонова из којих ће се у даљем току композиције градити „тематски обриси“³¹ као „контуре живог човека“.³² Метод фондуса Бергамо није први пут употребио у *Концертантној музици*, већ га је преузео из сопствене композиције *Variazioni sul tema interrotto*,³³ а применио га је и касније у *Concerto Abbreviato*-у.³⁴ У уводном *Adagio*-у концерта за соло кларинет садржани су основни односи на којима се спроводи даљи ток композиције. Из језгра мале секунде развиће се мелодијска линија у интервалима секундних обртаја и његових октавних проширења. Као и у *Концертантној музици*, аутор се почетном мотиву враћа и у последњем одсеку концерта за кларинет. Карактерне клавирске *Варијације на прекинућу тему* служе се деловима теме чији „i najmanji motiv biva dragocjeni object trouve, predmet dostojan variranja“.³⁵ А тема је, наравно опет „arsenal, spremište materijala, niz sitno poređanih mogućnosti“.³⁶ У своје *Варијације на прекинућу тему* Бергамо ће касније заградити у потрази за четвртим и осмом епизодом *Концертантне музике*. Аутоцитати друге и треће клавирске варијације не своде се само на преузимање мотивске грађе за осму и четврту студију *Musica-e Concertante* већ се протежу и на коначну форму обе композиције које обе леже под два градациона лука

³¹ Види напомену 25.

³² Исто.

³³ П.Б. *Variazioni sul tema interrotto* (Варијације на прекинуту тему) за клавир, 1957, Београд.

³⁴ П.Б. *Concerto Abbreviato* (*Прекинући концерт*) за кларинет соло, 1966, Београд. Прво извођење: Миленко Стефановић, кларинет, 16. III 1966. године, Лондон.

³⁵ Detoni, Dubravko *Fragments o Bergamu*, integralni tekst, rukopis.

³⁶ Исто.

„zaštićena arkadama dvaju snažnih lukova (inače majstorova trajna zaštitna znaka)“.³⁷

Пример бр. 1а:

Variazioni sul tema interrotto, оп. 2 (издање Београд, 1966) *Allegro scherzando*, Вар. III, тактови 1–8.

Allegro scherzando (Var. III.)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a forte dynamic (*sfz*) and includes the instruction *mp (tre corde)*. The second system is marked with a piano dynamic (*p*) and includes the instruction *sfz poco a poco crescendo*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

³⁷ Исто.

Пример бр. 16:

Musica Concertante, Allegretto Giocoso, тактови 72–79.

Allegretto giocoso $\text{♩} = 120$

2 Fl.
Ob.
2 Ob.
C. Ing.
2 Cl. in E \flat
2 Fg.
1
2
3
4
2 Tr. in E \flat
Tbn.
Perc. (Lamb. mil.)
Xyl.
Pf. *ben articolato*
Allegretto giocoso $\text{♩} = 120$
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

Пример бр. 2а:

Variazioni sul tema interrotto, Pianoforte (издање 1957), *Allegretto quasi pizzicato*, Вар. II, тактови 1–8.

Allegretto quasi pizzicato (♩ = 116–120) Var. II

Пример бр. 2б:

Musica Concertante, *Allegro ben ritmico*, тактови 190–197, деоница клавира.

Најобимнију и најзначајнију групу одабраних материјала уз аутентичне чине квазицитати. Поступци које Бергамо спроводи над грађом (која може бити и другог порекла) такође припадају квазицитатима. Иако је *Musica Concertante* првобитно замишљена као homage импресионизму, она је прерасла у дистанцирани рефлекс читавог једног периода у историји музике такозваног новог доба. Свака студија, најпре фактуром, подсећа на рукописе аутора *Жалобне музике*, *Класичне симфоније*, *Музике за жичане инструменте*, *ударалке и челести* или је наклон првој етапи новог доба у квазицитатима из дела импресиониста. Композитор у тумачењу музичке историје полази од своје савремености и непосредне

прошлости до ивице нове и старе музике и у првих шест студија сажима композиционе поступке од „данас“ (1962. године) до импресионизма, а потом од импресионизма до данас. У првој студији *Adagio molto* Bergamo аутентични мотивски фонд третира на начин препознатљив за „пољску школу“ и рефлектује *Концерт за оркестар* и *Жалобну музику* В. Лутославског (Witold Lutoslawski) у једном новом руху. Наредни *Andante mosso* хронолошки је корак унатраг ка серијалној организацији вредности. Серија, једна од најзначајнијих тековина музике XX века, овде је тема друге студије. Осмотонска серија бива имитирана до двоструког канона са две пропосте у оквиру сваке оркестарске групе. Следе помаци уназад који нису могли заобићи Бартока (Béla Bartók) и Стравинског. Coda првог А дела и средњи Ц одсек (АБЦБА) трећег става *Музике за жичане инстурменџе ...* инсталирани су у трећој студији у плану челесте.³⁸ Сусрет са Стравинским Бергамо је инсценирао у четвртој студији *Allegretto giocoso*, и то аутоцитатом своје треће клавирске варијације који је реским и сажетим изразом и концертантним третманом групе дрвених дувачких инструмената озвучио на начин Игора Стравинског. Последње две студије које леже под првим луком су онај последњи уназадни корак до ивице нове и старе музике. Структура пете *Allegro con bravura* произишла је из квазицитата Равеловог (M. Ravel) балета *Дафнис и Клое*, који је експониран у више наврата у трубама праћеним дрвеним дувачким инструментима у константном пасажирању. Директно на Равелов сиже надовезује се, први пут после експонирања у фондусу прве студије, архетипски народни напев у тромбонима. Наредна, шеста *Grave assai* студија, као рез целокупне форме и као „прах који постепено добија препознатљиве контуре“³⁹ уоквирује и формално и стилски први део *Концертантне музике*. У њој је инкрустиран мотив III става (А део, а одсек) Дебисијевог *Гудачког кваријетта*.

³⁸ П. Б. користи Бартоков мотивски материјал из *VI гудачког кваријетта* и у својој композицији *Variazioni sul tema interrotto*.

³⁹ Види напомену 35.

*Пример бр. 3а:*Клод Дебиси, *Гудачки квартет*, III став.

VI. I
pp

VI. II
pp

Vle.
pp

Vc.
pp

*Пример бр. 3б:**Musica Concertante, Grave assai*, тактови 160–161.

2Fl.
Ob.
C. Ing.
2 Cl.
B.
2 Tr.
Tbn.
Perc.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.

Други обједињујући лук са наредних шест студија чини повратак са границе новог и старог ка ауторовом савременом. Осма *Allegro ben ritmico* студија, аутоцитат из друге *Прекинуће варијације* за клавир, означава присуство „Mozarta dvadesetog stoljeća Sergeja Sergejeviča Prokofjeva“,⁴⁰ а девета (од одсека *Con brio e con fuoco*), најављује повратак на првобитно успостављени однос према савременом (*Кониерџи за оркестар* Лутославског). Народни напев из почетног фондуса вариран је у десетој студији *Con rigore, tempestoto* инструментално, ритмички и у инверзији, а у једанаестој *Robusto molto* поред бикорда из фондуса, друге и пете студије и динамичких резова, народна мелодија се у *Maestoso*-у (другом делу XI става) излаже опет варирана прво у основном узлазном облику, а потом у силазном.

Пример бр. 4а:

Musica Concertante, Напев у својој првој појави у I студији, деонице vcl, cb, тактови 5–8.



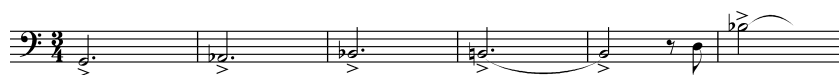
Пример бр. 4б:

Musica Concertante, Напев, I студија, vcl, cb, тактови 15–17.



Пример бр. 4в:

Musica Concertante, Напев, V студија, деоница tbn, tbn.b, tb. Тактови 149–54.



Пример бр. 4г:

Musica Concertante, Напев, X студија, vl, тактови 288–289.



⁴⁰ Исто.

Пример бр. 4g:

Musica Concertante, Напев, XI студија, vcl, cb, тактови 301–304;
vcl, тактови 305–306.

*Пример бр. 4ђ:*

Musica Concertante, Напев, XII студија, vcl, cb, тактови 318–319.



Последња студија носи исту ознаку као и прва, *Adagio molto*, исти тонски материјал и начин његове организације. Транспоновани дванаесттонски кластер у ударном *ffff* замире у тремолу подгрупе виола и своди други обједињујући лук у *ppp* декрешендо краја композиције... „у прах ћеш се и вратити“.⁴¹ Као и у *Концерт-танциној музици*, аутор се послужио народним напевом и у *Дружој симфонији*, где хармонизовани напев у силазном покрету овде чини маргинално језгро из којег ће се развити (бикордске) формације првог дела III става. Међутим, у *Дружој симфонији* Бергамо далеко фундаменталније посеже за материјалом готовим и провереним. Дванаестозвук са почетка ове симоније (који ће бити поновљен транспонован за м3 наниже) је квазицитат Вагнеровог Тристановог мотива преточен у наслојавајући акорд у којем сваки сукцесивни тон одговара тону Вагнеровог мотива (који се у оригиналу надовезује у деоницама виолончела и обоа, односно виолончела и кларинета). Тако Тристанов мотив звучи симултано у дванаесттонском акорду и, иако се не може слушно, већ само аналитички дешифровати, најављује његову обликотворну улогу. Обрађен, он овде дакле представља фондус јер се осим на почетку јавља и у централном одсеку тродела другог става, и то у свом мелодијском облику као код Вагнера. Примарни материјал *Друже симфоније* потиче из другог става *Ероике* Стјепана Шулека и има тежину теме.

⁴¹ „Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris“ („Запамти човече, из праха си настао, у прах ћеш се и вратити“), мото са почетка композиције, штампан на почетку партитуре.

Тема је у својој првој појави такође изложена у почетном фундусу, а у својој следећој појави у првом ставу (одсек Ц, *bcl.*) доживљава своју прву модификацију у односу на фундус, али истовремено и најприближнији облик оригиналу. Тема се јавља у четири карактеристична облика у сва четири става симфоније и бива обрађена по принципу варирања у ритму, оркестрацији и динамици. Из *Ероике* Бергамо преузима и читаве оркестарске ситуације па је први став *Друже симфоније* и стилска парафраза појединих одсека II и IV става Шулекове симфоније. Трећи значајан материјал из категорије квазицитата потиче из мотива фанфарног сигнала IV става Респиђијеве (O. Respighi) партитуре *Римске њиније* и искоришћен је у кулминационом одсеку у другом делу III става *Друже симфоније*.

Иако Бергамо није узимао мотиве или теме из других композиција да би их сачувао на истом нивоу, већ да би их обрадио и дао им ново значење, основни поступак на којем је заснован IV став његове *Друже симфоније* најпре одговара поступку цитата. Овде је предлогак IV став *Eroice*, а начин цитирања најправовернији. Други део Шулековог финала *Allegro ma non troppo quasi marcia trionfale*, формално у потпуности одговара Бергамовом *Malinconico, alla marcia*. У варијацијама на дводелну тему, код оба аутора, први део представља увод теме, а други део је главни део теме. Увод и тема су подударни, а главе тема не, утолико што је код Бергама главни део теме онај настао модификацијом Шулекове теме из II става, а то је уједно и тема читаве Бергамове симфоније! Овде поступак цитирања неодољиво подсећа на Шостаковичеву *Лењинградску симфонију* (Бетовен – *Велингџионова њобедга*, Чајковски – *Уверџира 1812*, Равел – *Болеро*) како су критичари Драгутиновић и Вукдраговић препознали током праизведбе.

Оркестрација⁴² је Бергаму најважније оруђе за распоређивање тематских и хармонских садржаја. Обједињујуће карактеристике његовог оркестрационог мишљења су разлагање материјала са којим

⁴² П. Б. је 1964. завршио оркестрацију балета *Човек који је украо Сунце* Војислава Вучковића. Вучковић је оркестрирао само прву од шест слика овог једночиног балета. У књизи *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Нолит, Београд, 1968, стр. 229, Бергамо каже: „... У доба када сам приступио раду на оркестрацији балета *Човек који је украо Сунце*, о Војиславу Вучковићу нисам знао ништа, или готово ништа. А требало је да наставим тамо где је он стао. Кренуо сам путем његовог дела, писане речи, приче о њему ... Сазнао сам много, али оно што ме је интересовало, оно без чега нисам могао да кренем, то нисам сазнао: како би композитор Вучковић схватио то дело, и како би га довршио да је данас жив. Требало је значи претпоставити могући развојни пут његове стваралачке личности. Да пробијем непрозирну таму угаслих година ... Схватио сам коначно да морам осетити занос прошлог, револуционог тренутка”.

се у одређеној оркестарској ситуацији располаже на два до четири плана путем диференцијације у инструментацији, динамици и артикулацији, затим континуитет и испредање једне групе деоница из претходне и инструментационо варирање (као у II и IV ставу *Дру̀е симфоније*). Бергамов оркестар се развија до гломазности у *Дру̀ој симфонији*. *Прва симфонија* и *Увертира-фантазија* намењене су оркестру двојног, односно тројног састава, са уобичајеним саставом батерије и гудачког корпуса. *Musica Concertante per orchestra sinfonica a 3* уноси новину у састав и третман ударалки и упоредног инструментаријума са клавијатурама и жицама, као и у бројност гудача (16, 14, 12, 10, 8). Бројни састав *Дру̀е симфоније* карактеристичан је по улози додељеној лименим дувачким инструментима а 4, група дрвених дувачких инструмената има тројни састав, а виолине имају и до три подгрупе. Са изванредним техничким знањем стеченим у класама проф. Рајичића и Логара, Бергамово оркестарско мишљење еволуира од његове прве симфонијске композиције и врхунац достиже у *Концертантној музици*, која има најразвијенију графичку и аудитивну слику. Оригиналом оркестрацијом комбинаториком композитор варира садржаје кроз различите инструменталне групе даљим диференцирањем максимално разноврсне артикулације, посебним начинима за промену природне боје инструмента *sul tasto*, *sul ponticello*, *punta d' arco*, *con sordino*, ширењем регистара и градацијом динамиком до пластичних резова *pppp-ffff*. У *Првој симфонији* и *Navigare necesse est* улога оркестрације је обликотворна и оркестар је аутору инструмент за остварење замишљене форме. У *Концертантној музици* као коначни резултат оркестрације испоставља се колорит, односно спектар боја који мутира кроз смену оркестарских ситуација. Овај елемент Бергамовог поступка запазили су неки аутори коментаришући *Концертантну музику* као: „... композитор веома успешно развија дело ... мање тематском интеграцијом, а више вештом колорацијом одсека кроз динамику и темпо.“⁴³ или „... чини се да основна инспирација за дело јесте сам оркестар и његове небројене могућности за постизање боје и динамике.“⁴⁴ Оркестрација је, дакле, она прва вештина по којој ће Бергамов рукопис бити препознатљив.

Новине које је Бергамов језик (нарочито *Musica Concertante*) унео у српску музику шездесетих година одређује његов сложени стилски карактер и означава почетак другог таласа европских упиља у домаћу музику. Први такав сусрет приредили су композитори „прашке школе“ по повратку са школовања из авангардом проже-

⁴³ Види напомену 8.

⁴⁴ Види напомену 9.

том Прага, из којег су донели афирмативни однос према иновацији и београдску сцену узбуркали променама. Њихова појава изазвала је бурна негодовања и отпор, који су потекли из сукоба једног новог правца лишеног фолклорног идиома са увреженим националним стилем који је на таквом идиому почивао. Један квалитативно различит, али по убојности близак првом таласу јавио се шездесетих година у делима бивших студената „прашке групе“. Разлика „новог“ и „старог“ више није био однос према националном (јер се и он у међувремену изменио), већ један нови ниво укупног израза. Други талас са почетка седме деценије није обухватио све композиције, већ из сложене слике разноликих струјања мали број дела који се издвојио, подразумевајући и међу собом велики степен различитости. Оно што ове композиције ставља под обједињујући лук је свест о традицији и поштовање искуства прошлости као полазишта за њихову аутентичну модерност. „Tolerantni prema nanosima prošlosti u delima svojih savremenika, oni su se prema sopstvenim neoklasičnim tendencijama poneli u najmanju ruku izazovno“.⁴⁵ Реч је заправо о композиторима који су се у време завршавања школовања затекли на неокласичарској разини. Са таквих позиција прво су искорачили Рајичићеви ученици Петар Бергамо и Петар Озгијан. Са идејом о постепеном напуштању праксе у којој је васпитан (још у своје прве две оркестарске композиције), Бергамо у *Концертантној музици* осваја нове положаје на плану тонске структуре и тонске боје, као један у бити нови приступ музичкој материји са једним у бити новим резултатом таквог приступа. Исте године када је *Musica Concertante* први пут изведена, Озгијан ствара *Мегушашије* за два клавира, гудаче и удараљке. Ове две композиције блиске су по тежњи аутора за остварењем колористичких планова као последица унеколико различитих композиционих поступака, а њима се касније придружују дела Зорана Христића и Рајка Максимовића, која, иако међусобно различита, у истом кругу са *Концертантном музиком* бивају чиниоци новог таласа који је у овдашњу композициону праксу унео суштинске промене. У том светлу, по осећају за „прави тренутак“ за промене, *Musica Concertante* представља идејни замајац новог периода у развоју српске музике.

Ову позицију Бергамо је брзим маршем освојио развијајући свој оригинални језик у *Navigare necesse est* и *Првој симфонији*. У обе композиције форме се крећу у кругу класичарског наслеђа. Четвороставачна *Прва симфонија* у првом и четвртном ставу има облике сонате и ронда брзог темпа, у другом лагани тродел, у трећем опет тродел, а увертира-фантазија је сонатног облика. Одсту-

⁴⁵ Види напомену 27, стр. 355.

пања од строго традиционалног облика су минимална: изостављене су четврта појава прве теме у ронду са три теме IV става симфоније и мост у репризи увертире-фантазије, а увод у сонатни облик првог става симфоније је брзог уместо лаганог темпа. Са формалног гледишта ове две композиције могу се одредити као неокласичарске, произашле из најзаступљенијег стилског правца српске композиторске праксе тога доба. Хармонски, Бергамово полазиште био је језик касног романтизма, у којем се још увек, мада снажно заљуљан, чује тонални центар. Кроз тонална хармонска решења примећују се и наговештаји будућег „архитектоничног“ третмана хармонског окружења, у којем већ сада изражајну улогу имају секундно-терцни односи. Ова тежња за обогаћењем звучне слике одговара напетој тематици. Секундно засићење позноромантичарске хармонске основе комплементарно је емоционалном набоју који карактерише примарне тематске материјале, а нарочито прве теме сонатних облика чија изломљена, скоковита линија упућује на експресионистичку тенденцију. На чврстим ослонцима неокласичарског наслеђа са „погледом уназад“ Бергамо је на почетку свог оркестарског опуса изградио јединствени стилски облик са уочљивим траговима романтизма и израженом тежњом ка експресионизму.

Најимпозантнију форму Бергамо је остварио опет у *Концерт-тангој музици*. Дванаест симфонијских студија сталих под два градациона лука у међусобном односу слободних варијација, повременом изненадном контрастношћу материјала, динамике и осталих елемената израза чине јединствени затворени варијациони облик. Овакав поступак владања материјалом кроз хармонске формације лишене тоналних компоненти и минуционзне оркестрационе потезе до коначне аутоваријационе форме јесте оно авангардно за српску музику до тада. Као таква, *Musica Concertante* носила је у себи квалитет који ће након периода „инкубације“ изнедрити један стилски правац заступљен од неколико аутора у нашој средини. Карактеристика те нове стилске врсте је баш она која се сусреће у првој фази Бергамовог стваралаштва, онај овде не само препознатљив већ доминантан „поглед уназад“.

„Novo uzdiže staro,
staro živi u novom“.⁴⁶

Оно што је непосредно претходило авангардизму Концертантне музике, не само у оквирима српског стваралаштва, био је читав покрет двадесетог века, усмерен на тенденциозно занемаривање и

⁴⁶ Felix Torres, „Post? Oblici i suština novog spora starih i modernih“, u: *Post-moderna, nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 159–174.

одстрањивање свих тековина претходних раздобља, а назван је модерна уметност.

„Njihova borba, jer radilo se o borbi, bila je usmjerena protiv zagušljivog akademizma direktno proizašlog iz historicističke obmane 19. stoljeća. To je činjenica koju smo pomalo skloni zaboraviti. Mислећи на Moderne s početka stoljeća, zaboravljamo da su oni bili obrazovana, napredna šačica ljudi, u doslovnom smislu avangarda“.⁴⁷ Исцрпљена у рушилачким походима, модерна уметност је зашла у агонију коју ће преживети тек својом сопственом претворбом у један нови, самој себи супротан сензибилитет. Инсистирање на рестаурацији прошлости, на инкрустирању преживелих модела у нове оквире карактерише ону фазу уметности која је наследила модерну, која је дошла после ње. „Poslije tradicije novog ... koja je sistematski brisala prošlost, pa i onu najneposredniju, i dospijela u slijepu ulicu atonalnosti i bijelog kvadrata treba ... ostvariti plodan povratak izvorima, autentičan renovatio kao što je to učinila renesansa“.⁴⁸ *Musica Concertante* окренула се „плодним изворима“ које су нудили Дебиси, Равел, Барток ... „... to su materijali koje oni više ne citiraju naprosto, kao što su to mogli činiti jedan Joyce ili Mahler, nego ih uključuju u samu svoju supstanciju“.⁴⁹ На рушевинама вековима изграђиваног тоналитета, који је систематски трансформисао у атонални склад тонских структура које почивају на сопственој изузетно чврстој логици, Бергамо је уградио декоративне елементе прошлости не у циљу враћања у прошлост, већ ради њеног осавремењавања. „Prošlost više nije paseisitička (historicizam, akademizam) već je i sama moderna, još bolje – modernistička“.⁵⁰ Иако настала после *Концертантине музике*, *Дружа симфонија* почива на облицима које је претходно дело превазишло. Варијациони поступак примењен у два тежишта симфоније (II и IV) чини „опсесивно“ понављање модификоване теме у варијационо-троделном или чисто варијационом облику. У односу на *Концертантину музику*, у третману „старог“, затим у подручју стила или играња са стилем, Бергамо је овде отишао корак даље. У *Дружој симфонији* елементе преузете из композиција других аутора, било као квазицитате, цитате или поступке, Бергамо осавремењује тако што их излаже у једном од могућих облика у којима би они били да су настали сто, односно петнаест година касније. Тристанов мелодијски мотив је сабијен у симултани дванаестозвук, а Шулекове теме сложене у бикорде. Изгледа као да је аутор преузете материјале оденуо онако каквим

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

би они, могуће је, изгледали да су настали шездесетих година. Ова симфонија свакако има и нешто ироније и, ако је то била ауторова тежња, остварена је. Ипак, иронија није самој себи циљ. Она је аутору послужила као средство којим је указао да постоји више начина на које се може изазвати прошлост. И такође да постоји више начина на којима се заснива однос према прошлости, однос савременост-прошлост. „Ovaj povratak prošlosti nije nipošto povratak u (k) prošlost (i)“.⁵¹

„Djelo koje pristaje da prvi put stupi u javnost četvrt stoljeća nakon što je nastalo, unaprijed pristaje i na raspravu ...“⁵²

У дела које је задесила таква судбина убрајају се и оркестарске композиције Петра Бергама. „Bergamo je među onima koji su netoleranciji avangarde kasnih šezdesetih godina umjesto tolerancije suprotstavili apstinenciju. Barem za javnost, jedan je stvaralački dotok zastao. Kada danas obnavljamo naše zanimanje za nj, prilično je jasno na kojoj su se od sučeljenih strana zbile promjene“.⁵³ Поступни повратак Бергамове музике у јавност примећује се од 1981. године. Исте године је *Musica Concertante*, са посветом „моме учитељу и пријатељу композитору Властимиру Перичићу“ штампана у Бечу у издању Universal-а. Две године касније (1983) Бергамо напушта Беч и одлази у Загреб. Преломни тренутак било је праизвођење *Прве симфоније* у Загребу 1986. године, од када се примећује све интензивнији живот Бергамових дела свих жанрова. Упоредо са тим нижу се и коментари, драгоцени пре свега као ново виђење са дистанце од двадесет и више година, дакле, као друга рецепција. Програм за прво јавно извођење *Прве симфоније* лично и присно, хипермнестички сажима опус и персону аутора: „Zatvorivši u brišućem letu neke krugove u svojem kretanju ili živopisnom stvaralaštvu PETAR se BERGAMO ... dopustivši izvedbu svoje *Prve simfonije*, vraća vlastitim ishodištima u traganju za onom odskočnom vibracijom koja bi ga mogla ponovo lansirati u putanju avanture i daljinskih rastvorenosti zvučanja ... Vjeran hičkokovskim napetostima i olabavljenjima u rasplitanju intimnog glazbenog dnevnika, Bergamo (poput starog filmskog majstora) u svako svoje djelo kao novčić, zakovanu poruku ili grumen zemlje tajno uklapa vlastiti lik, motivičku šifru ili serijalni modus izveden iz slova svojeg prezimena : b-e-g-a-c (od mo, odnosno do). Ta tajanstvena zlatna spona veže u trajan i suvisao snop sve razuđene elemente svakog Bergamovog djela, pa tako i *Prve simfonije*. Ako bi tom djelu, najpre (1957) fiksiranom kao velika

⁵¹ Исто.

⁵² Eva Sedak, *Componere necesse est*, Danas, Zagreb, 10. VI 1986, broj 225. U povodu prve javne izvedbe *Prve simfonije* Petra Bergama, Zagrebački simfoničari, dirigent Vladimir Kranjčević.

⁵³ Исто.

klavirska sonata, a u simfonizirajuću vizuru isklesanom tek 1961, trebalo imenovati glazbenog pokrovitelja, onda bi to (prema autorovom izboru) bio Mozart 20. stoljeca, S. S. Prokofjev“.⁵⁴ Критички коментари након праизведбе сада су, после четврт века, обимнији и свеобухватнији од текстова објављених у време настанка Бергамових оркестарских дела. Као да је инкубација једном кратком, а тако смелом опусу заиста била неопходна. Другим речима, терен на којем је тај опус настао није био зрео, није био спреман за убитачну новину коју је Бергамов језик донео. „Dobro je ove stvari imati na umu pri današnjem prvom susretu s tada nastalim djelom čija vanjština može navjesti na brzi zaključak da se radi tek o jednom od mnogobrojnih izdanaka žustre neoklasične prakse koja se kasnih pedesetih godina u nas olako poistovećivala s premoćnim stilskim smjerom. Već svojim četverostavačnim rasporedom, naime, Bergamova *Prva simfonija* kao da upućuje na onu etapu glazbe na kojoj hegelijansko jedinstvo sadržaja i lika još nije načeto razarajućom provedbom izraslom na dvojnosti tema; na etapu potpunog prostornog i vremenskog ravnovjesja dijelova unutar savršeno zatvorene cjeline koja pravu avanturu tek čini mogućom jer ništa ozbiljno ne ugrožava; na etapu označenu Mozartom ili manheimovcima koji su prvi cjelinu glazbenog sloga postizavali funkcionalizacijom diskontinuiteta kako bi otežali njezinu automatsku percepciju; upućuje, dakle, na klasično kao ideju, a manje klasično kao razdoblje i stil...“⁵⁵ Од почетка осамдесетих година у наредној декади, *Navigare* и *Друџа симфонија* се изводе по једном,⁵⁶ *Прва симфонија* два пута,⁵⁷ а *Musica Concertante* четири пута.⁵⁸ *Друџа симфонија*, која је загребачку премијеру доживела тек 1990. године, пропраћена је у два ударна дневна листа: „Након давне праизведбе у Београду 1964. године, дошло је изгледа поново вријеме склono Bergamovom djelu ... Nепristајање skladatelja Bergama na iskušenja traženja novih putova prisilno će ga staviti u drugi plan, naprosto možda jer

⁵⁴ Dubravko Detoni, program za koncert od 29. V 1986. године, koncertna dvorana Vatroslav Lisinski, ciklus *Glazbeni doživljaji*, прва јавна изведба.

⁵⁵ Види напомену 52.

⁵⁶ *Navigare necesse est*, 23. II 1990. године, Београд, Б.Ф, диригент Лорис Волтолини.

Druga simfonija, 14. VI 1990. године, Загреб, загребачки симфониčари, диригент Fred Buttkewitz.

⁵⁷ *Prva simfonija*, 29. V 1986. године, Загреб, Загребачки симфониčари RTZ, диригент Vladimir Kranjčević; 15. VIII 1989. године, Split, SO HNK iz Splita, диригент Pavle Dešpalj.

⁵⁸ *Musica Concertante*, 18. III 1981. године, Београд, СО РТБ, диригент Ванчо Чавдарски; 7. XII 1984. године, Београд, МУС, Б.Ф; 18. X 1985. године, Загреб, Загребачка филхармонија, диригент Отокар Трхлик; 8. I 1988. године, Београд, Б.Ф, МУС, диригент Младен Јагушт.

није „in“.⁵⁹ Недељник *Danas* готово читав чланак посвећује *Дружој симфонији*: „Небројено је misli naviralo за слушања Bergamove симфоније. А има у тој беспријекornoј организацији глaзбе и нешто сензуално што колоplet misli на крају извргaва некој врсти емоционалног шока и то комплетира сложеност структуре кристала“.⁶⁰ Пажња указана Бергаму касних осамдесетих година, иако још увек несразмерна његовом учинку у српској и хрватској музици, добија нови квалитет деведесетих година када га хрватска штампа третира као незаобилазно важну појаву на југословенском простору. У форми разговора за загребачки лист *Око* Бергамо говори о музици, историји и о својој животној поезици: „Једна sredina, jedan prostor у неком vremenu мора имати своје учестале otiske: ако их нема, taj prostor не постоји. Tonski zapis мора бити најпре фиксиран, мора бити изведен, у новије vrijeme мора бити снимљен ... мора бити тискан да би се могао ponoviti. Без toga нема djela. Djelo које је написано, а није тискано, није озвучено, не постоји ... Ivan (plemeniti) Zajc постоји у knjigama о njemu, а не кроз своје композиције. Да ли је то могуће? То је као да постоји književnost кроз приче о književnosti, slikarstvo gdje нико није vidio sliku ... Прича о нашој глaзбеној повijести, прича је за малу djecu. Ми нашу глaзбену повijест немамо ... Ми смо у том pogledу бесповijесни narod“.⁶¹ У истом разговору опет у склопу „повijесног“ и његовог начина спровођења и постојања Бергамо каже: „Dolazimo на stvar: kad је bog композитору рекао skladaj! – који му је од оних пет основних principa рада са мотивом, прво понудио? Ponavljanje, dakako – управо оно што је avangarda прво napustila: а у почетку је pristала на све, samo не на ponavljanje. Али, ponavljanje је у samom biću, у bogu“.⁶² Поводом ауторског концерта камерних и солистичких композиција одржаног 1991. године у Загребу у оквиру циклуса *Хрвајтски складатељи*, три листа (два дневна и један недељни) су уступила простор овом догађају и његовом аутору. Деведесетих година Бергамове композиције су у Загребу извођене у просеку једном годишње, односно од 1991–2003, забележено је тринаест програма са његовим делима.⁶³ Од симфонијских дела изведена је *Musica Concertante* на Загребачком бијеналу 1999.⁶⁴ Ова чињеница говори

⁵⁹ М. Stanetti, *Večernji list*, 17. VI 1990. године; *Glazbeni doživljaji Zagrebačkih simfoničara – Mudrima је vreme sklono*.

⁶⁰ Erika Крап, *Zanat i nadahnuće*, *Danas*, 19. VI 1990. године, br. 435.

⁶¹ Види напомену 22.

⁶² Исто.

⁶³ Извор „Музички Informativni centar Hrvatske“: www.mic.hr/MIC262294PERFORMANCES; извођења: 8. IV 1991; 3. IV 1993; 12. XI 1993; 5. VIII 1994; 1. IV 1995; 19. IV 1996; 26. II 1997; 3. VII 1998; 17. IV 1999; 17. V 1999; 10. XI 2000; 31. III 2003.

⁶⁴ Исти извор, 17. IV 1999. године, Уралски филхармонијски оркестар, диригент Dmitri Liss.

о повезаности интересовања средине са физичким присуством аутора. У време када је Бергамо живео и стварао у Београду, његова су дела најпре и највише ту извођена, укључујући и турнеје по иностранству са Београдском филхармонијом. Одлазак Бергамов за Беч 1972. године значао је и повлачење његове музике, да би настањење у Загребу 1983. године рестаурирало интересовање за његово стваралаштво са новим епицентром у овом граду.

С аспекта шездесетих година, Бергамова дела су схваћена пре свега као поступак превазилажења неокласичарског израза, „*te krune školskog iskustva*“⁶⁵ на којој се заснивала поетика читаве једне генерације српских стваралаца. Захвати у музичку прошлост тумачени су као декоративни слој просто због чињенице што се такви поступци нису наслањали на праксу познату домаћој музици, односно били су новина коју непосредно по њеној појави није било могуће стилски одредити. У *Кониерџанџиној музици* отклоњене су све наслаге неокласичарске традиције поратне београдске композиционе школе и постављени нови техничко-изражајни темељи. „Поглед уназад“ који је у време настанка *Кониерџанџине музике* могао бити тумачен као декоративни елемент једне ауторске грађевине, добио је нови квалитет када је, појавивши се у неким новим делима, престао да буде орнаментом. „Тако је Petar Bergamo студјама за симфонијски оркестар *Koncertantna muzika ... srpskoj muzici otvorio riznicu ideja i rešenja iz koje će bogato zahvatiti čak i kompozitori koji u ovom trenutku nose epitet mlade generacije*“.⁶⁶ Дакле, *Musica Concertante*, тај синопсис музичких стилова у последњих сто година, добила је своју праву димензију онда када је постала заматак једне стилске оријентације у делима наредне генерације српских композитора, а који су у току свога школовања били у непосредном контакту са Бергамом. „...U arhitekturi, u slikarstvu, u dizajnu, u filozofiji, pa i u književnosti, određeni post senzibilitet ipak postoji, lako prepoznatljiv po nekoliko glavnih crta: po čestim posudbama od prošlosti, po izrazitoj sklonosti prema citatu, kolažu, dekompoziciji ...“⁶⁷ Са гледишта деведесетих година, тај одређени постсензибилитет не само да се препознаје у Бергамовом језику, већ га накнадно стилски одређује кроз један јасно артикулисани правац београдске композиционе школе седамдесетих и осамдесетих година XX века, што би требало да буде тема неког другог рада.

⁶⁵ Види напомену 27.

⁶⁶ Исто.

⁶⁷ Види напомену 46.

Jelena Đ. Simonović-Schiff

PETAR BERGAMO'S SYMPHONIC COMPOSITIONS

(Perspectives of the 1960s and 1990s)

(*Symmary*)

This article deals with the orchestral opus of Petar Bergamo, a Croat composer whose most productive period was linked to Beograd, Serbia where he lived and worked at the time. In four works: *First Symphony*, overture-phantasy *Navigare necesse est*, *Musica Concertante* and *Second Symphony*, all conceived in just four consecutive years (1960–1963), the matter being treated through author's technical tools includes authentic materials, autoquotations, quasiquotations, quotations, and the 'fund' mode (fundus). Fragments of musical history embeded in the newly established structure, void of tonal components and orchestrated in great detail to achieve the coloration which may prevail the actual form, introduced to Serbian practice a new respect for the old. Since it was new, Bergamo's contribution could not have been determined at that time in all of its significance. Laying his agenda on the dead-end street of what was considered modern art, Bergamo earned an attribute of post, regarding his respect for the past. The reception of Bergamo's opus is viewed here through various articles and critiques from the time of its inception as well as thirty years later. From the viewpoint of the 1990s it appears that his language or at least some of its elements had become the impetus for one particular stream of local compositional teaching. As such, this strenghtens his position as a fundamental innovator, and labels him as the one who imposed the post in modern Serbian music.

UDK 785.11.071.1 Bergamo P.

Борислав Чичовачки

ЗОРА Д. ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН – ПУТ КА НОВОЈ ОПЕРИ

Апстракт: У овом раду покушавамо да сагледамо најзначајније уметничке карактеристике опере Зора Д. Исидоре Жебељан, прве српске опере која је светску премијеру имала у иностранству. Пажњу посвећујемо специфичном односу композитора према форми савремене опере, као и аутентичном музичком језику којим је ово дело написано. Осврћемо се и на прву инсценирању ове опере у Амстердаму, односно Бечу.

Кључне речи: Исидора Жебељан, српска музика, опера.

О Зори Д, опери Исидоре Жебељан,¹ може и мора да се говори са различитих становишта, при чему свако од тих становишта има велики значај за развој српске опере, као и за српску музику у целини. Подробним сагледавањем овог музичког дела са аспекта који превазилази наше локалне оквире, моћи ћемо да уђемо у подручје

¹ Врло је осетљиво и деликатно писати о стваралаштву човека са којим делите блискост. Ипак, снага емотивног доживљаја коју је у мени изазвала музика опере Зора Д. нагнала ме је да се упустим у реализацију овог одговорног и не сасвим захвалног посла. А храброст за то дала су ми мишљења која су о музици Исидоре Жебељан изrekli славни оперски редитељ Дејвид Паунтни (David Pountney) и наш велики композитор Љубица Марић. Паунтни, један од водећих оперских редитеља данашњице, дугогодишњи уметнички директор Енглеске националне опере (English National Opera), а садашњи уметнички директор Оперског фестивала у аустријском Брегенцу (Bregenz Festspiele), који режира на највећим светским оперским сценама (попут Метрополитен опере, Миланске скале, Бечке државне опере, лондонске Краљевске опере Covent Garden итд.), изјавио је да оригиналност и снажна емотивна експресија разликују стваралаштво Исидоре Жебељан од свега што данас постоји у савременој музици. А велика Љубица Марић сматрала је Исидору Жебељан својим јединим музичким наследником у српској музици. Такође, ништа мање ми није значила ни чињеница да је чувени лондонски ансамбл Academy of St. Martin in the Fields од Исидоре Жебељан, одмах после премијерног извођења композиције *Песма њујњика у ноћи*, за кларинет и гудачки квартет, наручио и композицију за пун састав њиховог оркестра (30 чланова), што представља преседан у програмској концепцији тог ансамбла. Наравно, битну улогу у мојој одлуци да напишем овај текст имали су и моје познавање детаља настанка и реализације опере Зора Д. (с обзиром на то да сам у томе учествовао као ко-либретиста), али и чињеница да ће текст бити штампан у часопису Музикологија, чију озбиљност научног приступа веома ценим.

феномена савремене светске опере, чему је Исидора Жебељан дала изузетан допринос.

Опера *Зора Д.* премијерно је изведена 15. јуна 2003. године у Театру Фраскати (Frascati) у Амстердаму. Посматрано са становишта музичке историје, ово је прва опера српског композитора која је светску премијеру имала у иностранству. Да бих појаснио ову чињеницу, како бисмо схватили њен историјски значај, дужан сам да отклоним нејасноће везане за премијере неких наших опера.

Наиме, горенаведеној тврдњи може, само на први поглед, да се испречи податак да је комична опера *Тиџар* Петра Стојановића светску премијеру имала у Будимпешти 1905. године. Међутим, ми не можемо да пренебрегнемо чињеницу да је Петар Стојановић рођен и школован у Будимпешти, да је он по пореклу Србин из Мађарске, да се он у Београд преселио тек 1925. године, те да је поменута опера премијерно изведена у његовом родном граду и у његовој (тадашњој) домовини. Такође су и опере *Женидба Милошева (Вилин вео)* и *Кошћана* Петра Коњовића имале светске премијере на сцени Загребачке опере, 1917, односно, 1931. године. Наравно, иако данас иностранство, Загреб је 1931. године припадао Краљевини Југославији. Ипак, 1917. није било тако. Али, Петар Коњовић је, пошто је рођен у Војводини, био држављанин Аустро-угарске монархије, па је 1917. године његова прва опера премијерно изведена у његовој тадашњој домовини. Осим ова два примера, нова истраживања наше музике указују на опере заборављеног композитора Александра Цимића Савина, од којих је, према извесним подацима, опера *Ксенија* премијерно изведена у Цириху 1919. године (Д. Кресић, *Заборављене опере А. Цимића Савина*, Мокрањац, бр. 4, Неготин, 2002). Према тим подацима, Цимић Савин, који је врло рано напустио Србију, био је активан као диригент у разним европским оперским центрима (па и у Цириху), што му је свакако омогућило да тамо пласира своју оперу и организује њено извођење. Нема података да је опера *Ксенија* било где касније изведена.

За разлику од претходних примера, опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан изабрана је на престижном међународном конкурсџ Ценезис фондације из Лондона (Genesis Foundation) 2002. године (заједно са још четири оперска остварења), као опера која је од поменуте Фондације добила финансијску потпору и којој је обезбеђена сценска реализација. Опера *Зора Д.* је, дакле, настала као поруцбина Ценезис фондације. Продуценти прве инсценације *Зоре Д.* били су Холандска камерна опера (Опера Studio Nederland) и Бечка камерна опера (Wiener Kammeroper). Уметнички директори ових оперских кућа (заједно са другим продуцентима из западне Европе и Северне Америке) присуствовали су финалној етапи конкурса Ценезис фондације, где

су за инсценацију на својим сценама, међу награђеним радовима, изабрали оперу *Зора Д.* У сценској реализацији ове опере учествовала је интернационална уметничка екипа предвођена једним од водећих оперских редитеља данашњице, поменутиим Дејвидом Паунтнџем. Од осталих сарадника споменућемо још неке прослављене уметнике, сценографа Роберта Инеса Хопкинса (Robert Innes Hopkins) и дизајнера светла Дејвија Канингама (Davy Cunningham), као и видеографа Давида Ханекеа (David Haneke). Вокални солисти били су углавном млади певачи, бриљантни естонски сопран Аиле Асоњи (Aile Asszoni), холандски баритон Мартејн Сандерс (Мартијн Сандерс), холандски мецосопран Маргрит ван Рајзен (Margriet van Reizen), лауреат Конкурса Краљице Елизабете 2000. године, и искусни велшки мецосопран Рејчел Ен Морган (Rachel Ann Morgan). Новим ансамблом (Nieuw Ensemble) из Амстердама, једним од водећих европских ансамбала за савремену музику, дириговао је Винфрид Мачевски (Winfried Maczewski), уметнички директор Opera Studio Nederland и шеф-диригент хора Холандске националне опере. *Зора Д.* је у Амстердаму изведена три пута. У Бечу, опера је (са истим солистима) током октобра и новембра 2003. године изведена 12 пута, а оркестром Бечке камерне опере дириговао је његов шеф-диригент, Данијел Хојем Каваца (Daniel Hoyem Cavazza). И у Амстердаму и у Бечу опера је певана на немачком језику, у преводу Волфганга Вилашека (Wolfgang Willaschek), драматурга Оперe Сан Франциско. Поводом извођења у Бечу занимљиво је рећи да је опера *Зора Д.* отворила сезону у којој Бечка камерна опера слави 50 година свога постојања. (*Зора Д.* приказивала се заједно са најновијом опером сер Питера Максвела Дејвиса /Sir Peter Maxwell Davies/ *Господин Емејт иге у шетњи* /Mr. Emmet takes a walk/, такође у режији Дејвида Паунтнџа, који је уједно и аутор либрета за ту оперу.) Свечаној премијери у Бечу, 25. октобра, присуствовали су високи узваници из аустријског политичког и културног живота, као и представници европских и америчких оперских кућа. На обе премијере (у Амстердаму и Бечу), као и на осталим извођењима, опера *Зора Д.* поздрављена је бурним, екстатичним овацијама публике.

Тако је опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан не само наша прва опера чија је светска премијера одржана у иностранству, него и прва српска опера која је уопште постављена на иностраним оперским сценама после 1935. године (када је Коњовићева *Кошћана* инсценирана у Прагу), а уједно и прва српска опера изведена у иностранству после 1989. године (када је Опера СНП из Новог Сада извела оперу *Гилгамеш* Рудолфа Бручија на Вавилонском фестивалу у Ираку).

Либрето за оперу *Зора Д.* написали су Исидора Жебељан, Милица Жебељан и Борислав Чичовачки, према сценарију за ТВ филм

Душана Ристића. У либрету су коришћени стихови Јована Дучића, Милоша Црњанског и Милене Павловић Барили, од којих нарочити значај имају стихови Дучићеве песме *Јабланови*. Жанровски гледано, либрето представља мешавину трилера, мелодраме и мистерије, уз знатно присуство елемената фантастике. Опера се састоји од пролога и седам сцена, а радња се догађа у Београду у данашње време, као и 30-их година 20. века. Током опере долази до преплитања та два времена. У средишту радње је покушај разоткривања судбине мистериозне српске песникиње Зоре Дулијан и њеног нестанка 30-их година прошлог века. На основу драматуршке структуре, радња опере би могла да се сажме овако:

Пролог је песма Жене са шалом боје сребра.

Прва сцена се догађа 1935. године у летњи сумрак, поред реке, у близини Београда. На обали се појављује Жена са шалом боје сребра. Она пева стихове песникиње Зоре Дулијан из њене једине сачуване песме, *Јабланови*.

Друга сцена се одвија у библиотеци у садашње време. У библиотеку долази Странац. Он је дух и зато живим бићима невидљив. Потом у библиотеку долази и Мина. Она нас упознаје са својим стрепњама и страховима проузрокованим чудним сном који је прогања. Једини сегмент сна којег се јасно сећа јесу стихови песме о јаблановима. Изненада, Странац пружа Мини отворену књигу испод полице. У књизи она препознаје стихове песме из свога сна. Наслов песме је *Јабланови*, а име непознате песникиње Зора Д. Из књиге Мина сазнаје још и име уредника издања, проф. Костића, кога жели да пронађе и замоли за помоћ.

Први међустав (интермецо). Мина журно хода кроз град.

У Трећој сцени Мина је у кабинету проф. Костића, старог универзитетског професора књижевности. На њено питање „Ко је била Зора Д.?” проф. Костић почиње причу. Име јој је било Зора Дулијан. Била је даровита песникиња, врло образована, изузетно лепа, необична и атрактивна, али и тајанствена. Много је путовала, била је у контакту са великим уметницима 20. века (попут Далија и Бретона), свуда је изазивала дивљење, али се о њеном животу скоро ништа није знало. Читала је своје песме на београдским вечерима поезије (којом приликом ју је проф. Костић једанпут видео), али је сваку своју песму спаљивала одмах пошто би је јавно прочитала. *Јабланови* су једина њена преостала песма. Мина је желела да сазна како је Зора изгледала и шта се са њом догодило. Проф. Костић јој је одговорио да је Зора изгледала баш као и она, али да нико не зна шта се са њом догодило.

Четврта сцена се одвија у стану старе госпође Виде, која се, после 60 година лутања по свету, вратила у Београд. Она је узнемирена

јер је, откако се вратила, прогоне авети прошлости од којих је покушавала да побегне. Желећи да одагна црне мисли, Вида прилази радију и укључује га. Чује се мелодија неке игре, а ускоро и мушки глас који пева стихове песме *Јабланови*. Ужаснута, Вида искључује радио и у тренутку решава да поново, али сада заувек напусти Београд. Пакујући се, она међу стварима наилази на шал боје сребра, који јој враћа успомене на срећно доба њеног живота, на вереника Јована и најближу пријатељицу Зору. Опхрвана сећањима, Вида заспи у својој наслоњачи, а сан јој доноси слике из прошлости. Следи прво присећање: Зора и млада Вида разговарају о Видином веренику Јовану. Млада Вида је пресрећна јер се Јован, после дужег одсуства, вратио у Београд. Она се радује што ће Зора коначно моћи да га упозна. Зора је меланхолична, жали што не може да се заљуби. Поклања Види песму коју јој је посветила. Затим је спаљује пошто ју је Вида прочитала. Утом се појављује Јован. Вида му трчи у загрљај, а Зора и Јован размењују своје прве значајне погледе. То сећање напрасно буди стару Виду из дремежа. Да би се отарасила мре, стара Вида решава да се отараси шала, ставља га у коверту и излази из стана.

Други интермецо. Ходајући улицом, Мина примећује погрбљеног човека који јој показује руком да га следи.

Пета сцена. Човек улази у антикварницу, а Мина за њим. За тренутак, никога осим Мине нема у антикварници. Однекуд, као дух, појављује се Антиквар (човек кога смо већ неколико пута раније видели – Странац, проф. Костић, Јован, погрбљени човек са улице). Он показује Мини необичне предмете из своје продавнице. Пита је да ли би нешто хтела да купи. Изненада, Мина спази шал боје сребра из свога сна. Због тога је узбуђена, пита Антиквара одакле му тај шал. Жели да га купи. Антиквар јој каже да му је шал донела једна старица. Ставља јој га око врата („Твој је био, твој и јесте...“) и тим чином иницира друго присећање: Мина постаје Зора, а Антиквар Јован. Њих двоје су на балу, проживљавају најлепше часове своје љубави. Али Зора је и дубоко очајна због њиховог неверства према Види. Одједном се на сцени појављује и стара Вида, пробуђена из дремежа (тј. ноћне море) у столици. Она покушава да растера утваре.

Шеста сцена представља продужетак кошмарног стања у којем се нашла стара Вида измучена сећањима на прошлост. Прогањају је трагичне последице издајства које су Зора и Јован, њени најближи и највољенији, према њој починили, јер су иза њених леђа започели љубавну везу. Изненада се на вратима њеног стана појављује Мина са шалом боје сребра у руци. Вида је саблажњена сличношћу Мине и Зоре. Испрва одбија разговор са Мином. После Мининог инсистирања, она попушта и почиње да прича судбину Зоре Дулијан. Током

Видине приче Мина ставља шал око врата и полако се претвара у Зору. Вида прича о нераздвојном пријатељству између ње и Зоре, о дугом одсуству свог вереника Јована и о његовом изненадном повратку. Вида даље прича како га је упознала са Зором и како се између Зоре и Јована родила љубав на први поглед, коју Вида није примећивала. После неког времена, Вида је открила издају. Наиме, Јован је на балу кришом Зори послао цедуљу путем које јој је заказао састанак на обали реке. Вида је пресрела поруку и променила час сусрета. Уместо Јована, на месту састанка појавила се Вида. Од тог тренутка Видине приче, стара Вида и Зора/Мина заједно причају причу, али свака од њих своју верзију. Вида каже да је, заслепљена бесом и љубомором, Зору гурнула у реку. У руци јој је остао шал и хартија са стиховима Зорине последње песме. Зора каже да је, скрхана очајем због пријатељства које је изневерила, сама скочила у реку. Она пита Виду шта се догодило са Јованом. Сазнаје да се он по Зорином нестанку убио. Вида је цео свој живот провела бежећи од те трагедије. Ипак, предосећала је да ће још једанпут срести Зору. Све то време чувала је Јованово последње писмо знајући да ће доћи час када ће моћи да га преда оној којој је намењено, Зори.

Седма сцена. На празној сцени Зора, Јован и млада Вида певају одломке Јовановог последњег писма. Судбине живих и мртвих мешају се као таласи реке у којој је нестала Зора Д. Преостаје само немир.

На основу изложеног синопсиса испоставља се да у опери постоје заправо само три лика, носиоца радње: Зора, Вида и Јован. Два лика, Зора и Јован, пролазе у опери кроз различите стадијуме метаморфозе, док један лик (Вида) постоји у појавном виду своје две старосне доби. Зора је и Мина, и Жена са шалом боје сребра, то је главна улога у опери и она је писана за лирски сопран. Јован је и Странац, и проф. Костић, и Антиквар, и та је улога писана за лирски баритон. Улога старе Виде писана је за драмски мецосопран, а улога младе Виде за лирски мецосопран. Колико је мени познато, ово је јединствен пример таквих преображаја главних ликова у оперској литератури. (Мина се, за нас гледаоце, претвара у Зору сваки пут када је дотакне шал боје сребра.) Сличан пример могао би, условно речено, да се нађе једино у опери *Случај Макројулос* Леоша Јаначека, где главни женски лик (посредством еликсира младости) „реинкарнира“ своју појаву кроз неколико људских генерација. Међутим, у самој опери ми главну јунакињу видимо само у једном времену, непосредно пред разрешење мистерије. Много већу сличност, у смислу преображаја ликова, можемо наћи у филму *Персона* Ингмара Бергмана.

Оно што је такође једна од занимљивости опере *Зора Д.* јесте нестварност њених ликова. Ликови који пролазе кроз различите

преображајне фазе јесу, у суштини, нестварни, они готово да и не постоје. Једини „стварни“ лик у опери јесте Вида. Она се сећа своје прошлости и људи везаних за ту прошлост, она их у сећању премешта и раздваја, па опет повезује, због чега се стиче снажан утисак истинског покушаја бекства од утвара прошлости, што и целу „радњу“ може да смести у њену, трагичном прошлошћу поремећену психу, радњу која нам се представља у виду нестварних слика које ми, гледаоци, спајамо у целину. Као пример тога навео бих делове опере (у 4. и 6. сцени) у којима Вида, да би ублажила притисак свог сећања које је прогони, укључује радио. Оба пута се са радија чује Јованов глас који пева стихове Зорине последње песме. Све је утварно, спољни свет не постоји, ми смо утерани у теснац Видине неизлечиве и непролазне мбре.

Дакле, оно што ми, као гледаоци, видимо у опери *Зора Д.* није стварност, то је само представљање стварности, које је понекад толико уверљиво да заборавимо на илузију. И баш у том представљању, као суштини позоришта и позоришног, лежи, према Исидори Жебељан, есенција савремене опере. Сажетак радње који сам изнео није нам неопходан само да бисмо разумели дешавања у опери и однос међу ликовима, него и да бисмо схватили специфичан однос Исидоре Жебељан према форми савремене опере који је ауторка изложила у есеју „О могућем начину компоновања опере данас“ (писаном поводом завршног испита на последипломским студијама композиције на ФМУ у Београду, у класи проф. Властимира Трајковића, 2002. године). У том есеју Исидора Жебељан нас подсећа да је опера, сама по себи, врхунски артифицијелна форма, пре свега због тога што се драмски текст пева, при чему тај певани текст, баш због типова реченица карактеристичних за говорни језик, делује неприродно. Међутим, то, према Исидори Жебељан, није једини „проблем“ оперске форме у односу на драму из које је потекла. У драми је у првом плану догађање, па тек онда стање, и управо је то она врста текста која у опери није природна јер углавном онемогућава поетизацију. Композитори 20. века су на различите начине прилазили овом проблему, а најчешће су га решавали јачањем драмског елемента опере, односно радње и психолошких односа међу ликовима на уштрб музике. Зато Бергове и Шенбергове опере (као и опере њихових истомишљеника и следбеника) могу да изазову извесну пажњу публике приликом сценског постављања (нарочито ако се оно усредреди на богату визуелну опрему), док је њихова атонална музика лишена способности да „било шта представи, изрази или ослика, (...) јер оваква музика, будући да није проистекла из акустичких закона, анулира и обесмишљава разноврсност и смисао чујних елемената музике.“ Супротан пример, опера без радње, исто тако негира суштину ове форме

претварајући је у циклус песама за глас и оркестар (као што је, на пример, опера *Monsters of Glass* Филипа Гласа).

Други важан проблем оперске форме, који Исидора Жебељан разматра у свом есеју, јесте начин причања приче, тј. однос догађања и стања, временски однос тока радње и њеног заустављања. У старијим операма тај однос се углавном изражавао применом следећег обрасца: драмски ток се зауставља да би се (у аријама) приказало одређено стање, као што је то, на пример, случај у барокним или италијанским романтичарским операма. Овакав начин омогућавао је, поред обезбеђења протока радње, и успостављање извесног следа одређених емотивних стања. Другачије решење нудиле су опере тзв. симфонијског типа, односно опере Р. Вагнера и његових следбеника, у којима се „кроз субјективно психолошки приказ ликова“ давала предност (најчешће само) једном, узвишено патетичном стању, због чега се време у оперском делу није заустављало, него само растезало. С обзиром на то да се, захваљујући филмској уметности, данашња перцепција временског протока у једном уметничком делу драстично променила у односу на прошла времена, постало је више него јасно да опера, у том смислу, не може да се пореди са филмом. У опери је драмски ток успорен певањем, па је немогућно постићи савремену брзину причања приче. Данашњи оперски композитори (попут Салватора Шарина /Salvatore Sciarrino/, на пример) заобилазе тај проблем упорним инсистирањем на једнодимензионалности једног стања, чиме се постиже само иритирајући осећај тескобе.

Примери из историје опере где се овај проблем другачије третирао јесу опере Леоша Јаначека и опера *Лујикарско позоришно мајстора Пегра* Мануела де Фаље. У Јаначековим операма наилазимо на уску координацију музике и радње, при чему се истиче „аутономија чисто музикалног геста“ испољена кроз композиторову врхунску музикалност. У његовим операма постоји усредсређеност на музички сегмент и на проналажење правог музичког израза који Јаначек остварује непрекидним низањем емотивних стања остварених, као што је речено, искључиво музичким средствима (то је нарочито приметно у опери *Из мртвог дома*). Кратка Де Фаљина опера пример је повратка суштине позоришта – представљању (пошто се ради о представљању представљања) – која је потпуно лишена потребе за психологизацијом ликова. Јер, према Исидори Жебељан, у операма са наглашеним драмским елементом „неопходно је да се акценат стави на дубоку психологизацију ликова коју је (...) могуће постићи само кроз тоталну субјективизацију визууре, односно доживљаја самог лика, због чега се музичка глума (...) мора свести на општа места психолошких емотивних реакција услед потребе да ове буду јасне.“

Тип опере за који се залаже Исидора Жебељан јесте опера у којој би се изабрана прича причала континуираним низањем појединачно поређаних и уланчаних музичко-поетских стања. Тиме би се добио утисак „заустављаног времена које, у генералном смислу, ипак тече. Овакав приступ подразумева (...) да и сама прича опере буде артифицијелна, дакле, да се не базира на израженом драмском елементу, (...) да нас ништа у њој не обавезује на велику патњу и драму... Ако се одрекнемо тежишта на драмској радњи и ликовима у опери, а самим тим и психологизирања, тако да музика постане ослобођена баласта, пошто је њена природа, будући пре свега чулног типа, у супротности са овим елементима (...) ако се одрекнемо потребе да се кроз текст (...) превише објашњава радња, можемо доћи до плана“ опере који би се концентрисао на чулно дејство саме музике.

Управо такву оперу компоновала је Исидора Жебељан. (Важно је напоменути да су горенаведене идеје осмишљене тек након што је написан део музике и комплетан либрето.) Пошто је радња већ описана, јасно је да је прича опере *Зора Д.* артифицијелна и да у њој нема израженог драмског елемента. Истинска снажна напетост остварена је искључиво музичким средствима, међу којима мелодијска инвенција, као изузетни и несвакидашњи дар композитора Исидоре Жебељан, има водећу улогу.

О самој музици ове опере славни редитељ Дејвид Паунтни је рекао следеће: „Музику Исидоре Жебељан открио сам као члан жирија за оперску награду Џенезис фондације. У маси представника тзв. ‘академске модерне’, који сви један другог лоше имитирају, њен музички глас одмах ме је освојио својом оригиналношћу, непосредношћу израза и, пре свега, емоционалном експресивношћу, што данас представља реткост, а што је од непроцењиве важности у случају када једна прича треба да се исприча на сцени.“ (D. Pountney, *Zora D. und Mr Emmet takes a walk*, програмска књижица за поставку у Бечкој камерној опери.)

Прву и најочљивију специфичност ове музике чини, као што сам рекао, несвакидашња и врло особена мелодијска инвенција. Опера *Зора Д.* могла би да се опише као ђердан сачињен од густо нанизаних мелодијских бисера. Те мелодије су саме по себи толико изражајне да би слободно могло да се каже да је мелодијска инвенција Исидоре Жебељан специфична онолико колико су специфичне инвенције једног Прокофјева или Јаначека. Специфичност њених мелодија обојена је микроелементима музичког фолклора, и то српског (војвођанског), румунског и јужнобалканског. Међутим, ти елементи нису преузети као целина, нити постоје у виду који би ову музику приближио некој конкретној народној музици. Далеко од тога. Фолклорне музичке честице (као што су модалност, карактеристична

орнаментика, мешовити ритмови, завршеци мелодија на другом ступњу итд.) тако су уклопљене у музичку целину и инкорпорирани у музички језик Исидоре Жебељан да јој дају додатну необичност и боју, при чему се доживљавају као интегрални део композиторовог стваралачког бића које носи свест о музичком поднебљу са којег је потекло. Због тога је поређење са Прокофјевом или Јаначеком још адекватније, нарочито ако се уоче и основне разлике између њихове музике и музике Исидоре Жебељан, а то су одсуство сваког интензивнијег поистовећења са неким конкретним фолклором, као и одсуство сваког романтичарског приступа темама и мотивима, како у смислу мотивског или тематског рада, тако, наравно, и у погледу израза.

Мелодика целе опере је бујна, сочна, смела и недољива. У том смислу нарочито се истичу Пролог, Прва сцена, делови 3. сцене, као и дуети из 4. (Зора и млада Вида) и 5. сцене (Зора, Јован). Врхунски домет мелодике Исидоре Жебељан, као и њеног стваралачког проседа уопште, јесте 7. сцена (терцет), која својом истовременом бујношћу и сведеношћу (израженим, између осталог, и присуством богате мелизматике у мелодији малог опсега) остварује атмосферу потресне (али не патетичне!) туге, те представља неке од најлепших и најзбудљивијих страница српске музике.

Пример бр. 1 – њочейак 7. сцене

196 $\text{♩} = 72$

pp *sf* *p* *sf* *sf* *p*

I Fern bez vre - me - na i bez pro - sto - ra, vi - še
und viel

**** *fp* *f sub.* *pp sub.*

neg' što sam mog - la, hte - la sam da te vo - lim
mehr, als ich's kann - te, möch - te ich dich nur lie - ben

Као пример мелодијске инвенције којом се остварује снажна музичка напетост треба споменути и почетак 4. сцене. Изломљене мелодијске линије и велики скокови стварају утисак тескобе и немогућности бега, али и утисак нестварног, сабласног.

Пример бр. 2 – њочейак 4. сцене

Важан елемент мелодике чини присуство украса својствених народној музици. Али, Исидора Жебељан је те украсе применила на нов, само њој прирођен начин. Они нису „прсликани“ из народних мелодија, не налазе се на истим деловима фразе као што је то случај у народној музици, а понегде су прерасли у истовремена секундна звучања, што указује на специфичну примену и транспозицију елемената фолклора.

SCENA IV Salon gospode Vide uređen u stilu 1930-ih godina. Gospoda
 Vida, 86 godina, sedi u stolici i nervozno se klati.
 SZENE IV *Vidas Salon, eingerichtet im Stil der 30-er Jahre. Frau Vida,
 86 Jahre alt, schwankt in ihrem Stuhl nervös hin und her.*

93 $\text{♩} = 160$

Fl.

Cl. in Sib

Fg.

Sax. alto in Mib

Cor. in Fa

Tr. in Do

Timp.

Perc.

G. C. with pedal

Arpa

Piano

Vn. I

Vn. II

V-la

Vc.

Cb.

Пример бр. 3 – гео 2. сцене

На појединим местима мелодија може да подсећа на неке жанровске сцене из опера ранијих епоха (као што су кулминација и завршетак дуета Зоре и Јована из 5. сцене) или поседује елементе савремене популарне музике (као што је реп-сегмент из аријете Антиквара, такође из 5. сцене). Али ти сегменти су веома кратки, карактер жанра тек што је наслућен, а он већ бива пресечен и неповратно напуштен. Понекад се један мелодијско-ритмички модел, који чине неколико тактова, понавља четири (ређе два) пута, а то је искуство које је такође проистекло из народне музике, што никако не сме да се доводи у везу са минимализмом.

Од тако израженог мелодијског елемента опере произилази и обликовање вокалних деоница, које од извођача траже велику музичност и савршену технику, при чему се никада не угрожавају природа гласовне експресије, нити суштина појмова певљивости и певања (у оном смислу у којем је Барток рекао да је глас једини инструмент којим људско срце пева). Због таквог третмана гласова опера *Зора Д.* представља уникатан пример у савременој оперској литератури.

Изразиту хармонску карактеристику опере чини присуство специфичних акорада са умањеном квинтом. Они су последица употребе лествица народне музике које имају прекомерну секунду, односно последица личног композиторкиног „слушања“ народне музике. С тим у вези важно је напоменути да прекомерних секунди у мелодијама готово да уопште нема (са малим изузетком у Прологу), чиме је избегнуто уобичајено решење за постизање оријенталног колорита.

Ритмичко-метричка компонента музике је сложена, али природно произилази из мелодије и одликује се мешовитим ритмовима и променљивом метриком. За остварење богатог ритма у опери значајно је и присуство удараљки (од којих су све, осим тимпана, са неодређеном тонском висином), чије су деонице често врло аутономне у односу на основни ритам мелодија (као у оба интермеца, затим у деловима 5. и 6. сцене, на пример). Ти ритмички патерни удараљки уклопљени су у целину на начин паралелног

низања мелодијско-ритмичких трака, односно слојева, тако да образују звучну вишеслојност. То је једна од најважнијих особина ритмике, али и специфичне оркестрације ове опере. Врло често ритмичка компонента има карактер игре. Та игра никада није конкретно препознатљива, али је увек врло изражајна и узбудљива. Игра је нарочито потенцирана у оба инструментална интермеца:

Пример бр. 4 – њочешак Првог интермеца

Intermezzo No. 1

Pretapanje na Medustav. Mina užurbano hoda kroz grad.
Schnelle verwandlung Mina geht hastig durch die stadt.

61 $\text{♩} = 144$

Fl. *pp* Solo

Cl. in B \flat *mp*

Eg. *mp*

Sax. sopr. in Sib *mp*

Cor. in Fa *p*

Tr. in Do *p*

Perc. Cow bell
Tamb. picc.
G. C. or Bass drum with pedal *p*

Arpa *mp* non arpegg.

Piano *p*

Stranac Der Fremde *vi. te!*

Vn. I *mp*

Vn. II *mp*

V-la *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Оркестрација у опери *Зора Д.* је необична и занимљива. Камерни оркестар чине флаута (уз пиколо и алт-флауту), кларинет (са бас-кларинетом), саксофон (сопран и алт), фагот, хорна, труба, харфа, клавир, ударалке (два извођача), две виолине, виола, виолончело и контрабас. Због знатног присуства дувача звук оркестра делује робустније, екстравагантније и самосвојније. Често се, током слушања опере, стиче утисак да се ради о групи инструменталних солиста чији је (удружени) камерни звук равноправни сарадник вокалних солиста. Ипак, мора се приметити да Исидора Жебељан није посезала за уобичајеним оркестрационим решењима, него је тежила изналажењу звучних боја које би задовољиле њен порив за истински узбудљивом музиком. Другим речима, упогребом несвакидашњих оркестрационих поступака и стварањем специфичног колорита, Исидора Жебељан је стварну драмску напетост потпуно пребацила са речи на музику, и то нарочито на оркестар, чиме је остварила брзо смењивање различитих емотивних стања.

Као пример аутентичне оркестрације навели бисмо сам почетак 3. сцене који је означен ударцем *spring coils*-а. Из лежећих акорада гудача, кратка тремола *sul ponticello* (потпомогнути *flatterzung*-тоновима флауте) стварају осећај налик љуљању тла. Већ пред крај првог такта (изнад којег стоји ознака *Misterioso*) из тих акорада израстају четвртстепени покрети у виоли и виолончелу. Ти микротонални акорди осцилирају око једног тона и стварају звучни осећај присуства иреалних сила. Ударци *grand cassa*-е, која опонаша традиционални начин импровизације на гочу (што је у партитури детаљно описано), у том несвакидашњем споју лежећих микротоналних акорада и карактеристичних народних ритмова, додају осећај страха. На то се надовезује соло-баритон (проф. Костић), чији је *quasi recitativo* у опсегу од два тона удаљена за полустепен. Али, чим Мина почне да поставља своје прво питање („Ко је била Зора Д.?”), микротоналности нестаје и готово читав оркестар подржава ритам њеног питања. Потом се, као звук далеке фруле из неког румунског побрђа, јавља соло мелодија пиколо-флауте, да би, кад проф. Костић настави свој квазиречитатив, гудачи опет прешли на микротоналне акорде. Тај однос ликова, тј. однос полустепених и четвртстепених сазвучја смењује се све док проф. Костић не почне да прича своја сећања о Зори Д.

Занимљиво је решен и дует Зоре и младе Виде из 4. сцене, а нарочито део дуета када млада Вида чита Зорину песму. Она песму чита два пута, и то „у себи“. Прво читање праћено је соло клавиром, док је за време другог читања истакнута мелодија сопран саксофона, обогаћена повременим „уметањима“ кларинета који са саксофоном понекад образује унисона а повремено секундна звучања. Такође су занимљиви делови 5. сцене (у антикварници), где

се играчком ритму гудача супротставља квазиостинато бас-кларинета, или део у коме се далека асоцијација на оријентални амбијент постиже инсистирањем на честим глисандима гудача на тоновима са кратким ритмичким вредностима. Потресности 7. сцене умногоме доприноси и изразито сведена оркестрација, која почива на хорни и фаготу, а којима се касније придружују виолине у високом регистру (*pp*, *sul ponticello*) и деликатни акорди клавира.

Ово су само неки од елемената који музику ове опере чине толико аутентичном. Гледано са становишта унутрашње форме, опера представља, условно речено, бескрајни низ мелодија, што ни у ком случају не сме да се доведе у било какву везу са тзв. бескрајном мелодијом. Као један од најлепших примера уланчаног низа различитих стања навео бих дванаестоминутну 3. сцену, коју чини низ од готово 20 одсека, од којих сваки потенцира другачија емотивна стања везана за причу о песникињи Зори Д., исказану кроз дијалог двоје протагониста (Мина и проф. Костић). Повезани, уланчани низ мелодија у овој опери подразумева постојање различите груписаности појединачних мелодија или мелодијских блокова. На појединим местима, иако ретко, мелодијске целине имају обресе арија. Али, једина арија у опери јесте арија старе Виде у 4. сцени, у тренутку када Вида налази шал и када се са тугом сећа своје младости. То је уједно и једини део опере који има правилну периодичну структуру и он би могао да нас подсети на неку песму која се у то доба (30-те године) певала. Може се рећи да је и Пролог опере такође једна аријета, пуна мелизама и деликатне агогике у деоници сопрана. На неколико места у опери мелодијски низ поприма обресе ариоза, као што је деоница баритона (Странац) на почетку 2. сцене или у првом делу 5. сцене (Антиквар), док су, у смислу музичке драматургије, читава 1. сцена, као и почетак и завршетак 4. сцене сложене оперске сцене (монолози), што подразумева различита (а сродна) емотивна стања.

Од ансамбала, у опери наилазимо на дуете и терцете. Два велика дуета јесу, већ поменути, дует Зоре и младе Виде из 4. сцене и дует Зоре и Јована из 5. сцене. Оба дуета представљају важне емотивне кулминационе тачке за целу оперу. Терцет је на крају 5. сцене (Зора, Јован, стара Вида), а терцет чини и читаву 7. сцену (Зора, Јован, млада Вида), у којој је, слично као и у Прологу, заступљено само једно, развијено емотивно стање. У целој опери нема правих речитатива. Сви делови опере, чак и они у којима има врло мало поетских текстова (као што су делови 3. и 6. сцене), припадају одговарајућим мелодијским сегментима сцене у којој се налазе.

Иако у опери теме-лајтмотиви не постоје, у њој ипак могу да се нађу три мотива који ће се појавити неколико пута. То су:

„МОТИВ ЈАБЛАНОВА“,

Пример бр. 5 – њочешак 1. сиене

48 ♩ = 184

Vn. I
Vn. II
V-la

„МОТИВ МИСТЕРИОЗНОГ ЗОРИНОГ НЕСТАНКА“

Пример бр. 6 – њочешак 2. сиене

SCENA II Sadajnje vreme. Biblioteka sa prašnjavim policama i sivim knjigama. Na scenu ulazi Stranac. Prilazi policama sa knjigama i zainteresovano ih razgleda. Povremeno se osvrne, kao da nekoga očekuje.

SCENA II Gegenwart. Eine Bibliothek mit schmutzigen Regalen und angestaubten Büchern. Der Fremde betritt den Raum und nähert sich den Bücherregalen, vermeintlich an Büchern interessiert. Von Zeit zu Zeit blick er um sich, als würde er jemanden erwarten.

27 *Largo e pesante* ♩ = 88

Fl.
Cl. in SF
Fg.
Sax. alto
in Mis.
Cor. in Fa
Tr. in Do
Perc.
Arpa
Piano
Vn. I
Vn. II
V-la
Vc.
Cb.

и „мотив Мине“
Пример бр. 7 – гео 2. сцене.

rall. ----- // 37 *Allegro* ♩ = 192
2+2+3

U biblioteku ulazi Mina. Već sa vrata počinje nervozno da pretražuje po knjigama.
Stranac je opazi.
Mina betritt die Bibliothek. Sobald sie erschienen ist, beginnt sie nervös zwischen den Büchern herumzusuchen. Der Fremde beobachtet sie.

Stranac
Der Fremde

p Ja se no - čas bo - jim
Nacht frißt mich auf vor Angst.

rall. ----- // 37 *Allegro* ♩ = 192
2+2+3

rall. ----- // 37 *Allegro* ♩ = 192
2+2+3

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. in Sb (Clarinet in Bb), Fg. (Bassoon), Sax. alto in Mib (Saxophone alto in Bb), Cor. in Fa (Cor in F), Tr. in Do (Trumpet in D), Perc. (Percussion), Arpa (Harp), Piano, Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), V-la (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score consists of 11 staves. The Flute part is mostly silent. The Clarinet in Bb part features a melodic line with triplets and dynamic markings of *f*, *mf*, and *mf*. The Bassoon part is silent. The Saxophone alto in Bb part has a melodic line with dynamic markings of *mf*, *p*, and *p*. The Cor in F part has a melodic line with dynamic markings of *mf* and *p*. The Trumpet in D part has a melodic line with dynamic markings of *mf* and *p*. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpa part is silent. The Piano part is silent. The Violin I part has a melodic line with triplets and dynamic markings of *f*, *mf*, and *mf*. The Violin II part has a melodic line with dynamic markings of *f* and *f*. The Viola part has a melodic line with dynamic markings of *f* and *f*. The Violoncello and Contrabasso parts are silent.

(Називе мотива дао је аутор текста искључиво за ову сврху.)

Међутим, Исидора Жебељан те мотиве ни у ком случају не користи на традиционалан начин својствен Вагнеровим и поствагнеровским операма. „Мотив јабланова“ се, тако, у опери појављује још два пута (у 4. и 6. сцени), и то у Јовановој мелодији као глас са радија, док се на крају 6. сцене, на самој кулминацији опере, мотив појављује преображен до непрепознатљивости.

Пример бр. 8 – завршетак 6. сцене

181

f

Zora

Zaš - to no - čas ta - ko šu - - - - - me
 Wa - rum flüs - tern leis' im Nacht - - - - - wind

Од тескобног „мотива Зориног нестанка“ изграђен је инструментални увод 2. сцене и тај мотив јавља се у опери још само једном, и то у 3. сцени, када Мина упита проф. Костића за судбину песникиње Зоре Дулијан. Слично је и са „мотивом Мине“. Осим тога што испуњава значајан део 2. сцене, он ће се појавити још само једанпут, у средини 6. сцене, пред сам Минин преображај у Зору. Дакле, мотиви не „прате“ своје ликове, они их ни у ком виду не „објашњавају“, нити „описују“ него се ти мотиви појављују само да би нас подсетили на поједина (претходна) емотивна стања. Занимљиво је да се „мотив Зориног нестанка“ и „мотив Мине“ јављају сваки пут искључиво у инструменталном облику, док се „мотив јабланова“ јавља у вокалним деоницама увек када се помињу стихови Зорине последње песме.

Изузетна карактеристика музике опере *Зора Д.* јесте тзв. музичко изненађење, елемент композиторског језика и писма, који се у литератури веома ретко среће, а оличење је посебног талента. (Таланат за изражавање богатства неочекиваног имали су, на пример, Прокофјев и, делимично, Јаначек, док је у нашој музици сјајан пример таквог талента показао Душан Радић у својој бриљантној композицији *Синсак*.) Када говорим о музичком изненађењу као делу музичке инвенције, ја при том не мислим на банална изненађења каква се срећу у музици Алфреда Шниткеа или Гије Канчелија, када, после тихе, меланхолично-пасторалне мелодије прасне кластер у динамици *fff*. (Такав поступак бих окарактерисао као недостатак уметничке рафинираности, без обзира на упорност теоретичара који га повезују са личном борбом уметника против репресије у бившем Совјетском Савезу, односно тим пре.) Неочекиваност и изненађење важне су особине музике Исидоре Жебељан и представљају доказ изузетне музичке интелигенције, као и великог духовног богатства, што се испољава у промишљеном низању таквих музичких стања која шире и продубљују емотивну палету музичког дела до неочекиваних размера.

Зато слушаалац на почетку опере (или у било ком другом њеном делу) не може да претпостави куда ће га одвести и каква ће му узбудљива емотивна изненађења приредити музика Исидоре Жебељан. Важно је рећи да емотивна стања у опери нису остварена

уобичајеним евоцирањем одређених музичких клишеа, као и да за њихово остварење није коришћен никакав концепт, као рационални предчин уметничког геста. Необичност њиховог настанка лежи у својеврсној паралелности стања која извире из музике Исидоре Жебељан. Да бих то објаснио, послужићу се једним примером из области природних наука, и то ботанике.

Наиме, неке врсте орхидеја (*Orchis arifera*, на пример) имају доњи део цвета тако уобличен да савршено подсећа на пчелу (и бојом и обликом). Ми, као посматрачи, видимо истовремено и орхидејин цвет и пчелу на орхидејином цвету, односно представу пчеле на цвету. Ми смо, затим, истовремено свесни неколико чињеница: да орхидеја „зна“ како изгледа пчела и да „зна“ да ће пчела бити привучена присуством друге пчеле. И ми, такође, у истом часу откривамо орхидејину „вештину“ помоћу које је она „дозвала“ пчелу да би њен цвет био опрашен. Дакле, ми, гледајући овакав цвет, остајемо задивљени постојањем разнородних дешавања везаних за слику коју видимо. Управо таква вишеструкост стања постоји у скоро сваком сегменту опере *Зора Д.* Свако емотивно стање у опери представља један музички грозд микростања, различитих по свом примарном дејству, али удружених у природну, органску целину. Зато њихово остварење и јесте плод изванредне музичке интуиције, која жели и може да изрази мноштво у једноме. Таква места је погрешно тумачити позивањем на, на пример, иронични став композитора, јер се пренебрегава емотивна вишеслојност зарад истицања једног, не увек примарног нити важног слоја. Слушалац опере *Зора Д.* зато никада, у свом иницијалном слушном доживљају, неће чујти мрачну и туробну музику када се ради о трагичним и драматичним збивањима. Међутим, слушањем музике он ће моћи да осејти звучну траку трагедије која је присутна у свеукупности понуђеног звука. Он ту траку неће следити свесно, он ће њоме бити вођен и доведен до тачно оног емотивног надражаја којем више неће моћи да се одупре разумом. У томе лежи чаробњаштво музике Исидоре Жебељан. Такав израз музике назвао бих музичком фантастиком.

На неким местима у опери, као што је средина 6. сцене, Исидора Жебељан тај утисак постиже користећи се поступком који би могао да се упореди са тзв. интелектуалном филмском монтажом коју је заступао Сергеј Ејзенштајн, а код нас Душан Макавејев (у филмовима из 60-их и раних 70-их година). Тај поступак се у филмској уметности заснива на спајању две наизглед разнородне слике, чија емотивна стања нису узрочно-последична, него се њиховом интерференцијом добија неко треће, сасвим ново, свеобухватније емотивно стање. Исидора Жебељан примењује искуства овог уметничког поступка на задивљујући начин. У поменутој 6. сцени,

пред сам моменат открића могућих решења загонетке Зориног нестанка, када се последњи пут понављају стихови њене песме (дакле, у тачки кулминације целе опере), Исидора Жебељан се послужила ритмом блиским funk-музици, који нас удаљава од сваке примисли патетичних призвука и доводи нас у стање извесне страсне бестелесности, при чему слушалац доживљава ону врсту узбуђења коју би, претпостављам, могло да изазове, на пример, видљиво обртање земље под његовим ногама. Узбуђење због свести о присуству и дејству нама недокучивих сила.

Уметничка екипа која је остварила прву инсценацију опере *Зора Д.*, на челу са редитељем Дејвидом Паунтнијем, пронашла је врло спретно и ефектно решење за брзу смену слика. Сценографија се састоји од велике собе-кутије, отворене с предњег и задњег краја, по чијој су дубини (на различитим одстојањима од просценијума) распоређене дуге и уске сребрне завесе. По завесама се током трајања опере приказује видео-филм помоћу којег се остварују прелази из једног ентеријера у други. Занимљивост видео-филма, поред његовог високог естетског нивоа, лежи и у смени црно-белих делова и делова у боји (идеја потекла од Исидоре Жебељан). Наиме, сваки део сцене који приказује или асоцира прошлост има „пратњу“ видео-филма у боји, док су они делови филма који „прате“ радњу смештену у садашњост црно-бели. У току опере певачи постепено скидају једну по једну завесу да би се, пред крај 6. сцене (у тренутку кад се сазнаје да се Зора утопила у реци) одједном скинуле све преостале завесе и указао се оркестар који је постављен иза сценографије. На тај начин остварена је занимљива и узбудљива режија која, удружена са музиком, ствара првокласни сценски доживљај.

Опера *Зора Д.* Исидоре Жебељан представља велики успех српске музике на међународној сцени и, свакако, највећи успех српске опере до сада. Њена музика ослобађа слушаоца присиле да размишља о ономе што слуша, њена музика нагони га да осећа. Она збуњује све оне теоретичаре који су заборавили да се, како је рекла наша велика Љубица Марић, музика не гледа него пре свега слуша, а збуњује их својом чулношћу и необјашњивошћу онога новог у себи које се опире свакој устаљеној класификацији. Иако скривено и непретенциозно, музика Исидоре Жебељан поручује српским композиторима да не зазиру од оригиналности коју носе у себи и да је не траће подилажењем иностраним трендовима чије су се оштрице отупиле а дејство одавно изгубило. Компонујући дело које слушаоцу и извођачу враћа веру у музику и у богатство емоција које музика евоцира и провоцира, Исидора Жебељан утире нов пут музици, и то оној која се обраћа човеку и човечности.

Borislav Čičovački

ZORA D. by ISIDORA ŽEBELJAN
– TOWARDS THE NEW OPERA

(Summary)

Opera *Zora D.*, composed by Isidora Žebeljan during 2002 and 2003, and which was premiered in Amsterdam in June 2003, is the first Serbian opera that had a world premiere abroad. It is also the first Serbian opera that has been staged outside Serbia since 1935, after being acclaimed at a competition organized by the Genesis Foundation from London. Isidora Žebeljan was commissioned (granted financial backing) to compose a complete opera with a secured stage realization. The Dutch Chamber Opera (Opera studio Nederland) and the Viennese Chamber Opera (Wiener Kammeroper) were the co-producers of the first production. The opera was directed by David Pountney, the renowned opera director, while an international team of young singers and celebrated artists assisted the co-production. The opera was played three times in Amsterdam. Winfried Maczewski conducted the Amsterdam Nieuw Ensemble whereas Daniel Hoyem Cavazza conducted the Wiener Kammeroper on twelve performances. The Viennese premier of *Zora D.* opened the season of celebrations, thus marking the 50th anniversary of the Wiener Kammeroper.

The libretto, based on the script for a TV film by Dušan Ristić, was co-written by Isidora Žebeljan, Milica Žebeljan and Borislav Čičovački. Speaking of genre, the libretto represents a *mélange* of thriller, melodrama and mystery, with elements of fiction. The opera consists of the prologue and seven scenes. The story, set in the present-day Belgrade, also goes back to the 1930's and the periods interweave. The opera was written for four vocalists: the soprano, the baritone, and two mezzo-sopranos. The chamber orchestra has fifteen musicians.

The story: One summer day in 1935, Belgrade poetess Zora Dulijan mysteriously disappears. Sixty years later, Mina, an ordinary girl from Belgrade, quite unexpectedly becomes part of an incredible story, which gradually unravels as time goes by. Led by a dream (recurring night after night, with some vague verses about poplar trees and contours of a mysterious woman with a silver scarf being all that Mina remembers) she sets out to solve the mystery that seems to haunt her for no apparent reason. Part of the secret is also an invisible force, which Mina uses to gradually piece together the story of a great love that was brutally brought to an end 60 years ago and now seeks fulfillment. At the same time, Vida, a woman in her 80s, who has just returned to Belgrade from a long exile, begins to feel tortured and haunted by ghouls from the past, the very same she has been trying to escape all those years. Mina, desperate to solve the mystery, and Vida, in search of final rest and redemption, meet to disclose to us the answer and tell us what really happened to Zora D.

The leading characters of the opera, whose main attribute is illusiveness, undergo transformation that is something rarely found in opera literature. This quality of the characters and the story, as well as the absence of a real drama in the libretto, matches the specific idea of a contemporary opera. Unlike composers who insist on giving characters psychological quality, thus reducing their emotions to clichés for reasons of clarity, Isidora Žebeljan demonstrates a need for a completely different type of opera. Her idea is to have an opera which focuses on the sensual exploits of music itself. This is the very type of opera sought after by Isidora Žebeljan. The first

and most striking feature of her music is a very unique melodic invention. Opera *Zora D.* could be described as a necklace of thickly threaded music pearls. Microelements of the traditional music from Serbia (Vojvodina), Romania and the south of the Balkans give her melodies a very special quality. Those elements, however, have not been taken over in their entirety, nor do they exist in the form that would link this music to any particular type of folk music.

Music elements of the traditional music, incorporated in the music expression of Isidora Žebeljan, provide additional distinctiveness and the colour, while being experienced as an integral part of Žebeljan's creative being which carries within itself the awareness of the composer's musical roots. Melodic elements of the opera expressed in such a manner give form to vocal parts, which require of performers great musicality and perfect technique without compromising the nature of their vocal expression. Specific chords with a diminished fifth, resulting from the use of folk music scales with augmented second, give the opera a distinct harmonic quality.

The rhythmic and metric components of music are complex, naturally stemming from the melody and are characterized by a mixture of rhythms and changeable metrics. The rhythmic patterns of percussion are incorporated in the whole by parallel lining up of melodic and rhythmic layers, so that they produce sonorous multiplicity. Very often the rhythmic elements have characteristics of a dance.

The chamber orchestra consists of flute (piccolo and alto), clarinet and bass-clarinet, saxophon (soprano and alto), bassoon, French horn, trumpet, harp, piano, percussion, and string quintet. By providing specific orchestration and colouring, Isidora Žebeljan manages to completely shift the real dramatic suspense from words to music, particularly the orchestra, thus causing various emotional states to quickly change.

Speaking of structure, the opera represents an infinite sequence of melodies. Although rarely, melodic entities have, in some places, the form of arias. There are no real recitatives in the entire opera. Each segment of the opera belongs to a corresponding melodic section of the stage that they are part of.

The extraordinary quality of the music in *Zora D.* lies in the music surprise that it provides, which is an element of the composer's language and style rarely seen in the music literature but is a symbol of a special talent. Emotional states are not merely evoked through particular musical clichés, the unusual origin of which may be found in the exceptional parallel quality of states stemming from the very music. The listener, in his or her initial encounter with the music of the opera, will never hear dark and disconsolate music when tragic and dramatic happenings are taking place. Listening to the music will, however, help them feel the sound layer of the tragedy that is present in the offered sound. They will not follow it consciously but, instead, they will be led to the exact emotional stimulus that they will not be able to defy rationally. Such a music expression we call a music fiction.

Artistic team involved in the first production of *Zora D.* has discovered a HVS technique, which helps shifting elements of scenography, from one set into the next, very efficiently and effectively.

Isidora Žebeljan's opera *Zora D.* represents a great success of Serbian music on the international scene, and undoubtedly the greatest success of Serbian opera. Her music liberates listeners from the compulsion of reflecting upon the content they are listening to. Instead, her music compels them to feel.

(Translated by Vesna Novaković.)

ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

REVIEWS

Daiva Račiūnaitė-Vučinienė,
SUTARTINĖS – LITHUANIAN POLYPHONIC SONGS,
 Vaga Publishers, Vilnius 2002

Књига о којој је реч прво је дело једног литванског аутора о *суџарџинама* на енглеском језику. *Суџарџине* су старинске вишегласне традиционалне песме које се данас налазе на простору Литваније и за које већина истраживача истиче да немају паралелу у фолклору ни једне друге земље. Уз ово репрезентативно издање, у тврдом повезу, укусно опремљено црно-белим документарним фотографијама и цртежима, приложен је и мини компакт диск са звучним примерима – теренским снимцима вокалних и инструменталних примера *суџарџина*, из периода од 1935. до 1937, преузетих из архива Института за литванску књижевност и фолклор.

На оригинални, синтетички поглед на *суџарџине* који нам доноси ова књига утицало је ауторкино богато искуство које обухвата теоријску, али и практичну страну: она, наиме, већ више од петнаест година делује као руководилац певачких група које практично изводе *суџарџине*.

Књига започиње *Уводом (Preface)* и *Уводним напоменама (Introductory Comments)*, после чега следе поглавља: *Крајњак преглед збирки, публикација и истраживања суџарџина (Collections, Publications and Research on the Sutartinės In Brief, 16–38)*, *Расправа о развоју и старости суџарџина (Issue of the Genesis and Age of the Sutartinės, 39–74)*, *Жене – извођачи суџарџина (Women – Performers of Sutartinės, 75–99)*, *Рана линеарна литванска џолифонија (Early Linear Lithuanian Polyphony, 100–219)*, *Погледи на узајамно деловање вокалних и инструменталних суџарџина (Prospects for the Interplay of Vocal and Instrumental Sutartinės, 220–238)*, *Аналогије суџарџинама у другим културама (Analogies of the Sutartinės in Other Cultures, 239–262)*, *Змирање традиције суџарџина и њихово поновно рођење у 20. веку (Demise of Sutartinės Hymn Traditions and Their Rebirth in the Last Century, 263–293)*. Следе *Прилози*: 1. *Суџарџине које су записане (транскрибоване) током касног 20. века (Sutartinės Transcribed during the Late 20th Century, 294–314)*, 2. *Извори узорака мелодија (Sources of Melody Samplings, 315–329)*, 3. *Скраћенице (Abbreviations from Endnotes), 330–332*, 4. *Библиографија (Bibliography, 333–349)* и 5. *Илустрације (Illustrations, 350–351)*.

Реч *суџарџине* је изведена од глагола *суџарџи*, што значи *слађају се, усађласију се*. Ово значење се у првом реду односи на начин извођења ових песама: императив је интензивно слушање и међусобно слагање певача (у чему су, између осталог, *суџарџине* веома блиске и балканском старијем двогласном певању). Због тога *суџарџине* изводе изводе мале групе певача, готово искључиво жена. Без обзира на број извођача, број деоница или на стил извођења, у реалном звуку ових песама присутна су само два гласа. Преплићући се међусобно, деонице често стварају карактеристични битонални звук, који је понекад оштар услед честих секундних сазвучја, а у исто време је пун живе пулсације и играчког карактера.

Постојање ових песама је забележено само у малој области северо-источне Литваније. У оквиру тог краја уочавају се, с обзиром на одређене, јединствене музичке карактеристике, варијације унутар четири различите регије (у књизи су приложене географске карте са детаљним објашњењима).

Према међусобном односу гласова, *суџарџине* се могу поделити на неколико основних типова: на хетерофонију, канон (имитацију) и контрапункт. Детаљну поделу *суџарџина* научници су направили првенствено на основу типологије певачких стилова. Преглед свих познатих случајева линеарног вишегласја у Литванији показује велико богатство: установљено је чак 38 различитих типова извођења.

Кад је реч о њиховој функцији, *суџарџине* су углавном у вези са обредима и обичајима (уз пролећне и свадбене обреде, уз послове – кошење ражи, обраду лана, предење и друго), али се срећу и у другим функцијама: уз казивање ратних, историјских и породичних песама, па и уз игре.

Оно по чему је ова књига од изузетног интереса и за нашу етномузиколошку јавност јесте неколико поставки које ауторка доноси обједињујући искуства више научних дисциплина и, нарочито, искуства светских имена проучавалаца народне музике.

Први значајан аспект ове књиге јесте семиотичка анализа синкретичког јединства у коме се *суџарџине* јављају. Методологија коју ауторка спроводи надовезује се на резултате истраживања литванског семиотичара Алгирдаса-Јулиена Греимаса (Greimas), и настоји да, указавши на елементе који постоје на свим нивоима синкретичке целине, реконструише читав обредни систем, који доводи у везу са ванмузичким системом. На тај начин се отвара пут откривању његовог значења у виду једне јединствене поруке, садржане у збиру знакових система који се симултано одвијају.

Сагледавајући три елемента синкретичке целине: реч, покрет и музику, и дајући исцрпне податке о овим аспектима, ауторка њихове карактеристике повезује са искуствима и резултатима из области других наука: лингвистике, археологије и етнологије и прави анализу обреда који поседује елементе икониčnosti.

У анализи ауторка полази од музичке структуре певаних *суџарџина*: њихове звучне боје, сазвучних, ритмичких и мелодијских особина, рефрена, облика и, најзад, начина извођења, по којима *суџарџине* представљају изузетно занимљиву сазвучну и формалну структуру.

Боја тона гласова је унеколико измењена у односу на природну, што може имати порекло у потреби за „маскирањем“ и „преображањем“ гласова ради комуницирања са оностраним. Изговор вокала је јасан и чврст, певачке деонице се међусобно „сударају“ услед истовременог изговарања различитих текстова, секундног сазвука који је третиран као консонанца и услед оштре ритмике и синкопирања.

Уз све ове карактеристике, јављају се рефрени који се састоје од (данас) неразумљивих слогова, вероватно ономатопејског порекла, који звуче истовремено са главним текстом; тиме је постигнуто звучно „замагљење“ значења, које ствара хипнотички ефекат. Овај спој музичког и текстуалног параметра ауторка тумачи као имитирање гласова водених птица (патке, лабузда...), можда некадашњих тотема; оне су од доба неолита биле заступљене у

веровањима народа на широком простору Евроазије. То се доводи у директну везу са некадашњом магијском, обредном функцијом *суџарџина*; овој констатацији се придружује звучни утисак који творе сазвучне особине и синкопе. Уз то, елемент традиционалне кореографије која прати *суџарџине* – подражавање храмања, то јест, имитирања кретања водених птица, као и археолошки налази – праисторијске представе водених птица са подручја Балтика, допуњују ову слику.

Облик *суџарџина*, који се састоји од непрекидног (канонског, антифоновог) понављања мотива, доприноси утиску непрекидности ових песама. Ту чињеницу ауторка доводи у везу са другим елементом игре која их прати – кружним кретањем, односно, асоцијацијом на Сунчев култ, архаични фолклорни елемент свих нација света. Недостатак завршне каденце у *суџарџинама* ауторка повезује са мотивом точка који поједини казивачи наводе у својим објашњењима и са мотивом бескрајног окретања у коме се одвија контакт са оностраним.

Измењивању улога у певању, антифоном или канонском извођењу, аналогно је ходање у супротстављеним паровима, које представља дуалистичко схватање света, а његово порекло научници су сместили у време неолита. У начину играња које прати песме уочене су представе квадрата, крста у кругу и звезде, која „симболички изражава хармонију универзума, тотални универзални ред, живот, покрете небеских тела и добру срећу.“ Начинивши графичку представу извођења једне *суџарџине* уз игру (у којој су дате мелодијске компоненте, измењивање мелодијских, ритмичких и играчких деоница међу певачицама и графичка представа форме игре), ауторка пореди изглед овог приказа са орнаментима на преслицама и ускршњим јајима, па и са шематском представом *мандале*. У том светлу, даје чак веома храбру поставку о *суџарџинама* као „симболу Универзалне Музике“.

Посебну вредност ове књиге представља исцрпна анализа народних термина који се срећу у вези са певањем *суџарџина*, али и са свим аспектима њиховог извођења у синкретичком, обредном јединству. Извођење *суџарџина* је, пре свега, окарактерисано као *певање химни*, што се у литванској традицији оштро одваја од појма *певања ђесама*. Ауторка даје бројне термиолошке податке, почев од израза које користе певачи и казивачи, укључујући архаизме и локализме који означавају исте појаве, па до речи истог порекла или истог значења у другим језицима. Истовремено спроводи лингвистичку анализу којом указује и на могућа разнолика обредна значења различитих елемената музике, текста и покрета обједињених приликом извођења *суџарџина*.

Указано је на неколико група термина у вези са *суџарџинама*. Они се односе: 1) на певање *суџарџина* и на текстилну радиност, нарочито на вез; 2) на снагу и оштрину звука *суџарџина* и на асоцијацију на оглашавање птица; 3) на прорицање; 4) на ономотопејске речи у рефренима и њихово понављање у вези са оглашавањем птица, али и у вези са старим култним местима и другим елементима обреда; 5) на народни дувачки инструмент *даудийос*, индоевропског порекла, на коме се изводе *суџарџине*, распрострањен на широкој територији; 6) на свирање на дувачким инструментима, који су такође у директној вези и са неким од наведених значења; 7) најзад, на

архаични естетски идеал у звуку обредних песама код многих народа (на пример: Босна, Србија, Бугарска, Епир, Литванија: оштра секундна сазвучја се сматрају лепима ако „звоне као звона“). Лингвистичком анализом ауторка отвара широко поље разматрања проблематике обредног певања и свирања на међународном простору.

Подробно обрађујући чињеницу да *суџарџине*, по традицији, певају искључиво жене, ауторка указује на прастаро порекло традиционалне поделе улога у музичком изражавању и на обредну традицију матријархалне културе, пролећни и летњи циклус обреда и обичаја, обреде за плодност и на универзални индоевропски значај мита о женском претку као Великој Мајци. Такође, говори о некадашњем традиционалном ексклузивном статусу водеће певачице *суџарџина*, односно, о њеној посебној посвећености, можда у рангу пророчице. У посебном потпоглављу даје чак и могуће „космичко објашњење улоге *суџарџина* и водеће певачице“.

На нивоу претпоставки, питање историјског контекста, односно, времена у коме су *суџарџине* могле да настану, у литератури је више пута поновљена претпоставка да оне потичу још из каменог доба, времена лова и сакупљања плодова. Анализом различитих елемената синкретичког јединства, ауторка закључује да су корени ових песама у „духовном концепту земаљског порекла“, из раног матријархата.

У књизи је посебна пажња посвећена међусобном односу *суџарџина* у вокалном и у инструменталном извођењу. *Суџарџине* се, наиме, изводе у ансамблима инструмената *скудучаи*, *даудићос* и *лумзгелис*; увек се удружују по два или три инструмента исте врсте. Особине специфичне свирке на овим инструментима су и особине вокалне музике са исте територије. Већ је указано на одређене термилошке подударности везане за ове инструменте и за певање *суџарџина*. Иако су стручна мишљења о вокалном, односно, инструменталном пореклу *суџарџина* различита, потврђено је да међусобна сродност вокалних и инструменталних музичких облика, присутна у разним културама, одражава дубоку старост.

Други значајан аспект ове књиге јесте покушај да се *суџарџине* сагледају у контексту сродних музичких појава широм света, укључујући и наше крајеве.

Ауторка *суџарџине* посматра као универзалне на плану општег концепта вишегласја, и сваку студију о њима сматра добродошлом у контексту вишегласја као међународног феномена. Оне немају аналогије у традицијама суседних земаља; постоје веће сличности са музиком других, удаљених подручја. Уз то, оне припадају категорији песама које су задржале само остатке старих, примитивних форми. По мишљењу аутора књиге, најпогоднија метода за студију о *суџарџинама* јесте историјско-типолошка. Дискусија упућује на типолошке идентитете у развоју ових типова песама, а никако не на потпуно поклапање специфичних одлика вишегласних песама. При томе, ауторка упућује на упоредну типолошку методологију какву је предложио Борис Путилов, нарочито на његов појам *типолошког њрекида*, заснованог на концепту да у социо-историјском развојном процесу, заједничком целом човечанству, постоје јединство и идентитет. Овај методолошки приступ од прве половине 20. века користе научници у некадашњем Совјетском

Савезу, са намером да појаве уочене на плану једне музичке културе повежу са појавама на ширем нивоу.

Посебну пажњу ауторке заслужено заокупља једна од основних карактеристика *суџарџина* – вишегласје у секундним сазвучјима која творе два гласа. По мишљењу угледних истраживача народног вишегласја (С. Stumpf, А. Czekanowska), јављање честих дисонанци допушта означавање дате вишегласне форме као посебно старе. Секундни двоглас представља архаичан начин музичког мишљења, без обзира на популацију или нацију. Преглед области у свету у којима је музичка традиција секундно сазвучје третира као консонантно обухвата Папуу Нову Гвинеју, Индонезију, Меланезију и Микронезију, Океанију, северни Јапан, Јужну Африку, балканске земље, Апенинско полуострво, Алпе, Сицилију, Сардинију и Корзику, јужну Русију и кавкаске земље, па и земље на источној обали Балтичког мора. Научници светског угледа исказали су своје мишљење о овом феномену у различитим културама.

Секундна полифонија може, дакле, бити објашњена као специфичан интернационални феномен, који одражава „невероватно архаичан мисаони процес“ (D. Račiūnaitė-Vučinienė). Ова теза је подржана чињеницом да примери вишегласне народне музике из поменутих земаља стоје у међусобном односу с обзиром на припадност жанру – различитим обредним песмама (календарским и породичним празницима, песмама уз рад и другим). Отуда се могу извести одређени закључци о музичкој концептуализацији, заједничкој одређеним културама на одређеном степену развоја. Примена секунди се посматра као независно сазвучје које доминира и представља естетски идеал са становишта архаичне музике. Ауторка књиге чак предлаже термин *линеарно вишегласје* као погодан за старо вишегласно певање; овај појам у њеном раду обухвата све варијетете – антифонију, хетерофонију, канон, „слободно вишегласје“, паралелизам и друге.

По специфичностима извођења које укључују „спољашње“ факторе: пол, број извођача, контекст и друго, најсродније *суџарџинама* су се показале песме у секундама из области Шоплука у Бугарској (о чему је посебно писао Н. Кауфманн), Србији (видети радове Д. Девића) и, нарочито, Босне и Херцеговине. Кад је о томе реч, ауторка, ослањајући се на радове Цвјетка Рихтмана, указује на необично велика поклапања у особинама литванских *суџарџина* и *џанџи* наших динарских крајева. Указује, такође, на могући плодан правац интересовања наших етномузиколога – на даља истраживања генезе *џанџи*.

У покушају објашњења порекла оваквих сазвучја, ауторка наводи мишљења научника да је реч о наслеђу из времена праисторије (Rihtman), о трачко-илирској култури (Кауфманн), да је могуће говорити о сродности литванске и балканске секундне полифоније на основу сродности трачке, фригијске и литванске традиције (Basanavičius), па и да је могуће успоставити теорију о балтичком кругу (Vanagas).

Трећи значајан аспект студије која је пред нама јесте њено указивање на поновну актуелизацију *суџарџина* током последњих деценија. Ова традиција је током 20. века релативно нагло нестала из свакодневног живота људи; разлози њеног замирања леже у економским и друштвеним

чиниоцима, као и у новим владајућим естетским мерилима. Насупрот томе, ова форма музичког изражавања је крајем 20. века нашла своје место као важно средство само-изражавања код младих људи из градова. Данас живи свој нови живот у репертоарима ансамбала који негују и, на одређени начин, настављају традиционалну литванску песму. Сама Даива Рачиунаите је као извођач и руководилац ансамбала дала значајан допринос на овом пољу.¹

Ауторка истиче чињеницу да, кад је о томе реч, није у питању мода (како би то некоме могло изгледати). С једне стране, реч је, свакако, о трагању за сопственим културним коренима: концерти *суџарџина* данас привлаче све бројнију и бројнију публику у самој Литванији, а слушаоци се речито изражавају о несвакидашњем, позитивном духовном искуству при сусрету са овим песмама. Очигледно је да је овде реч о појави која је паралелна, па чак и хронолошки подударна са појавом оживљавања архаичне традиционалне музике у нашој средини, у циљу трагања за звучним елементом српског етничког идентитета.

Такође, ауторка указује на могуће тумачење универзалног значаја потребе за оживљавањем *суџарџина*. Старији начин музичког изражавања, коме се подсвесно окреће део младе публике, има бројне заједничке карактеристике са модерном уметничком формом. Такође, *суџарџине* се показују као веома актуелне у данашњим покушајима сусрета различитих култура.

Јелена Јовановић

'ЕЈ, РУДНИЧЕ, ТИ ПЛАНИНО СТАРА
Традиционално певање и свирање групе „Црнућанка“,
Београд, 2003.

У селу Црнући, на Руднику, већ више од три деценије постоји и предано негује традиционалну музику свога краја изворна група *Црнућанка*. Са жељом да им ода признање за очување музичко-фолклорне баштине, Музиколошки институт САНУ је у сарадњи са Културним центром из Горњег Милановца и Вуковом задужбином из Београда (приређивачи: Радмила Петровић и Јелена Јовановић, уредник: Даница Петровић) 2003. године објавио монографију *'Еј, Руднице, ти планино*

¹ Изузетно вредан прилог пропагирању и упознавању са овим вредним, архаичним делом литванске вокалне традиције представља аудио издање – компакт диск под насловом *Lithuanian Traditional Music – Sutartinės, Polyphonic Songs*, са стручним коментарима Даиве Рачиунаите, у извођењу вокалног ансамбла “Trys Keturiose” чији је руководилац такође ауторка ове књиге.

сѝара. Издање обухвата CD, са 44 снимка традиционалног певања и свирања, и књигу, чији су најзначајнији део из апекта науке записи песама и свирке са коментарима. Већи део музичког материјала представљеног на CD-у (26 нумера) чине теренски снимци из звучног архива Музиколошког института које је током својих истраживања у рудничком крају између 1959. и 1982. године начинила етномузиколог др Радмила Петровић (1923–2003), дугогодишњи научни сарадник ове институције, док је мањи део (19 нумера) снимљен у студију Радио-Београда 1996. године. Избор нумера сачиниле су др Радмила Петровић и мр Јелена Јовановић, такође сарадница Музиколошког института, која је припремила и транскрипције, коментаре уз нумере и текст *Народно љевање и свирање у селу Црнући*. Како ни најпрецизнија транскрипција не може надоместити живи музички израз, највећа вредност овог издања јесте носач звука. У том смислу, упознавање певања и свирања у Црнући свакако треба започети од CD-а.

Репрезентативни примери музицирања *Црнућанке* груписани су по функцији коју су имали у животу људи на селу. У звучну слику рудничког краја уводе нас вокалне и инструменталне мелодије које су пратиле различите послове: рабацијање, жетву, кошење, комишање, печење ракије, чување стоке; следе примери из репертоара који се изводио на друштвеним скуповима, тзв. прелима и седељкама, затим они са породичних светковина – слава и свадби, а утисак заокружују песме и свирка са сеоских забава. Оваквим избором жанрова обухваћени су примери и старијег и новијег сеоског начина певања. Старији сеоски стил заступљен је формама које народ најчешће означава термином *џлас*, као *рабацински*, *жеџелачки*, *свајшовски*, при чему *жеџелачки* и *свајшовски џлас* имају и своје варијанте именоване као *дуџи* и *крајџки*, а архаичном слоју припадају и (*чобанска*) *бројаница*, као и неке од песама које су се певале на друштвеним скуповима и дефинисале само одредницом *на џлас*. Тонску структуру ових песама одликује нетемперованост, а групно извођење, које је искључиво двогласно, карактерише хетерофона, хетерофоно-бордунска или бордунска сазвучна структура. Новији музички слој чине примери групног двогласног певања (изузетак је појава трогласа у примеру 28) познатог као певање *на бас* са хомофоном структуром у којој преовлађује сазвук терце, а као типичан каденцијални интервал појављује се квинта. Овакве песме функционално нису строго дефинисане и могле су се изводити у различитим приликама. Занимљиву комбинацију особина ова два основна стила представља песма *Широко је лишиће ор'ово* (пр. 5), где се у оквиру начина певања *на бас* атипично истичу секундни сазвуци (тзв. хибридни облик).

Осим вокалне, на CD-у су представљени и примери инструменталне традиције Црнуће изведени на свирали, свиралчету, двојницама, окарини и листу, омиљеним народним инструментима у рудничком крају. Овај вид музицирања био је у традиционалном контексту везан за одређене врсте посла, као што су рабацијање и чување стоке, а

важну улогу инструментална музика је имала и у синкретичном споју са покретом у колима, омиљеним играма становништва овог краја, попут *Шејиње*, *Тројаница*, *Левакиње*, *Криве крушке* и др.

Као што у поменутом тексту *Народно певање и свирање у селу Црнућа на Руднику* Ј. Јовановић указује, музика коју изводи *Црнућанка* по својим одликама сегмент је типикума народног музицирања Шумадије и централних делова Србије, а због заједничког, динарског порекла већинског дела становништва уочљива је и сродност са традиционалном музиком западних и југозападних области Србије. Овај део Шумадије је лимитрофна област у чијој културној баштини је могуће препознати сусрет истока и запада, али и хронолошки различите слојеве. Резултат културних контаката из аспекта контаминације модела карактеристичних за источне и западне српске области јесте присуство свих облика двогласа познатих у нашем традиционалном певању, а о наслојавању новијих утицаја сведочи у општем смислу заједничко певање мушкараца и жена (пр. 8, 22, 24, 28), или, конкретније, примери као што су *Кад њојерам брда низ љовега* (бр. 23) или *Одријаше дани врући* (пр. 10), за које се претпоставља да су облици импортовани у новије време.

Мелопоетски записи песама представљених на CD-у са коментарима који се односе на народну терминологију, функцију, облик и сл., осим вредности као вида овековечавања музике, представљају и значајну помоћ за научни, аналитички приступ музичкој традицији Црнуће. На тај начин резултате базичног проучавања које је изложила Ј. Јовановић могуће је проширити и надаље користити у научне сврхе.

Писани део публикације садржи и део посвећен самој групи: осврт на друштвени и културни живот рудничког краја као контекст који је 1966. године на иницијативу Александра Леса-Ђорђевића, земљорадника и народног песника, изнедрио *Црнућанку*, а онда и на њихов рад, најзначајније наступе и награде (од којих се издваја Европска награда за народну уметност коју је ова група добила 1976. године). Приложене су и фотографије са пописима чланова групе од првих корака, 1903. године када је у част доласка краља Александра Обреновића у овај крај група народних музичара припремила програм, до данашњег састава *Црнућанке*. Монографија је у целини објављена двојезично, на српском и енглеском језику, што је, уз квалитетну графичку опрему, чини репрезентативним издањем ове врсте.

Публикација *'Еј, Рудниче, њи њланино сѝара*, осим документационе, има и афирмативну вредност за све оне прегаоце који попут *Црнућанке* чувају као највеће драгоцености прежитке традиционалне културе свога рода. Они су жива, најјача одбрамбена снага отпора глобализацији у култури, због чега су оваква издања најмањи и најлепши начин да им се захвалимо.

Данка Лајић-Михајловић

**VESNA (SARA) PENO, “IZ HILANDARSKE POJAČKE
RIZNICE – VIKENTIJE HILANDARAC”**

[From the Hilandar’s Chanters’ Treasury
– Vikentije Monk from Hilandar Monastery],
(Novi Sad, Art print, 2003), 236 pp. musical examples

It is not easy to write a brief review of an important new publication by a very talented young scholar writing on a complex topic that should be explained to readers who are not necessarily familiar with the subject matter. To try to present it in as simple terms as possible, this is a monograph about a Serbian monk who was both a copyist of musical manuscripts and a composer of music in the latter part of the 19th century, residing in the Serbian monastery Hilandar on Mount Athos in Greece. While stating this much, a reader of Slavic origin may recognize the substance of the topic and orient himself in time and space. However, a Western European or even a Central European reader would require additional information to grasp the complexity of the topic; so let us try to set the stage and proceed with the presentation of the essence of the content of this volume.

The general area under consideration is the domain in which centuries earlier the ecclesiastical organization and practices were part of the Byzantine cultural and religious tradition. From the second half of the 14th century onward the territories of the Balkan Peninsula were under Turkish domination which also included a strong presence of elements of Oriental culture. Nevertheless, religious practices of Christian communities continued to serve the needs of non-Turkish populations, even being enlarged and enriched by new aspects especially in the area of Chants, quite a few of which were composed and circulated in musical manuscripts copied usually in monasteries.

One aspect of the musical practice that still deserves to be studied with scholarly scrutiny deals with the evolution – if any ? – of the music itself. In other words, assuming that the medieval tuning and temperament used by Byzantine Greeks may be determined to have consisted of specific types of “scales” and/or “modes” (this term being used as a counterpart of the Greek technical term “echos”), the question that has to be raised is whether the “echoi” remained unchanged or whether they evolved in the course of centuries into somewhat different structures. Let me immediately state that to this writer’s knowledge, no definite answers have been given to these questions.

What transpired in the Byzantine cultural domain differs considerably from the events in the Western European musical practice where in due time a “well-tempered” system became dominant and was accepted in just about all the manifestations of the Art of Music to the present. In the Greek – cultural sphere that includes the Near East and territories conquered by the Turks, elements of the Near Eastern musical traditions were cultivated and a few concepts became mingled with existing traditions in Byzantium. Furthermore, apparently a number of theoretical treatises dealing with music were compiled but, regrettably, most of them remained unknown to Western European scholars and only a few are slowly gaining access to modern – contemporary study by the analytical approach of Western musicologists.

Greeks are territorially and culturally rather close to European attitudes toward the arts. And in the early 19th century a movement toward a theoretical study of the ecclesiastical music of the Greek Orthodox Church did take place. We refer to this theory and its accompanying notational system as the Chrysanthine theory, honoring thus the Archbishop Chrysanthos of Madytos, the author of the basic theoretical treatise that to this day Greek chanters accept as the source of musical theory and practice. To get an idea about the type of tuning and/or temperament “codified” by Chrysanthos and used to the present in Greek traditions, let me mention as one example – if I understand the argument – that what in the Western European theory of music is viewed as the interval of Major Second that within its ambitus contains two Minor Seconds, in the Chrysanthine theory the distance of the Minor Second is described as consisting of 6 (six) ‘moreia’ and yet it may contain also 4 or even 8 ‘moreia’ depending on the ‘type’ of scale. The Major Second would contain 12 ‘moreia’. The first reaction of a Western musician to this theoretical construct is that we are dealing with a NON-TEMPERED system that a Western trained singer would have difficulty to follow and interpret, not to mention that for a “traditional Western musician” brought up on well-tempered scales and nursery rhymes, such chanting of Greek and other Eastern Mediterranean musical repertoires may be viewed as “dissonant” and “out of tune”. And on the other hand, any attempts of Western scholars to study and transcribe Byzantine chant into Western musical notation will be deprecated by Greeks as “lacking understanding” of the subtleties of Greek musical notations and traditions.

Within the last half a century appeared a growing number of studies attempting to examine the relationship of the two neighboring cultural areas – The Byzantine Greek and Eastern Slavic [consisting of Russians (encompassing Ukrainians), Bulgarians, Serbs, including Romanians]. Unfortunately, most of the scholars involved in this endeavor were handicapped by insufficient command of the Greek language that presented a significant linguistic barrier. It is in this respect that the author of the volume under review, Mrs. Vesna Peno deserves our warmest congratulations for mastering the Greek language as well as the Chrysanthine theory and practice enabling her to discuss all aspects of ecclesiastical chants “on level” with Greek scholars and to communicate their views to non-Greeks. Interested in finding out the musical practices in the Serbian monastery Hilandar on Mt. Athos, Ms. Peno was fortunate to view the manuscripts from an area to which females do not have access, since the “monastic republic of Mt. Athos” does not permit females to visit what is viewed as “The Garden of the Virgin” who is celebrated as the “protector” of Mt. Athos. Fortunately the Patriarchal Institute for Patristic Studies in Thessaloniki is presently a repository of microfilms of most of the manuscripts from the monastic libraries on Mt. Athos. As for the monastery Hilandar, it was founded in the last decade of the 12th century by the retiring Serbian ruler Stefan Nemanja and his son Sava who shortly thereafter won for the Serbian church the independent status from the Greeks. Both Nemanja and Sava are venerated by the Serbs as saints and within the last few decades the Serbian Academy of Sciences and Arts assembled in Belgrade a collection of microfilms from the Hilandar library. These microfilms were the basic sources for Ms. Peno’s investigations that were further supported by ‘on the spot’ double checking of pertinent segments of MSS by her husband who prepared additional photographs of needed materials.

The fact that some Serbs became prominent in the composition and transmission of some individual chants had already been known and documented for the

late Middle Ages. But for the last several centuries of Turkish domination over the Balkan area, little was known about the life in some of the monasteries that were losing monks; in the case of Hilandar, in the 18–19th centuries it was practically “overrun” by Bulgarian monks. The discovery by Ms. Peno of a monk who did not hesitate to indicate his Serbian origin led to additional research establishing the facts that Vikentije, who lived between 1856 and 1927 was a significant copyist of manuscripts and a composer of some chants. He was fully trained and raised in the Chrysanthine tradition and notated his works in the neumatic notation of that tradition. As a special treat with this volume one finds a compact disc recording of some nine compositions of Vikentije, performed under Ms. Peno’s conducting a small student choir named Saint Cassiana, which Ms. Peno has trained to sing from the neumatic notation rather than the transcriptions into Western staff-notation. A hearing of this recording will provide new insights into changing taste and tradition on the Balkans.

While it is possible that Ms. Peno may be “accused” for “selling out to the Greek approach to the Chant” rather than adhering to the traditional chanting, usually related to the Russian models for singing of Church music, I find her research and attainments as opening a new era of studies that just may bridge the distance between the different interpretations of a rich repertory of ecclesiastical music in several Eastern European Languages. It is a pioneering effort that deserves full support for the continuation of researches that are enriching our knowledge of the multiplicity of Balkan traditions.

Miloš Velimirović
Emeritus Professor of Music
University of Virginia

MUSIK UND WORT

Bericht über die Konferenzen in Berlin und Bratislava

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Poesie, zwischen Wort und Ton, die für jede Epoche aktuell war, stand im Mittelpunkt zweier internationaler musikwissenschaftlicher Kongresse in diesem Jahr: dem der 4. internationaler Konferenz der WMA (“Wort-Musik Assoziation”, 18–21. Juni 2003, Berlin) und dem des 7. internationalen Symposiums im Rahmen des Musikfestivals Melos-Ethos (12–14. November 2003, Bratislava). Die erste Veranstaltung, die facettenreich und interdisziplinär konzipiert war, ist aus der langjährigen Zusammenarbeit von Experten aus verschiedenen Bereichen der Musik, Literatur und des Theaters erwachsen, die so über eigene methodologische Basis verfügen. Geistiger Vater dieser ‘Grenzgebietforschung’ ist Steven Paul Scher (Dartmouth College, Hanover, NH), der zahlreiche Arbeiten¹ im Bereich der musikalischen und literarischen Komparatistik veröffentlichte.

¹ Unter anderem, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. Steven Scher, Erich Schmidt Verlag, Berlin

Die Konferenz wurde in drei thematischen Sektionen unterteilt: "Music and the Spoken Word", Word and Music Studies: und "Surveying the Field" (als Fortsetzung der Sektion "Defining the Field", die im Juli 2001 in Sydney anlässlich der 3. Konferenz der WMA durchgeführt worden war. Die Beziehung Musik-Wort wurde sowohl ästhetisch-philosophisch (*Speaking Melody, Melodic Speech* von Lawrence Kramer, New York, *On Articulation and Truth in Music* von Peter Dayan, Edinburgh, *Gesture and Musicality of Language* von Birgitte Stougaard, Aarhus, Dänemark) als auch analytisch anhand konkreten Materials aus verschiedenen Epochen in unterschiedlichen künstlerischen Gebieten untersucht. In seinem Vortrag über den gregorianischen Gesang zeigte Friedrich Kelly (St. Meinrad, IN) den Einfluß der Rhetorik auf die Rhythmisierung der Melodie im Chorrepertoire. Das Ton-Wort Verhältnis wurde am Beispiel verschiedener Komponisten und Epochen betrachtet – Schuberts Vokalschaffen (Jürgen Thym, Rochester, New York; Tobias Lund, Sweden), R. Strauß' Lieder (Suzanne Lodato, New York), George Crump (Bertha Spies, Potchefsroom, South Africa), Morton Feldman (Stephen Benson (Uxbridge, UK), Ligeti, Hölszky und Lachenmann (Maria Kostakeva, Essen). Es ist einfach nicht möglich, alle interessanten Beiträge, die der Musikalität und der Musikalisierung der Sprache in den anderen Künsten – Literatur, Theater, Kino – gewidmet wurden, zu erwähnen.

Ein anderes Bild zeichnete sich am Symposium in Bratislava, das im Rahmen des Internationalen Festivals für Zeitgenössische Musik "Melos – Ethos" zum siebten Mal unter dem Motto "Die Musik zwischen Ost und West" stattfand. Die slowakische Hauptstadt zeigte sich als strategisch wichtiger Ort, wo sich Musikwissenschaftler und Komponisten aus Ost und West treffen, um Erfahrungen und Informationen auszutauschen. Das Thema der diesjährigen Konferenz "Am Anfang war das Wort. Lied, Oper und andere Texte in der zeitgenössischen Musik", weist auf Inhalt und Ziel dieser Konferenz hin. Gemeint sind die letzten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts im Kontext der gesamten Palette von musikalischen bzw. musiktheatralischen Ereignissen in Ost- und Westeuropa. Dies erklärt den informationsreichen und 'panoramenhaften' Charakter der meisten Beiträge, in denen Musik aus der Slowakei, aus Polen, Ungarn, England, Deutschland und Österreich präsentiert wurde.

In seinem Einführungsvortrag *Am Anfang war das Wort* – über die schwindende Bedeutung des Textes im Musiktheater des späten 20. Jahrhunderts schilderte Frieder Reininghaus (Deutschlandfunk) die verschiedenartigen musiktheatralischen Geschehnisse, die in der letzten Zeit an europäischen Bühnen zu beobachten waren, aus publizistischer Sicht. Regina Chlopicka (Kraków), Autorin einer neuen Monographie über Krzysztof Penderecki² betrachtete die Gattungsstruktur und die Dramaturgie im Operschaffen des polnischen Komponisten, während Mieczysław Tomaszewski (Kraków), die stilistischen Einheiten der vokalen Lyrik von Karol Szymanowskis untersuchte. Die polnische Musik wurde weiterhin von Teresa Malecka (*Das Lied in Bujarski's Schaffen*) und Ewa Siemadaj (*Das Lied im Schaffen von Andrzej Panufnik*) präsentiert. Über die Entwicklung der polnischen Oper in den letzten 30 Jahren berichtete Agnieszka Draus. Auch die slowakische Musik wurde in

1984; *Literatur and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology*. Innsbruck 1981 u.a.

² Krzysztof Penderecki. *Musica sacra – musica profana. A Study of Vocal-Instrumental Works*, Warsaw 2003.

den Vorträgen von Nad'a Hrkova und Marketa Stefkova (über Juraj Beneš), Juraj Hatrik, Miloslav Blahynka, Vladimir Bokes, Vladimir Moravcik u.a. repräsentativ vorgestellt. Tibor Tallian (Budapest) präsentierte die Oper "Die letzten fünf Szenen" von Attila Bozay, einem in Westen bislang wenig bekannten ungarischen Komponisten.

Wie bei der Berliner Konferenz, so war auch in Bratislava in einigen Beiträgen das Ton-Wort Verhältnis Mittelpunkt der Untersuchung. Eine ausführliche Analyse der Kurtágs Lieder nach den Texten von Beckett wurde von Peter Halász (Budapest) durchgeführt. Anhand einiger Vokalwerke von A. Hölszky und einiger Episoden aus Lachenmanns Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* verglich M. Kostakeva das Ton-Wort Verfahren bei den beiden Komponisten. Hermann Jung (Mannheim) analysierte die Frühlieder von Wolfgang Rihm. In seinem Vortrag *Gedichte, die selber Musik sind* betrachtete Dieter de la Motte (Wien) einige musikalische Gesetze in der Sprachkomposition und der Poesie.

Vergleicht man die beiden Konferenzen in Berlin und Bratislava, wird man feststellen, dass die verschiedenen Ziele auch verschiedene Ergebnisse zu Folge haben. Während die Berliner Konferenz mehr theoretisch und deswegen homogener wirkte, zeigten sich in Bratislava ganz verschiedene, oft kultur- und nationalbezogene Methodologien, verschiedene Arten von Analysen und Wertsystemen – ein Zeichen des postmodernen, pollyzentrisch marginalisierten Denkens.

Maria Kostakeva

ROMANTICISM AND NATIONALISM IN MUSIC

International conference held in Corfu, 17–20. October 2003.

The conference entitled *Romanticism and Nationalism in Music* was hosted by the Music Department of the Ionian University and held in the very musical city of Greece, Corfu, from 17 to 20 October.

The conference's committee had the following members: Assistant Professor Anastasia Siopsi (Conference Director), Professor and Head of the Music Department of Ionian University Charis Xanthoudakis, Assistant Professor Irmgard Lerch-Kalavrytinou, Associate Teacher Konstantinos Kakavelakis, Associate Teacher Panagiotis Vlaghopoulos, Associate Teacher Konstantinos Kardamis (Secretarial Support) and Georgia Zervou, in charge of Public Relations of Music Department of Ionian University (Conference Organizer).

The response from scholars in many countries around the world was great; also, the interest aroused by many other scholars in attending the conference and the concerts of music ensembles of the Ionian University was impressive. Such a response proved, if nothing else, the current interest in this topic by the international musicological community.

The papers assembled in this conference, with their mixture of social, political and aesthetic readings, were seeking to decode the complex and fluid relationships between Romanticism and Nationalism in music. Thus, using current research procedures, new approaches to many old questions had been adopted.

Many papers introduced an interdisciplinary approach that covered a wide range of subjects. Re-readings of such subjects expanded the boundaries beyond Europe and, also, beyond the historical limits of the nineteenth century.

The themes of the conference were various: papers were presented on nationalism and folklore, issues of “the Sacred and the Secular”, 19th-century Spain, Portugal, Britain, America, topics on national elements in German Romanticism, Romanticism and Nationalism in France, case studies on 19th-century Nationalism, aspects of Romanticism and nationalism in East Europe, Romanticism and Nationalism beyond 19th century, while there was a whole section devoted to 19th-century Greece.

There were important key-note speakers who offered fresh and thorough perspectives on aspects of the conference’s topic and initiated very stimulating and intellectually rewarding discussions: Prof. Konstantinos Floros (Munich, Germany) gave his speech on “Nationalism and Folklore in music: Views by Béla Bartók and Arnold Schoenberg”, Prof. Charis Xanthoudakis (Ionian University, Corfu, Greece) on “Herder and national ideologies in the 19th-century Greece”, Prof. Martin Zenck (University of Bamberg, Germany) on “Internationalism and national romanticism in the 19th and the 20th century”, Prof. Leon Plantinga (Yale University, U.S.A.) on “Early German romanticism and the problem of Beethoven”, Prof. Jim Samson (Royal Holloway, U.K.) on “Virtual opera in Weimar. Liszt and the poetics of programme music”, Prof. David Charlton (Royal Holloway, U.K.) on “The location of romanticism in French music” and Prof. Katherine Preston (Maryville & William College, U.S.A.) on “Romantic period in the United States: The development of an American musical identity”.

The conference, in total, turned to be an important academic event bringing new and, sometimes, innovative perspectives to such a complex musicological topic.

Conference delegates attended a number of performances, with a selection of music works related to the theme of the conference, by music ensembles of Ionian University. On Friday, 17 October, Assistant Professor Lambis Vasiliadis gave a piano recital with the works of P.I.Tschaikowsky (*Grand Sonata*, op.37), J. Brahms (*Variationen über ein Thema von Paganini*, op. 35) and F. Liszt (*Ungarische Rhapsodie* No XII). On Saturday, 18 October, The “Corfu University Chamber Orchestra”, with Charles Zachary Bornstein as a guest conductor, performed works of Gustav Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*), Arnold Schoenberg (*Vier Lieder*, op. 2 – premiere), Hugo Wolf-Grisey (*Vier Lieder*, orchestrated in 1996 – Greek premiere), Alban Berg-Bornstein (*Vier Lieder*, op. 2 – premiere) and Alban Berg-Bornstein (*Schliesse mir die Augen Beide* – premiere). Finally, on Sunday 19 October, the “Piano Quartet” with Lambis Vasiliadis (piano), Associate Teacher Spiros Gikondis (violin), Lecturer Andreas Georgotas (viola) and Associate Teacher Yannis Toulis (cello), gave a concert with works of G. Mahler (*Piano Quartet*, incomplete), R. Schumann (*Piano Quartet*, Op.47) and F. Mendelssohn (*Piano Quartet*, Op. 3). All performances were warmly received, strengthening even more the success of the whole event.

Anastasia Siopsi

НОВА МУЗИКА У “НОВОЈ” ЕВРОПИ 1918–1938. ИДЕОЛОГИЈА, ТЕОРИЈА И ПРАКСА

Научни скуп одржан у Брну,
од 29. септембра до 1. октобра 2003. године

Брно, град богате културне и уметничке традиције, угледни универзитетски центар Средње Европе и музичка престоница Моравске, већ тридесетосам година за редом, захваљујући двама престижним манифестацијама – фестивалу *Моравска јесен* и, посебно, музиколошком колоквијуму – потврђује своју запажену улогу на међународној музичкој сцени. У новијој општој историји музике чувен по томе што је у њему живео и стварао Леош Јаначек, за историју српске музике значајан по извођењу опере *Кошићана* Петра Коњовића, град Брно био је прошле јесени домаћин одличним симфонијским (*Симфонијски оркестар Санкт Пејтерсбурга, Мађарског и Чешког радија*), камерним (*Ансамбл Маршину* нпр.) и вокалним (*Schola Gregoriana Pragensis*) ансамблима, као и групи од двадесетседморо музиколога из девет земаља света који су узели учешће у тродневном раду научног скупа са атрактивном темом: *Нова музика у „новој“ Европи 1918–1938. Идеологија, теорија и пракса*.

Скуп је одржан од 29. септембра до 1. октобра 2003. године, у здању Моравског музеја, у одличној организацији сарадника Института и Катедре за музикологију Масариковог универзитета, а под покровитељством Скупштине града, издавачке куће Беренрајтер (Bärenreiter) из Прага и Аустријског института за проучавање Источне и Југоисточне Европе. Отварајући прву радну сесију, проф. др Микулаш Бек (Mikuláš Běk), председник Организационог одбора и шеф Катедре за музикологију, позвао је учеснике да минутом ћутања одају пошту угледном колеги, преминулом проф. др Јиржију Фукачу (Jiří Fukač) који је, захваљујући свом научном ауторитету, ентузијазму и великом залагању, изузетно много допринео континуитету, актуелности, квалитету и међународној афирмацији музиколошких сусрета у Брну.

Осим немачког, званични језик скупа био је и енглески, што је овог пута охрабрило учешће већег броја колега млађе и средње генерације из Русије, Америке и саме Чешке републике. Тиме су истовремено била испуњена и очекивања организатора да, анимирањем нових учесника, и сама физиономија скупа буде тематски разноврсно и широко постављена, освежена савременим методолошким погледима. Подстрек за „ново читање“, ревизију и употпуњавање слике о историји „нове“ европске музике у периоду између два светска рата, учесници су добили већ у позивном писму др Микулаша Бека. Упозоравајући на далекосежне промене које су у пољу културне историографије наступиле након објављивања капиталних студија немачког историчара Фердинанда Зајбта (Seibt), организатори су сугерисали учесницима да усмере пажњу ка темама „нове“ музике, музичког модернизма и авангарде „с оне стране“ линије која повезује Париз и Берлин, дакле у оним деловима Европе који су на најновијој,

посткомунистичкој геополитичкој мапи света „почаствоване“ именованом „нова Европа“, а који су у пређашњим епохама дуго били сматрани територијама сасвим изван Европе, или, пак, њеном периферијом.

Разнолики, микро и макро аспекти феномена „нове“ музике у периоду између два светска рата били су разматрани на примерима из историје чешке, немачке, аустријске, руске, пољске, словачке, мађарске и српске музике. Посматрајући однос „нове“ музике према наслеђу прошлости и традицији, указујући на повезаност збивања у пољу музике са идеолошким превирањима и моралним дилемама времена, истичући интензитет и блискост међународног дијалога музичких стваралаца, теоретичара и музиколога на путевима ширења идеја „нове“ музике, указујући, такође, на аспекте њене рецепције и критичког вредновања, саопштени реферати остварили су широк пресек кроз сва најзначајнија подручја музичке епохе и потврдили динамичну слику о њеној стилској поливалентности. Захваљујући не само радovima домаћих, чешких музиколога, већ и прилозима колега из Немачке, Велике Британије и Словеније, посебно су били истакнути аспекти стваралаштва и доприноса главних представника чешке музичке Модерне и протагониста прашке авангарде.

Неколико реферата, посвећених делатности Алојза Хабе и његових савременика и следбеника, потврдили су јединствену позицију овог ствараоца у европским токовима прихватања и ширења идеја и композиционе праксе „нове“ музике. Један од дојена музиколошког колоквијума у Брну, Јиржи Вислоужил (Jiří Vysloužil, Брно), размотрио је Хабинину композиторску позицију на размеђи традиције и авангарде, док су новине у Хабином теоријском спису *Ново учење о хармонији (Neue Harmonielehre)* биле предмет реферата Лубомира Спурњег (Lubomír Spurný, Брно). Парадокси музичке авангарде у Чешкој, као и термилошки проблем дефинисања категорије „нове музике“ у чешким написима из двадесетих година, нашли су се у центру пажње Мирослава Чернија (Miroslav Černý, Праг) и Јиржи Давида (Jiří David, Брно). На специфичности позиције стваралаштва и стилског усмерења композитора Фиделиа Ф. Финкеа, који се, будући следбеник Шенберга и близак Хабин пријатељ, афирмисао као једна од најистакнутијих авангардних фигура прашког музичког живота у деценијама између два светска рата, скренули су пажњу реферати Торстена Фукса (Torsten Fuchs, Регензбург, *Загонејка Нове музике – две стазе, два различита одговора. Финкеов круг и Финке као њрекрејнишца*) и младог словеначког колега Јернеја Вајса (Jernej Weiss, Љубљана–Регензбург). Посматрајући у контексту Финкеовог рада делатност Славка Остерца, који се након повратка са прашких студија код Хабе, у новој југословенској Краљевини декларисао као носилац изразито прогресивних тенденција, Вајс је с правом поставио питање оправданости сагледавања Остерчевог дела на линији прашке музичке авангарде. Историјат рецепције композиција Ервина Шулхофа (Erwin Schulhoff), чешког композитора и пијанисте, једног од првих који се након Првог светског рата у Немачкој придружио дадаистима, а по повратку у Праг, на првој линији авангардног музичког фронта изводио четврттон-

ска Хабина дела и свирао jazz у позоришту Восковеца и Вериха, био је централна тема реферата Изолде фон Ферстер (Isolde von Foerster, Мајнц).

Рефлексије динамичне музичке атмосфере Прага и одједи педагошке традиције прашког Конзерваторијума, на коме су, поред Хабе, у периоду између два светска рата водећу реч имали и Вићеслав Новак и Јозеф Сук, могли су се пратити кроз реферат Видмара Хадера (Widmar Hader, Регензбург), посвећен немачком композитору Јоханесу Бамеру (Johannes Bammer), као и кроз рад Катарине Томашевић (Београд) која је, говорећи о физиономији и типологији српске музичке Модерне, покретнула и питање стилског плуларизма посматране „нове“ музичке епохе. На путевима размишљања о доминантним и успутним стилским токовима у европској музици прве половине XX века, нашла су се такође излагања Волфрама Хадера (Wolfram Hader, Регензбург) о вези Југендстила и „нове“ музике, као и енглеског музиколога Џефрија Чуа (Geoffrey Chew, Егам), о наслеђу натурализма и декаденције у операма *Зайиси из мртвог дома* Леоша Јаначека и *Браћа Карамазов* Отокара Јеремиаша, обеју компонованих према истоименим делима Достојевског.

Сведочећи о актуелности дијалога музикологије и теорије музике, рад представника америчке аналитичке школе Џона Новака (John Novak, ДеКалб, САД), базиран на примени шенкеријанске (Schenker) праксе у обради музичког материјала, био је усмерен ка идентификовању типичних одлика композиционо-формалног поступка и, посебно, хармонског стила Јозефа Сука.

У координатном пољу централних тема и метода „нове музикологије“ остварени су били како реферат Терезе Хавелкове (Tereza Havelková, Праг) о третману музике Оријента у стваралаштву Милослава Кабелача (Miloslav Kabeláč), тако и уверљиво разматрање аустријског музиколога Доминика Швајгера (Dominik Schweiger, Беч) који је сагледавању рецепције стваралаштва Леоша Јаначека у текстовима објављеним на немачком говорном подручју приступио са позиција деконструктивистичког, постмодерног дискурса о идентитету.

Слику о значајној улози музичара „прве Чешке републике“ у обликовању „нове“ музичке физиономије европске културе у деценијама након Првог светског рата употпунили су реферати Милослава Блахињке (Miloslav Blahůnka, Братислава) о заступљености савремене опере на репертоару Словачког народног позоришта, Власте Рајтерерове (Vlasta Reittererová, Беч – Брно) о моралним поукама опера Ферстера (Foerster), Острчила, Финкеа и Улмана (Ullmann), Јудит Филер (Judith Fiehler, Вашингтон) о фестивалу Друштва за савремену музику (ISCM), одржаном у Прагу 1924. године и излагање Рудолфа Печмана (Брно) о улози Паула Нетла (Nettl) у иницирању и остварењу заједничког рада немачких и чешких музиколога.

У стилској слици Европе значајна због утемељења и развоја експресионизма као водећег правца епохе, јединствена по композиционо-техничким тековинама Нове бечке школе, историја аустријске и немачке музике била је у четвртој деценији прошлог века истовремено снажно обележена и непосредним акцијама злоћудне нацистичке политике,

прогонима не само музичара – Јевреја, већ и свих оних који су јавно исказивали отпор владајућој идеологији. Два реферата немачких колега управо су и била посвећена Францу Шрекеру (Franz Schreker) и Готфриду фон Ајнему (Gottfried von Einem), истакнутим промотерима праксе Нове бечке школе који су се били нашли на удару режима. Док је Клаус Мелнер (Klaus Mehner, Лајпциг), говорећи о Шрекеровом педагошком раду, његову класу композиције сагледао као доминантни европски модел, Херман Јунг (Hermann Jung, Манхајм) је указао на визију нове Европе у Ајнемовој опери *Данилонова смрт*, компонованој током првих година Другог светског рата према истоименој Бихнеровој (Büchner) драми. Пошавши од питања које је својевремено поставио Албан Берг: „Зашто је Шенбергова музика тако тешко разумљива?“ – Максимилијан Хоенегер (Maximilian Hohenegger) се у свом излагању првенствено задржао на проблему рецепције „нове“ музике. Рад Татјане Беме-Мелнер (Tatjana Böhm-Mehner, Лајпциг), пак, донео је низ занимљивих података о појави првих електричних инструмената и њиховом увођењу у композиторску праксу двадесетих и тридесетих година.

Троје музиколога млађе генерације побринуло се да учесници скупа у Брну стекну прецизнији увид и у збивања на совјетској музичкој сцени. Кроз рад Евгеније Лианскаје (Њижни Новгород), динамично је осветљен несвакидашњи уметнички лик Јозефа Шилингера (Josef Schillinger), композитора и теоретичара украјинског порекла који је у Совјетском Савезу основао први jazz оркестар, а након емиграције, наставивши се 1928. године у Њујорку и поставши предавач на универзитету Колумбија, ширио идеје руске авангарде и развио свој сопствени систем музичке теорије. У свом аналитички конципираном реферату, Светлана Клибова (Москва) је појаву такозваних „синтетичких акорада“ у хармонском стилу руске музике првих трију деценија XX века сагледала из аспекта укрштања савремене теоријске и композиционе праксе. Развој совјетске теоријске мисли о музици нашао се у фокусу пажње и Илдара Кананова (Ildar Khannapov, Оклахома), који је у радовима Бејаева, Цукермана (Zukerman) и Мазела препознао снажне одјеке пољске феноменолошке школе и указао на значај Ингарденовог утицаја на руске интегралисте.

Реферати Тибора Талиана (Tibor Tallián, Будимпешта), који је изложио прегледну слику о концептима „нове“ музике у Мађарској између два светска рата и Стефана Кејма (Stefan Keum, Лајпциг), који је спровео анализу савремене геополитичке ситуације у радовима Карола Шимановског (Szzymanowski) као најизразитијег представника пољске музике у првој половини XX века, употпунили су слику о међуратној музичкој сцени изван територије европског Запада и дали потврду идеји о томе да у уметности, као ни у култури, оштрих граница нема, те да снага и богатство културног идентитета Европе леже управо у његовој разноврсности, пониклој на живој и плодној размени и слободном протоку идеја и стваралачких опредељења.

Ученицима скупа у Брну било је омогућено и да присуствују двома одличним концертним вечерима у оквиру фестивала *Моравска јесен* (наступ *Симфонијског оркестра из Санкт Петербурга* и концерт ансамбла *Schola Gregoriana Pragensis*), као и да посете узорно организован *Музички*

архив где се, осим богате колекције средњовековних рукописа, чува и комплетна заоставштина Леоша Јаначека. Упознавање са активностима сарадника *Архива*, који су већ остварили запажене резултате у дигитализацији грађе, као и са реформама спроведеним у наставним плановима и програмима Катедре за музикологију Масариковог универзитета, која на основне трогодишње студије уписује четрдесетак студената (од којих чак половина најчешће продужава магистарске и докторске студије!), уверили су нас да брига о музичком наслеђу и инвестирање у музику као струку заузимају високо место у хијерархији приоритета државне културне политике савремене Чешке републике.

Кајсарина Томашевић

ПРЕПИСКА МЕЂУ МУЗИЧАРИМА

Научни скуп одржан у Лајпцигу 4. и 5. децембра 2003.

Међународни музиколошки скуп *Писма музичара као огледало наг-регионалних културних веза у Средњој и Источној Европи*, одржан у Лајпцигу почетком децембра 2003. године, у тематском погледу се надовезао на скуп приређен у Кемницу две године раније. *Spiritus movens* међународног пројекта чији су резултати представљени на овом скупу је професор Хелмут Лос (Helmut Loos), руководилац Музиколошког института Универзитета у Лајпцигу. Пројекат је окупио двадесет двоје музиколога из источне Европе (наводимо према редоследу наступа на скупу): Србије и Црне Горе, Словеније, Румуније, Мађарске, Словачке, Украјине, Чешке, Аустрије, Пољске, Литваније, Летоније, Естоније и Русије.

Главна идеја организатора целог пројекта и, посебно, овог завршног скупа, била је да се на основу проучавања преписке међу музичарима из средње и источне Европе, углавном вођене у 19. и 20. веку, стекну нова сазнања о снажној културној повезаности стваралаца са тих простора. Заиста, представљене кореспонденције садрже много драгоцених и интересантних мисли и аутопоетичких ставова уметника, као и њихових исказа о различитим појавама које су обележиле њихов рад и стварање, значајних не само за дубље истраживање њиховог индивидуалног рада, већ и епохе у којој су живели. Показало се да преписке представљају прворазредан извор за друштвено-културолошке студије, као и важан сегмент методолошке основе за писање историје музике. Кратко време трајања пројекта – две године – упућивало је на избор мањих, заокружених преписки, делова већих целина, уместо обраде целокупних кореспонденција музичара, што је посао за тимове истраживача, и то у дужем трајању.

Учесници скупа су донели критички приређене преписке, до сада необјављене, које се налазе у различитим архивама земаља из којих су дошли. Као што је сугерисао сам назив пројекта и скупа, проучене су оне преписке које су вођене између музичара из различитих земаља, обично

припадника различитих националности. Језик на коме се писало био је матерњи обично само једном од дописника, а понекад ниједном од њих, што је скоро без изузетка имало за последицу недовољно добро изражавање у случају писања на страном језику, са мањим или већим граматичким и правописним грешкама. Питања начина презентирања таквих писама, као и низа других проблема, као што су идентификација личности које се спомињу, датирање, нечитљивост делова писама услед различитих врста оштећења, итд. била су дефинисана у упутствима преузетим од радних група за презентацију кореспонденција музичара које делују у Академији наука и књижевности у Мајнцу. Свака приређена преписка састоји се од уводног текста (7–10 страна) који садржи главне чињенице о кореспондентима, околностима у којима се преписка водила, као и оцену њеног значаја за музикологе; затим је на дипломатички начин презентирано 50–100 писама из изабране преписке, праћених научним апаратом (првенствено коментарима и објашњењима недовољно јасних података и исказа из писама); најзад, свака кореспонденција има и индекс композиција, лица и места који се у њој спомињу. Сва писма која нису писана на немачком језику, дата су и у оригиналу и у преводу на немачки.

Већина прилога за овај пројект и скуп била је везана за прву половину 20. века, посебно за период између два светска рата. Надежда Мосусова (Београд) представила је кореспонденцију између Петра Коњовића и чешког диригента Здењека Халабале, чија је главна тема била припрема за извођење *Коштане* у Брну. Мосусова је обрадила онај део ове обимне грађе који није био обухваћен њеним ранијим радом (објављеним у 2. броју *Музиколоџије*). Ова преписка пружа изванредан увид у начин рада великог српског композитора, јер се у њој дискутује о извесним ретушима, допунама и скраћивањима већ постојеће партитуре дела. Занимљив је био и рад Ференца Ласла (Ferenc Laszlo) из Клужа, о писмима која су разменили Бела Барток и румунски етномузиколог Константин Браилоју између 1924. и 1938. године, дакле у време напетих односа између Мађарске и Румуније. Ова двојица врхунских ауторитета свог времена на подручју етномузикологије консултовала су се о великом броју стручних питања, а посебно је вредно истаћи да је Браилоју несебично бранио Бартока од напада румунских ултранационалиста 1936. године, исте године када је објављен и његов превод Бартокових списа на румунски.

Другачији тип документарне грађе представљају писма Васиља Барвинског, украјинског композитора који је од 1908–1915. на прашком Конзерваторијуму студирао клавир (код Исака Холфелда) и композицију (код Вићеслава Новака). Љуба Кијановска (Luba Kyuanovska) из Лавова је приказала писма која је Барвински доста често, једанпут до двапут недељно, слао са студија својим рођацима, описујући своје утиске о прашком музичком животу и о професорима Конзерваторијума. Једино је Владимир Гуревич из Санкт Петербурга обрадио једну кореспонденцију из 18. века: писма из заоставштине Јакоба фон Штелина – важне личности у култури Русије, пореклом из Швапске – у којима се налази мноштво података важних за проучавање руског музичког живота у време Просветитељства.

Посебну групу радова чинили су прилози о препискама композитора са својим издавачима. Ласло Викаријуш (Laszlo Vikarius) из Будимпеште

је усмерио своју пажњу ка кореспонденцији коју је Бела Барток водио са бечком издавачком кућом „Универзал“ између 1917. и 1940. Ова писма бацају светло не само на Бартока као композитора, већ и на његову личност и живот. Једна од тема ових писама била је композиторово изразито неспокојство због продора нацизма у Немачкој, па је тако у једном писму с почетка 1937. године он протествовао што ће новац од једног хонорара који му није исплаћен, по свој прилици бити искоришћен у војне сврхе. Мелита Милин из Београда је обрадила преписку Јосипа Славенског са Лудвигом Штрекером, уредником и власником музичке куће „Шот“ из Мајнца. Преписка, која се чува у београдском Легату Јосипа Славенског, састоји се од 108 писама, међу којима је и 16 копија писама које је композитор послао свом издавачу. Преписка сведочи о великој борби Славенског за своју међународну афирмацију, при чему је наилазио на тешкоће, нарочито од почетка тридесетих година века, због непријатељског става немачких нацистичких власти према модерној музици уопште. Штрекер је, као антинациста, био расположен да помогне Славенском, али се није устручавао да изрази свој критички суд у погледу везаности композитора за фолклорну тематику и рапсодичности форме његових дела. У исту групу радова изложених на лајпцишком скупу спадају и прилози Микулаша Бека (Mikulaš Bek) из Брна о преписци између Леоша Јаначека и издавачке куће „Универзал“, Ленке Крупкове (Lenka Krupkova) из Оломоуца, о кореспонденцији Вићеслава Новака са иностраним издавачима и Еве Сорадове (Eva Szoradova) из Зирања о писмима издавача „Брајткопф и Хертел“ која су сачувана у архиву словачког композитора Јохана Непомука Батке.

Нећемо исцрпсти целу листу учесника скупа и њихових радова ни спомињањем још и прилога Елене Синкевич (Кијев) о писмима Миколаја Лисенка из Лајпцига, Маријане Копице (Кијев) о преписци између Бориса Љатошинског и Рајнхолда Глијера, Приможа Курета (Љубљана) о преписци између Луцијана Марије Шкерјанца и Јозефа Маркса, Јане Војтјешкове (Jana Vojtěšková, Праг) о писмима која су размењивали Јозеф Сук и Оскар Недбал, и Власте и Хуберта Рајтерера (Vlasta, Hubert Reitterer) из Беча, о кореспонденцији између Славка Остерца и Алојза Хабе.

Организатор пројекта и скупа, Хелмут Лос, био је задовољан приказаним радовима, јер је у њима, као што је раније претпостављао, документовано постојање јединствене европске музичке културе у којој постоје снажне и присне везе међу музичарима, динамична комуникација и својеврсна „умреженост“ међу њима. У новије време је кореспонденција преко Интернета знатно смањила класичну преписку, па су утолико вредније старе сачуване кореспонденције у којима су се дописници изражавали спонтано, без помисли да ће њихови искази бити једног дана значајни извори за истраживање њиховог стваралаштва и околности у којима су живели. Радови представљени на скупу биће објављени у посебној публикацији, док ће се писма с научним коментарима због свог великог обима пренети на компакт-диск, затим и на Интернет.

Мелита Милин

IN MEMORIAM

РУДОЛФ БРУЧИ

(30. 3. 1917 – 30. 10. 2002)

Композитор, професор и академик Рудолф Бручи преминуо је 30. октобра 2002. године у Новом Саду. Био је европски, југословенски, свакако најзначајнији новосадски композитор свих времена. Поред обимног стваралачког опуса у готовом свим жанровима (90 композиција), поред изузетно престижне интернационалне награде, Grand Prix-a на Конкурсу белгијске краљице Елизабете (1965) коју је добио за своју *Sinfoniju* лесту, Рудолф Бручи је био кључна организациона личност војвођанске и новосадске музичке културе друге половине 20. века. Попут Исидора Бајића, на почетку stoleћа, овај композитор је, често занемарујући сопствено стваралаштво, „бдео“ над постојећим и његовом заслугом новоствореним музичким установама и организацијама: Средњом музичком школом „Исидор Бајић“, Опером и Балетом Српског народног позоришта, Академијом уметности (1974), Музичким центром Војводине (1980) и Војвођанском филхармонијом (1989).

Рудолф Бручи је рођен 1917. године у радничкој породици у Загребу. Упоредо са гимназијом учио је виолину у музичкој школи „Лисински“, где су му теоретске предмете предавали Златко Гргошевић и Марко Тајчевић. После Другог светског рата је као војник ЈНА дошао у Београд са жељом да настави студије музике. Убрзо је постао једини ученик у класи композиције Петра Бингулца, док је оркестрацију учио код Крешимира Барановића. Још као студент показао је интересовање према оркестарској музици (још тада су изведена дела *Симфонијета*, *Rondo giocoso* и *Концерт за виолину и оркестар*, дипломски рад из 1952), које ће се касније појачати практичним деловањем са позиције виолисте у различитим страним и домаћим оркестрима. Усавршавао се у Бечу (1953–1954) на Академији за позориште и музику, радећи са врсним педагозима Алфредом Улом (композиција) и Јоханом Непомуком Давидом (техника фуге). У том великом центру европске уметности Бручи је имао прилику да из прве руке чује и доживи најзначајније композиције из ризнице светске музичке историје, између осталог и ремек-дела немачке сценске музике – Вагнелове и Штраусове опере – које су на њега и оставиле најдубљи траг.

По повратку у земљу долази у Нови Сад, где ће уз повремене одласке у Загреб и код породице у Анкаран (Словенија) крајем 90-тих, остати до краја живота. Као директор Средње музичке школе „Исидор Бајић“ (1955–1974) основао је Камерни оркестар, Хор и Филхармонију младих, подстицао јавно приказивање педагошких домета на свим нивоима, те довођењем еминентних домаћих и страних педагога, пре свега оних из чувене московске „Руске репродуктивне школе“, у великој мери припремао терен за оснивање уметничке педагошке установе највишег ранга, Академије уметности (1974). Тиме је на најпрофесионалнији могући начин институционално артикулисао и заокружио више од 150 година развоја уметничке музике на подручју Војводине. Као први декан и професор композиције и оркестрације, васпитао је неколико генерација младих

аутора (Зоран Мулић, Стеван Дивјаковић, Стеван Ковач Тикмајер, Митар Суботић, Жељко Авдаловић, Нинета Аврамовић, Драгана Кецојевић, Ливија Гуцуљ...) и снагом свог стваралачког ауторитета био стожер војвођанске и новосадске композиторске школе.

Делујући у Новосадској опери од првих својих новосадских дана, најпре као корепетитор, шеф хора, виолиниста у оркестру и коначно, у два наврата, директор (1962–1964, 1978–1982), Бручи је израстао у посвећеног заљубљеника и мајстора музике за сцену. Као уметнички руководилац оперског и балетског ансамбла нашег најстаријег театра, неговао је балансиран однос између традиционалног и модерног репертоара (*Трубадур*/Верди, *Пајаци*/Леонкавало, *Ђани Скики*/Пучини, *Тророги шешир*/Де Фаља, *Прича са западне стране*/Бернштајн, *Цезар*/Респиги) и подстицао извођења дела југословенских аутора (*Теуша*/Папандопуло, *Еквиноциј*/Козина, *Охридска легенда*/Христић, *Еро с онога свијета*/Готовац). Три године по оснивању 1980, дошло је до гашења Музичког центра Војводине (састављеног од Филхармоније, Опере, Балета, Мешовитог хора, Камерног оркестра, Ансамбла за нову музику, Концертне пословнице), а тек поновним успостављењем Војвођанске филхармоније (1989) Бручи је као њен уметнички директор био у прилици да реализује неке од најбољих концертних сезона у Новом Саду током прошлога века. Тада је по правилу на сваком концерту извођена по једна композиција домаћег аутора (Југослав Бошњак, Ерне Кираљ, Славко Шуклар, Мирослав Штаткић, Стеван Дивјаковић, Нинета Аврамовић), док су се за пултом овог оркестра налазила светска уметничка имена (Карлос Пјантини, Аншел Брусилов, Лукас Фос, Павле Дешпаљ...).

Поред поменуте награде белгијске краљице Елизабете, Бручи је освојио и већи број других интернационалних признања: одликован је високим орденом "Ordre national du mérite" од стране председника Француске Републике, на Међународној трибини композитора (International Rostrum of Composers) 1967. године заузео је девето место, одмах иза Ђерђа Лигетија, а испред Јаниса Ксенакиса, а 1968. године у Прагу примио је награду „Мир и пријатељство“. Од домаћих признања наводимо Октобарску награду града Новог Сада (1961), Прву награду на конкурс Југословенске радио-телевизије за дело *Metamorfoze B-A-C-H* (1973) и Седмојулску награду Републике Србије. Крајем 1979. године постао је члан Војвођанске академије наука и уметности, а када је она крајем 90-тих постала новосадски огранак Српске академије наука и уметности, радо се сретао са колегама на састанцима свог Одељења ликовне и музичке уметности у Београду.

Неке од бројних вокално-инструменталних композиција Рудолфа Бручија (*Србија*, текст О. Давичо/1960, *Човек је видик без краја* (текстови В. Хоровиц и В. Миларић/1961, *Само ђева ђајни ђламен*, текст Д. Матић/1961, *Очи Сујјеске*, текст В. Попа/1963, *Сунчани мосиови*, текст В. Витмана/1968, *Salut au monde – нека буде срећа*/1967), у доброј мери инспирисане тада владајућом социјалистичком идеологијом, али и шире гледано, општехуманистичким односом према животу, због веома солидног музичког садржаја биле су одлично прихваћене у многим земљама (Мађарска, Румунија, Чехословачка, Пољска, Шведска, Бугарска, Источна Немачка). Један број европских оперских и балетских кућа уврстио је

Бручијева дела на свој репертоар: Opéra du Rhin у Стразбуру (балет *Le Pouvoir des Scorpions* на музику свите *Маскал*, 1973/74), Римски балетски студио (балет *Ноћ на њрузи*), док је опера *Гилгамеш* у продукцији Опере и Балета СНП-а из Новог Сада била поручена и изведена на Међународном музичком фестивалу у Багдаду (1987).

У покушају да извршимо периодизацију Бручијевог стваралаштва, намећу нам се три уочљиве стваралачке фазе, са по неколико значајних дела. Први период његовог стварања од времена студија (1947) до првог врхунца, *Sinfonije leste* (1965), обележавају оркестарска дела већег формата (*Прва симфонија*/1950–51, оркестарска свита *Маскал*/1954, *Кониерти за оркестар*/1961), са понекад превише тематског материјала, узорно оркестрирана и уз богату примену полифоније као потврде солидног владања занатском страном компоновања. Ослобађајући се најдиректнијег утицаја фолклорне музике, кроз присутан позноромантичарски и умерено експресионистички музички језик, Бручи се почетком 60-тих упушта у експерименталне воде додекафоније. Никада не приступајући овој стваралачкој методи искључиво конструктивистички, композитор је кроз доминантну ритмичку окосницу неговао комуникативност претежно модерног звука као превасходни стваралачки циљ. Једно од његових централних дела, поменута *Sinfonija lesta* (1965), рађено је као троставачно дело (први став сонатни, други пасакаља, трећи сонатни рондо), веома класичних формалних образаца, са потпуно свежим савременим хармонским средствима и веома упечатљивим ритмом. Посебно импресионира развојни део првог става, где се у централном делу уводи двострука fuga заснована на додекафонском принципу. У трећем ставу, *repetitum mobile* карактера, аутор спроводи канонску имитацију са кулминацијом свих 12 тонова у тутија оркестра.

До другог репрезентативног дела, централне тачке следеће ауторове стваралачке етапе, *Треће симфоније* (1974), Бручи шири жанровске границе стваралаштва и већ разрађеним могућностима великог оркестра додаје вокалне, хорско-солистичке елементе, истовремено радећи на својим балетима. Залажући се за ангажованост своје музике, али не у декларативном, површном и прагматичном смислу, аутор је тежио да својом музиком „изрази општехумани поглед на свет, а против идеологије мржње и насиља“. Међу најзначајнија остварења ове врсте спада кантата *Војводина*, дефинитивно прерађена 1981. године за свечано отварање нове зграде СНП-а у Новом Саду. Послуживши се сочним речником поезије Мирослава Антића, Бручи је дело написао као синтезу модерног звука са јаким ослањањем на војвођански музички фоклор (сремачко коло, румунско кукуњешће, мађарске мелодије). Са друге стране, после својих младалачких наивних музичко-сценских покушаја, аутор је у кратком временском периоду реализовао чак четири успешна балетска музичка дела (*Сусрећии*/1963, *Демон златиа*/1965, *Кирка*/1967, *Ноћ на њрузи*/1970) постављена на сцени СНП-а у Новом Саду.

Другу стваралачку фазу карактерише радикално скретање ка музичкој авангарди (повремени и комбиновани утицаји „пољске школе“, Ђ. Лигетија, Ц. Кејџа, примене алеаторике, електронике, мултимедија). Најинтересантнија дела овог периода су: *Кониерти за кларинети и ђудачки*

casīāv (1970), *Metamorfoze B-A-C-H* (1972), *Трећа симфонија* (1974), где Бручи у духу стила „нове експресивности“ вешто комбинује различите традиционалне и модерне поступке (од максималне полифонизације слога, преко атоналности и кластера), стварајући високооригинална дела у којима конструкција никада није овладала основном (музикалном) инспирацијом. Искузујући потребу за природним одржавањем баланса између старог и новог, чак и у овом најавангарднијем времену читавог југословенског простора средином 70-тих, Бручи је рекао: „Чињеница је да данас у времену огромних научних и техничких достигнућа и музика мора на свој начин да прати те догађаје. Али ту мора да се успостави равнотежа. У науци све остаје у лабораторији док није потпуно дефинисано, а у уметности сам експеримент излази у јавност, што ја лично не прихватам“.

У трећем периоду стварања овај композитор паралелно ради на инструменталним делима модерних композиционих решења, *Пијесе* (1974), *Варијације за виолину и оркестар* (1976), *Дувачки квинтет* (1977, употреба магнетофонске траке, слободне импровизације, али и асоцијативно приближавање смелих звучних решења фолклорним архетиповима војвођанског тла) и на својим најбољим музичко-сценским делима: балету *Катарица Измаилова* (по новели Николаја Љескова „Педи Магбет Мценског округа“, 1977), играном на сцени Народног позоришта у Београду, првој опери *Прометјеј* (либрето Дејан Миладиновић, 1982) изведеној на југословенској смотри камерних и балетских остварења у Осијеку – *Annale 82'*, и животног делу, опери *Гилгамеш* (либрето Арса Милошевић, 1986) премијерно изведеној на сцени СНП-а као културном догађају деценије у Новом Саду, потом на београдском Бемусу (1987) и на Фестивалу у Багдаду (1987). Ово дело представља синтезу дугогодишњег стваралачког искуства аутора на свим нивоима: од оркестрације и третмана вокалних деоница (хорских и солистичких), преко обиља ефектних, у служби драмске радње уведених балетских нумера, до изузетно профилисаних музичке драматургије у комбинацији психолошко-симболичних камерних сцена и монументалних ораторијумских целина. Свесном употребом релативно хетерогеног музичког језика, својеврсном коегзистенцијом стилова, аутор је и у домену сложене уметничке форме, као што је опера, написао квалитетну и обичном слушаоцу разумљиву музику.

Од опере *Гилгамеш* до смрти Бручи је радио на редакцијама својих старих дела, али је такође писао и нову музику: Трећи гудачки квартет „Знамења“ (са песама Васка Попе из збирке „Споредно небо“, 1988), Четврти гудачки квартет „Електрокардиограми“ (посвећен др Нинославу Радовановићу, после ауторове операције срца, 1990), *Велики господин Дунав* (по тексту Васка Попе, 1991) за мецосопран, дувачки квинтет и перкусионе инструменте, *Concerto abbreviatio* за виолину и оркестар, 1998 (посвећен Марини Јашвили, професору Академије уметности у Новом Саду), *Elegija Istriana*, за соло виолу (2000). Надајући се још понекој европској премијери опере *Гилгамеш*, нажалост без праве „логистичке“ подршке неке од наших културних установа, Бручи је почетком трећег миленијума дао потпуно нову, скраћену верзију овог дела, са преводом на немачки језик и за мањи извођачки ансамбл.

Током, али и после „година расплета“ музика овог композитора је потпуно нестала из уметничког видокруга наше средине, а сећање на Рудолфа Бручија свело се на неколико успешних и мање успешних поетских некролога на одржаној комеморацији у СНП у Новом Саду. Убедљиво најснажнији текст тим тужним поводом написао новосадски музиколог на раду у Израелу, мр Душан Михалек, који је осликавајући реалан значај Бручијевог лика и дела говорио и о свим погубним дисконтинуитетима наших музичких простора. Чак ни, већ неколико сезона уназад, активна „Војвођанска филхармонија“ није нашла за сходно да од Бручијеве смрти па до данас изведе макар његову *Sinfoniju lestu*. Постоје наговештаји да би се за двогодишњицу композитортове смрти, у јесен 2004. године, на сцени СНП-а могао наћи његов балет *Катарина Измаилова*, као и да ће се реализовати издавање првог компакт-диска са музиком овог аутора.

Као композитор, Рудолф Бручи делимично припада једном прошлом времену, са опусом у коме постоји немала количина „друштвено ангажованих и признатих“ нота, али и композитор овенчан највишом европском наградом белгијске краљице Елизабете, која нас и данас чини достојним делом те (музичке) заједнице зване Стари Континент. Његова сценска музика представља високопрофесионалан допринос овом, за наше просторе, још увек недовољно негованом музичком жанру. Изнад свега тога, Рудолф Бручи је био „господин професор“ и уметник, човек који је волео музику и бринуо се о њој. Објективно сагледавање, вредновање, а потом и реafirмација најбољих композиција овог аутора мора бити један од првих будућих задатака, не само новосадских музичких посленика.

Бољдан Ђаковић

ЕНРИКО ЈОСИФ

(1. 5. 1924 – 13. 3. 2003)

Аутор ретко поетичних музичких страница балета *Пјинчо не склајај своја крила* завршио је животни пут изненада, пре годину дана, 13. марта 2003. Овом једином Јосифовом делу намењеном игри треба прикључити и сценски приказ *Смрт Сјефана Дечанског*, не само због тога што су обе композиције изведене заједно на сцени Народног позоришта у Београду 1971. године, већ и због тога што оне сведоче о Јосифовом дару и посвећености музици на најбољи могући начин, истичући његов многограни талент.

Хаим Енрико дошао је на свет 1. маја 1924. године у Београду. Потиче из културне грађанске породице, од оца Моше Јосифа и мајке Софије рођене Фархи. Отац, рођени Београђанин бавио се трговином и био је београдски заступник италијанских и немачких фирми. Мајка Софија, Земунка по рођењу, образовала се у женском институту у Швајцарској. Њен отац, индустријалац, имао је фабрику свиле у Лапову и куће у Србији и Швајцарској.

Цела породица Јосиф (заједно са млађим сином Албертом) била је врло музикална. Мајка је свирала клавир, отац је необично волео музику, оперу и Енрика Каруза (отуда старијем сину незванично додатно име које је он касније легализовао), маштајући да његова деца студирају музику, нарочито Енрико који је од детињства показивао нарочиту музичку надареност. Стога су му родитељи узели приватног учитеља музике, Владислава Гринског, композитора и диригента.

Енриков отац био је још драмски писац-аматер а мајка је била као преводилац члан међународног ПЕН клуба. Она је преводила на немачки језик српске песнике, на првом месту Јована Дучића који је био породични пријатељ, као и Милош Ђурић и други српски интелектуалци, радо виђени у гостољубивом дому Јосифових.

После срећно проведеног детињства и дечаштва, прекинутог очевом смрћу 1937. године, за Енрика и његову породицу долази дуги период бежања, сакривања, честог мењања места боравка. Априлски рат сустигао их је у Сарајеву, куда су се запутили из Београда пред само бомбардовање. Преко Дубровника, Сплита и Корчуле доспевају у Италију где Јевреје нису прогањали, те се могло преживети до капитулације 1943. године. У међувремену се Енриков деда из Србије пребацио у Швајцарску и тамо их дочекао када су после разних перипетија напустили Вердијеву домовину. У избеглиштву млади Јосиф доживљава преображај, како је истицао: од неверника постао је верник, одан Старом и Новом завету, које неуморно проучава.

После рата Енрико наставља у Београду прекинуто гимназијско школовање. Бира себи за студије медицину, без обзира што је имао већ више композиција, написаних код Гринског и касније у Швајцарској. Како је сам казао, није желео да живи од музике коју је сматрао за светињу. Ипак се предомислио: после присуствовања часу обдукције напустио је

медицину. Уписао се на Музичку академију и као ђак Миленка Живковића дипломирао на Одсеку за композицију 1954, са петоставачном *Симфонијетом*. Десет година после дипломе, Јосиф преузима као доцент композициону класу преминулог професора Живковића, код кога је био асистент и касније о њему написао монографију.

Успешан педагошки рад није ометао Јосифову композиторску активност која је била истакнута и у његово студентско доба: *Четири скине* за клавир (1947), *Импровизација на народну тему* за дувачке инструменте и *Sonata brevis* за клавир (1949), гудачки квартет *Quartetto lirico* (1951), *Исечак* за рецитатора, сопран и клавир четвороручно, што показује да је од почетка тежио неуобичајеним и нестандартним (вокално) инструменталним саставима. У *Симфонијети*, прерађеној 1968. и 1979. године Јосиф показује, уз музички темперамент, смисао за чврсту форму и за тематику широких потеза, са занимљивим инструменталним комбинацијама.

Огледавши се и даље у разним музичким врстама, у симфонијским, камерним, вокално-инструменталним и хорским остварењима, као што су, настали 1956. године, барокна *Sonata antica* за оркестар уз облигатни клавир (њен део је 1975. послужио за телевизијски балет *Тезеј*), *Oratorio profano da camera* за сопран, рецитатора челесту и ударалке и *Лирска симфонија* за 4 флауте, харфу и гудачки оркестар, Јосиф доноси нове идеје, у последњем делу, преради *Лирског квартетта*, импресионистичку контекмплацију изузетно медитативног карактера, такође апаратних комбинација оркестарских инструмената.

Следи 1959. Концерт за клавир и оркестар у једном ставу, драматичног карактера (Седмојулска награда 1960), затим 1964. *Сновиђења* за флауту харфу и клавир и једноставачна симфонија *Монојитих* (Октобарска награда Београда 1965). – Треће симфонијско крупно дело у опусу, посвећено успомени професора Миленка Живковића, представља сједињавање три контрастна става у једноме, са ефектном, архитектонски маестрално изведеном двоструком фугом (присутној и на почетку клавирског концерта) у финалу.

Дувачима се Јосиф враћа у монолитним *Занисима* (1971) и у делу *Frescobaldiana*, које пише 1972. заједно са клавирским триом *Ваширења*, посвећеном Александру Скрјабину. Од седамдесетих година више се обраћа флаути и ансамблу флаута, стварајући *Псалмодију за соло флауту* (1970), касније, 1987. године *Знакове II* за соло флауту, чембало, харфу, виолончело и хор флаута (*Знакови I* су за кларинет соло, 1970) и *Песмена говорења* за хор флаута и виолончело (такође из 1987), *Мирослов* за хор флаута (1988). Симфонијска слика *Из осаме* (1984), *Камени сјавач*, циклус песама, на текстове Мака Диздара за мецосопран и оркестар (1986), *Химна* за баритон и камерни ансамбл, на текст Милоша Црњанског (1996) и *Химна Дунаву* на сопствени текст (1997), дају нам у главним цртама стваралачки портрет Енрика Јосифа.

Значајан је његов допринос сценској и филмској музици, где меша и комбинује жанрове апсолутне и примењене музике. Тако је од првобитне сценске музике за трагедију у пет чинова Јована Стерије Поповића *Смрти*

Стефана Дечанског изведене први пут на сцени Народног позоришта у Београду 1870. године, настала истоимена композиција-кантата са одредницом Мотети за рецитатора, солисте, хор и камерни оркестар (1956) и касније, поменути сценски ораторијум – Драмски летопис за рецитатора, солисте, хор и оркестар (на CD 1999 означен као Тонски летопис у три виђења), монументална музичка фреска, изграђена на принципима ране полифоније, достојна свог великог епског садржаја. У то време је била реткост и храброст обрађати се историјско-религиозним темама из српске прошлости. Жанру кантате одужио се и делима као што су *Нејокопени жраг* (посвећен Крагујевцу, 1975) и *Слободниша* (1979).

Енрико Јосиф је у својим композицијама успешно и маштовито спајао (амалгамисао, како се он изражавао) архаику са савременим музичким изразом. Исто се тако спремно обраћао барокној музици, пропуштајући је кроз призму својих музичких идеја и концепција, обојених контемплативном лириком и особеним романтизмом који краси и балет *Пјшио не склајај своја крила* (1970), на сценарио Вере Костић према поезији Рабиндраната Тагора (награда „Петар Коњовић“).

Главна одлика Јосифовог опуса била је мелодиозност, „песменост“, да употребимо његов свеобухватни израз којим је објашњавао многе музичке појаве, као и своје деловање. То је у њему проговарало оно исконско јеврејско, библијско, Песма над песама, мелодија, свуда присутна у његовом делу, у инструменталној и вокалној музици. Праву оду песмености у српској народној и црквеној музици и посебно у делу Стевана Мокрањца представља беседа Енрико Јосифа изговорена у Неготину на *Мокрањчевим данима* септембра 1990. године, у част композитора *Литургије* и *Руковешти*. Истом музичком феномену, „певању из Постања“ посвећена је приступна беседа *Похвала ѿонској ѿесменосћи*, изречена приликом избора за редовног члана Српске академије наука и уметности маја 2001. године.

Осим наведених, за многа дела добијао је и друге престижне награде, био лепо приман од публике, колега, критичара (и сам је био музички критичар у *Полишиши*) и, што је важно, од извођача: диригентата и солиста, глумаца, редитеља и кореографа. Као човек широких видика писао је надахнуте музичке и врло ангажоване филозофске есеје, својим посебним, екстатичним начином изражавања. Будући да је прошао у младости тежак животни пут, никад није био равнодушан према судбини појединаца или целих народа.

Изузетно начитан, у младости одушевљени поштовалац Фјодора Достојевског (зар није писао сценску музику за драматизацију *Злочина и казне* и поводом избора за дописног члана Српске академије наука и уметности говорио у Одељењу ликовне и музичке уметности о лепоти која ће спасти свет?), био је у зрелим годинама приврженик Николаја Берђајева. Очевидно да је руски филозоф који је доводио у везу историјску судбину руског и јеврејског народа инспирисао Енрико Јосифа за извођење сличних паралела у постојању српског и јеврејског народа (Интервју новосадском Дневнику *На Србима и Јеврејима ѿочива судбина светиа*, 1991.).

Као академик, професор и јавна личност своју изузетну и надахнуту речитост усмеравао је у одбрану оних којима је правда била ускраћена, као што је то било са нашим народом у тешким ратним и смутним временима прошлог века („зар оптужити шуму да је запаљива кад јој се подметне пожар.“), када се 1997. године обрађао својим сународницима у Америци са молбом да не учествују у „америчком медијском Аушвицу против Срба“. Уосталом, страдалништво, опште и појединачно, прошло и садашње, опседало је његов дух и било је тема његовог стварања.

Имун од сваке партијности, Јосиф је био спреман да свуда смело изнесе своје мишљење и да пружи помоћ и подршку. Борио се и за своје ученике и за људе који су желели нешто да створе у било којој музичкој области. Нека почива у миру наш Енрико коме часопис Музиколошког института умногоме има да захвали за своје постојање.

(Јосифова животна прича и поједини наводи о Јосифовим исказима о музици као и о општој ситуацији у Србији последњих година, преузети су из интервјуа који је он дао 1997. године Јаши Алмулију за Амерички меморијални музеј холокауста у Вашингтону – Jeff and Toby Herr Collection. Интервју је објављен у Алмулијевој књизи *Живи и мртви – Разговори са Јеврејима*, Београд 2002. За податке о породици и о појединим делима захваљујем се композиторовој супрузи, госпођи Вери Јосиф).

Надежда Мосусова

ЉУБИЦА МАРИЋ

(18. 3. 1909 – 17. 9. 2003)

Склона мисаоном и поетичном исказивању свог доживљаја света и људског бивствовања, Љубица Марић је поводом *Песама њросџора* записала да је смрт „изван простора, ванвремена – ништа“, али и, парадоксално – „животолика“ јер се „противставља животу“. О тајни постојања и оностраног Љубица Марић је оставила већи број језгровитих песничких записа, произашлих из медитација о вечном и пролазном, сталном и променљивом, немерљивом и ограниченом, а сва та двојства је доживљавала као повезана невидљивим нитима и безгласним дозивањима. Разумљиво је да је исти духовни садржај уградила и у своја музичка дела, која су позив слушаоцима да продру у њен самосвојни звучни свет, чији немир и умаласаност имају противтежу у просторима контемплативног мира, узнесености и озарења.

Када је компоновала *Песме њросџора* – своје врхунско дело, плод изузетног надахнућа, Љубица Марић је била тачно на половини свог животног пута, или – како би она рекла – „сневања у вечитом сну“. Имала је четрдесет седам година и изванредан број композиција за собом, али и поред блескова даровитости, чак генијалне, како је један критичар забележио, њен дотадашњи опус је више наговештавао него што је испуњавао. Тада се – средином педесетих година прошлог века – догодио тај судбоносни сусрет са текстовима уклесаним на древним надгробним споменицима који су у њеном духу снажно одјекнули, отварајући неке до тада непознате пределе. То се десило „у правом часу“, *каиросу*, када је њена духовна еволуција доспела до пуне зрелости неопходне за потпуну спремност да се на личан начин изрази кроз стваралаштво.

Као да је цела прва половина живота Љубице Марић била нека врста припреме за стваралачке узлете који су обележили године пуног зенита њене композиторске делатности. Рођена је у Крагујевцу, 18. марта 1909, а две године касније породица се преселила у Београд. Отац Павле Марић, војни лекар, погинуо је током Балканских ратова, кад је њој било само четири године. Оставши удовица, њена мајка Катарина, рођена Ђорђевић, потпуно се посветила девојчици у којој је препознавала надареност за уметност. Иако је доживела дубоку старост, Љубица Марић је у детињству била болешљива, па је мајка прекинула њено редовно школовање већ после другог разреда гимназије, што је код будуће уметнице водило окретању свом свету, а то, затим, подстакло испољавање дара за музику.

На питање када је почела да компонује, Љубица Марић је одговарала да су то „ствари без почетка“, да су, значи, необјашњиве и њој самој као ствараоцу. Зна се, ипак, да је прве покушаје у компоновању, и то за виолину, чинила са једанаест година, дакле пре него што је Јосип Славенски, њен најважнији наставник у Београду, почео да је подучава. Година 1929. била је врло битна у њеном животу: двадесетогодишњакиња је завршила школовање у класи Ј. Славенског у Музичкој школи, као први дипломирани композитор у Београду (мада још не у рангу Музичке академије,

која тада није ни постојала у престоници). Дипломирала је изводећи своју *Сонайу-фаниазију* за виолину соло, дело које и данас живи на концертним подијумима. Касније исте године је јавно изведено још једно њено дело – хор *Туџа за ђевојком* – и то на прослави Аранђеловдана, славе хора „Обилић“. Том концерту није могла да присуствује јер се већ налазила у Прагу, камо је, на савет Ј. Славенског, отпутовала на наставак школовања. Три године је студирала на Мајсторској школи Конзерваторијума – композицију код Јозефа Сука, виолину код Јана Маржака, дириговање код Метода Долежила, касније се усавршавајући код Николаја Малка и Хермана Шерхена. Њена дела из тог периода – *Гудачки кваријетт*, *Дувачки квинтетт*, *Музика за оркестар* и друга налазила су на врло запажен пријем, како у самом Прагу, тако и у Амстердаму – на фестивалу Међународног друштва за савремену музику (1933) и у Стразбуру – на Музичко-драмском семинару који је водио Х. Шерхен (касније исте године). Динамични музички живот Прага, у коме је са љубављу негована традиција, али и са одушевљењем подржавана нова музика, представљао је идеалан амбијент за младу композиторку, јер је имала прилику не само да на концертним подијумима слуша дела класичног европског и националног чешког репертоара, већ и да „из прве руке“ упозна радове тадашњих носилаца музичког модернизма: Арнолда Шенберга, Сергеја Прокофјева, Паула Хиндемита и других, који су долазили у Праг и сами интерпретирали своје композиције, а понекад и држали предавања. После Прага, Љубица Марић је отишла у Берлин да настави студије дириговања, а потом се вратила у Праг (1937), где је постала студент у класи за четвртстепену музику Алојза Хабе. Нажалост, од четвртстепених дела која је тада компоновала ништа није сачувано, али су од заборава сачувани бар наслови: *Трио* за кларинет, тромбон и контрабас, *Канон* и *Свијта* за клавир. Нема више ни *Музике за оркестар број 2*, настале истих тих година, за коју се не може поуздано тврдити да ли је такође била четвртстепена. У свим тим младалачким делима, заснованим на радикалним идејама деценије пред рат, пре свега на атоналности и атематизму, огледала се огромна радозналост Љубице Марић за свет нових звукова, као и озбиљна ангажованост на трагању за личним изразом, за дефинисањем сопственог стваралачког „ја“.

По повратку у Београд, Љубица Марић је постала професор у Музичкој школи „Станковић“ (1938), а после рата је прешла на Музичку академију, на којој је предавала теоријске предмете до пензионисања, 1968. године. Низ неповољних околности узрокованих потребама да се најпре адаптира на домаћи музички живот, мање подстицајан за композиторе авангардних стремљења, потом тежак живот под немачком окупацијом, па поратне године обележене идеолошким притисцима усмерених ка уметничкој утилитарности, утицале су на то да Љубица Марић релативно мало компоњује у тих петнаестак година, али и да начини заокрет у свом стваралаштву и осврне се на музичку традицију коју је у свом прашком периоду одбацивала. Обновља мотивско-тематски рад, стабилизује хармонски језик, окреће се народној мелодији. Тада настају композиције које су у стилском погледу старије од оних из прашког раздобља: *Три ђрелудијума* и *Ејида* за клавир (1945), *Сонайа* за виолину и клавир

(1948), *Стихови из „Горског вијеница“* за баритон и клавир (1948) – да споменемо само најзначајније међу њима – које показују како се композиторка суочавала са музичким наслеђем, првенствено романтичарским. Треба, међутим, нагласити да су резултати тог сагледавања прошлости удаљени од било какве сентименталности и исповедности, тако честих код романтичара, а страних њеном сензибилитету. На овом месту приметимо да се Љубица Марић као композитор нимало не уклапа у један клише, уосталом данас вероватно већ превазиђен, али у већем делу прошлог века још важећи, о жени – ствараоцу као лирском субјекту склоном изражавању скоро искључиво интимних осећања, а немоћном да начини продоре у сфере новог и општег. Напротив, цео опус Љубице Марић показује смелост и свежину израза, посебну климу, мисаоност и значења који су неутрални у односу на њен пол.

Неколико година које су претходиле *Песмама Ђросћора* (1956) представљале су, без сумње, време стваралачке кризе. Тада није настало ниједно дело Љубице Марић или, ако их је и било, она их није сматрала довољно вредним да би биле представљене јавности или бар сачуване у рукопису. Ипак, те године композиторског ћутања биле су и године ферментације нових идеја, а као катализатор за њихово композиционо уобличавање послужили су текстови уклесани на стећцима из времена средњовековне Босне. Ти епитафи су покренули стваралачку имагинацију Љубице Марић, а можемо само претпоставити какво је било њено узбуђење када су ти гласови из прошлости оживели у њеном унутарњем бићу, касније се транспонујући у јединствено дело српске музике. Иако је могуће у појединим њеним ранијим делима уочити извесне наговештаје снаге израза која карактерише *Песме Ђросћора*, ипак то дело стоји засебно како у опусу Љубице Марић, тако и у целокупној српској музици. Искуство младалачке авангардности срећно се спојило у њему са каснијим усвајањем извесних тековина европског музичког наслеђа, па је кантата на композиционо-техничком плану зазвучала као особена и лична примена неких процедура из блиске прошлости – елемената модалности, рафинираних полиметричних организација, битоналних респективности, хетерофонних мелодијских разграђивања. Оно што ће делу обезбедити трајност је упечатљив и узбудљив израз човековог суочавања са смрћу, који је кроз сугестивну евокацију архаике добио свевременски смисао.

У само неколико година после *Песама Ђросћора* настао је низ изузетних остварења, најпре велелепна *Пасакаља* за симфонијски оркестар, а затим композиције из циклуса *Музика Окћоица*. Црквени напеви из српског *Осмогласника* поседовали су за Љубицу Марић тајновитост предања које је до нас доспело из дубине векова. У сусрету са овим појањем, које је Стеван Мокрањац записао према живој појачкој пракси, она је осетила моћан подстицај за стваралаштво, за транспозицију тих напева у сопствена дела. У другом по реду делу овог циклуса, *Византијском концерту* за клавир и оркестар, све трепери од свечане звоњаве и химничког разлагања појања у првом ставу, док је други став простор медитативности и интроспекције, а финале се, после „тутњаве и блеска“ на почетку става, завршава у атмосфери просветљења које обасјава цело путовање. Једноставним, а врло евокативним насловом дела, Љубица Марић експли-

цитно упућује слушаоца на идејни (и идеални) свет у који се загледала. Као Јејтс у песми *Пушовање у Визанији*, она реагује на „завештања безвременог духа“, на непролазност дејства аутентичног стваралачког исказа.

И остала дела циклуса *Музика Октоиха*, од којих је свако покренуто неком другачијом, оригиналном идејом – *Октоиха I*, *Праћ сна* и *Осцинајно сујер ѿема октоиха* – доносе успеле продоре у просторе прошлости, сагледане из модерне перспективе. Ослушкивање гласова из прошлости добија смисао урањања у дубине сопственог духовног света, што се може довести у везу с исказом Игора Стравинског да је „поглед у прошлост заправо поглед у огледало“.

Смрт мајке, за коју је била изузетно везана, потресла је у тој мери Љубицу Марић, да је после 1964. године наступио још један застој у њеном раду. Компонувању се вратила 1967. године стварањем музике за театарско дело *Слово свећлосѿи*. До 1983, када је настала *Инвокација* за соло контрабас, па одмах затим речитативна кантата *Из ѿмине ѿојање* (1984), она се између осталог посвећивала импровизацијама на необичним изворима звука, које је снимала на магнетофонске траке, најалост изгубљене. После моћних и високих лучних сводова *Песама ѿросѿора*, *Пасакаље* и *Визанијскоѿ концерѿа*, позније стваралаштво Љубице Марић је било окренуто камерној сфери, интроспективног је и сублимисаног израза. У њему има „чудесних милиграма“ чисте певности, одјека древних напева из *Осмогласника*, живог присуства далеких светова, а истовремено и недвосмислене укотвљености у свом времену и средини. Можда је најуспелије међу овим делима речитативна кантата *Из ѿмине ѿојање*, коју је Љубица Марић компоновала подстакнута лепотом поетског израза концизних записа средњовековних монаха на маргинама књига које су преписивали. Њена последња три завршена дела, компонована неколико година пред смрт, сва три за инструментална трија – гудачки, дувачки и клавирски – сведоче о још активної стваралачкој енергији, необичној за те позне године. Скоро педесет година после *Сѿихова из „Горскоѿ вијениа“*, у последњем делу, *Торзу*, поново се обратила Владици песнику и у партитуру уписала његов стих „Је ли јавје од сна смућеније?“

Мање је познато да је микрокосмос Љубице Марић обухватао и просторе литерарног и ликовног изражавања. Њих испуњавају таблице, крајње сажети и фино избрушени поетски искази, чија је ликовно-графичка компонента често од суштинске важности за њихов потпуни доживљај, затим бајка под називом *Исѿина*, коју је сама осликала, па краћи рефлексивни текстови настали различитим поводима, најзад и чисто ликовни радови. Посебно место заузима њена студија *Монолиѿносѿи и моноѿемаѿичносѿи облика фуѿе*, једини, а тако надахнути музиколошки текст који обједињује аналитички и доживљајни аспект изабраних Бахових и Бартокових дела.

Дела Љубице Марић су често извођена у земљи и иностранству, а доживела су и многа признања. Споменимо само најважнија: за дописног члана Српске академије наука и уметности изабрана је 1963. године, а за редовног, 1981. Добитник је већег броја награда, међу којима Октобарске

награде за *Песме њросѿора*, Седмојулске награде за животно дело 1965. године, као и Октобарске награде, такође за животно дело, 1996. Међу нарочита признања спада и почаст да се у Амстердаму 1996. у организацији фондације „Барка“ приреди концерт њених дела и да се исте године у Келну премијерно изведе њен *Торзо*. Већ поодмакао посао на објављивању њених сабраних дела у Немачкој (едиција „Фуроре“ из Касела) обећава да ће присуство њене музике у свету бити дуготрајно.

Као што је у својој уметности изградила један посебан свет снажног духовног набоја, медитативне климе и прочишћеног израза, тако је и „остатак“ свог живота, онај његов део који није био обухваћен самим уметничким радом, у највећој мери посвећивала остварењима других уметника, као и читању списа из врло разноврсних области, од филозофије до биологије. То трагање за блиским духовима из прошлости и савремености било је изузетно битно за њу, као што су то били и разговори с пријатељима, међу којима нису сви били везани директно за уметност, али су имали сензибилитет и погледе на свет сродне њеним. Разумљиво је што је такав начин живота подразумевао и повремена повлачења из јавности и самовања, али то је била њена потреба и избор, а не знак усамљености. Њен стан испуњен књигама, сликама и успоменама, са погледом, временом све заклоњенијим, на Дунав, био је отворен – и физички увек откључан за све који су јој били одани, за саговорнике који су јој били и веза са „светом“, с обзиром на то да није желела да у стан унесе ни новине, ни радио, ни телевизор. У односима с људима с којима је комуницирала, професионално или пријатељски, била је неконвенционална, искрена, понекад искључива, а презирала површност и привид. На све с којима се сретала остављала је утисак самосвојне личности, танане и проницљиве, радознале и емотивне. Целог живота опчињена највишим остварењима људског духа, чију снагу деловања време није ослабило, Љубица Марић је и сама створила опус којим је утиснула дубок траг у уметности и култури српског народа, који ће је без сумње дуго надживети.

Мелиѿа Милин

АУТОРИ / CONTRIBUTORS

ВАЛЕНТИНА САНДУ-ДЕДИУ (Букурешт, 1966) студирала је музикологију и клавира на Музичком универзитету у родном граду, а од 1993. на истој институцији предаје историју музике, музичке стилове и музикологију. Године 1995. одбранила је докторску дисертацију „Стилске и симболичке хипотезе маниризма у музици“. Године 1996–97. је, као добитник стипендије Новог европског колеџа у Букурешту, радила на пројекту о реторици и стилистици у музикологији. Добитница је награде Сименсове фондације за двогодишњи рад (1998–2000) на пројекту о румунској музици од 1944–2000. Објавила је књиге: *Воцек, Маниризам у музици, Бетовен, Дан Конѕијанћинеску, Румунска музика после 1945*, и др.

VALENTINA SANDU-DEDIU (Bukarest, 1966). Studium der Fächer Musikwissenschaft und Klavier an der Musik-Universität Bukarest. Seit 1993 Professorin für Musikgeschichte, musikalische Stilkunde und Musikwissenschaft an der Musikuniversität Bukarest. 1995 Dissertation über “Stilistische und symbolische Hypothesen des Manierismus in der Musik”. 1996–97 Stipendium des New Europe College in Bukarest für ein Forschungsprojekt über Rhetorik und Stilistik in der Musikwissenschaft. 1998–2000 Förderpreis der Ernst von Siemens Stiftung, München, für ein Projekt über rumänische Musik zwischen 1944–2000. Veröffentlichte Bücher über Alban Bergs *Wozzeck*, *Manierismus in der Musik*, *Beethoven*, *Dan Constantinescu*, *Rumänische Musik seit 1945* u.a.

КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ, музиколог, истраживач-сарадник у Музиколошкоком институту САНУ. У средишту њеног истраживања су европски оквири српске музике, историја сценске музике, као и теоријска разматрања феномена традиције, модерности и авангарде. Важнији радови: *Српска музика на раскрићу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата* (докторска дисертација, 2004), *Музика у позоришном животију Срба у XVIII веку* (магистарски рад, 1990), *Значај Велике сеобе за развој музике у српском позориштју 18. века, Привидни или стварни сукоб Старог и Новог (видови сајосстојања традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата), Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног, Српска музика између два светска рата у контексту „Нове Европе“ и „Нове музике“*.

KATARINA TOMAŠEVIĆ, musicologist, Ph.D., researcher at the Institute of Musicology in Belgrade. The main fields of her research are: European frames of Serbian music, the history of stage music and the theory of tradition, modernism and avantgarde. Her studies include: *Serbian Music on the Cross-Roads between East and West? On Dialogue of the Tradition and the Modernism in Serbian Music between Two World Wars* (doctoral dissertation, 2004), *Music and Theatrical Life of Serbs in the 18th Century* (master thesis, 1990), *The Importance of the Great Migration for the Development of Stage Music in the Serbian Theatre in the 18th Century, Illusory or real Conflict Between the Old and the New (On Modes of Coexistence of*

the Tradition and the Modernism in Serbian Music Between the Two World Wars), *Miloje Milojević – between the Tradition and the Modern, Serbian Music after the First World War in the context of “New Europe” and “New Music”*.

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, музиколог и музички критичар, асистент-истраживач у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности. Главно подручје његовог научноистраживачког рада јесте историја српске музичке критике и есејистике XIX и прве половине XX века. Аутор је више студија, међу којима су: *Духовна музика у најисима Милоја Милојевића, Српска ипјанисџкиња Јованка Стојковић, Војислав Вучковић у Српском књижевном гласнику*. Године 2004. одбранио је на Филолошком факултету Београдског универзитета магистарску тезу *Лиџература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*.

ALEKSANDAR VASIĆ, musicologist, M.A., and music critic, assistant at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. The main field of his research is the history of Serbian musical criticism of the 19th and the first half of the 20th century. He is the author of numerous studies and articles in musicological and philological reviews and other publications: *Miloje Milojević’s Texts on Spiritual Music, The Opera Reviews of Miloje Milojević in the Magazine Srpski književni glasnik, A Serbian Pianist – Jovanka Stojković, Vojislav Vučković in the Serbian Literary Magazine*. Vasić obtained his M.A. degree in 2004 at the Philological Faculty of the Belgrade University (the title of the thesis: *Music Texts in the “Serbian Literary Magazine” 1901–1941*).

МЕЛИТА МИЛИН, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ и професор на Универзитету у Нишу. Дипломирала је и магистрирала на Факултету музичке уметности у Београду, а докторирала на Филозофском факултету у Лубљани. Пише о српској музици 20. века у европском контексту. Сарадница је неколико енциклопедија, међу којима су: *The Grove Dictionary of Music and Musicians, Musik in Geschichte und Gegenwart* и *Оперски лексикон „Мадленијанума“*. Важнији радови: *Традиционално и ново у српској музици после Другог свејског рата (1945–65), Типологија српског музичко-сценског стваралаштва 20. века, Преживеши са звуцима – источна Европа после преокрећа 1989, Музикологија и сестринске дисциплине данас, Стиара српска црквена музика у делима савремених композиџора, Идеја о српској националној музици у 20. веку*.

MELITA MILIN, researcher at the Institute of Musicology in Belgrade and professor at the University of Niš. She finished her studies in musicology at the Faculty of music in Belgrade, where she also obtained her M.A. degree. She received her PhD degree from the Faculty of Philosophy in Ljubljana. Her main research area is 20th-century Serbian music in European context. She has written numerous articles for encyclopedia such as: *The Grove Dictionary of Music and Musicians, Musik in Geschichte und Gegenwart, and Madlenianum Opera Lexicon*. 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, The Idea of Serbian National Music in the 20th Century*.

АНАСТАСИЈА СИОПСИ је асистент на предмету Музичке естетике на Музичком одељењу Јонског универзитета на Крфу у Грчкој. Осим музике, студирала је и архитектуру на Аристотеловом универзитету у Солуну. Њено главно поље проучавања су: немачка романтичарска музика (нарочито музичке драме Рихарда Вагнера) и немачка музика између два светска рата, модерна грчка уметничка музика (нпр. опере Манолиса Каломириса, аспекти идеологије и музике, музика у обновама античких драма у савременој Грчкој, грчка симфонијска музика), музичка терминологија у грчком језику и питања музичког образовања на грчким универзитетима.

ANASTASIA SIOPSI is an Assistant Professor in the field of Aesthetics of Music, Music Department, Ionian University, Greece. Apart from music, she has studied Architecture at the Department of Architecture, Aristoteleio University, Thessaloniki, Greece. Her main research areas are German romantic music, especially Richard Wagner's music dramas, and German music at the era in between the two World Wars, Modern Greek art music (i.e. Manolis Kalomiris's operas, aspects of ideology and music, music in revivals of ancient drama in Modern Greece, symphonic music in Greece), music terminology in Greek language and issues of music education in Greek Universities.

БАРБАРА ДОБРЕТСБЕРГЕР, магистар уметности и филозофије, доктор филозофије. Студирала је 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 предаје музичку анализу и музику 20. века на Институту за дириговање, композицију и музичку теорију Универзитета Моцартеум. 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 Lehrtätigkeit in den Bereichen Musikanalyse und Musik des 20. Jahrhunderts 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.

МАРИЈА КОСТАКЕВА је студирала и докторирала на Конзерваторијуму у Санкт 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 предала на Музиколошком институту Рурског универзитета у Бохуму, на Универзитету у Хамбургу и Уметничкој академији у Диселдорфу. Била је стипендисткиња фондације Паула Захера (1995). Објавила је низ студија и књигу *Имагинарни род. О музичко-*

и́еа́и́арском делу Ђерђа Лиѓеи́и́ја (Франкфурт 1995). Ове године треба да буде објављена њена књига о касним делима А. Шниткеа. Написала је низ радова из области нове музике, музичког позоришта 20. века, руске, бугарске и западноевропске музике. Од 1996. је доцент на VHS Herne und Essen.

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, Universität Hamburg, Kunstakademie Düsseldorf tätig. 1995 – Stipendiatin der Paul Sacher Stiftung. 1996 veröffentlichte Kostakeva ihr Buch *Die imaginäre Gattung. Über das musikalische Werk G. Ligetis* (Frankfurt 1995). Im Vorbereitung ist ihr nächstes Buch: *Alfred Schnittke. Das Spätschaffen*. Pfau 2004. Zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich der neuen Musik, Musiktheaters des 20. Jahrhunderts, russischen, bulgarischen und westeuropäischen Musik. Seit 1996 Dozentin bei VHS Herne und Essen.

НАДЕЖДА МОСУСОВА, научни саветник Музиколошког института САНУ и професор Факултета музичке уметности у пензији. Завршила је студије композиције на Музичкој академији у Београду, а докторат из музикологије је одбранила на Филозофском факултету у Љубљани. 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. Приредила је за штампу критичко издање кореспонденције између П. Коњовића и З. Халабале (Лајпциг, 2003). Важније студије: „*Петрушка*“ *Стравинског: од уличног јозоришћа до „Руских балета“ Дјагилева, Оперска дела Петра Коњовића у светлу Јаначекових драматских принципа и теорије „сјехезанга“*, *Руска уметничка емиграција и музичко јозоришће у Југославији између два светска рата*, *Симболизам и и́еа́и́ар маске: карневал смрти у „Belle Epoque“*.

NADEŽDA MOSUSOVA, musicologist and composer, worked at the Institute of Musicology in Belgrade and taught music history at the Faculty of Music (now in retirement). She finished her studies in composition at the Music academy in Belgrade and obtained her PhD at the Faculty of Philosophy in Ljubljana. 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 prepared the critical edition of the correspondence between P. Konjović and Z. Chalabala (Leipzig 2003). She is the author of numerous studies: *Stravinsky's "Petrushka": From Street Entertainment to Diaghilev's Seasons*, *Operas of Petar Konjović in the Light of Janáček's Dramatic Principles and the Theory of Sprechgesang*, *Russian Artists-Emigrés and the Music Theatre in Yugoslavia between the Two World Wars*, *Symbolism and Theatre of Masks: the Deathly Carnival of La Belle Epoque*, etc.

ВЕСНА ПЕНО, музиколог, сарадник у Музиколошком институту САНУ. Завршила је студије музикологије у Београду, а магистрала у Новом Саду. Бави се проучавањем српске и грчке – поствизантијске црквене музике. Уже поље њеног интересовања је стваралаштво композитора

Германа, епископа Нове Патре из 17. века, у грчким и словенским (хиландарским) неумским рукописима. Значајније студије: *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције* (одбрањена магистарска теза) и *Из хиландарске појачке ризнице – Викенџије Хиландарац* (књига са компакт-дискотом).

VESNA PENO, musicologist, M.A., Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She studied in Belgrade and obtained her M.A. degree in Novi Sad. Her research is focused on Serbian and Greek – postbyzantine – church music. More narrowly, she is interested in the work of the 17th -century composer German, the episcopo of New Patra, that are preserved in Greek and Slav (Hilandar) neumatic manuscripts. Her studies include *Orthodox Church Singing on the Balkans in the 19th Century – according to Examples from the Serbian and Greek traditions* (title of the M.A. thesis) and *From the Hilandar Chant Treasury – Vykenty from Hilandar* (book with a compact-disc).

ЈАН СТЕШЕВСКИ, р. 1929, студирао је музикологију код А. Хибинског, Ј. Хомињског, В. Виоре, а клавир код З. Лисицког. Радио је у Уметничком институту Пољске академије наука (1951–1975), а на тој институцији је и одбранио докторску дисертацију (1965). Био је на челу музиколошког одељења, где је хабилитиран и потом постао професор Универзитета Адам Мицкијевич. Био је гост-професор на универзитетима у Варшави, Кракову, Лублину, Слободном универзитету у Берлину и Универзитету Георг Аугуст у Гетингену. Од 1973–1979. био је председник Удружења пољских композитора. Његова истраживања обухватају издања извора, теме из области етномузикологије, историје музике, теоријских и методолошких аспеката музикологије.

JAN STESZEWSKI, b. 1929, studied musicology with A. Chybiński, J. Chomiński, W. Wiora, and piano with Z. Lisicki. He worked in the Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences (1951 – 1975), where he defended his doctoral thesis in 1965. In the years 1975–2002 he headed the Musicology Department, where he received habilitation in the area of studies of history, specialising at musicology, and became professor at Adam Mickiewicz University. He has been a guest-lecturer at the universities of Warsaw, Cracow, Lublin, Free University, Berlin, Georg-August University, Göttingen, and Girona University. He was the president of the Polish Composers Union from 1973–1979. His research and publications deal with source editions, ethnomusicology, history of music, theoretical and methodological aspects of musicology.

ЈЕЛЕНА Ђ. СИМОНОВИЋ-SCHIFF је дипломирала музикологију на Факултету музичке уметности у Београду. Од 1983–1992. радила је на Радио-телевизији Београд као музички сарадник и музички уредник са око шест стотина емитованих музичких прилога, емисија и директних преноса. Од 1992–1996. живела је у Никозији на Кипру, где је предавала музику у енглеској школи и на колеџу. Од 1997. године живи у Сједињеним Америчким Државама.

JELENA Đ. SIMONOVIĆ-SCHIFF graduated musicology from the Faculty of Music in Belgrade. From 1983–1992 she worked at Radio-Television Belgrade as

music journalist and music editor. She was the author of some six hundred music broadcastings and different other contributions during that time. From 1992–1996 she lived in Nicosia, Republic of Cyprus, where she taught music at the English school and college. Since 1997 she has been living in the United States of America.

БОРИСЛАВ ЧИЧОВАЧКИ (Сомбор, 1966), музичар, писац и биолог. Обоу и биологију дипломирао је на Универзитету у Новом Саду. Обоу је магистрирао на Академији уметности у Новом Саду, а последипломске студије завршио је и на конзерваторијуму Свелинк у Амстердаму. Оснивач је и руководиоца Фондације Барка из Амстердама која презентује достигнућа српске уметности у иностранству. Пише текстове о српској музици, а учествовао је и на Међународном конгресу музиколога којег је организовао Универзитет у Амстердаму, 2002. године. Бави се и књижевношћу. Издавачка кућа Van Genneп из Амстердама објавила је три збирке његових приповедака.

BORISLAV ČIČOVAČKI (Sombor, 1966) is a musician, writer and biologist. He graduated oboe and biology from the University of Novi Sad. Later he obtained an M.A. degree in oboe at the same institution and after that he completed his postgraduate studies at the Sweelink conservatory in Amsterdam. He is the founder and director of the “Barka” foundation in Amsterdam which is dedicated to presentation of Serbian music and art abroad. As a writer on Serbian music he was invited to participate at an international musicological conference organised by the University of Amsterdam in 2002. He is also a writer of literary works. The publishing house Van Genneп in Amsterdam has published three collections of his stories.