

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Скупштина града Крагујевца

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са научног скупа одржаног на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год.

Књига III
КОРЕНИ ТРАДИЦИЈЕ У СТВАРАЛАШТВУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ
И
НОВИ ЖАНР СРПСКЕ МУЗИКЕ

Издавачи

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Скупштина града Крагујевца

Уређивачки одбор

проф. Слободан Штећић
проф. др Бранка Радовић
проф. др Радмила Настић
проф. др Милош Ковачевић
проф. др Драган Бошковић

Одговорни уредник

проф. др Бранка Радовић

Превод резимеа

Дејан Каравесовић
Јасмина Теодоровић

Рецензенти

доц. др Борислав Чичовачки
проф. др Снежана Николајевић
проф. др Бранка Радовић

Коректура

др Маја Анђелковић

За издавача

проф. Слободан Штећић
декан ФИЛУМ-а

Технички уредник

Ненад Захар

Штампа

ИМПРЕС, Крагујевац

Тираж

250 примерака

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Зборник радова са научног скупа одржаног на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
31. октобра и 1. новембра 2008. год.

Књига III

**КОРЕНИ ТРАДИЦИЈЕ У
СТВАРАЛАШТВУ ЉУБИЦЕ МАРИЋ
И
НОВИ ЖАНР СРПСКЕ МУЗИКЕ**

Крагујевац, 2009.

О ЗБОРНИКУ

Године 2008. наш симпозијум проширили смо бројем учесника из неколико различитих средина желећи да теоријска и историјска истраживања усмеримо преваходно око два јубилеја. Један смо антиципитрали, идући у сусрет стогодишњици рођења једне од највећих српских жена-уметница и најзначајнијих музичких стваралаца 20. века – Љубици Марић. Други смо посветили једном посебном музичком жанру који је код нас веома плононосан и развијен у нашем времену, а у свету бележи сто година свога постојања, филмској музици. Између та два главна правца дозволили смо многим младим сарадницима да се огледају и у посебним темама из специфичних области теорије музике.

Будући да је Љубица Марић рођена у Крагујевцу 1909. године, наши радови су имали и извесну намеру да је „врате“ родном граду и да родни град сазна како је велика и значајна имена одгајио. У том смислу је са говорнице симпозијума потекло много идеја на који начин да Љубица Марић у својим укупним активностима, пре свега својим композиторским стваралаштвом, али и са поезијом и сликама, допре до садашњих становника Крагујевца.

Говорећи на пленраној седници, Борислав Чичовачки је убедио аудиторијум у пуној сали Ректората у све оно што је значила Љубица Марић и што данас значи у европским и српским оквирима. То је било надграђено низом тема познатих и сасвим младих теоретичара музике који су се бавили многим аспектима њеног стваралаштва. Најдуже и пасионирано се њеним стваралаштвом бави Мелита Милин која је део својих истраживања изнела у реферату који се бави временом у музици Љ. Марић. Посебне теме и проблеме обрадили су Бранка Радовић, Снежана Николајевић, Милорад Маринковић, Невена Вујошевић и др.

Овим антиципирањем јубилеја желели смо да сачекамо 2009. годину спремни да се укључимо у нове пројекте и истраживања везана за ову ауторку.

Посебну пажњу у целом свету је привукла прослава и обележавање стоте годишњице музике на филму, чему су свој допринос дале и Марија Ђирић и Милица Константиновић.

Како смо ове године анимирали велики број младих теоретичара да се осврну на различите теме из своје струке, тако смо и добили лепезу радова на најразличитије теме које употпуњују, проширују и обогаћују главне токове симпозијума.

И бројем и квалитетом радова ове године морамо бити задовољни, јер се симпозијум шири и у својим тематским круговима, садржајно, а и методама, темама и ауторима који се на њему исказују.

Крагујевац, септембар 2009. године

Уредник

Садржај

О Зборнику / 5

Борислав Чичовачки

Специфичности и значај музичког стваралаштва Љубице Марић / 9

Мелиша Милин

Време у музици Љубице Марић / 21

Бранка Радовић

Његошевске инспирације Љубице Марић / 29

Милорад Маринковић

Љубица Марић – Музика и мистика / 39

Невена Вујошевић

Период креативне ћутње или нова стварност: Хармонски језик Љубице Марић у *Сонатни за виолину и клавир* (1948) – принуда или избор? / 53

Романа Рибич

Третман цитата из српског Осмогласника у делима Љубице Марић: 'циклус' *Музика октоиха*, *Монодија октоиха* и *Асиметрија* / 69

Снежана Николајевић

Опус Љубице Марић у телевизијском запису / 83

Александра Паладин

Љубица Марић и *Радио Београд* / 89

Милица Константиновић

Репрезентација родних идентитета у филмском мјузиклу / 95

Марија Ђурић

Конструкција идентитета и филмска музика: филмске партитуре Зорана Симјановића / 107

Бољдан Ђаковић

Тражење националног стила у српској духовној хорској музици међуратног периода (1918–1945) – оглед о специфичном доприносу Миленка Живковића (1901–1964) / 121

Нађаша Анђић

Одраз културних прилика периода између два светска рата на развој оригиналног хорског жанра српских композитора / 137

Филип Павличић

Архаични и модерни хармонски склопови у *Одјецима* Василија Мокрањца / 145

Марко Алексић

Седм балканских игара Марка Тајчевића: улога хармоније у музичком изразу / 159

Гордана Крајачић

Један бескрајни тон у бескрајном времену и простору / 179

Сенка Белић

Canon multiplex: Комбинационе технике у финалним ставовима миса
L'homme armé sexti toni i Malheur me bat Жоскена де Преа / 185

Милица Гајић

Владимир Ђорђевић – пионир музичког библиотекарства код нас
/Пионирска делатност Владимира Ђорђевића на
подручју музичког библиотекарства/ / 195

СПЕЦИФИЧНОСТИ И ЗНАЧАЈ МУЗИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА ЉУБИЦЕ МАРИЋ

У раду је дат преглед значаја стваралаштва Љубице Марић, најоригиналнијег српског композитора 20. века. Тај значај је детаљно сагледан са аспекта стилских карактеристика композиторкине четири стваралачке фазе и то у односу на актуелни тренутак српске музике у периоду одвијања сваке појединачне фазе, али и у односу на светска музичка збивања у одговарајућим временским раздобљима. Такође је указано и на утицај које је то стваралаштво (односно његове одређене фазе) имало на српску музику друге половине 20. века, као и на антиципацију нових стилских праваца, формираних у источној Европи последњих деценија 20. века.

Кључне речи: Љубица Марић, Осмогласник, елементи архаизације, модалност, српска музика

Значај стваралаштва и делатности Љубице Марић за српску музику најсврисходније је посматрати у односу на време и културолошке одреднице у којима су се одвијале четири фазе њеног композиторског рада. Аутор овога текста, наиме, разликује следеће четири фазе у стваралаштву Љубице Марић. То су:

1. Рана фаза, доба студија (1928–1937) – фаза која се одликује присутношћу утицаја професора (Славенски, Хаба), као и тадашњих авангардних стилских праваца (атоналност Шенберга (Schoenberg));

2. Фаза класичне тоналности, по повратку у Београд (1944–1953) – фаза која се одликује напуштањем естетике међуратне авангарде и присуством директног утицаја народне музике;

3. Зрела фаза или фаза Осмогласника (1956–1964) – фаза у којој се успоставља доминација српског Осмогласника, као трајног и најснажнијег музичког извора инспирације;

4. Завршна или касна фаза ((1976)1983–1996) – фаза у којој се кристалише уникатност специфичног композиторског стила Љубице Марић.

Важно је напоменути да су све граничне године побројаних фаза узете према годинама настанка прве, односно последње композиције сваке фазе.¹ При овој подели, због неприступачности материјала, није узет у обзир интензиван период композиторкиног бављења музичком импровизацијом, који пада у седамдесете године прошлог века и који би могао

1 Својеврстан изузетак чини последња фаза, чија је прва композиција, *Песма за флауту*, настала 1976. године, после чега је уследила, тј. наставила се дужа пауза у компоновању, а која је трајала до 1983. године.

да чини засебну фазу. Траке са снимцима своје импровизоване музике, назване *Музика звука*, које је Љубица Марић сама начинила, донедавно су сматране изгубљеним, а пре неколико година су пронађене у Музиколошком институту САНУ. Музичка и музиколошка обрада тог, по српску музику важног открића, тек треба да уследи.

Ако изузмемо чињеницу да је Љубица Марић била један од првих носилаца дипломе из композиције у Србији, дипломе која се 1929. године у Београду додељивала на завршетку музичке школе,² прави значај њене **прве** композиторске **фазе** лежи у прихватању атоналности и, нешто касније, микротоналности и атематизма, што чини основне стилске одлике њених композиција насталих за време студија у Прагу. Њен, нажалост изгубљени *Гудачки кваришеи*, по свему судећи настао 1930. године, прва је атонална композиција у српској музици. Ако се уз ту годину, поређења ради, постави 1907. година, када је настала прва српска симфонија (*Симфонија у ц-молу* Петра Коњовића), онда је јасно да је српска музика, првом атоналном композицијом, огромним стваралачким кораком (за само 23 године) прескочила двоиповековну закаснелост и достигла савремене стилске правце европске музике. Атоналним и микротоналним композицијама Љубице Марић и њених колега Драгутина Чолића, Војислава Вучковића и, нешто касније, Милана Ристића, српска музика је (иако посредством свог аванградног и у иностранство пресељеног дела) тридесетих година 20. века први пут хронолошки равноправно, тј. без кашњења, била позиционирана унутар једног стилског правца европске и светске музике. И не само то. Управо композиције Љубице Марић – *Дувачки квиншеи*, из 1931. године и *Музика за оркестар*, из 1932. године (која је уједно и прва атонална оркестарска композиција у српској музици) – оцењене су у европским музичким круговима као истакнути и изузетни доприноси атоналној музици. О томе сведоче критике са европских фестивала на којима су та дела изведена:

„The **Wind Quintet** by Ljubica Marić was one of the most interesting and certainly one of the soundest pieces of music that the festival has so far produced. This work left one wondering what the future held for such remarkable musical gifts...” (Glasgow Herald, June 1933)

Поред тога, за нашу и европску музику значајна је и диригентска каријера Љубице Марић, која је свој зенит имала управо тридесетих година прошлог века. Љубица Марић је била прва српска жена-диригент, али и једна од првих у Европи. Њен диригентски репертоар обухватао је дела од преткласицизма и класицизма (Johan Christian Bach и Haydn), преко романтизма националних школа (Dvořák и Suk), до музике с почетка 20. века (Honegger) и савремених дела (Hába, Љубица Марић), а дириговала је оркестрима у Чехословачкој, Француској и Југославији, међу којима

2 *Сонатна фанилазија* Љубице Марић, настала 1928/29. године, на завршетку музичког школовања у Београду, једна је од првих композиција у српској музици компонованих за соло виолину.

су Симфонијски оркестар Чехословачког Радија и Симфонијски оркестар Радио Београда.³

Из **друге** стваралачке **фазе**, у којој су компонована углавном мања инструментална и вокална дела, по значају се издваја *Сонаџа за виолину и клавир*, из 1948. године. Поред свог изузетно снажног и узбудљивог музичког израза, што је и сврстава у најзначајнија остварења тог жанра у српској музици, ова композиција је и један од првих послератних примера неокласичног стила у нашој земљи. Као што је познато, у српској музици пре Другог светског рата, неокласицизам (који иначе по броју композитора и дела представља најдуготрајнији и најснажнији правац у српској музици друге половине 20. века) био је заступљен готово искључиво малобројним делима Предрага Милошевића (*Гудачки квартет*, *Сонаџина*, *Симфонијета*). После Другог светског рата, нарочито крајем четрдесетих и почетком педесетих година, неокласицизам је постепено почео да занима нарочито млађе композиторе (Василије Мокрањац, Властимир Перичић, Александар Обрадовић, Дејан Деспић), као и неколицину старијих (Милан Ристић, Рудолф Бручи), који су најзаслужнији за утемељење и развој тог стилског правца у српској музици. Ипак, *Сонаџа за виолину и клавир*, једино дело неокласичарске форме у опусу Љубице Марић, било је једно од првих послератних дела такве врсте у српској музици.

Као фаза у којој се успоставио специфичан композиторски стил Љубице Марић, њена **трећа**, зрела **фаза** имала је вишеструки значај и утицај на српску музику друге половине 20. века. Тај значај и утицај може да се подели у две групе. Прву групу чини радикална промена тематике у српској музици после настанка и извођења кантате *Песме њросџора* (1956. године), а другу представљају саме стилске карактеристике зрелог стила Љубице Марић и њихов директан утицај на композиторе у Србији и другим републикама бивше Југославије. Међутим, постоји и трећи вид значаја композиција Љубице Марић насталих у том периоду, који треба и може да се сагледа искључиво у контексту светских музичких збивања и стилских правца у музици после Другог светског рата.

Појава кантате *Песме њросџора* у српској музици озваничила је својеврстан раскид са политичким диктатом у уметности, познатим као социјалистички реализам. Од 1945. године па до тада било је, наиме, немогуће замислити музичко (или уопште уметничко) дело базирано на литератури из ранијих периода српске историје (пре социјалистичке револуције), а камоли на текстове неке средњовековне хришћанске секте!⁴ Иако су снажне стваралачке појаве Душана Радића и Енрика Јосифа, почетком

3 Љубица Марић је била прва жена која је дириговала Симфонијским оркестром Чехословачког радија.

4 У српској музици пре Другог светског рата историјска и религиозна тематика била је, ако изузмемо црквену музику, заступљена ретко, само у појединим делима, али никада није доминирала. Значајна дела из тог периода су: *Смрт мајке Југовича* и *Легенда о Јефимији* Милоја Милојевића, опера *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића, затим опере *Вилин вео* (*Женидба Милоша Обилића*) и *Кнез од Зетне* Петра Коњовића и *Симфонија Орјентија* (*Religionofonija*) Јосипа Славенског.

педесетих година прошлог века, радикално најавиле раскид са друштвено-естетским циљевима соцреализма у музици (при чему је циклус *Ой-седнућа ведрина* Душана Радића, а нарочито његов први део *Списак*, најснажнији уметнички вид успостављања нове поетике у српској музици), дакле, ако је тиме само најављена промена поетског курса (пошто младост композитора није могла да обезбеди већи одјек нове естетике), *Песме простиора* Љубице Марић предствљају дефинитивни и неопозиви иступ у сферу нових, слободних уметничких трагања. И не само *Песме простиора*, него је и циклус *Музика Октоиха* (започет 1958. године), у којем су за музичку основу узети напеви из литургијске збирке Осмогласник, представљао радикалну прекретницу у стилском развоју српске музике. Извођење вокално-инструменталног дела тако снажног изражајног дејства као што су *Песме простиора*, чији текстуално-тематски предложак потиче из средњег века, али и успех које је то дело имало код публике и критике, покренули су и усмерили српске композиторе различитих генерација ка истраживању и коришћењу тематике из давније српске историје, било да се ради о средњовековној историји, историји под турском окупацијом, или коришћењу ранохришћанских и библијских текстова. Током четири последње деценије 20. века настао је знатан број, већином вокално-инструменталних дела са таквом тематиком, при чему је највише композиција написано крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, у време комешања, покретања и презначавања националне свести.

Ево списка значајнијих дела осталих српских композитора насталих коришћењем историјске и религиозне тематике:

Смрти Стефана Дечанског Енрика Јосифа (1957), *Беле кула* Душана Радића (1957), *Горски вијенац* Николе Херцигоње (1957), *Симонида* Станојла Рајичића (1957), *Ошацибина* Петра Коњовића (1960), *Кад су живи завидели мртвима* Рајка Максимовића (1963), *Три псалма* Петра Коњовића (1963), *Три псалма* Енрика Јосифа (1966), *Усправна земља* Душана Радића (1966), *Карађорђе* Станојла Рајичића (1971), *Из шмине појање* Рајка Максимовића (1975), *Душанов законик* Иване Стефановић (1977), *Буна против дахија* Рајка Максимовића (1978), *Слово о светлости* Вука Куленовића (1979), *Vers Byzance* Ивана Јевтића (1984), *Манастирци* Станојла Рајичића (1987), *Смрти мајке Југовића* Душана Радића (1988), *Јефимија Лазару* Дејана Деспића (1988), *Задужбине Косова* Ивана Јевтића (1988), *Варијације на Кир Стефана* Вука Куленовића (1988), *Пасија Светог кнеза Лазара* Рајка Максимовића (1989), *Видовдан* Станојла Рајичића (1989), *И ниошкуд помошти* Иване Стефановић (1989), *Стара византијска музика* Вука Куленовића (1989), *Полијелеј* Слободана Атанацковића (1989), *Хиландарска звона* Вука Куленовића (1990), *Сугуба јектенија* Слободана Атанацковића (1990), *Стари Рас* Иване Стефановић (1992), *Откривење Св. Јована Југослава* Бошњака (1992), *Три фреске* Душана Радића (1993), *Богородица шројеручица хиландарска* Ивана Стефановић (1994), *Јеванђеље по Марку* Југослава Бошњака (1996), итд.

У неколицини дела насталих у 21. веку такође је присутна тематска одредница балканске историје, али је она углавном имагинарна и асоција-

тивна. Од тих дела истакао бих композиције *Тесџије и кондири* Властимира Трајковића из 2002. године (која трага за имагинативним музичким наслеђем Хетита на Балкану), *Византијске формуле* Вука Куленовића из 2003. године (истински музички омаж Љубици Марић) и *Коњи Св. Марка* Исидоре Жебељан из 2004. године (дело инспирисано легендом о настанку и сеобама Лизипове скулптуре).

Изузетан и уникатан значај композиција зрелог стила Љубице Марић (*Песме простиора*, *Пасакаља* и циклус *Музика Октоиха*) не исцрпљује се њиховом тематском одредницом, већ је, напротив, пре свега заснован на својој музичкој компоненти, која, као целина, представља потпуну новину у српској музици, а која се, историјски гледано, појавила на почетку стилске доминације неокласицизма. Поједностављено, та стилска новина може да се сагледа као систематска архаизација музичког стила у оквирима естетског наслеђа музичког експресионизма. То наслеђе експресионизма подразумева (према Егебрехту (Eggebrecht)) „покушај уметничког продирања у подсвесно, ирационално и трансцендентно“, уз присуство конструктивне тенденције (наглашавања линеарности и враћање старим облицима). У том смислу, стилске смернице овог композиторског периода Љубице Марић настале су под дихотомним утицајем музике тзв. руског периода Стравинског и зрелог стваралаштва Бартока (Bartók) са једне стране, као и из атоналног периода Шенберга (Schoenberg), односно Берга (Berg) са друге. Ипак, већ у *Песмама простиора* ти утицаји су трансформисани под дејством самосвојног талента Љубице Марић у лични, врло специфични композиторски стил, који се из дела у дело прочишћавао, продубљивао и кристалисао у првокласну оригиналност. Најважнији сегмент те оригиналности чини сукцесивно успостављани систем архаизације музичког језика. У делима Љубице Марић из тог периода присутни су, уопштено говорећи, следећи елементи архаизације, који своје порекло воде из народне и црквене музике, као и из европске уметничке музике средњег века и барока:

1. употреба карактеристичних својстава народне музике из песама тзв. старе традиције српског народног певања или већ постојећих мелодија (где је нарочито важна доминација секундних интервала), као и употреба црквених мелодија или њихових фрагмената за темељ целокупног мелодијског садржаја сопствених (нелитургијских) композиција;
2. употреба модалне структуре црквене музике византијског порекла (посредством Мокрањчевог Осмогласника);
3. изградња хармонске вертикале од тонова модуса;
4. делимично коришћење ритмичких одлика народне музике;
5. употреба ритуалних музичких облика народне музике (на пример тужбалице);
6. присуство полифоније;
7. употреба остината;
8. употреба музичких облика инструменталног барока, нарочито варијационих форми (пасакаља, ричеркар)

9. употреба средњовековних облика вокалне музике, органума и гимела.

Међутим, примена и присуство ових елемената мења се и метаморфозира током интензивног композиторског рада у зрелом периоду. Тако се употреба својстава народне музике, ради формирања сопствене мелодијске структуре (која чини основну мелодијску карактеристику *Песамa њросџора*), већ у *Пасакаљи* замењује музичком темом насталом интервенисањем на постојећој народној мелодији, и тај проседе ће потом постати карактеристичан за читав циклус *Музика Окџоиха*, где је народна мелодија замењена црквеним напевом. У свим тим композицијама задржана је структура мелодија и мелодијских покрета базирана на интервалима мале и велике секунде. Такође се експлицитнија употреба ритмова народне музике ређе јавља у делима после *Песамa њросџора*, и сведена је углавном на асоцијације (на пример, почетак трећег става *Визанџијског концерџа* или унисони сегменти у *Ostinatu super thema Octoicha*). Варијациони облици музичког барока напуштени су већ после прве композиције циклуса *Музика Окџоиха* (*Окџоиха 1*), да би се обезбедило јачање слободне форме (симболички означеној у почетном делу *Окџоиха 1* као Импровизација). Слободна форма надраста и формални оквир класичне двотематске концепције првог и трећег става *Визанџијског концерџа* и налази свој крајњи израз у кантати *Праг сна*. Иако септакорди и нонакорди превладавају у хармонском језику Љубице Марић, сложена хармонска структура *Песамa њросџора* драстично је редукована у каснијим делима у корист хармоније произишле из вертикалног односа полифоних линија и, у свом крајњем виду, у корист хармоније изграђене од тонова мелодијске линије, односно у корист модалне хармоније (*Ostinatu super thema Octoicha*), и примене кластерског облика, који је Љубица Марић назвала **сноп** (сачињеног од средишњег тона и његове доње и горње вођице).

И поред свих новина, које су се у делима Љубице Марић постепено али прогресивно кристалисале тогом овог периода компоновања, постојање музичке теме најчвршћа је веза са традицијом европске музике, иако је кантатом *Праг сна* исказана потреба за атематизмом, као последица примене слободне форме музичког дела.

Реализовање таквог стила, који у свом иницијалном облику представља архаизовање основне мелодијско-хармонско-формалне компоненте унутар естетских оквира неког другог музичког стила (у случају Љубице Марић је то експресионизам), дакле, појава таквог стилског израза у српској музици крајем педесетих и у првој половини шездесетих година прошлог века, трајно је обележила наше музичко стваралаштво. Његов утицај на различите генерације композитора био је веома интензиван и, условно посматрано, представља један од најважнијих и најснажнијих стилских праваца у српској музици 20. века. Наравно, различити композитори су на различите начине и у различитом обиму усвајали и примењивали утицаје овог стила, а разлике у тој примени односе се првенствено на степен и врсту архаизовања музичких елемената, као и на избор стилског оквира у којима се оно одвија. При томе је, наравно, важ-

но запазити разлику између композитора који су највећи део свог опуса посветили таквој музичкој поетици и оних који су та средства користили у мањем броју својих дела. Један део композитора базирао је архаизовање музичких елемената на основним (општим) карактеристикама мелодике наше народне музике и на условној, општој модалности (Рајичић, Василије Мокрањац, Јосиф, Радић, Рајко Максимовић, Деспић, Јевтић, делимично Трајковић); неки су користили специфичне народне лествице (Бручи, Василије Мокрањац); за неке је балкански ритам био посебно инспиративан (Бручи, Куленовић); неки су потенцирали форме барокне музике у својим делима (Јосиф, Деспић); било је изузетно успешних остварења споја архаизовања и авангардних композиционих техника шездесетих година (Лудмила Фрајт, Бручи, Атанацковић), као и фокусирања на ритуалне форме народне музике (Лудмила Фрајт, Мирјана Живковић); неколико композитора је посегло за мелодијама Осмогласника (Куленовић, Ивана Стефановић, Светлана Максимовић и делимично Василије Мокрањац и Мирјана Живковић), при чему су (у случају Куленовића и Стефановићеве) те мелодије смештене у оквире музичког минимализма и постмодернизма. Поред проширивања звучних могућности архаизованог стила на средњовековне и народне музичке инструменте (у неким делима Иване Стефановић), било је у српској музици, и још увек има примера, високо оригиналног, продубљеног истраживања система и примене архаизације музичког језика у смислу редукације целокупног израза ради стварања тзв. паганског звучног амбијента (Лудмила Фрајт) или у смислу наслојавања разнородних комплексних мелодијско-ритмичких трака балканске провинијенције ради постизања истовременог звучања сложеног вертикалног (историјског) и хоризонталног (географског) пресека музичког наслеђа са овог тла (Исидора Жебељан). Наравно, има много примера где су композитори у различитим делима комбиновали различите елементе архаизације, а важно је споменути и чињенице да се тај утицај музике Љубице Марић проширио и на композиторе других бивших република некадашње Југославије (Властимир Николовски и Кирил Македноски у Македонији, Војин Комадина у Босни и Херцеговини, на пример), као и да су истраживања у области архаизације музичког израза присутна и у првој деценији 21. века код најмлађе генерације композитора (Милорад Маринковић, Милица Ђорђевић, Драган Латинчић, Лука Чубрило, Драшко Аџић, Владимир Трмчић).

Сагледано са становишта светске музичке историје, зрели стваралачки период Љубице Марић наслања се стилски и естетски на тзв. пагански експресионизам прве половине 20. века, чији су покретачи била дела Стравинског (из тзв. руског периода), Бартока (Bartók) и Јаначека (Janáček) (из последњег стваралачког периода) и који су иза себе имали велики број следбеника и настављача. У Европи педесетих година најизразитији настављачи те поетике били су Месијан (Messiaen) и Андре Жоливе (André Jolivet), уз још увек свестрано деловање Бохуслава Мартинуа (Martinů), Золтана Кодаља (Kodály) и, у Америци, Џорџа Антила (Antheil). На линију тог стилског правца наслањају се, уз све специфичности аутор-

ског израза о којима је Шостакович онако инспиративно говорио,⁵ прве две композиције зрелог периода Љубице Марић, кантата *Песме њросћора* и *Пасакаља* за оркестар, као и донекле *Окћоиха 1*⁶), прва композиција из циклуса *Музика Окћоиха*.

Међутим, *Окћоиха 1*, писана 1958. и почетком 1959. године, доноси једну велику и значајну новину унутар опуса Љубице Марић, али и унутар стилских проседеа у светским музичким збивањима. У тој композицији је Љубица Марић, као музичку тему читавог дела, употребила напев првог гласа српског Осмогласника, окрећући мелодијску и хармонску структуру својих дела ка модалности византијског порекла. *Историјски гледано, први пут је тада један композићор ућоћребио црквену мелодију (ћореклом из средњовековне византијске духовне музике) за стуркћурну (мелодијску и хармонску) изградњу целокућног сојственог нелитурћијског и нећрограмског музичког дела.*⁷ Тек десет до петнаест година касније источноевропски композитори покренуће (независно један од другог) снажан музички правац који ће се заснивати на употреби мелодијско-хармонске структуре средњовековне музике при компоновању сопствених (већином) нелитургијских композиција. *Стћара ћољска музика*, за симфонијски оркестар Хенрика Горецког (Górecki) званично је прва композиција тог стилског правца у којој је средњовековна црквена музика основа целокупног музичког дела. Та композиција је написана 1969. године, дакле десет година после настанка *Окћоихе 1*, прве композиције којом је најављен и, de facto, започет стил, чији су најпознатији представници Арво Перт (Pärt), Хенрик Горецки, Алфред Шнитке (Schnittke), Џон Тавенер (Tavener), као и већина источноевропских композитора површно названих 'мистични минималисти' (Силвестров, Канчели (Kancheli), Краузе, Буцко, Корндорф и други), којима треба придодати и грчке композиторе Димитрија Терцакиса (Terzakis) и Калиопе Цупаки (Tsoupraki).⁸ Дакле, настанак *Окћоихе 1* важан је догађај у историји музике друге половине 20. века, пошто је њоме, односно њеним уметничким проседеом инициран стилски правац који се базира на употреби музичке структуре црквене музике (пореклом из средњег века), а не само црквених мелодија (као што је до тада био случај), за компоновање нелитургијских дела, правац који, у својој развијеној форми, представља један од видова тзв. постмодернизма у музици. Том композицијом озваничен је конкретан наста-

5 „Љубица Марић је употребила читав арсенал савремене музике да би остварила високи циљ. Она говори из дубине своје душе, јасним и импресивним језиком...” Дмитриј Шостакович, *Звук*, Београд, 1963.

6 Важно је прецизирати тачан назив ове композиције. Љубица Марић ју је првобитно назвала *Muzika oktoiha 1*, с обзиром на то да је то прво дело циклуса. Касније ју је преименовала у *Окћоиха 1* и, као такву, укључила у списак дела и проследила свом издавачу, Фуроре Верлаг из Касела, 1997. године.

7 Програмском садржином (као што је секвенца *Dies irae* из 13. века послужила многим композиторима за озвучавање осећаја и доживљаја смрти – Берлиозу (Berlioz), Листу (Liszt), Сен-Сансу (Saint-Saëns) или Рахмањинову)).

8 Терцакис је једини композитор који, поред Љубице Марић, у свом опусу има композицију названу *Окћоихос*, писану из 1989/90. године.

вак обнове значаја модалности (покренут још *Песмама простира*), што је такође једна од важних појава у европској музици, јер се у то време модалношћу структурно бавио једино Месијан,⁹ ако изузмемо постромантичну модалност, пореклом из народне музике, у делима Ралфа Вона Вилијамса (Vaughan Williams).¹⁰

Посматрано у односу на музичку форму, у опусу Љубице Марић *Окциоиха 1* представља прекретницу, дело у којем се сусрећу барокна варијациона форма ричеркар (као остатак потребе за познатом чвршћом формалном окосницом) и слободна форма, правилно названа импровизацијом, која ће означити најважнији правац развоја личног стилског израза Љубице Марић, а који се у већем степену очитује већ у следећем делу, *Византијском концерту*, за клавир и оркестар, компонованом 1959.¹¹

Иако су први и трећи став *Византијског концерта* изграђени на окосницама форме класичног концерта (пре свега у погледу присуства контрастирајућих тема), цела композиција, у формалном смислу, представља композиторкин начин лишавања стега строге, конкретне форме музичког дела и истраживању слободне, импровизационе форме. То не доказују само одсуство класичног тематског и мотивског рада, као и одуство варијационих метода, већ, пре свега, дугачки одсеци унутар ставова сачињени од нотно фиксираних или нефиксираних импровизација. Импровизације су представљене низовима брзих пасажа који се вишеструко понављају, у истом или приближном ритму, на истој хармонији. Такав вид репетитивности веома асоцира на репетитивност музичког минимализма, насталог касније, током шездесетих година прошлог века. Осим тога, у тим импровизованим одсесима *Византијског концерта*, а такође и у читавом другом ставу, створена је потпуна модална звучна атмосфера, у којој хармонску вертикалу чине тонови мелодијских линија потеклих из напева Осмогласника. Занимљиво је да Љубица Марић у првом ставу уобличава звук звона (једна од тема првог става), што само по себи, представља звучни низ одређених тонова и њихових аликвота, који се, заједно, много пута понављају. Та музичка идеја Љубице Марић, као и записана модална импровизација која чини други став, приближава композиторкин стил поетици Арва Перта и његовом систему тинтинабула, поетици која ће се развити тек петнаестак година после настанка *Византијског концерта*.¹² Зато Ви-

9 Премијера *Турангалила-симфоније* била је 1949. године.

10 Ралф Вон Вилијамс умро је 1958. године.

11 Потпуно је, међутим, до сада било непознато да је прва композиција Љубице Марић, у којој су коришћени напеви Осмогласника, настала још четрдесетих година 20. века. То је композиција за клавир, названа *Четири импровизације и фуге на теме Осмогласника*, за коју не знамо да ли је икад изведена, али је, у сваком случају, повучена и није уврштена у званични списак дела. Већ сам назив дела указује на рано усмерење Љубице Марић ка слободној форми музичког дела.

12 Тинтинабуле представљају низ тонова стварног или имагинарног модуса (који могу да буду основни тонови црквених звона) и њихови аликвоти од којих композитор (Арво Перт) гради и мелодију и хармонску вертикалу композиције. Прва композиција, настала дословном применом технике тинтинабула је композиција *Für Alina*, за соло клавир из 1976. године.

зантијски концерти) можемо сматрати претечом и најавом стилског правца којег ће источноевропски композитори, познати и као тзв. мистични минималисти, започети седамдесетих година.¹³

Кантата *Праг сна* прва је композиција Љубице Марић у којој је у потпуности остварена идеја слободне, на импровизацији засноване форме, која притом није изграђена на постојању било какве јасне или узгред обликоване теме. Самим тим је модалност дела постала концентрисанија и истовремено мање приметна, пошто су обриси напева петог гласа Осмогласника заступљени само у виду слободно распоређених формула карактеристичним за тај глас.

Такав стилски правац развоја односа форме и модалне садржине досегао је, у опусу Љубице Марић, врхунац у композицији *Ostinato super thema Octoicha*. Иако у њој постоји музичка тема, њено континуирано присуство и њено понављање уз минималне, структурно небитне измене заправо је негирају, пошто она чини једини садржај композиције. На тоновима њене модалне мелодије, директно преузете из напева петог гласа Осмогласника, као и на њиховим аликвотима, почива целокупна хармонска структура ове композиције. Стога је *Ostinato super thema Octoicha*, дело настало 1963. године, прва композиција у историји музике којом је у потпуности одређен (будући) стил тзв. мистичних минималиста, а чије су карактеристике: употреба мелодије из црквене музике византијског порекла, хармонија изграђена искључиво од тонова (аликвота) модалне мелодије, тематска (садржинска) и ритмичка униформност целог дела, слободна форма уз присуство дословног понављања музичког материјала или понављања са незнатним променама, уз делимично и местимично коришћење раних средњовековних форми органума или гимела, као и предност дата нелитургијским, често инструменталним делима.

Усавршавањем и истраживањем могућности за сопствено композиторско изражавање, Љубица Марић је у својој зрелој фази превазишла стилске и естетске карактеристике наслеђене из музичких правца прве половине 20. века и створила нови, аутентични израз, у то време (крајем 50-их и почетком 60-их година) потпуно јединствен у европској и светској музици, израз којег су двадесетак година касније други, углавном источноевропски композитори (независно од остварења Љубице Марић) својим делима уобличили у аутономан стилски правац, подведен под естетику постмодернизма.

Последња композиторска фаза Љубице Марић представља целовито испољавање високо индивидуалног музичког израза. Стога је та музика ослобођена сваког утицаја других стилова, она је амалгамисани вид снажне креативности. Форма тих композиција представља континуирано супротстављање дијатонских и хроматских поља, слободне структуре и тока, при чему су дијатонска поља сачињена искључиво од формула (да-

13 Прва композиција, која се сматра зачетком тог стила, *Сивара њољска музика* Хенрика Горецког, настала 1969. године, компонована је, као и *Византијски концерти*, за оркестар базично сачињен од гудача и лимених дувача!

кле мањих мелодијских целина) напева Осмогласника. У тим делима изражен је атематизам, са делимичним изузетком у композицијама *Монодија окџоиха* и *Асимџоџа*. Потпуно је искључена је употреба варијационих принципа, као и утицај барокне музике (опет са изузетком *Монодије окџоихе*, делимично инспирисане Баховим свитама за чело). Присуство полифоније је још израженије него у делима из претходног периода, а за формална решења појединих звучних површина дискретно је употребљена техника остината, као и средњовековне форме органум и гимел. Мелодика у тим делима ретко носи одлике народне музике – једино у вокалној деоници кантате *Из џмине џојање* наглашеније су присутне одлике народних мелодија и ритма, као и асоцијација на обредну форму тужбалице. Поред хармонске вертикале, настале кретањем полифоних линија, у композицијама последње фазе веома је присутна потреба стварања мелодијско-хармонске целине сачињене од истих тонова модалног порекла, што је понекад остварено посредством асоцирања на звукове звоњавае замишљених звона (*Torzo*). Новину у неким композицијама ове фазе представља и употреба микротоналних интервала, по узору на народну музику. Управо та новина занимљива је са становишта музичких стилова краја 20. века, када је код стилски различито орјентисаних композитора, попут, на пример, Ксенакиса (Xenakis) или Ђерђа Куртага (Kurtág), с једне стране, и Георга Фридриха Хааса (Haas), са друге, употреба микротоналности започела својеврсну ренесансу, у потпуно другачијем формалном контексту него што је то био случај у музици Алојза Хабе, средином 20. века. Микротоналност у делима Љубице Марић из последњег периода представља први пример другачије, нове употребе тог занимљивог мелодијског и хармонског изражајног средства у музици с краја 20. века. Иако Љубица Марић микротоналност користи унутар хроматских поља својих композиција (за гудаче),¹⁴ као једно од средстава за остварење звучне напетости дела, њихова умерена и деликатна примена има за узор народну музику са Балкана, а не Хабину музику, у којој је микротоналност преовлађујући и најчешће једини тонални систем. Исто тако и атематизам, који код Хабе добија облик линеарне произвољности лабаво усаглашене са драматуршком структуром дела, у музици последње фазе Љубице Марић јесте основа изградње наративног тока композиција, који управо односима дијатонских и хроматских поља добија своју јасну, дубоко проживљену унутрашњу драматургију. Свим тим изражајним средствима Љубица Марић је остварила јединствени звучни израз своје музике, који се издваја не само унутар српског музичког стваралаштва (која пре појаве Љубице Марић не познаје тако висок степен аутентичности), него и унутар светских музичких збивања. Делима своје последње фазе Љубица Марић је потврдила уникатност свог музичког израза унутар целокупне музичке уметности доба у којем је живела.

14 То су: *Инвокација*, за контрабас и клавир, из 1983. године, *Монодија окџоиха*, за виолончело соло, из 1984. године, и *Асимџоџа*, за виолину и гудачки оркестар, из 1986. године.

Као најоригиналнији српски композитор 20. века, као стваралац који је, како то само са највећим уметницима бива, користио своје узоре за изградњу снажне личне аутентичности у уметничким делима, Љубица Марић је уједно и један од најоригиналнијих композитора 20. века, чије дело улази у баштину врхунских уметничких остварења.

SPECIFIC TRAITS AND THE SIGNIFICANCE OF LJUBICA MARIĆ'S MUSIC

Summary

According to its stylistic features, Ljubica Marić's musical achievements can be divided into four stages: the early stage (1928-1937), the stage of classical tonality (1944-1953), mature stage or the eight-tones (oktoëchos) stage (1956-1964) and the final or the late stage ((1976)1983-1996).

The early stage is marked by the presence of atonality, Atonism and microtonality. It is of a great importance for the Serbian music that Ljubica Marić was to yield the first Serbian atonal composition in 1930, *The String Quartet*, and in 1932 the first Serbian atonal orchestra composition *Orchestra Music*. Thus, for the first time, chronologically speaking, that is to say without setbacks, the Serbian music during the 1930s gained its status within a stylistic movement of the European and world musical scene. Some of the compositions (*The String Quintet*, *Orchestra Music*) attained the international acclaim, the event itself representing the first significant step forward taken towards the international scene.

What was characteristic for the stage of classical tonality was the late romantic and impressionistic harmony, as well as a direct influence of the folk music. Ljubica Marić's *Sonata for Violin and Piano* represents one of the first neoclassical works in the Serbian music after 1945.

The mature stage or the eight-tones (oktoëchos) stage, as the most significant stage for the establishment of Ljubica Marić's distinctive style, is characteristic for its systematic archaization process of the musical language, the primary role being that of a Serbian modality eight-tones (oktoëchos) melody. The fundamental archaization elements, applied by Ljubica Marić in her works, are the following: the employment of typical folk music features to be found in the songs of the so called old tradition of the Serbian folk songs, or the use of the existing folk and ecclesiastical melodies, that is to say their fragments so as to postulate the latter as the fundament of the overall melody contents of her own (non-liturgic) compositions; the implementation of the modal ecclesiastical structure of Byzantine origins (via oktoëchos); the formation of a harmony vertical comprising modus tones; partial usage of the rhythmical features of the folk music; the usage of the ritual folk music forms; the presence of a polyphony; ostinato implementation, the usage of instrumental baroque, particularly the variational forms (passacaglia, ricercar); medieval vocal music forms, organum and gímel. One of the principal specific features of the stage is the fact that during the period (towards the end of the 20th century) it was the first time a composer used an ecclesiastical melody (with its origins in the medieval Byzantine spiritual music) for the structural (melody and harmony) construction of the all-encompassing non-liturgical and non-programme musical achievement. That way, the East European composers' style was anticipated, or that of the so called mystic minimalists composers, the style itself emerging some twenty years after the first compositions that belong to this stage of Ljubica Marić. Given the non-musical thematic base, related to the Serbian medieval culture and history, the compositions belonging to this stage were to make a major impact upon the younger generations of the Serbian composers.

Ljubica Marić's final stage represents a comprehensive expression of an individual kind. The music is free from any kind of other stylistic influences. It rather represents an amalgam of an intense creative impulse, wherein the oktoëchos formulas are delicately interwoven, constituting a peculiar athenatic and microtonal aspect of her achievement.

Borislav Čičovački

ВРЕМЕ У МУЗИЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Начињен је покушај да се проблему времена у опусу Љубице Марић приђе како из аспекта композиторкиног односа према музичком и, шире, културном наслеђу ранијих епоха, тако и кроз сагледавање композиционо-техничких особености њених дела. С обзиром на те претпоставке, музику Љубице Марић могуће је посматрати као „дијалог“ са прошлошћу и „ослушкивање“ гласова предака, али и као израз њеног погледа на свет артикулисаног првенствено у метро-ритмичкој структури дела.

Кључне речи: Љубица Марић, српска уметничка музика, музика и време

Тема времена у делима Љубице Марић може се сагледавати како из перспективе њеног медитирања о човековој земаљској коначности у бесконачности трајања, о увек истим запитаностима препознатљивим у исказима из временски врло удаљених епоха, с једне стране, тако и, с друге стране – из аспекта особености њених композиција које би могле изражавати њен филозофски став према времену. У питању је свакако једна огромна и сложена тема која се овде може само проблемски поставити и скицирати.

Опште је прихваћено да је Љубица Марић на јединствен, препознатљив начин успела да музиком сугерише свој доживљај удаљене прошлости који се први пут испојио, у већ искристалисаној форми, у њеној великој кантати *Песме простиора* (1956), а потом се у различитим видовима уткивао у низ каснијих дела. Не треба да чуди што се тај сензибилитет развио тек у њеним зрелим годинама, јер су то диктирале друштвене и уметничке околности у срединама у којима је стварала у ранијем раздобљу. Познато је колико је период од четврт века 1929–1956 – од почетка њеног студирања у Прагу до настанка *Песам простиора* – био обележен различитим политичким турбуленцијама, као и вишегодишњим ратним ужасима, што се неминовно преносило и на сферу уметничког деловања. Као припадница најмлађе композиторске генерације предратне деценије, усмерене ка модернистичком изразу, Љубица Марић је желела да учествује у интернационалној стваралачкој авантури рађања нове музике. Млади људи су и иначе психолошки више склони гледању у будућност, што обично подразумева одрицање од веза са традицијом. У случају Љубице Марић послератни осврт ка музичкој традицији, уметничкој и народној, био је подстакнут соцреалистичком климом, али истински дубок траг код ње оставила су упознавања дела прошлости која нису имала наклоност тадашњих званичника. Као близак пријатељ неких истакнутих књижевника и сликара тог времена (на првом месту песника Ми-

одрага Мије Павловића), она је изблиза пратила појачано интересовање за културно наслеђе српског средњег века, карактеристично за педесете године прошлог века. Погледи упрти у прошлост свог народа нису могла бити гледани без сумњичавости у то доба страха режима од националистичких идеја у друштву и уметности. Када се, међутим, поуздано зна да се Љубици Марић не могу приписати никакве тенденције тог типа, јасно је да је она, заједно са већином других својих савременика, у прошлости тражила вечне вредности за своју инспирацију, а не повод за неко величање свог народа у односу на друге.

Код ње се постепено откривао и изграђивао сензибилитет за старину – не, наравно, било какву, већ ону чија је изражајна вредност још жива, која премошћује векове и успоставља духовни дијалог са садашњом епохом. За Љубицу Марић су додори са српском средњовековном културном баштином, ликовном и књижевном, значили открића која су знатно обогатила њен духовни свет, али као музичару, најдрагоценије јој је било урањање у свет народних напева, подразумева се оних који чувају у себи језгра прастарих обреда. Јер, како је говорила (претерујући, свакако): „Ја сам све научила од народне музике.“¹ Посебно ју је опчињавао усмени карактер тог трајања, непрекинути ток који нас дарује плодовима дубоких значења.

Доживљај пуноће времена, континуираног стварања садашњости – тог „истовремено најстварнијег и најварљивијег дела времена“² – из додира прошлости и будућности, представљао је основу за њену инспирацију прошлости. Ту пуноћу времена, нераздвојност прошлости и будућности са њиховом ужиженошћу у садашњости, она је називала „целим временом“³. А садашњост јој је, по природи ствари, била најбитнија, јер уметник увек сведочи о свом времену, из перспективе појединца изражава општа осећања, доживљаје и визије. Управо зато је осећала потребу да брани своју загладаност у прошлост, јер то није била никаква *заробљености* старим, већ, напротив, отварање ка новом, личном уметничком изразу. О томе говори следећи цитат: „Као што на извесним релацијама у слободном простору ишчезавају појмови ‘горе’ и ‘доле’, тако и време делује својим пространством и прошлост и будућност се, негде у далеким дубинама четврте димензије, на један чудесан начин дотичу и саглашавају. Зато ми често реч ‘давно’ доноси само драж временске удаљености – без обзира да ли у прошлости или будућности. – Из оваквог, интуити-

- 1 Вук Куленовић цитирао у тексту на омоту двоструког LP издања РТБ-а 3130118: *Љубица Марић. Музика оқшоиха. Пасакаља. Песме иростора*.
- 2 „Прошлост ме инспирише – каже о свом раду Љубица Марић – утолико уколико су у њој садржане и садашњост и будућност, јер замишљам да се збива у целом времену у коме прошлост и будућност у сваком тренутку, додирујући се, стварају онај у исти мах најстварнији и најварљивији део времена који зовемо садашњост...“ Преузето из непотписаног кратког чланка „Из таме појање. Ауторско вече Љубице Марић у Атељеу 212“, Борба, 1. фебруар 1993.
- 3 Зорица Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић“, *Нови Звук*, 1, 1993, 10.

вног односа према времену, долази можда у мом стварању и до везе између неких архаичних мотива и у исто време наслућивања нових – бар за мене лично, у датом тренутку далеких и још непознатих израза у музици. Што не треба никако разумети као дословно и објективно ново, него пре као стављање већ постојећих изражајних средстава у нове, мојим замислима одговарајуће односе...“⁴

Кантата *Песме простора* била је прво остварење у којем је фасцинација древношћу била основни покретач стварања. То, међутим, није била никаква „апстрактна“ древност, већ оличена у лапидарним експресивним текстовима уклесаним у средњовековне надгробне споменике – стећке. Једноставност и мисаоност, изражене архаичним језиком, а узбудљиве и данашњем човеку: ти квалитети су покренули музичку имагинацију Љубице Марић.

Љубица Марић је своја размишљања о односу савременог човека према прошлости изразила на следећи начин: „Понеко је склон да целим својим бићем носи у себи као неко врсту предачког сећања које га везује за тле, за корен, за порекло. И онда се ово сећање и осећање, по једној унутарњој потреби, спонтано уноси у у само стваралање, које и потиче из тих најдубљих дубина.“⁵ Овакво размишљање је у време доминације (хегемоније) дармштатског серијализма могло деловати анахроно, али данас се све више уверавамо да је кидање веза са прошлошћу у послератној музици представљало само једну од могућих стратегија развоја музика, и то релативно кратког трајања. У Љубици Марић је, напротив, педесетих година прошлог века био сазрео синтетичан поглед на прошлост и садашњост, сагледавање потребе очувања културне меморије у циљу јаснијег увида у савремени тренутак и пројекцију будућности.

Оно што је после *Песама простора* и *Пасакаље*, међутим, суштински обележило њено зрело и позно стваралаштво је рад са фрагментима из Осмогласника, збирке српских црквених напева, у запису Стевана Мокрањца. Пришла им је на суштински исти начин као и народном напеvu који је изабрала за тему *Пасакаље*: прегледајући зборнике записаних напева, певајући их и најзад транспонујући их у теме чисто инструменталних форми. Тај сложени поступак изградње нових тема на основу напева у запису има врло интересантне аспекте, али анализа тог процеса није предмет овог рада. Треба само констатовати да су напеви добили нов живот, чиме је композиторка дала свој специфични допринос трајању певања и појања које су анонимни преци преносили вековима.

4 Из рукописа Љубице Марић који је вероватно рађен за интервју у оквиру емисије Радио Београда *Уметник и време*. Рукопис се чува у Музиколошком институту САНУ. По сачуваном позиву уреднице Наде Маринковић, закључује се да је емисија емитована између 1959. и 1963, када је изведен *Византијски концерти*.

5 Љубица Марић, „Кроз звук присуство оних чудесних светова и емоција“, у: Милош Јевтић, *Музика између нас. Одговори 2*, Нота Књажевац и РТВ Београд, Београд 1979, 101.

Са Мокрањчевим Осмогласником Љубица Марић се упознала још четрдесетих година века, али до пуне спремности да започне са компоновањем циклуса дела према напевима свих осам гласова доспела је тек после изванредних успеха *Песама простиора* и *Пасакаље*. Као да јој је била потребна потврда да је њен начин понирања у прошлост оно што доноси нешто суштински н ово српској музици, истовремено кореспондирајући са неким од битних токова музике у интернационалним размерама. И она је била, наравно, свесна да у време доминације серијализма у свету њен музички универзум није могао бити део тих тада актуелних тенденција, али то јој, на срећу, и није било важно. Још пре рата учествовала је у радости сличних открића, али у зрелим годинама осећала је да остваривање њеног личног стила захтева обухватнија музичко-техничка средства, она којима може да изрази свој мисаони и интуитивни однос према времену. У Осмогласнику је пронашла богат извор надахнућа, фасцинирана мелодијама у којима има одјека и архаичног византијског црквеног појања и српског народног певања, хексакордалном основном напева, њиховом формулском структуром, суптилним разликама између гласова, значајем каденцијалних формула. Она је без сумње била осетљива на лепоту црквених текстова тих напева, али их није пренела у своја дела. Можда се разлог за то може тражити, између осталог, и у њеној жељи да избегне сувише директне асоцијације са Црквом као институцијом. Иако није била хришћански верник, она је осећала духовну снагу садржану у тим напевима који су се до скоро преносили претежно усменим путем. Тако је она најзначајније дело из циклуса *Музика Октоиха – Византијски концерти* – посветила „тлу, корену, млеку духа нашега.“ Изгледа као да је, бар у одређеном периоду свог живота, као своју праву домовину доживљавала управо Византију, то моћно царство чију је славу делила Србија као његов саставни део. Размишљање о само националном (српском) пореклу било јој је сасвим страно. У свом стваралаштву она се није обраћала искључиво српској прошлости, мада по природи ствари њој највише, већ је била осетљива и на вредности других култура: тако ју је привукла и Вергилијева еклога *Чаробница* за изванредну музичку евокацију једног давнашњег ритуала. Тајни времена и трајања прилазила је из трагајући за сродним стваралачким духовима прошлости, послушкујући исказе „предака“. Као што је сама једном записала: „Тако истовремено могу бити преци и Палестрина и Кир Стефан, и Стравински и Славенски и Бах и народни мелос. А непосредније порекло можемо да имамо и у савременицима. Коначно, порекло је наше у свем збивању света све до тренутка садашњег.“⁶

Својом загледаношћу у дубине времена, Љубица Марић сигурно није усамљена међу композиторима XX века: прво помишљамо на Игора Стравинског и Белу Бартока као по томе њој сродне – композиторе који су јој

6 Из једног записа Љубице Марић из 1982. године. Текст се налази у Музиколошком институту САНУ.

били посебно блиски. У њеним делима се свакако могу уочити поједини музичко-технички елементи слични онима које су користили ови њени старији савременици. Успела је, међутим, да изгради свој лични стил јасно различит од њихових, да га учини убедљивим и дејственим.

После овог кратког разматрања плодотворног активирања културне меморије у делу Љубице Марић, желимо да усмеримо поглед ка временској димензији тих дела на другим плановима који се односе на музичке специфичности њених дела – најпре оном који се манифестује кроз форму дела. Марићева је говорила да кугла за њу представља симбол бесконачности⁷, а кугла и јесте један такав универзални симбол. Отуда у њеном стваралаштву једна изразита тежња ка формалној, обично лучној, заокружености и целовитости – са увек присутним, експлицитним или имплицитним, реферисањем завршетка на почетак дела. Скоро су нечујни почеци неких дела, а исто тако уроњени у тишину и њихови завршеци који као да означавају да је у међувремену пређен пун круг (2. став *Византијског концерта*, *Осцинатао сујер тема октоиха*, *Инвокација*, *Монодија октоиха*, *Асимптоша...*). Другачије су осмишљена формална одвијања у остварењима каква су младалачка *Соната фантазија* за соло виолину и *Октоиха 1* у којима се постепено изграђује градијација која кулминира пред сам крај. Као да се у овим другима може наслутити линија успона ка светлости (што неминовно носи метафизичке асоцијације), док одједи тог догађаја који постају све тиши као да означавају прелазак у тишину, ванвременост, непостојање. Управо је опозиција *временско-ванвременско* тема *Песама просфора*, чији је наслов Љубица Марић овако прокоментарисала: „Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање. Смрт је изван [не: иза] простора, ванвремена – ништа. Али у доживљају, она се противставља животу, стога је увек животолика, ма и као најапстрактнији негатив постојања.“⁸ Чини се да је тензију *временско-ванвременско* могуће уочити у оним њеним делима која имају карактеристичну метро-ритмичку основу – и тако уводимо још један план, после формалног, у ово разматрање. У композицијама као што су *Песме просфора*, *Октоиха 1*, *Византијски концерт* и *Осцинатао сујер тема октоиха* употребљена су два типа метро-ритмичке организације музичког материјала: један који афирмише принцип равномерности ритмичких јединица, мада су оне груписане у метрички различите и променљиве целине – а звучи *quasi metronomo* (у партитури *Песама просфора* се поже наћи управо та напомена), и други тип организације у којем се поништавају метрички акценти и инсистира на што флуиднијем повезивању ритмичких јединица које су међусобно фино диференциране, док је коришћење синкопа нарочито маштовито. Први принцип делује као објективан, споља наметнут, неумољив, са обично оштрим акцентима, остинатног карактера, док други може да се повеже са певањем, импровиза-

7 Моја белешка из разговора вођеног 1982. године.

8 Наведено према: Влатимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969, 259.

цијом, субјективношћу која се опире принудама споља. Нема сумње да је тај други принцип произашао из певане речи, а познато је колико она код Љубице Марић може да буде ритмички гипка и са рубатом пуним живота. Немогуће је тврдити са сигурношћу да је Љубица Марић размишљала о овим два метра-ритмичким организацијама у смислу музичког оживотворења дуализма *временско-ванвременско*, али верујемо да се та идеја може пратити кроз већи број њених остварења. Да смо можда на трагу разумевања онога чему је сама композиторка тежила, говори њена изјава да у *Песмама простора* она „ствара везу између тока времена у коме човек живи и ванвременог феномена у који се све утапа.“⁹

А када говоримо о *ванвременском*, односно о ослобађању од времена у делима Љубице Марић, не можемо а да се не осврнемо на један њен прелеп вербални исказ који се односи на завршетак *Византијског концерта* – на оно дуго репетирање октаве у клавиру, са повременим, све тишим ударима у дубљем регистру и оркестру, то треперење које се при крају једва чује – на завршетак за који је надахнуће нашла у једном филму: „Јер завршни део другог става *Византијског концерта* можда не би био онакав какав је да није било оног филма у коме један дечак, гоњен силним унутарњим узбуђењем, почиње да трчи обалом, да трчи и трчи, дуго, и у почетку нам се учини предуго, док не почнемо да се ослобађамо времена и да се отварамо за примање, и онда то више није дуго, иако он још увек трчи. То се претвара у нешто што траје изван времена, траје и после престанка и добија чудесан смисао. И баш то ослобађање од времена, то што је оставило у мени дубок утисак, дало је повода, верујем, за онакав крај другог става *Византијског концерта*“.¹⁰ Љубица Марић је причала да се овај пасаж односи на завршни дуги кадар сјајног филма Франсоа Трифоа *400 удараца*, а познато је иначе да је и уметнички филм био предмет њеног интересовања.¹¹

У овом раду смо покушали да питању времена у опусу Љубице Марић приђемо како из аспекта композиторкиног односа према музичком и, шире, културном наслеђу ранијих епоха, према дубини времена, тако и кроз сагледавање извесних композиционо-техничких особености њених дела. С обзиром на те претпоставке, музика Љубице Марић може се сагледавати као „дијалог“ са прошлошћу и „ослушкивање“ гласова најчешће безимених предака, али и као израз погледа на свет и постојање артикулисаних у метричко-ритмичкој структури дела. Мисаона димензија њене музике без сумње почива на њеној уроњености у питања која су је заокупљала – а она су увек у блиској вези са феноменом времена.

9 Наведено према: Truda Reich, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb, 1972, 170.

10 Из текста *Разговор са Азром*, Глас ССCLXVII Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, књига 5 (ур. Станојло Рајичић), Београд, 1992, 49.

11 Зорица Макевић у тексту „...Појање, појање...“, *Нови Звук*, 23, 2004, 8–9, излаже да је „гледање филма *Иваново дејинство* Тарковског и непосредно надахнуло једно место у *Византијском концерту*.“ Филм је, међутим, из 1962. године, док је *Византијски концерт* настао 1959.

TIME IN LJUBICA MARIĆ'S MUSIC

Summary

Ljubica Marić is known as a composer with affinity towards the evocation of the archaic atmosphere, towards creating a “dialogue” between the long gone by and the contemporary, as well as towards the subtle “harkening” the contemplative sparkles persistent throughout the centuries, yet close to a contemporary man. The inspiration for most of her works she was to find in the medieval poetic records, ancient folk songs and Serbian religious folk chanting. It was of a great importance for her that the latter’s expressive value was still vivid, that both the singing and the chanting were preserved in the oral heritage, meaning that they had been unceasingly forged by generations to come. Though looking to the past, Ljubica Marić did not herself remain confined within its realms, instead creating “time pregnant music” – resulting in the juncture of the past and the future within the realms of the present. The very interest she was to display towards the musically archaic was to promote her personal, as well as modern artistic expression.

The way a globe represented a symbol of infinity to Ljubica Marić – both, in temporal and spatial terms – the same way she displayed a tendency towards the wholeness and unity in her work. Hence the commonly vault-like concept that was to form the fundament of her compositions, implying the full circle made from the beginning of the work till its very end. The investigation of her experience of time in her works, may also include the category opposition: time – out-of-time, which is discernable in the employment of two types of meter and rhythmical structuring in her materials: the one promoting the principle of uniformly arranged rhythmical units, though the latter are grouped into metrically diverse and variable entities – *quasi metronome*, and the one which suggests the invalidation of metrical accents, insisting on the more fluid correlation to be established between the delicately differentiated rhythmical units. The first of the principles evokes the objective, extrinsically imposed, the relentless, frequently bringing forth a sharp accent, ostinato postulated, while the other may be related to the singing, improvisation, subjectivity which resists all the extrinsic influences. No doubt, the second of the principles emerged from the words that were sung, contributing to a well known acknowledgement of the rhythmically fluctuating and life pregnant tempo rubato quality of Ljubica Marić.

Melita Milin

ЊЕГОШЕВСКЕ ИНСПИРАЦИЈЕ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Међу заборављеним и мало извођеним делима Љубице Марић налазе се и *Стихови из Горског вијенца* инспирисани делом владике Рада, Петра Петровића Његоша. Једном од тих стихова се, после скоро пола века, ауторка вратила на јединствени начин означавајући особено свој тестаментални клавирски трио који је назвала *Торзо*. Генезом његошевских инспирација у средишњем стилском периоду и на самом крају опуса и живота повезане су различитости и истакнута снажна линија њеног метафизичког и онтолошког уметничког бића.

Кључне речи: Његош, Горски вијенац, вокални језик, хармонска основа, фаза стилског заокрета, цитатност

У нашем бављењу стваралаштвом Љубице Марић уочили смо да су се музички стручњаци оглушили о нека њена дела сматрајући их секундарним, мање значајним, не дајући им конститутивни значај у стилском и историјском погледу. Нека од ових дела су током дугих деценија ауторкиног живота и рада остала непозната широј музичкој јавности, јер нису била извођена, нису се слушала, а остала су и на маргинама проучавања стручњака и музичких писаца. Можда би то тако и остало да их сама ауторка пред крај свог живота и на крају стваралачког пута није поново истакла и на чудесан начин обновила, па она за нас данас добијају прекретничко, чак доминантно место у нашим истраживањима као и у целокупном опусу.

Потреба за освртањем на мање проучавана, ретко извођена и мање позната дела данас су нужност, стручњаци морају да обрате пажњу на њих, јер без укупности проучавања не може бити уобличавања и уопштавања Марићкиног опуса у историјском, музиколошком и аналитичком погледу.

У моменту када смо се ми, пре десет и више година, бавили другом, „нашом“ темом, наишли смо, неприпремљени и изненађени, на дело које историчари музике и стручњаци једва да и помињу у разматрањима о стваралаштву ове уметнице.

Дело припада фази „заокрета“, заједно са *Бранковим колом* и *Сонатом* за виолину и клавир. Оно истовремено представља и међуфазу и наговештај следећих, много признатијих дела.

Наша давнашња проучавања кретала су се око личности једног од највећих песника 19. века, Петра Петровића Његоша и око композиција инспирисаних Његошем. Да није било неког истраживачког порива и настојања да се преузета тема исцрпи до краја, онолико колико личне моћи

и тренутак допуштају, вероватно је да бисмо и ми прошли поред овог дела Љубице Марић инспирисаног Његошем, сасвим нехајно, како су сви други то и учинили. Изненађени смо били тим више што се нико из њене генерације није инспирисао великим песником, као да им не припада и као да цела „прашка група“ са њим не налази сродности и дослуха.

У овоме раду смо се определили да говоримо о два пункта, два дела из Марићкиног опуса, два за која његошевско присуство не треба доказивати, а трећи који је хипотетичан, посредан, али није недоказив, оставићемо за другу прилику. Намера нам је била да истражимо могуће друге подстицаје, недовољно истражене области.

Много је заједничких црта које велике уметнике из различитих области уметности повезују кроз диспаратне временске и географске зоне. Чудне су те везе у времену и простору. Немамо податке или их немамо у овоме тренутку, о томе да је Љубица Марић, као друга велика уметница, Исидора Секулић, била трајно и без остатка заљубљена у великог песника, владика Рада. Имамо сведочанства да му се враћала целог свог живота, што сасвим јасно и директно доказују две њене композиције настале у размаку од 45 година. Прва је из 1951. а друга је последња написана 1996. Прво су настали *Стихови из Горског вијенца*, а друго дело је клавирски трио *Торзо*. Ни исти жанр, ни иста врста. *Стихови* припадају подручју вокално-инструменталне музике, док је друго дело са подручја интимније, камерне музике, клавирски трио који припада чисто инструменталном подручју, дело које је конципирано тако да га граде сва три инструмента подједнако. На изглед, на први увид и прво слушање, све је различито, диспаратно, опортуно.

Стихови из Горског вијенца представљају вокално-инструменталну форму са гласом, текстом и са клавирском, односно оркестарском пратњом. Друго је клавирски трио у коме су уписани преузети стихови из Његошевог дела истовремено са цитатом из вокално-инструменталне композиције, у сасвим мало измењеном облику.

Није ли ипак нека трајна веза постојала између Љубице и владике Рада? Није ли она наша, музичка Исидора, која му се увек враћала и обраћала? Можда је увек његов спев држала у ладици свога стола или на писаћем столу, где многи држе Библију, да јој буде при руци, да јој понуди одговоре на непостављена питања...

Ово дело је и настало на посебан начин, као поруџбина.

За велику прославу на Цетињу поводом обележавања 100. годишњице Његошове смрти (1851–1951) Одбор за прославу је поручио низу наших истакнутих композитора да напишу нешто на тему и користећи дела великог Његоша. Међу изабраним и истакнутим ауторима нашла се и Љубица Марић.¹

1 О овим и другим делима-поруџбинама из 1951. више у књизи Бранка Радовић: *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, Удружење композитора Црне горе, Београд, 2001, 90–104.

Поред низа нових, и на Цетињу том приликом произведених кантата, хорова, хорских свита и сл. том одабиру, коме су аутори приступили свако из своје поетике и стилистике, посебно место има начин обраћања Љубице Марић-Његошу.

Она је једина писала у форми песме са оркестром, односно песме за глас и клавир, своје *Стихове из Горског вијенца*, намењујући их индивидуалном људском гласу, баритону. Не верујемо да се тада први пут сусрела са Његошем и *Горским вијенцем*. Била је зрела уметница, имала је 42 године, одавно завршила студије код Славенског, па прошла Праг и прашку културну климу, своје професоре Сука, Хабу, Малка, доспела назад у Београд, изгубила многе пријатеље у рату, међу њима и Војислава Вучковића са којим је била најдубље везана. Доживела је прве успехе, али и неуспехе, животне ударце, падове, понирања и – подизања. То је период њене пуне зрелости, али не и период њених врхунаца и највећих уметничких достигнућа. Она ће тек уследити у годинама после 1955.

Ово дело се јавља у доба заокрета у српској култури и уметности, доба покушаја у спајању наизглед неспојивог – знања о модерном европском писму и тренутку у развоју светске музике, условно речено, модернизма, и нечега што су тражила нова времена – прилагођености постреволуционарном и поратном времену.

У културној средини земље тражила се разумљивост музике, једноставност, враћање на њене елементарне и суштинске факторе, на мелодију и ритам, на приступачност музике масама, на прилагођеност радничкој класи и фабричкој хали. Колико год Љубица Марић била увек потпуно склоњена од политике, поготово од оне дневне, сигурно је да се о такве захтеве званичне комунистичке идеологије није могла оглушити, исто онако како то нису могли ни остали „прашки ђаци“ који су задојени додекафонијом, четвртонском музиком, потпуно новим и модерним језиком Европе, застали и загледали се у порушену земљу, у пострадали народ и сасвим искрено пожелели да постану његов део, боље рећи да уткају своју музику и прилагоде је могућностима прихватања, слушања и конзумирања од стране „најширих народних маса“.

Одбор за Његошеву прославу из Цетиња се обратио тада актуелним ауторима, од којих су многи имали европску биографију, чиме је и сам наручилац испољио жељу да та дела превасходно буду професионално урађена. Не знамо да ли је наговештено и којим језиком су дела требала да буду написана или се то подразумевало.² У сваком случају и Љубица Марић је знала да ће премијера бити међу званицама у Цетињу, на свечаном концерту коме ће присуствовати најмање музичара и стручњака, а највише образованих, полуобразованих и необразованих људи који су

2 Када смо се бавили разматрањем стилског контекста у коме су настајала дела инспирисана Његошем, нисмо могли ни помислити да ће се, после издавања наше књиге, појавити чак један перформанс на *Лучу микрокозма* младе црногорске композиторке Татјане Прелевић, ауторке која живи и ради у Немачкој. Перформанс је из 2001. године.

управо током рата и непосредно после њега стекли високе положаје у новом друштву. У публици су били, како смо видели на фотографијама, поред највиших политичара из естаблишмента и истакнути, партијски подобни, високи уметници, књижевници и сликари тога доба, све сама културна и политичка елита велике и некадашње Југославије.

Иако то није био Марићкин први сусрет са Његошем, сасвим хипотетично помишљамо да је од тада то остала трајна преокупација у њеном уму, њеном филозофском поимању света које је кореспондирао са великим песником. Налазимо многе заједничке теме међу два уметника чија је удаљеност и у временском и у географском погледу већа од оне суштинске близине њихових уметности.

Љубица Марић иначе не представља једног од аутора романтичарски заоденутих и огрнутих темама какве су патриотизам, родољубље и сличне категорије конститутивне за националне школе 19. и 20. века. Она се не бави појединцем и његовим личним усудом, она издиже личну драму до универзалног и космичког. Она се не бави, као што то чини Његош у своме спеву, истрагом потурица, судбином народа, херојством и националним подвизима. Његош кроз колективну свест открива светле ликове појединачна у свим сферама живота.

Говорећи о животу, о смрти, о судбини људи на земљи, о разлозима постојања, читав је круг филозофских додира са највећим умовима човечанства.

Била је уметница заокупљена музиком коју је слушала унутрашњим ухом, бежећи од стварности, од људи, затворена у омеђене просторе звука. И то је разлог што су је дуго времена ценили само они који дубоко разумеју музику, само стручњаци. Кад год би се нека њена композиција чула у иностранству, пробијала би пут до нових поштовалаца и љубитеља. Тако се догодило у Амстердаму, када су на концерту дела српских аутора, Љубичине композиције побрале највише аплауза слушалаца, али и музичких критичара, па су се тражила нова извођења.

Када се помислило да су је године притисле, снага почела да издаје, а инвенција нестаје, она је као феникс васкрсла и у дубокој старости донела неколико невероватно оригиналних и младалачких композиција, *Асимптому*, *Архају 1 и 2*, *Чудесни милиграм* и, најбољу од свих, клавијирски трио *Торзо* за који је 1996. године добила и највеће признање које се додељује за стваралаштво на пољу компоновања у нашој земљи, *Мокрањчеву награду*.

Композиторка *Пасакаље* за оркестар, *Византијског концерта*, кантата *Праг сна*, *Стихова из Горског вијенца*, спојила је фолклорни идиом световне и духовне српске традиције са модерним језиком и изразом које у нашем времену доживљава ренесансу, а свако ново извођење њених дела, представља потврду високих уметничких вредности њеног целокупног стваралаштва.

Иzolована, повучена, недружељубива, остала је целог живота сама, а никад и усамљена. Довољна јој је била музика.

Љубица Марић је свештеница, она интиму и лични живот потиру у име мисли, медитације, молитве и тужбалице, у име расправе о суштату бића, о усуду, о простору и времену, о смрти и животу. Њена борба није лична, она је води у име човечанства, али је дубоко хумана и посвећена људима. Искључујући субјективни приступ и емотивну конотацију, доспева до метафизичког схватања света, у чему јој владика Раде постхумно у потпуности даје за право, посебно у својим делима као што је *Луча микроkozма*.

Занимљиво је шта композиторка музички уживава, потцртава и посебно истиче у својој композицији *Стихови из Горског вијенца*?³ Четири пута понавља и градира стих „*страшне борбе с својим и с шућином*.“

Она сама је осећала страхоту борбе и у самој себи, а посебно борбу међу својима која је увек више болела и теже свакоме падала од оне друге борбе, са тућином.

Све стихове за своју композицију преузела је из чувеног монолога игумана Стефана који се одвија у глуво доба ноћи. Ремарка аутора гласи: „*Смркло се: сједе главари около огња. Излази мјесец крвав и би велики пошрес; у то исто доба дође к њима сџари и слиједи изуман Стефан с бројаницама у руке*.“⁴

Сви главари жељно очекују његове речи, а монолог почиње стихом „*Ја имадем осамдесет љетах*“.

У завршном делу монолога који је користила Љубица Марић, најсуптилнији је управо одломак у коме игуман, који дуго живи, а дуго је и слеп, па се сасвим одуховио, како каже „*ја сам више у царство духовах*“, загладан у своје нутрине, размишља о човеку. Он релативизује све: живот, бивствовање човека на земљи, сан и јаву. Кад би се рекло да га је у потпуности обузео песимизам, јер су се мрачни облаци наднели над његовим народом, он као да се прене, постаје свестан визије која казује да ће једно покољење засигурно да пострада, узвикује: „*Покољење за ијесну сџворено, виле ће се гџрабити у вјекове, да вам вјенце достојне саилетиу. Ваш ће иримјер учисти ијевача како шџреба с бесмртношћу зборити*“.

Он је тужан, скрхан болом и већ види пострадалу младост која ће отићи у бесмртност и види виле које ће њихове славне подухвате по свету разносити и види певаче које ће славне борбе опевати. Закључује: „*Крст носити вама је суђено*“ а тај крст то су „*страшне борбе с својим и с шућином*“. Поента целог монолога представља стих „*Славно мрише, кад мријети мораше!*“, порука, визија, подстицај да се боре до смрти и до последње капи крви за праведну, моралну, високо хуману ствар.

Љубица Марић је за своју композицију искористила 17 стихова из Горског вијенца и монолога Игумана Стефана истим редом, одабирајући најубојитије, првих 13 редом и без прескакања, од стиха 2329, а следеће

3 Коришћене стихове приложили смо на крају текста, у прилогу.

4 Петар Петровић Његош, *Горски вијенац, Луча Микроkozма, Целокуйна дела*, Обод-Цетиње, Просвета-Београд, Београд, 1980, 106–109.

три од „*Крсти носити*“ за редом, па поенту и завршни стих самостално, на самом крају.

Посебно је занимљив начин на који је формално и музички уобличила стихове који у монологу игумана Стефана не чине једну издвојену нити засебну целину.

Као у народној песми, композиторка се користи на почетку своје композиције кратким инструменталним интерлудијумом од 5 тактова. После њега на истој пратњи нижу се симултани акорди у осминском покрету различито акцентованом, уз педалну подршку октавног баса који управо потенцира ту „народност“ бордунирања у најдубљем регистру (тон *des* се јавља као тоника).

Почиње соло баритон питањем „*Што је човек*“? Питања која се јављају у тексту, стиху или прози, обично су у музици реализована узлазним покретом, међутим Његошево питање ауторка музички реализује скоком квинте наниже, а нека врста одговора у тексту „*а мора биш човек*“ дата је узлазним скоком који наглашава део текста, а то је „*мора биш*“.

Не можемо да се у овом тренутку не сетимо Бетовеновог (L.v Beethoven) питања и одговора у једном од последњих дела, гудачком квартету оп. 135 када у последњем ставу истиче мотив од три тона и испод њега исписује текст „*Мора ли биш*“ и одмах потом одговара одлучним мотивом од такође три тона „*Мора*“. Тиме би се круг онтолошких питања његошевско-бетовенско-марићкиног мисаоног света у потпуности уобличио.

После компонована и излагања прва два стиха, следи интерлудијум од неколико тактова који мења атмосферу, иде у декрешендо до пијана и сасвим утихнуто до *pp* (пиу пианисимо) износи каденцу и коду првог одсека „*Је ли јавје од сна смућеније*“ са наглашавањем кварте *dis-gis* и короне на завршном тону.

Следи закључни стих првог одсека, музички маркато одсек, скандирајући, на начин речитатива секо (*recitativo secco*), са мелодијом која утихњује на постављеном питању и претапа се у следећи одсек, развијеније пратње и клавирске фактуре.

Други одсек започиње такође пијанисимо. Ово не би био значајан податак да нисмо имали прилике да пратимо и анализирамо многобројна друга, хорска и кантатска „омузикаљења“ овог стиха од стране бројних различитих аутора и у стилском и у генерацијском смислу која су сва безрезервно – химничка и херојска. Марићка тек назначавача то покољење и прави огромну и прву велику градацију у делу на крају другог стиха, у фортисиму и на вишетруко поновљеном *Es dur* квинтакорду („*како треба с бесмртношћу зборити*“). Опет следи кратки интерлудијум у ритмизованим и виртуозним паралелним октавама до секстоле и четвртина. На истом акорду, сада непотпуном, са изостављеном терцом, започиње следећи одсек, „*Вам предстоји преужасна борба*“ као увод у скандирајући и химнички централни део одсека „*Страшине борбе*“ иза кога следи стих „*Тежак вјенац, ал је воће слашко*“, па се сада први пут током композиције,

уместо да закључи одсек, што композиторка и чини, то одлаже, у клавирској (оркестарској) каденци и на акцентираним силазним акордима и октавама у новом интермецу од 4 такта.

После тога, уместо да почне нови текст у формалној структури и некој врсти прокомпонованости, ауторка прави постепену кулминацију на истом тексту понављајући га три пута („*Страшне борбе*“) у секвенцама за секунду навише, затим за терцу, као у народној песми, када се полагано подиже општи тонус и „подиже глас“ сада, без интерлудијума, који као да је садржан док на тону *cis* лежи дуги држани тон баритона, клавир прави пасаж и прелаз ка закључном *Maestoso*-у, односно коди целе композиције.

Кода се јавља на тексту „*Славно мрише*“, тече у великим силазним интервалама, широког, химничког тока уз дијатонске акорде тек понегде „замућене“ секундама, да би се цео ток завршио на тоничном трозвуку *Des dura*, у фортеу и сфорцатима на сваком акорду.

Општи стилски оквир композиције је позноромантичарског језика, експресивног набоја, медитативне и речитативно-ариозне вокалне линије, у сваком погледу поједностављене, али архаизоване матрице, архаичне потке која не цитира народну мелодију, али у многим сегментима користи фолклорне поступке, у третману педала, у карактеру пратње, у самој форми, у конструкцији теме и прављењу градијација, у свим оним финим, наизглед споредним елементима који исто толико сведоче о присуству фолклора као и експлицитни.

У третману клавира као инструмента уопште има много занимљивог да се елаборира у Марићкином опусу, али посебно у овој фази њеног стваралаштва, јер је *Бранково коло* писано за клавир, *Стихови* су такође са клавиром, а *Соната за виолину* је уз пратњу клавира. Ако до ове „фазе заокрета“ клавир није био присутан у Марићкином стваралаштву, онда је то путоказ за даље, за њено најзначајније дело, кантату „*Песме просјора*“ у којој клавир као инструмент такође има истакнуту улогу.

Када изговара стих „*Je li јавје од сна смућеније*“ слепи игуман Стефан, као мудрац и светац, то чини како би се сам запитао је ли могуће то што се дешава, најави крви у крвавом месецу, па потрес који говори о Божјем знаку, о земљотресу као најави несрећа, све самим хришћанским симболима, религиозним знацима, библијским предсказањима која упућују на трагичне будуће догађаје, на крвави расплет драме са потурицама, на народно пострадање. Он то боље види и дубље осећа управо зато што откада је ослепео, оживео је у духу и духовности.

Речитатив који је Љ. Марић уписала у свој клавирски трио „*Торзо*“ није лирски нити интиман нити говори о претапању сна и јаве⁵. Аутоцитат који је коришћен из *Стихова* јавља се у нешто измењеној форми. Мелодија је сада у аугментацији, хармонски ток у другом тоналитету. Ауто-

5 Ана Стефановић у тексту: „Архаично, модерно и постмодерно, О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић“, Музички талас бр 1–2, *Clio*, Београд, 1997, 20.

цитат је поверен клавиру, а не гласу, као у *Стиховима*. У моменту појаве аутоцитата ново дело одједном добија сасвим другачије асоцијације, вербалне, ванмузичке и поетске.

Ми се у овом тренутку нећемо бавити клавирским триом *Торзо*, његовим обликом, хармонијом и музичком садржином, већ ћемо само указати на везу и интегрисаности, наговештавајући и призивајући овај поступак са композиторкином могућом тезом о опсесивности Његошем, о трајној вези са владиком Радом, како га она зове у кратком објашњењу своје композиције, а у књижици двоструког компакт диска издатог од стране ППП:

„Торзо је назив клавирског триа који се односи на облик сведен на своје језгро. Инспирација за трио потекла је из два поетска текста, једног средњовековног (15. век) и из само једног стиха Владике Рада – П. П. Његоша који гласи: ‘Је ли јавје од сна смућеније’“.

Она своје обе велике инспирације, средњовековљем и владиком Радом, тј. *Горским вијенцем* сједињује и синтетизује у своје последњем делу, тестаментално, сажето, какав је и сам *Трио*. Ако је композиција атонална, како тврде неки аналитичари, са чиме се не слажемо у потпуности, јер налазимо јасна тонална упоришта у појединим одсецима, онда је инкорпорирање цитата унело и језичку контрадикцију и недоумицу, јер је та музичка мисао и реченица од 4,5 такта несумњиво тонална и каденцирајућа, завршава на јасном *b moll* квинтакорду.

Почев од саме посвете мајци, све је у тој композицији римејк и повратак нечему пријашњем, давнашњем, до два ванмузичка подстицаја. Као да је емотивни свет испуњен љубави према мајци која је несумњиво била једна од највећих у њеном животу, уједињена са уметничким понирањем у средњи век и уз саучесништво са владиком цетињским, довела до те последње, исповедне поезије и прозе у исти мах. Та веза трепери и ниче у жељи да превлада оно хумано и космичко и свесветско и свеживуће и сведржеће на земљи, онако како су њена сећања, љубави, метафизичка загеданост у човека и његову егзистенцију закупили њену уметничку пажњу целог живота.

Љубица се поставила изнад живота, изнад ситничавости, свакодневице, изнад политике и колективитета, остајући своја и – усамљена.

СТИХОВИ ИЗ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА

коришћени у истоименој којмпозицији Љубице Марић

Што је човјек ? А мора биш човјек!

Тварца једна ти је земља вара

А за њега види, није земља.

Је ли јавје од сна смућеније?

Име чесно заслужили на њој

Он је има рашиша полазити;

а без њеџа – у шћио шћо да сћада ?
Покољење за шћесну сћворено!
Виле ће се зрабшћи у вјекове
да вам в’јенце достћојне сћлешћу
Ваш ће шћримјер учшћи шћјевача
како шћреба с бесмршћношћу зборшћи!

Вам шћредсћоји шћреужасна борба

Крсћ носшћи вама је сућено
сћрашћне борбе с својим и с шћућином! (шћоновљено 5 шћушћа)
Тежак в’јенац, ал је воће слашћко!

Славно мршћше, кад мршћјешћ морашћше!

NJEGOŠ INSPIRATION IN LJUBICA MARIĆ

Summary

With the works of Njegoš, that is to say the lyrics from *Gorski Wreath*, Ljubica Marić found her inspirations in the times that were to follow the Second World War. The work was commissioned by Njegoš Jubilee Committee, in the honour of the centennial to be held in Cetinje. The lyrics from *Gorski Wreath* belong to the “peripeteia stage” in the work of the foregoing composer, together with the two of her other works dating from the same period, *Branko’s Round Dance* and *Sonata for the Violin and the Piano*. So far, the work in question has been marginalized and left aside, without being granted any due respect in our musicology, so that the author was to devote her attention to it once again, during the final years of her life, doing that by yielding the testamental trio entitled *Torzo*, thus endowing it with a new identity and finalizing the circle of Njegoš inspiration by quoting a short, but very innovative excerpt from the previous segment of the work *Lyrics from Gorski Wreath*. The latter was to provide us with the arguments as to the renewed interest in Njegoš and Ljubica Marić. Furthermore, the paper highlights the correlation between the two works, as well as the roots of the inspiration for delineating the composer’s poetics.

Branka Radović

Милорад МАРИНКОВИЋ
Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет

ЉУБИЦА МАРИЋ – МУЗИКА И МИСТИКА

Рад *Љубица Марић – Музика и мистика* је рад есејистичко-научног типа који, пре свега, проблематизује питање мистичне комуникације са реалним наслеђем, што генерише лични израз Љубице Марић. Жижа анализе је на развоју тезе о тајном суживоту Бога и човека, те свих људи, кроз стваралаштво. Такође, рад читава ширину комуникације коју композиторка – кроз круг тема, употребу напева из октоиха, средњовековних текстова итд – остварује ка нашем духовном наслеђу, стварајући дела непролазне оригиналности.

Кључне речи: тајна, комуникација, осмогласник, напев, хришћанско наслеђе, метафизика, исказ, литургијски драматизам, аскеза

„Јер сада видимо као у огледалу, у зајонетки, а онда ћемо лицем у лице; сад знам делимично, а онда ћу познати као што бих познати.“

И сада остијаје вера нада и љубав, ово троје, али од њих највећа је љубав.“

1 Кор. 13,12.

Овим богонадахнутим речима свети апостол Христов, Павле даје виђење о могућностима реалног сазнања у овом, оваквом свету. Оно не може бити свеобухватно и потпуно јер ни ми нисмо потпуни, али тамо где могућност сазнања застаје, тамо се откривају вера, нада и љубав као пут даљег *свештошајинског* усавршавања човека у познању Бога и у животу по Јеванђељу. Кроз тај живот наш однос према Богу се остварује у *шајни* спасења која се савршава кроз Цркву, односно кроз литургијски опит. Схватање да се у овоме свету општење човека са Богом одвија у тајни и јесте основна одредница православне мистике. Сазнање Бога као савршено и потпуно знање, које се открива кроз веру и духовни опит је највећи и коначан циљ сваког хришћанина. Ово становиште износим као највиши облик сазнања и мистичног суживота са Богом и са свом твари који је човеку уопште могућ.

На жалост, мали број нас уопште има и представу о овом животу и о даровима које он доноси. Довољно рећи да се уметничка поетика Љубице Марић налази у комуникацији са средњовековним хришћанским наслеђем, што је посебно карактеристично за централна дела њеног опуса у којима је користила напеве српског осмогласника – „циклус“ МУЗИКА ОКТОИХА.

За оне који Христа нису упознали кроз Цркву, који махом следе своје индивидуално духовно сазнање и који црпе надахнуће из садржаја који их привлаче, и сам ПУТ ка одређеним спознајама носи са собом лепоту и занос откривања новог поетичког језгра, који има шта да понуди уметнику.

Размишљајући о уметности Љубице Марић, неодољиво ми се наметнула тема о посебној, тајанственој и више метафизичкој комуникацији са Богом, човеком, природом, догађајима, временима и просторима, тј. и са свиме постојећим – напослетку и са самим собом. Ову комуникацију видимо као једну од главних одлика Љубичине уметности.

Оквир ове комуникације јесте тишина и можемо слободно рећи аскетски живот који је уметница водила. Љубичин пребогати духовни свет и њена имагинација говоре о непрестаној и интензивној комуникацији као извору њене уметности.

Духовном простору са којим комуницира Љубичина музика и није могуће другачије приступити. Љубичин осетљив сензибилитет пронашао је срж својих уметничких тежњи у *шајни* и у њеном музичко-метафизичком излагању и делимичном разоткривању. Она је разумела да неке ствари и не могу да се кажу, већ се само могу досећи музиком или поезијом, коју је она и писала. Тек тада се оне деле са нама.

Кроз посвећеност уметника, својеврсну веру, и састрадалну љубав према теми, њеним актерима и садржају, било да је у питању метафизичко сазнавање или конкретно, рађа се музичка поетика која кроз стварање даље сама живи. Кроз музику она и постаје реална.

Са православног гледишта, тајна САДА укључује у себе и прошло – историју људског спасења, али и будуће – визију есхатона.¹ Она је присутна у духовној музици, а одатле је прешла и у Љубичину музику дајући јој посебан драматизам који бих именовао као *литургијски драматизам*. То је онај драматизам који избија из перспективе литургијске визије света (из перспективе христове жртве и Његовог славног васкрсења из мртвих, као победе над паклом, грехом и смрћу) и он има самим тим васељенске димензије. У литургији је садржана целокупна тајна о творевини Божијој, тако да се кроз њу преламају хиљаде и хиљаде историја као кроз најчистију призму, где се преображавају постајући есхатон тренутка, али у сталној промени на боље, ка спасењу. Исказ набијен литургијским драматизмом оставља свој траг на фото плочи наше душе, што се црквена уметност и уметност надахнута вером најчистије преноси.

Заиста, нема ништа тако повезано и тако природно слично као што су музика и мистика. Остварење музике видимо и у њој самој, али њена суштина је говор о ономе што ће доћи, о ономе што навештава, чему пева и за шта сведочи.

Она живи у свету који је далеко од материјалног, а њена грађевина је пре свега духовна, духовна по Сили која је покреће.

Музика у себи дефинитивно носи тајну њеног ствараоца. Тајну која се интимно открива кроз сваку ноту.

Своју дефиницију тајне Љубица је исписала поетским речима:

1 Крајњи исход људских дела и Божији суд о њима и о нама, као и будући преображај све ствари и Божија милост будућег потпуног спасења у непропадљивом Царству Божијем.

„... *иза најдаље даљине као да ничега нема, величанствено је то; а најдаља даљина најближа је најближој близини, и немо са њоме рве се и љуби...*“

Оваква визија јединства у тајни је свежа, жива и делује покретачки.

Христос је управо онај који у својој љубави грли све и свја и који се са својом љубављу и налази у свему.

Своју визију остварења тајне у овоземаљској димензији Љубица је исписала у знаку крста. Успрвано стоји реч ДЕЈСТВО, а водоравно речи ДУХ СВЕТА. Ове речи укрштају се на слову С.

Дејство као вертикална компонента Крста представља Бога, Свети Дух, непроменљивост, који одозго просеца целу хоризонталу и ДЕЛУЈЕ кроз њу. Оно што бивствује у хоризонталу јесте дух света, који је променљив и ствара се пресудно кроз дејство Бога на свет. Овај Крст представља и симболику настанка уметности, јер Бог својим дејством започиње и прати стваралаштво људи.

Свет „иза“ – Песме простора

Пролазећи кроз двери првих акорада „Песама простора“, пред нама се открива сведочанство о свету који има своју самобитност, али постоји негде иза наше животне позорнице. То је стална комуникација са светом умрлих, или са светом који постоји у просторима Духа, а нама је суштински близак. Ова комуникација у Духу је једна од главних особина Љубичине уметности, толико дубока и мистична, веома особена и ретка. Она у себи садржи квасац љубави према ближњем који је заборављен, ко је далеко, а који нам је род рођени, неко близак. Ова врлина комуникативности према световима који су прошли, али који су и будући издиже високо, високо Љубичину уметност. Овде видим сличност са Ивом Андрићем чија уметност, као и Љубичина, ништи заборав и открива нам људе и догађаје који су веома близу, а од којих нас дели само наша неспособност да њихове трагове осетимо, и удахнемо у ваздуху. Љубици је то довољно да то постане њен свет, и да говори и о ономе што ће бити.

Осећај присутности је битан у Љубичиној уметности. Осећај живе присутности минулих дана и догађаја. Ту се види њена хуманост и осећај за другога који постоји изражен само код великих људи.

Како се тајна одражава на музички језик Љубице Марић

Пре свега, музички језик тајне заоденут је у плашт врлине, аскезе и вере. У музичком смислу ово значи да су линије прегледне, јасне, квалитетне, избрушене. Напеви су, упркос присуству варирања, стабилни. Они у себи носе веру и јасну реч молитве, те зато нису колебљиви нити садрже елементе карикатуре. Нема метричке испарцелисаности партитуре. У музици се осећа дуги ритам молитве која траје непрестано, и која постоји и након утихнућа речи, односно тонова. За ритам молитве јесте каракте-

ристично понављање, скривена нота која покреће фразу изнутра, водећи је у саморазвој излагањем, преображавањем и варирањем.

Дах фраза је широк, а метричка структура ослобођена шематизованости. У напевима влада мекоћа и фина покретљивост која одражава вокално порекло музичких идеја.

Тајна се непрестано открива, у току чега се узраста ка Богу, али се доласком пред двери њеног откривања човек преображава и остаје поражен њоме. Ова поента је присутна у музичком мишљењу Марићеве, мада се може рећи да је музичко приповедање ослобођено отворене драме код ње најприсутније. Набоји се сударају у неком скоро надисторијском простору, те се цела музика окреће заиста ка Христу, ка есхатолошкој тајни будућег века. Но, и ово је заоденуто у плашт обновљеног исказа, мољења, музичке тишине. Напросто, визија живота скромних монаха који знају суштину свог живота, али живе тихо и ненаметљиво, тако да њихова унутрашња прича највећим делом остаје неизречена, што не значи да није могуће њено дејство осетити и видети. Ови монаси, то су музичке мисли Љубице Марић.

То да оно главно око чега се креће живот хришћанина остаје заправо скривено у нама, то и јесте велика моћ и испуњење када осетимо да оно скривено жели и може да говори и делује јаче и силније од било чега, и да испуњава друге, што је најважније.

О овоме Љубица Марић говори – цитат је по сећању:

„Нешто чека да се роди, али да остане безимено; никојим именом да се не назове, никоја свест да га не дотакне, ниједна реч да га не искаже... а оно говори неумитно... и говори истинито.“

Осмогласник као полазна тачка – повратак Богу и себи и проналажење композиторског пута који води у вечни живот

Овај ПУТ је истовремено и најбољи и једини прави композиторски пут, способан да савлада сво мноштво других путева и преобрази их и преведе у себе, уништивши у њима себи противне принципе. Наравно, музика као одраз човечије душе у свом остваривању користи силе те душе и силе тог духа.

Дух и душа људи који су стварали осмогласник је била хришћанска, христوليца, васељенска и привржена Господу у служењу, кроз богослужбени поредак Цркве Божије.

Ту је сваки народ дао своје квалитете, и остварио се сам као народ Божији кроз своју веру. Тако су и Срби, испрва примивши осмогласник од Византинаца, кроз векове испевали свој небески славопој, који у себи носи препознатљиве одлике певања нашег народа, али који је задржао неке мелодијске обрте који нам сведоче о његовом најстаријем сиријско-блискоисточном пореклу.

Стара музика се према новој још увек и и даље показује као путеводитељ. Шта је то уткано у стару музику да она има и носи толику снагу?

Као најважније, уткан је Христос Господ коме се молитве узносе појањем, а као друго те су се мелодије вековима брусиле и обогаћивале и постале сличне утабаном путу и тврдом бедему.

Наше уметничко стваралаштво данас управо вапи за том чврстоћом и због тога не мислим да бих погрешно када бих рекао да се данас исплати свој животни век посветити обнови и развоју црквеног појања и његовом улажењу у наше животе, упркос многим примамљивим изазовима које вуку ствараоца ка музичкој сцени.

Но, ствараоци попут Марићеве одговарају мом опису пожељног и доброг пута, који у себи сједињује прошло, садашње и тиме отвара будућност и ствара снагу и прошлом и садашњем. Да није дела Љубице Марић, у садашњости бисмо имали слабију сједињеност српске традиционалне и српске савремене музике, чиме би комуникација унутар наше сопствене културе ослабила.

Сам осмогласник није просто музика на неки текст, већ комплексан зборник певаних молитви пресветој Тројици, троипостасном личносном Богу, који себе открива човеку. Ово самој музици даје сасвим специфично духовно усмерење које можемо описати као непрестани трепет у служењу Богу и развијање посебног духовног чула за доживљај и откривање Његовог тајанства и кроз музику.

Ово чисто мистичко осећање нераздвојни је део музике Љубице Марић и оно потиче од вере у Христа, односно од молитвеног искуства источне православне цркве.

Византијско и српско средњовековље као „искушење“ савременом тонском систему

Данас, када су музике свих живих народа и многих прошлих времена и поколења у великој мери доступна, и када су средства музичког изражавања веома богата и разноврсна, усмерење уметника – композитора, највише зависи од његовог духовног опредељења. Изабравши да себе изражава кроз суживот са аутентичним музичким хришћанским наслеђем ових простора, Љубица Марић чини добар и стабилан избор духовног усмерења, отварајући јасан пут сопственог уметничког развоја.

Овај пут је двогубо утврђен. На разговору са другим и на попримање другог (напеви *окѡиоиха*, средњовековни текстови) са једне стране, и на развоју и продубљавању сопственог, али само као органског дела васцелог духовног простора.

Суживот уметности² Марићеве са напевима *окѡиоиха* и са духовним светом балканског, српског, византијског средњовековља, показао се плодотворан не само за њено музичко стваралаштво, већ за српску музику и уопште европску и светску музику у целини. Кроз овај суживот сазрева уметница и њена уметност, да би дала дела довршеног израза, јасног ду-

2 Напомињемо да Љубица није само музичар, већ и диригент, поета, сликар, вајар.

ховног назначења и чистог стила, што је у савременој музици релативно ретко. Оваква дела, због сабраности и осмишљености излагања материјала, те зрелости форме јесу савршен узор и нови полазни основ за нове нартаје композитора.

Посвећеност октоиху и уопште духовном простору православља, те духовно сагледаном простору идентитета који је од битног значаја за колективно и појединачно одређење нас самих, учиниће Љубицу Марић светом и посебном фигуром наше уметничке историје.

Успели покушај (нео)византизације комплетног музичког исказа код Љубице Марић јесте поменути доказ виталности старе црквене уметности. Снага ове уметности лежи у особеном литургијском драматизму и литургијском, јеванђеоском лиризму.

Литургија је заправо служба кроз коју се Јеванђеље оживљује и у нама, остварује кроз нас. Јеванђеље живи кроз литургију и литургијом. Тако и ми кроз литургију живимо Светим јеванђељем, те догађаји описани у њему за нас и јесу реалнији и значајнији од овоземаљских, који су осмишљени у светлу јеванђеоских догађаја.

„Узалуд ти је проиив бодила праћакати се“ – ово „бодило“ је Христос, унутрашња снага појања која се намеће а остаје ненаметљива. Она руши или преображава све остале уметничке тенденције и обраћа их себи. Дакле, њено прихватање јесте сигуран путовођа композитору, јер представља ОСВЕЂЕНО музичко предање. Управо зато оно зрачи другачије, плени и остаје препознатљиво и необориво. Његова незаменљивост у нашој култури је неопозива и дефинитивна и неумитна. Пре или касније надвладаће све друге силе које делују у уметности и преузети вођство и примат. Само су нам потребни људи који ће осетити његову привлачност и снагу.

Посвећеност осмогласнику

У делу Љубице Марић осећа се посвећеност и урођеност у свет који је у исто време и свет осмогласника, свет духовног круга који се везује за српски народ, а самим тим и за православно хришћанство на овим просторима, али и њен лични унутрашњи свет. Кроз својеврсно духовно трагање које је Марићева живела, ова два света су се стопила у присни однос и родила уметничка дела непревазиђене оригиналности у нашој уметности.

Говорити о Љубици Марић и њеном преузимању музике српског осмогласника, значи говорити о Христу, коме је у славу осмогласник и испеван, а Љубица Марић потврдила својим делом да се он може бесконачно испевавати опет и опет... Сагледавање осмогласника одвојено од Христа, као чисто музички материјал је мртво слово на папиру које не говори много. Можда је то разлог што се српска традиција духовне музике може пренести, ширити и разумети једино кроз веру, а без које се не улази у опојан и моћан свет православне мистике. Управо то стремљење ка неисказивом, надчувственом и надумном кроз вековно молитвено испе-

вавање уткана је у осмогласник и чини његов основни квалитет. Зато напеви осмогласника делују на остали музички материјал, преображавају га и преуређују, преусмеравају правац и потпуно мењају поступке његовог развијања.

Проблематика споја и укрштања живе музичке традиције осмогласника и музичког система створеног на западу

Овај не мали проблем први пут се показао када је записујући напеве црквене музике Мокрањац избацио триле и грлене украсе. Евидентно је да је метрика и дах музике византије и српског осмогласника далеко слободнији и шири од западних метричких образаца и схватања метричке организације музичког времена. Верујем да бисмо обновом неумске нотације тек добили пуну представу о ширини и богатству напева српског појања. Драгоценост је искуство Руса, мада се њихово појање разликује од нашег и може се рећи да је погодније прилагођавању западном систему записа. Овај „раскол“ толико може далеко да оде да резултира и променом традиционалног настројења приликом појања. У том смислу мислим да је важно чувати изворно певничко појање српскога народа кроз хорова који ће га неговати. Дефинитивно је јасно да постоји неупоредиво већа ослобођеност појаца у народном појању него што је то случај у хорском, и самим тим настројење ка молитви постаје донекле различито, могу рећи снажније. Са друге стране, хорски четвороглас мокрањчевског типа већ дуго јесте традиција а не новина у Србији, и то природна традиција, коју људи изузетно добро и са љубављу прихватају. Може се рећи да је она последица развоја неког урбаног духа, који се овако одлично изражава у духовној музици.

Пуно мостова ка западној култури имамо и треба да их негујемо, али у даљем трагању будимо свесни да је простор наше традиције и историјског наслеђа исувише мало служио као узор и полазни основ нашој уметности, иако је тај узор у многим сегментима високо развијена уметност, коју данас не можемо да достигнемо због нашег слабог духовно – моралног стања. Пре свега због сопствене млакостности и конформизма.

Но, сада је јасно да је класични метроритмички и тонски систем западне музике недовољно способан да би био функционалан у уметности која је у односу на западну сасвим аутохтона, а на пример црпла би своје корене из наше вокалне традиције. Ово је сасвим сигурно један од путева које је свесно или несвесно крчила и Љубица Марић и који чека да буде остварен.

Комуникативност музике према музици

Комуникативност музике према музици јесте осветљавање једном музиком друге музике, односно узајамно осветљавање разних стилова и епоха. Када се ово деси у једној музици, отвара се пријатељство музике ка другој музици и то је један драгоцен унутрашњи начин спајања у му-

зици. Ово се може упоредити са спојем у љубави, а његов је плод унутрашње органско повезивање култура, епоха, векова и људи. Музика која то у себи нема је или исувише јака самој себи и своме творцу, или тиме жели да привуче другог ка себи, само из разлога што говори онде где нико други не говори. Наравно, нема споја без једне истине која делује у мноштву, нема јединства без једног Духа који једини има моћ да уједини. У том смислу право следовање и комуникација, а самим тим и јединство и мора бити у Духу, односно не може да постоји ван Њега. Све остало је само форма без садржаја и празно спољашње опонашање јединства.

У случајевима када музика нема истинску комуникацију, ради се углавном или о локализму који има своје квалитете као такав, или о слабијој уметности, оскудне снаге уметничког израза.

Истинска комуникативност одређене музике према одређеној музици може бити критеријум који ће одредити уметничку снагу музике. Да бисмо започели комуникацију најпре је потребно да се разумемо.

Повратак себи

Из уситњености васпоставити целовитост, напуштене животне функције обновити и повезати. Призвати у њих животну Силу која треба да проструји кроз обновљено биће музике. Из сложености пронаћи прволик који зрачи простотом. Тај циљ стоји преда мном, а верујем и да је стајао, можда на други начин формулисан, и пред Љубицом Марић.

Целовит напев јесте одраз целовите душе, заокружен тонски систем јесте одраз погледа на свет као на једну недељиву целину.

Целовитост је у тонском систему данашњице делимично напуштена, а ослобађа се контролисана мања или већа хаотичност, која у неким случајевима представља одсуство унутрашње снаге и одсуство јасне идеје.

Хармонски систем темпероване лествице је својом снагом успоставио могућност осамостаљења сваког тона као тоналног центра. Афирмисао је тонални принцип као владајући, и употребио силе које у њему владају за остварење израза. Но, модални систем, који јесте другачији од тоналног, носи са собом велики потенцијал. Модуси имају велике могућности употребе и развоја у данашње време, и они су често носиоци модерном гелодијског језика. Неки модуси у себи носе препознатљив фолклорни образац.

Суштинска разлика између лествичног низа који у себи носи комплетан напон музике, и тонског система дванаест хармонски осамостаљених тонова јесте у схватању интервала и тонских висина. У напеву интервали не постоје једни без других, док у другом случају егзистирају и делују самосталније. Речју, музика која се оснива на напеву има у свом мелодијско хармонском току јаче изражен узрочно последични однос између тонова, јер она не постоји без сопствене целовитости. Што више жели да каже мелодијом, музика све више своје интервалске капацитете мора упрегнути у њу. То је тешко, јер интервали сами за себе лакше производе дејство на слушаоца, али дугорочно немају снаге, тј. њихова се експресивност

брже троши. Када су упрегнути у тематски мелодијски израз, интервали добијају много већу снагу, али је и знатно теже створити такве мелодије, напеве, фразе, мотиве. Није ли управо ово основ музике?

Тонски низ који генерише мелодијске покрете јесте презрен због своје простоте, али баш зато може да продре до срца људи, и баш зато он поседује целовитост.

Савремени тонски систем треба да се оплоди са изворним певачким традицијама, које су своје мелодије стварли вековима, те које стога поседују снагу коју оригинална музика не може да има. Разлога има много, један од главних је обредна снага традиционалне музике.

Повратак напеву који је донела Марићева прихваћен је код доброг броја ствараоца (пример – В. Мокрањац – *Лирска ђоџа*). Но, *доследно испиравање на снази најева*, тако карактеристично за музику Марићеве и једно од њених најјачих уметничких средстава није тако честа појава у нашој музици, иако су Срби пре свега вокална нација, као и цео Балкан. То јесте алармантно, и зачуђујуће. Притом, Љубица се не одриче снаге вертикале која успоставља активан однос према мелодији, чији квалитет лако генерише и добре вертикале и сва остала добра решења, овде пре свега мислим на суштинску полифонију и комплетну снагу музичког тока. Тај однос је готово функционалан, а хармонски склопови поседују сопствену прогресију. Акорди су често секундно квартног склопа, често са елементима записне битоналности, и често њихова структура извире из мелодијског обрасца. Чврсте и стабилне мелодије прате квартне хармоније, дуге и равне псалмодирајуће напеве прате квинте, велике секунде, наслојени интервали добре аликвотне звучности. Мелодије са хроматиком прати често хетерофоно-полифона структура, лежећи тонови и дисонантне хармоније терцних склопова, са малим секундама, прекомерним квартама и слично. Но, оно што је приметно, тонови Љубициних хармонија су брижљиво вођени, тако да квалитетно вођење гласова допушта велике распоне од консонантних до врло дисонантних акорада, а да се притом осећа јако стилско јединство. Многе мелодије и акорди јасно евоцирају древне напеве, било народне било црквене, некада цитиране а некада оригиналне ауторкине инвенције.

Повратак лествици као једном целовитом музичком свету је неминован, и у модалном, линеарном, и у вертикалном, хармонско-тоналном смислу. Лествица (каква год била) је способна да створи музичко збивање које има своје унутрашње логично устројство – што називамо мелодијом. Лествица и мелодија су неодвојиве, јер лествица управо представља специјални случај бескрајног броја варијација мелодије, а варирање је као што знамо суштинска особина мелодије. Оно је могуће само у лествичном систему, макар и потпуно хроматизованом, али лествичном и не нужно хармонски тоналном.

У Србији је западни музички систем прихваћен, а да се паралелно мало радило на изградњи аутохтоног нашег, који ипак итекако постоји. На жалост, можемо рећи да онај пут који су поједини српски песници

прешли давно, почевши да пишу на народном језику, неки композитори нису ни започели. Но њихов полазни основ није био традиција, већ од највећег дела народа отуђен псеудо елитистички музички говор. Такође, интерпретаторска пракса у нас далеко је од тенденције да се следе интерпретаторске особености које носе народни инструменти и народни начин свирања класичних инструмената. Ту о развијању појачке црквене традиције у ванцрквеним круговима мало има говора, изузев часног примера Музиколошког института САНУ и усамљених појединаца.

Својеврсна прелест човека, која се показује као самомњење у музици, тј. усмеравање велике стваралачке енергије ка спољашњем, не најважнијем и не најпресуднијем чиниоцу саме музике. А истовремено, недовољно посвећивање пажње оном без чега музика не може, а то је унутрашњи живот. Стварају се дела која немају уравнотежени однос унутрашњег квалитета, тј. садржаја и својих спољашњих димензија.

Као реакција на ово дешава се повратак уметника у своју уметничку постојбину. Запад се себи не може вратити никако осим кроз грегоријански корал, ни ми православни себи осим кроз византијско – српско појање – осмогласник.

Торзо

Торзо и јесте један од исхода Љубичиних тражења суштине ствари у уметности. Повратак ИСКАЗУ као суштински једином и јединственом уметничком и музичком доживљају и напуштање емпиријски проверљиве реалности нотног текста, свесно удаљавање од празне (композиторске) виртуозности – није ли ово прави пут сваке уметности? Он је остварен и показан у клавирском триу *Торзо*. Опиљива пластичност музичких фраза, деликатност, али и снага, пребивање у најважнијем и носећем јесте порука дела. У времену када је присутан покушај да се добром артифицијелном идејом надомести изворност музике, ова музика не престаје да говори. Она је активна и ангажована према свом слушаоцу. Она не заповставља и не потцењује његове моћи разумевања. Зато и нема потребу за спољашњим.

Неретко Љубица Марић појачава тематску повезаност у својим партитурама кратким мотивима састављеним од малог броја карактеристичних интервала. Ови карактеристични интервали углавном постају значајни за тематско повезивање, а и за састављање вертикале. Излагање је мотивски разноврсно, углавном прокомпоновано, са употребом познатих елемената – препознатљивих мотива, увек варираних, елемената модалних напева, који могу да буду дати и као откривање извора, као нит која се провукла, или као већи одсек осмишљен мелодијски. Спонтаност исказа доноси мноштво музичких елемената, доста новог материјала који осмишљава своју улогу у непрекинутом музичком току. Коришћена изражајна средства јесу богата, и хармонска, мелодијска и колористичка палета је велика, но ни један елеменат никада не добија самодовољност и не остаје ван целине музичког исказа и говора Љубицине музике. У том

смислу постоји аскетизам у схватању улоге изражајних средстава, јер су сва подређена једном циљу који је исказ. Развојност је неспрестано присутна, иако Љубица нема жељу у свакој композицији да оствари лаке и брзе неоправдане развојне резултате, као ни жељу да употреби утабане развојне поступке. Њен је развој потакнут мисаоношћу, молитвом, интимном исповешћу, те он постаје себи неопходан, нужан и сигуран, а самим тим и убедљив и неодољиво јасан, а увек ни близу типског. У њеној музици увек има најтежих и најозбиљнијих композиторских захвата који су дубоко промишљени циљано вођени.

Асимптота – полемика о људској филозофији

Асимптоша је заправо парабола. Линија која се увек до бесконачности приближава апсолуту, али га не достиже симболизује човекову душу и његова лична хтења. Но, ја бих рекао – тежња ка приближавању је довољна и достизање апсолута почиње, али се не завршава. Љубичина музика је пре свега тежња за блискошћу и присношћу.

Овде говоримо о метафизичкој параболи асимптоте, али поред тога можемо рећи да је хришћанска опитна мистика као пракса нешто много савршеније. Метафизичка парабола која емотивно проживљава само устремљено хтење ка апсолуту, ипак не доводи до сопственог остварења, односно до сједињења са Богом, јер остаје апстрактно и на нивоу метафизичке медитације. Но, хришћански живот у Цркви остварује пуноћу суживота са Богом, и уместо у устремљеном али скоро немоћном напону, духовни живот тече у свој својој пуноћи која јесте реалност преображена Богом. Овде хришћански верник увиђа слабост и мањкавост метафизичке медитације, која га неће привући као што привлачи друге који су далеко од матице истинског живота.

Асимптоту видим као жељу ауторке да се кроз врло базични интервалски свет усходи тј. бесконачно приближава метафизичком апсолуту. То је једна искрена визија која говори неколико битних ствари:

- 1) Ауторка сматра базичне напеве који су њена мелодијска инспирација нечим од суштинске важности за њен уметнички израз, и самим тим нешто битно за музику са ових простора. Ауторка овим исписује својеврсни програм (онако како га она види) за даљи развој српске музике.
- 2) Ауторка даје предност метафизичкој тежњи и напору над религиозним тежњама уводећи метафизичку параболу у своју уметност, што је по мени извесно удаљавање од суштине саме музике. Самим тим она обредну димензију музике преноси у свет чистог музичког материјала, тј. свет музичког језика. Тако поменуте секунде, и остали “базични”, „матерњи“ интервали постају нова базична димензија српске музике, али на један мало исувише затворен и индивидуалистички, али ипак врло искрен начин.

- 3) Камерна музика добија своју афирмацију јер композиторка намењујући ово дело камерном ансамблу, свет базичних и суштинских елемената њеног музичког говора везује за жанр камерне музике. Овако добијамо врхунски квалитет који ће стајати као извештај узор и мерило новим генерацијама. Сличну ствар у домени симфонијске музике учинио је Василије Мокрањац, Вук Куленовић, а Власта Трајковић је то учинио у жанру концерта.
- 4) Снага велике аскезе коју уметница скоро увек има чини да су њена дела увек истинита, и да у њиховом исказу нема неискрене и непотребне тежње. Свакако да је и ово дело у коме је ауторка дала свој максимум. Паралела асимптоте одговарала је свакако аскетском настројењу ауторке. У том смислу, очитује се и љубав према аскетизму која јесте извор позитивног надахнућа код Марићеве. Зато њена музика има свој јасни смисао и добро усмерење, рекао бих „ка Богу“.
- 5) Слабост дела је композиторкино везивање за метафизику као поетички извор. Дело се услед тога не уздиже до пуне афирмације поменутих базичних и матерњих слојева, чија је тако афирмативна употреба већ огромна ствар коју је Љубица учинила за српску музику, а доказ је и дубоке вредности и искрености њених уметничких напора. Метафизика сама по себи и не може да достигне савршенство и пуноћу. Пуноћа заједнице са живим Богом постоји једино у православној цркви, и остварује се кроз живу Литургијску заједницу, подвиг и духовни опит. Но, свакако да је Љубица у многим својим настојањима учествовала или била веома блиска томе путу.

Литургијски драматизам

Налажење инспирације у драмском набоју дешавања које описује Јеванђеље, укључујући и она која тек треба да се десе, јесте литургијски драматизам. Драматизам *Византијског концерта* није драма световног типа, већ драма духовног типа која црпи своју снагу из контекста живота који је осмишљен Јеванђељем, и као такав уткан у напеве осмогласника.

Сцене о будућем суду и догађајима који ће потрести свет, као и оне сцене из Старог завета које су потресале свет, догађаји из Христовог живота, његова блага реч и јеванђеоска проповед, његово страдање и васкрсење као јемац општег васкрсења и првина из мртвих, су заправо пројектовани на свет који има историјски контекст али духовно живи у надисторијској стварности Васкрсења и догађаја који ће тек бити. Одатле актери ових живота црпе своју снагу и храброст и отуда те дубине у душама њиховим. Оне су ту зато што у њима не влада дух „овога света“, већ се догађаји њихових живота одвијају пред Божијим очима у окриљу Његових тајни и његовог светог промисла, као и обећења о будућем добру, из кога се црпи невероватан оптимизам и снага за садашње и будуће делање. Овај набој *Византијског концерта* о историји сада и увек пред

Богом, која није, нити ће бити заборављена, потиснута и ничим оспорена јесте храброст сведочења живог Бога у укупном есхатолошком боју који траје до коначне победе. Пребивање мисли и целог бића човековог ван светских оквира догађаја који се одвијају у обрисима празњикаве свакодневице и налажење свога САДА у догађајима јеванђеоским, осликаним на фрескама хришћанских манастира и цркава, јесте садржај живота људи тога доба. Есхатолошко виђење догађаја који се живи је одговорност коју хришћанин мора да преузме јер исповеда веру у „живот будућега века“.

LJUBICA MARIĆ – MUSIC AND MYSTIQUE

Summary

The paper entitled “Ljubica Marić –music and mystique“, a paper of essayistic character, deals with the issue of a mystique communication interacting with the existing heritage, thus generating Ljubica Marić’s personal expression. The focus of the analysis rests upon the hypothesis in regard to the secret coexistent life of man and God, hence people in general, reflected through the act of creating. Furthermore, the paper provides insights into the width of the communicative scope – via the thematic range, octoëchos, medieval textual references, etc. – as well as into the composer creative endeavours in relation to our spiritual heritage, yielding works of an everlasting original ingenuity.

Milorad Marinković

Невена ВУЈОШЕВИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

ПЕРИОД КРЕАТИВНЕ ЂУТЊЕ ИЛИ НОВА СТВАРНОСТ: ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК ЉУБИЦЕ МАРИЋ У СОНАТИ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР (1948) – ПРИНУДА ИЛИ ИЗБОР?

Соната за виолину и клавир Љубице Марић, написана у периоду тзв. стилског „заокрета” ка једном другачијем реализму, доноси превредновање дотадашњих стилско-језичких средстава изражавања на нивоу углавном свих изражајно-техничких, хармонских и тематско-формалних чинилаца композиторкиног музичког језика из прашког стваралачког периода. У раду ће бити указано на неколико стожерних тачака западноевропске тоналне традиције присутне у поменутом послератном остварењу српске композиторке, као и могућност идентификовања стилских парадигми у појединим сегментима њеног хармонског језика.

Кључне речи: послератни период у српској музици, идеологија, стилски „заокрет”, западноевропска (тонална) традиција, музички израз

Узимајући у обзир већину досад исцрпно разматраних музиколошких студија најеминентнијих музиколога са наших простора, које за област свог истраживања узимају како период уочи и за време Другог светског рата, тако и онај поратни период српске музике¹, несумњиво буран и посве стваралачки занимљив, стиче се детаљан преглед и јасан увид у ак-

1 Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, САНУ, Београд, 1980.

Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

Др Соња Маринковић, „Питања периодизације музике”, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 22–23, др Божидар Ковачек (уред), Матица српска, Нови Сад, 1998, 27–50.

Биљана Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје”, у: Мелита Милин (уред), *Музикологија*, број 1, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2001, 49–92.

Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици”, у: *Музикологија*, број 6, Катарица Томашевић (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2006, 93–116.

Мелита Милин, „О архаичном изразу у српској музици после 1945. године”, у: *Фолклор-музика-дело*, Властимир Перичић (уред), Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 226–237.

Мелита Милин, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата”, у: *Српска авангарда у периодици*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, 479–492.

Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998.

туалну политичко-социолошку и психолошко-културолошку слику времена тадашње Србије.

Година 1938–39, пресудно означена као „камен спотицања“ релативно континуиране линије развоја српске музике – на челу са тадашњим водећим стваралачким личностима, Коњовићем, Христићем, Милојевићем, Славенским, Тајчевићем, те генерацијом пре њих (Манојловић, Настасијевић, Крстић, Ђорђевић...), али и младом, авангардном генерацијом студентата прашке школе (Логар, Милошевић, а онда и Чолић, Марић, Вучковић, Рајичић, Ристић) – показала се као озбиљна најава будућег оштрог стилског прекида, тзв. стилског *заокрећа* у музици (и другим уметностима) који ће наступити у свом пуном сјају и облику у годинама непосредно по завршетку Другог светског рата. Напуштајући дотадашње позиције примарно експресионистичког усмерења развоја српске музике², која је, после дугог низа година, нарочито захваљујући стваралачкој активности младих, авангардно настројених прашких студената, успела да оствари корак са тадашњим музичким збивањима у Европи, српска музика ступа на једно ново тле – тле дисконтинуираног развоја са свим дотадашњим донетима свога културног наслеђа.

Сукоб који је непосредно пред Други светски рат био представљен као „неслагање са младалачким, помодним кокетирањем са импортованим, нашем тлу и времену непримереним композиционим техникама“³, поред расправа око експресионизма и нове, „извитоперене“⁴ музике, одражавао је још и утицаје бурне полемике која се тих година у српској култури водила на левом фронту у уметности уопште, а која ће се у потпуности размахнути и довести до коренитог *заокрећа* у областима свих уметности одмах после 1945. године.

Са успостављањем нове фазе социјалистичког државног поретка – социјалистички реализам – првих година по завршетку Другог светског рата, примећена је општа тенденција ка поједностављењу, *симплификацији* свих параметара музичког израза у корист свеопште разумљивости и приступачности музике широким народним масама, али и, према захте-

Melita Milin, „Primena folkloru u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)“, u: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, prof. Dragoslav Dević (ured), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1987, 205–218.

- 2 Ту се, поред припадника композитора прашке школе, пре свега мисли и на оне појединачне композиторске опусе Коњовића, Милојевића, Тајчевића, Логара и Славенског у којима се, паралелно са традиционално владајућом романтичарском струјом у Србији тих година (у стваралаштву Манојловића, Настасијевића, композитора „београдске школе“, Биничког, Крстића и Ђорђевића), јављају елементи експресионистичке оријентације.
- 3 Соња Маринковић, „Питања периодизације музике“, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 22–23, др Божидар Ковачек (уред), Матица српска, Нови Сад, 1998, 27–50, 46.
- 4 Svetomir Nastasijević, *Lepota i vrednost našeg narodnog pevanja i naše narodne pesme zanemaruju se u našem muzičkom stvaranju*, Radio-Beograd, 1941, br. 26, 5. Податак преузет из: Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983, 300.

ву тадашње политичке власти у Србији, могућношћу да се њоме директно делује на јачање општенародне свести – што је, између осталог, подразумевало и неизоставни, „преко потребни“, „једноставни“ хармонски језик тоналне провенијенције. У таквој општој клими „стилске ретардације“⁵, ни дела авангардних композитора прашке групе нису остала имуна на захтеве владајуће социјалне политике.⁶

Међутим, у целокупној послератно-идеолошкој слици односа у тадашњој Србији, времену „поједностављених“ захтева по питању новог статуса и сврхе музичког (уметничког) дела, *Соната за виолину и клавир* Љубице Марић представља својеврстан изузетак – изузетак довољно провокативан да на себе привуче пажњу и покрене широк спектар важних питања која се тичу како индивидуалног стилског одређења самог дела, тако и питања његове (стилске) инкорпорације у контексту владајуће идеологије социјализма.

Настало свега три године после завршетка Другог светског рата (1948), дело, уопштено, прати линију развоја европског музичког романтизма који је, на специфичан начин, „интензивира“ композиторским експресионистичким изразом из прашких студентских дана, а у овој фази стваралаштва, прожет и личним, интимним ослоном на фолклорну музичку супстанцу.⁷

5 Соња Маринковић, нав. дело, 47.

6 Тај стилски заокрет у музици, у стваралаштву Војислава Вучковића, наступио је најраније, непосредно пред Други светски рат (мада су тенденције постојале још у последњим годинама композиторских студија у Прагу), у композицијама: симфонијска поема *Озарени ђути* (1939), оркестарско дело *Завештање Могестиа Мусорџског*, клавирска скица за балет *Човек који је украо сунце* (1940), *Прва руковет* за мешовити хор, поема за баритон и оркестар *Болница у јулском јуштуру*, оркестарска композиција *Весник буре* (1941), *Друга симфонија* и *Херојски орајоријум*, за мешовити хор, солисте и оркестар (1942). Код осталих припадника прашке генерације, стилски заокрет наступио нешто касније. У распону 1940–1950, Станојло Рајичић пише низ остварења која одговарају актуалној политичко-социјалној тематици: музика за балет *Под земљом* (1940), *Други концерти за виолину* (1946), *Концерти за виолончело* (1949), *Трећи концерти за клавир* (1950); Милан Ристић компонује *Сонату за виолу*, мелодраме, *Другу симфонију* (1951), *Концерти за клавир* (1954) итд; Љубица Марић пише *Три народне за хор*, *Бранково коло* за клавир, *Три џелудијума* за клавир (1947), *Сонату за виолину и клавир* (1948), *Стихове из 'Горског вијеница'* (1951), а Драгутин Чолић симфонијску поему *Ускрсна звона* (1947) и кантату за дечји (женски) хор, сола и камерни оркестар *Пајролице* (1948).

7 Тенденције ка фолклорном музичком идиому примећене су још у композиторкиној најранијој стваралачкој фази, још пре одласка у Праг, а за време сарадње са професором Јосипом Славенским – *Туза за ђевојком*, композиција за мушки четворогласни хор и *Соната-фантазија* за соло виолину, композиције обе настале 1928–29. године. Како наводи Мелита Благојевић, превасходно говорећи о *Песмама јосифора* (1956), а у потпуности се може односити и на *Сонату за виолину и клавир* (1948): „Интересантно је да је дух древности постигнут још пре него што је Љубица Марић почела страшно да проучава Мокрањчев *Осмогласник*. Пут којим је то остварила ишао је свакако преко народне музичке материје, која је почела да је привлачи веома рано – још пре одласка у Праг. Једна од њених првих композиција била је на народни текст и свакако је била обликована у народном духу. У свом 'прашком' периоду одступила је од так-

На примеру другог става *Сонате за виолину и клавир* најбоље се уочавају композиторкине две прошлости – једна, на којој је почела свој композиторски рад у најранијој, претпрашкој стваралачкој фази, утемељеној на романтичарској традицији (мада евидентне уздржаности и дистанцираности од типично романтичарско-емотивне изражајности) и друга, која, у извесној мери, дотиче њено авангардно прашко стваралаштво овде, уистину, засновано на нешто *поједностављеним* средствима експресионистичког музичког израза.

Посматрано, дакле, са аспекта стила, хармонски језик Љубице Марић у другом, лирском ставу *Сонате за виолину и клавир* упућује на присуство две основне стилске равни – изразито хармонско-романтичарску, тонално-функционалну организованост музичког тока и принцип модерно-линеарног нечела изградње, превасходно експресионистичке провенијенције.

Иако се обе стилске равни у поменутом послератном остварењу српске композиторке суштински допуњују у свом интеракцијском односу, став је могуће посматрати кроз две зесобне стилске визууре.

Моменат преовладавања изразито хармонског, вертикалног начела организације музичког тока, јасног тоналног мишљења западноевропске, традиционалне тонално-функционалне логике, видљив је на самом почетку става. Почетни сегмент, који ће на различите начине послужити за изградњу читавог става композиције, представља, заправо, „базу“ – тему која ће у наредном музичком току послужити као модел за својеврстан вид варијационе форме (стилска црта која ће нарочито бити својствена експресионистичком музичком изразу) (1).

Хармонски језик сегмента заснован је на најчистијем виду (позно)романтичарске тонално-функционалне логике, уистину замагљен извесном хроматском линеарношћу музичког тока (донекле у мелодији и свакако у унутрашњим гласовима), уз несумњиву присутност фолклорног културног наслеђа (ритмизовани бордун, прекомерна секунда). Осим тога, занимљиво је приметити и поступак „ницања“ мелодије из јединственог *трихордног* иницијалног језгра (пример 2а), која ће се (мелодија) у даљем току става размахнути до граница нешто теже препознатљивости, захваљујући композиторкином развојно-варијационом, контрапунктском умећу, наслеђеном из прашког стваралачког периода. То је поступак који ће у наредној, трећој стваралачкој фази представљати једну од суштин-

вог правца, а ипак је гудачки квартет из тог времена израстао на елементима народног духа. После рата је то интересовање постало интензивније. Међутим, никада се није радило о потпуном прихватању напева онаквог какав јесте (сем у мање значајнијим делима: *Три народне, Бранково коло*), већ о већој или мањој трансформацији. Битније је да је инспирација увек била унутрашња, а да је делимично у народним музичком стваралаштву Марићева нашла форму за њено испољавање. Увек су то мелодијски фрагменти, који потичу из врло старих фолклорних слојева, који имају патину древности и чистоту која још није доживела разне интервенције.“ Melita Blagojević, „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić“, u: *Zvuk*, broj 1, dr Zija Kučukalić (ured), Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Sarajevo, 1979, 5–21, 19–20.

ских, препознатљивих, индивидуалних стилских црта Љубице Марић (2, б, в, г – *звездице* у примерима означавају тренутак даљег развоја почетне теме).

Као још један традиционални поступак, велико обележје романтичарске традиције, али и појединих претходних стилских епоха музичке историје, намеће се и сам завршни сегмент става (кода) (3). На тоничном педалу основног де-мола, почетни мотив се појављује (и незнатно, потом, развија) у тоналитету његове субдоминанте (ге-мол), асоцирајући на давно прошлу праксу тзв. миксолидијског иступања. Иницијални, трихордни мотив/тема се, даље, у више наврата *надограђује*, сваки пут у новијој контрапунктској форми: тема на педалном тону (4а), слободни двогласни контрапункт (4б) и почетна тема у симултаном звучању са осталим контрапунктско-хармонским гласовима (4в). У смислу традиционалног истицања субдоминантне области тоналитета на крају композиције или неког њеног дела, занимљиво је, такође, обратити пажњу на два последња такта става који, и у минуциозним потезима, на нивоу хармонских функција, истичу препознатљиви субдоминантни однос (5).

Са друге стране, „новија“, композиторки нешто ближа прошлост, примећује се у претежно структуралистичком начелу изградње музичког тока који је карактеристичан за средишњи део другог става *Сонатне за виолину и клавир*. Док се *старо* огледало у постојању вертикалних акордских склопова, јасних тонално-функционалних односа – дакле, у постојању тоналитета, *ново* је подразумевало претежно линеарно начело изградње музичког тока, као и превласт структуралистичког вида/начина мишљења, ослобођеног сваке тоналне асоцијације.⁸

У намери да, у том смислу, расветли основне постулате новије европске традиције, композиторка посеже за акордским структурама дурског, молског, умањеног, касније и прекомерног трозвука које, даље, у доследно спроведеном хроматском покрету премешта на нове тонске висине. Тиме се губи сваки осећај тонално-функционалне усмерености акорада и анулира сваки осећај тоналности. Оваква фактурна слика подсећа на импресионистичке микстурне паралелизме, пуку игру боја, одајући, међутим, (експресионистички) сув и резак звук клавира као удараљке (6).

Корак даље у постизању експресионистичког звука примећује се и у наредном сегменту. На хармонски готово идентичној подлози разложених акордских структура дурског, молског и умањеног трозвука у хроматском линеарном поретку (из примера 6), појављује се тема – произашла из иницијалног језра теме са почетка става – изграђена на принципима умањене лествице (2.1.2.1.2.1.2.1) (7). У овом случају, умањена лестви-

8 Разуме се да *ново*, у овом случају, треба схватити сасвим условно. Реч је о „новом“ у односу на романтичарску традицију, а не о „новом“ у односу на домете које је Љубица Марић у свом дотадашњем стваралаштву постигла. Такође, сасвим условно треба схватити и појмове „линеарност“ и „структурализам“ који су овде, ипак, представљени у својој једноставнијој и не тако радикалној варијанти (упоредити са композиторским стваралаштвом из прашког студентског периода).

ца, заједно са линеарно постављеним акордским структурама, преузима улогу регулатора музичког тока у одсуству тонално-функционалне логике. На овом месту занимљиво је, такође, приметити и сам принцип усложњавања, *надградње* музичког тока који је својствен експресионистичкој, али и фолклорној музичкој материји.

Ефекат структуре прекомерног трозвука као основне ћелије изградње музичког тока, постаје јасан у наредном сегменту (8). Хармонска подлога која је раније била заснована на структурама дурског, молског и умањеног трозвука (пример 6, 7), у овом сегменту музичког тока поприма обележје доследно спроведеног принципа премештања акордске структуре прекомерног трозвука по тоновима хроматске лествице. Такође, тема која се паралелно са оваквом хармонском подлогом у деоници виолине јавља⁹ – изузев самог њеног почетка у виду разложеног прекомерног трозвука – изграђена је на темељима хроматске лествице чиме је, опет, тонална асоцијација сегмента, у најмању руку, потиснута.

Инсистирање на структури прекомерног трозвука примећује се и у низу различитих фактурних ситуација које, потом, услеђују. Непромењено, акордске структуре прекомерног трозвука (у разложено-арпеђираној, импресионистички третираној фактури) мултипликоване су на различите тонске висине образујући, и даље, међусобни полустепени однос (9, а, б, в).

* * *

Временске прилике у послератној Србији, те прве године по завршетку Другог светског рата, несумњиво, оставиле су велики траг на целокупно музичко стваралаштво тадашњих српских композитора и снажно утицале на профилисање њиховог музичког израза. Дух новог времена условио је поједностављење свих дотадашњих параметара музичког изражавања – од изражајно-техничких, тематско-фактурних и хармонско-формалних, преко захтева за обавезни оптимистични тон дела, програмност и тематику фолклорног порекла, па све до условљености одређеним музичким жанровима који би послужили сврси актуалног политичког режима.

У погледу самих чинилаца композиторкиног музичког израза у *Сонати за виолину и клавир*, такође је примећено поједностављење – заправо, пре би се можда могло рећи *превредовање* – дотадашњих њених стилско-језичких средстава изражавања. Хармонски језик – који полази од тековина романтичарске тоналне традиције, доносећи стилску синтезу позноромантичарског начина хармонског мишљења, али и појединих елемената експресионистичких средстава изражајности – затим увођење мотивско-тематског рада, донекле прегледнија фактурна слика, архитектонски принцип изградње музичке форме, као и свеприсутност неспутане енергије фолклорне музичке супстанце, нарочито у трећем ставу циклуса.

⁹ Обратити пажњу да тема у деоници виолине представља, заправо, својеврстан вид инверзно грађене теме из претходног музичког тока (пример 7).

са, чине да ово дело у потпуности одговара захтевима новог стилског оквира времена у коме је настало. Међутим, питање жанра, (не)програмности дела и појединих хармонско-техничких поступака новијег, модернијег, композиторки нешто ближег концепта структуралистичког начела изградње музичког тока (у односу на њен претходни стваралачки период), који излази из оквира тоналности и који од стране владајућег политичког режима није прокламован као погодан, „делотворан“, и даље остаје отворено.¹⁰

С тим у вези, поставља се питање колико је заиста Љубица Марић у *Сонати за виолину и клавир* следила актуални концепт генералног упрошћавања музичког израза, у мери у којој је политичка идеологија тада налагала? С друге стране, да ли је тај концепт, у овом делу, продукт искључиво спољног захтева државног режима или можда дубоко усађена, лична потреба за коренимом променом сопствене стваралачке поетике? Како наводи Мелита Милин: „Чини се да је овај период (у стваралаштву Љубице Марић) 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.“¹¹ Идући даље у истом смеру, намеће се још једно питање: да ли је, у том случају, послератни период за нашу композиторку заиста био период *креативне ћушиње*, брутално наметнути тренутак стварања чијим је захтевима, једноставно, морала да се покори или је он независно, искрено и суштински, постао њена *нова стварност*? Другим речима, да ли је *превредновани* хармонски језик у *Сонати за виолину и клавир* (1948) последица пуке принуде захтева актуалне политичке власти у Србији тога доба или је то, заправо, продукт композиторкиног личног, новог, „преиспитаног“ стваралачког избора?

Литература:

1. Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, САНУ, Београд, 1980.
2. Blagojević, Melita, „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić“, u: *Zvuk*, број 1, dr Zija Kučukalić (ured), Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Sarajevo, 1979, 5–21.
3. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

10 Занимљиво је приметити да је превласт структуралистичког начела изградње музичког тока примећен и у *Прелудијумима*, делу које је настало годину дана пре *Сонате за виолину и клавир* (1947). Композиторка у сва три прелудијума доследно инсистира на интонацијској структури тритонуса, као и незаобилазним квартално-секундним сазвучјима које слободно премешта на различите тонске висине.

11 Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора – Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић“, у: *Музикологија*, број 4, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2004, 61–82, 72.

4. Макевић, Зорица, „Разговор са Љубицом Марић”, у: *Нови Звук*, број 1, др Мирјана Веселиновић-Хофман (уред), Савез организација композитора Југославије, Београд, 1993, 9–12.
5. Маринковић, др Соња, „Питања периодизације музике”, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 22–23, др Божидар Ковачек (уред), Матица српска, Нови Сад, 1998, 27–50.
6. Милановић, Биљана, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје”, у: *Музикологија*, број 1, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2001, 49–92.
7. Милин, Мелита, „Being a Modern Serbian Composer in the 1930’s: The Creative Position of Ljubica Marić”, у: *Музикологија*, број 1, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2001, 93–104.
8. Милин, Мелита, „Унутарња биографија композитора – Скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић”, у: *Музикологија*, број 4, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2004, 61–82.
9. Милин, Мелита, „Љубица Марић”, у: *Музикологија*, број 4, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2004, 282–286.
10. Милин, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици”, у: *Музикологија*, број 6, Катарина Томашевић (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2006, 93–116.
11. Милин, Мелита, „О архаичном изразу у српској музици после 1945. године”, у: *Фолклор-музика-дело*, Властимир Перичић (уред), Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 226–237.
12. Милин, Мелита, „Прожимање традиционалног и новог у српској музици од 1945. до 1965.”, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 16–17, др Божидар Ковачек (уред), Матица српска, Нови Сад, 1998, 265–270.
13. Милин, Мелита, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата”, у: *Српска авангарда у периодици*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, 479–492.
14. Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998.
15. Milin, Melita, „Primena folklorа u srpskoј muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)”, u: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, prof. Dragoslav Dević (ured), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1987, 205–218.
16. Мосусова, Надежда, „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године”, у: *Музикологија*, број 1, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2001, 13–24.
17. Pejović, Roksanda, „Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić”, u: *Zvuk*, broj 2, dr Zija Kučukalić (ured), Savez kompozitora Jugoslavije, Sarajevo, 1975, 21–24.
18. Стефановић, Ана, „Архаично, модерно и постмодерно – о најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”, у: *Музички шалас*, број 1–2, Христина Медић (уред), СЛЮ, Београд, 1997, 10–21.
19. Томашевић, Катарина, „Проблеми проучавања српске музике између два светска рата”, у: *Музикологија*, број 1, Мелита Милин (уред), Музиколошки институт САНУ, Београд, 2001, 25–47.

Пример 1:

почетак става (т. 1-10)

Largo

espressivo

mf

p

p

t ped----- (D)----- (D)-----

mf

mp

(VII_s) (VII_b)

*VII_D⁶----- VII_s----- \overline{sm} II₆⁶----- $\frac{4}{3}$ D-----

t ped-----

Пример 2:

a) језгро теме (т. 1-2)

espressivo

mf

d:

б) „ницање“ мелодије из иницијалног језгра (т. 1-10)

espressivo
mf
mp

Detailed description: This musical score is for section б) and consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and the instruction 'espressivo'. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes and ending with a fermata over a half note. The dynamic marking 'mp' is placed at the end of the second staff.

в) „ницање“ мелодије из иницијалног језгра (т. 10-22)

espressivo
mf
poco animato
poco a poco — a tempo

Detailed description: This musical score is for section в) and consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and the instruction 'espressivo'. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a fermata marked with an asterisk. The third staff begins with the instruction 'poco animato' and features a triplet of eighth notes. The tempo marking 'poco a poco — a tempo' is written below the staff. The score concludes with a fermata over a half note.

г) „ницање“ мелодије из иницијалног језгра (т. 22-32)

Tempo I
p
f
ff

Detailed description: This musical score is for section г) and consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and the instruction 'Tempo I'. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a fermata marked with an asterisk. The dynamic marking 'p' is placed below the first staff, and 'f' is placed below the second staff. The third staff begins with a triplet of eighth notes and ends with a fermata over a half note, with the dynamic marking 'ff' placed below it.

д) „ниџање“ мелодије из иницијалног језгра (т. 32-40)

Пример 3:

кода става (т. 81-85)

d: t ped --- (g[♭])-----

Пример 4:

а) тема на педалном тону (т. 81-85)

d: t ped --- (g)-----

б) слободни двогласни контрапункт на педалном тону (т. 85-88)

d: t ped (g:)-----

в) почетна тема у симултаном звучању са осталим контрапунктско-хармонским гласовима на педалном тону (т. 88-91)

d: t ped (g:)-----

Пример 5:

крај става (т. 91-92)

d: t ped ----(II) (+)-----

Пример 6:

(т. 40-41)

a tempo

mp dim. molto

a tempo *pp* rit. molto

accelerando poco a poco

Пример 7:

(т. 42-43)

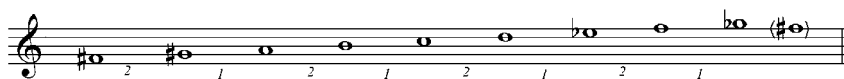
Tempo I
un poco espressivo

Tempo I

pp una corda

3

Умањена лествица од „фис“ (2.1.2.1.2.1.2.1)



Пример 8:

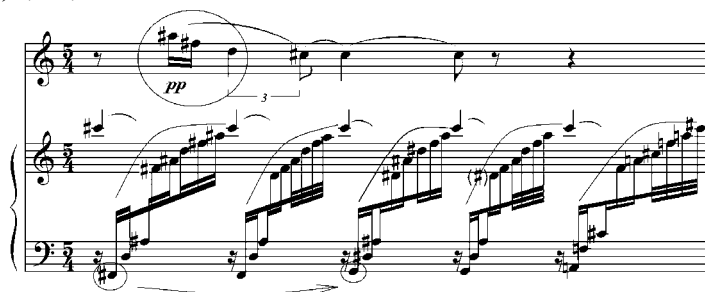
(т. 44-45)



Пример 9:

Инсистирање на структури прекомерног трозвука кроз различите фактурне ситуације:

а) (т. 46)



б) (т. 47)

Musical score for exercise б) (т. 47). The score is in common time (C) and consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, some with accidentals, and a final quarter rest. The middle staff is a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes, marked *pp*. The bottom staff is a bass line with a few chords and a final whole note chord.

в) (т. 54-55)

Musical score for exercise в) (т. 54-55). The score is in common time (C) and consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth notes, some with accidentals, and a triplet of eighth notes. The middle staff is a piano accompaniment with a complex texture of sixteenth notes, including a triplet and a section marked *ff*. The bottom staff is a bass line with a few chords and a final whole note chord.

**THE PERIOD OF CREATIVE SILENCE OR THE NEW REALITY:
LJUBICA MARIĆ'S HARMONIOUS LANGUAGE IN SONATA FOR VIOLIN
AND PIANO (1948) – AN ENFORCEMENT OR A CHOICE?**

Summary

The paper investigates the years immediately to follow the Second World War in Serbian music, pursuing the issue of the political ideology of the times that was inevitably to reflect its impact upon the Serbian composers. Amidst the sociological turmoil and intense postwar political and ideological domination, there arose a tendency towards the process of simplification within the musical expression, so as to attain intelligibility and regain the overall public appeal.

Ljubica Marić's *Sonata for Violin and Piano* was written in the period of the so called stylistic "turn" towards a different kind of realism, bringing forth the re-evaluation of the up-to-date stylistic and linguistic devices within the overall expressive, technical, harmonious, thematic and formal factors of the composer's musical language, with its roots in the Prague period (including, as well, the one that was immediately to follow).

The paper also highlights a few key points of the West Europe tonal tradition present in the aforementioned postwar work of the Serbian composer, as well as the legitimate possibility for detecting the stylistic paradigms in certain segments of her harmonious language.

Nevena Vujošević

ТРЕТМАН ЦИТАТА ИЗ СРПСКОГ ОСМОГЛАСНИКА У ДЕЛИМА ЉУБИЦЕ МАРИЋ: ‘ЦИКЛУС’ МУЗИКА ОКТОИХА, МОНОДИЈА ОКТОИХА И АСИМПТОТА¹

„Ниједна се уметност, чак ни поезија, ипак
присно не спаја са религијом као музика“.

(Лудвиг Екарт)²

Рад је заснован на резултатима проучавања различитих начина обраде црквених напева из *Осмогласника* у записима Стевана Стојановића Мокрањца, у ‘циклусу’ *Музика октоиха* Љубице Марић (*Октоиха бр. 1*, *Октоиха бр. 2* – *Византијски концерти*, *Октоиха бр. 3* – кантата *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha*). Разматрањем су обухваћене и композиције које припадају истом духовном кругу – *Монодија октоиха* и *Асимптота*. Тако је успостављена корелација између извора/модела за транспозицију и његове нове примене и функције у ‘затеченом’ делу.

Кључне речи: Љубица Марић, ‘циклус’, Осмогласник, трансформација цитата, ново значење

Љубица Марић је, још почетком четрдесетих година прошлог века, почела интензивно да проучава *Осмогласник* Стевана Стојановића Мокрањца. Већ тада је размишљала о компоновању дела према напевима из овог зборника, а тог посла се латила двадесетак година касније³.

‘Циклус’ *Музика октоиха* обухвата дела инструменталног (симфонијског, концертантног, камерног) и вокално-инструменталног карактера: *Октоиха бр. 1*,⁴ за симфонијски оркестар (1958), *Октоиха бр. 2* – *Ви-*

1 Текст представља сажетак истоименог семинарског рада писаног током пете године студија на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду (1993/94) у класи проф. др Мирјане Веселиновић–Хофман.

2 Упор.: Милојевић, „Музика и православна црква“, п.о. из: *Годишњак и календар Српске православне патријаршије*, Манастирска штампарија, Сремски Карловци, 1933, 115.

3 „Музика октоиха“ инспирисана је систематизованим записима старог народног духовног појања. Протекло је пуних двадесет година у некој повременој унутарњој припреми да пријем модусима српског ‘Осмогласника’ као основи за сопствену музику. Најзад ме је снажно привукла почетна мелодија првога ‘гласа’ заједно са својим текстом – ‘Избави из тамнице душу моју’ – и тада је започео (још недовршен) целовечерњи циклус *Музика октоиха*.“ – речи су Љубице Марић штампане у програмској књижици уз компакт диск под називом *Праг сна*, уредник и продуцент Слободан Варсковић, у издању Terpsihore, SOKOJ-а и Komune (Београд, 1996).

4 Првобитни назив ове композиције био је *Музика октоиха бр. 1*.

занимљивији концерти, за клавир и оркестар (1959), *Октоиха бр. 3* – кантата *Праг сна*, за вокалне солисте – сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар (1961) и *Ostinato super thema octoicha*, за гудачки квинтет, харфу и клавир (1963). Наведене композиције Марићева је засновала на напевима првих пет гласова Мокрањчевог *Осмогласника* објављеног још 1908. године.⁵ Композицију *Октоиха бр. 1* конструисала је на прва четири тона напева I гласа. У *Византијском концерту* искористила је фрагменте II, III и IV гласа, док је у кантати *Праг сна* и *Ostinato super thema octoicha* употребила тонове мелодија V гласа. С обзиром на то да ова дела припадају истом духовном кругу, назвала их је циклусом.

Наше разматрање допунићемо још двома инструменталним композицијама. То су *Монодија октоиха* за виолончело соло (1984) према I, III, IV и VI гласу *Осмогласника* и *Асимџиџа* за виолину соло и гудачки оркестар (1986) на основу V гласа.

Љубица Марић је имала и нажалост никад остварену жељу да обједини све три *Музике октоиха* са *Осџинаџом* у „грандиозни целовечерњи циклус“ под заједничким називом *Музика октоиха*. Завршетак овог циклуса требало је да представља *Симфонија октоиха* према напевима VI, VII и VIII гласа *Осмогласника*.⁶ Такође, делови из циклуса *Музика октоиха бр. 1* и *2* и *Осџинаџа* укључени су у ‘говорни’ ораторијум *Слово свеџлосџи* по средњовековним српским текстовима (1967).⁷ Осим тога, Љубица Марић је у композицијама *Архаја 1* за гудачки трио (1992) и *Архаја 2* за дувачки трио (1993) искористила као централну тему мелодијску формулу псаламског припева *Мене ждуџ ѓраведници* (*Мене ждџџџ ѓраведнициџа*), који претходи четвртој „васкрсној стихири“ из групе самогласник стихира на „Господи возвах“ I, III, V, VII и VIII гласа *Осмогласника*, а које се певају у суботу на вечерњу.⁸ Архаични призвук напева одз-

5 *Осмогласник* је посебна црквена збирка која садржи песме недељних служби (вечерња, јутрења, литургије), посвећених Христовом васкрсењу, у свих осам гласова. Осмогласни циклус почиње прве недеље после Ускрса (Томина недеља) и наставља се до Лазареве суботе (дан уочи Цветне недеље). Гласови се међусобно разликују на основу карактеристичних мелодијских формула, иницијалних, медијалних и завршних тонова, као и модуса коме припадају. Упор.: Даница Петровић, *Осмогласник у музичкој ѓрадиџији Јужних Словена*, Музиколошки институт САНУ, посебна издања, књ. 16/I, Београд, 1982, 2–3.

6 Свако дело из циклуса изводи се углавном посебно. Упор.: Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoци и Србији*, Prosveta, Beograd, 1969, 253.

7 Ораторијум *Слово свеџлосџи* или „средњовековно приказање у 6 слова“ настао је у сарадњи књижевника Зорана Миџића, композиторке Љубице Марић и редитеља Владе Петрића. Представа је изведена укупно девет пута у Српском народном позоришту у Новом Саду (премијера, 20. фебруара 1967). Сачувани су били само хорски фрагменти. Тек недавно откривен је укоричени препис већег дела партитуре. Упор.: Мелита Милин, *Слово свеџлосџи*. О обредности у позоришту, у: *Зборник Маџиџе српске за сценске уметности и музику*, Матица српска, Нови Сад, 2007, 36, 35–60.

8 Упор.: Ивана Перковић Радак, Нови прилог проучавању српског Осмогласника, у: *Фолклор, музика, дело*, зборник радова Четвртог међународног симпозијума, Београд, 1995, уред. Властимир Перичић, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 330.

вања такође у *Инвокацији* за контрабас и клавир (1983), као и у клавирском трију *Торзо* (1996).

Мокрањчев *Осмогласник*, као ‘уџбеник’ црквених народних мелодија који пружа основне инструкције младим појцима, представља и један креативан запис нашег црквеног појања, који има дубоке корене у византијској црквеној музици.

Напеви из Мокрањчевог *Осмогласника* одувек су привлачили пажњу домаћих савремених музиколога како старије тако и новије генерације, али и страних историчара музике.⁹ Представљали су, међутим, велики

9 Упор.: Војислав Илић, Српски Осмогласник, *Pro musica*, Београд, 1988, 138/9, 9–10; Димитрије Стефановић, Прилог анализи ‘Мокрањчевог’ Осмогласника, у: *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Београд, 1971, 5–11; Д. Стефановић и Димитрије Е. Стефановић, Прилог проучавању односа између места мелодијског и језичког акцента у српском црквеном народном појању на примерима Осмогласника Стевана Стојановића Мокрањца, у: *Стојан Новаковић – личности и дело*, Научни скупови САНУ, књ. 15, посебан отисак, САНУ, Београд, 1995, 309–404; Даница Петровић, Осмогласје и Осмогласник у византијској и српској музичкој традицији, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Матица српска, Нови Сад, 1987, 11–17; Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Стојановића Мокрањца, у: *Сабрана дела Стевана Св. Мокрањца*, том 7, *Духовна музика*, књ. IV, приредила Д. Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Београд – Књажевац, 1996, XV–XXXIV; Egon Wellesz, *Das Serbische Oktoechos und die Kirchentöne, Musica Sacra*, Regensburg, 1917, 50, 2. 17–19; Die Struktur des serbischen Oktoechos, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 1919–20, 2, 140–148; Studije о crkvenoj muzici srpskog Oktoiha, *Ćirilometodski vjesnik*, 1934, 1–2, 2–4; Мелита Милин, Транспозиција напева из Мокрањчевог Осмогласника у Византијском концерту Љубице Марић, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Факултет музичке уметности, Београд, 1991, 187–196; Ана Стефановић, Нови прилози поређењу карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, *Развитак*, Зајечар, 1991, 31, 1–2, 83–90; Весна Пено, Сличности међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Матица српска, Нови Сад, 1998, 22–23, 67–77; Ивана Перковић Радак, *Аналистичка студија мелодије српског Осмогласника у записима Бољарића, Тајшановића и Мокрањца. Пићање оправданости поделе на карловачко и београдско појање*, дипломски рад одбрањен на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 1995, рукопис; Нови прилог проучавању српског Осмогласника, нав. дело, 329–343; Сродност гласова српског Осмогласника, у: *Изузетности и сајосвојање*, зборник радова Петог међународног симпозијума *Фолклор, музика, дело*, уред. Мишко Шувачковић, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 65–77; *Осмогласник у записима Мокрањца и његових претходника*, у: *Симпозијум „Мокрањчеви дани“*, 1994–1996, ред. Драгослав Девећ, Мокрањчеви дани, Неготин, 1997, 5–20; *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Факултет музичке уметности, Београд, 2004; Црквена музика Стевана Стојановића Мокрањца, у: *Мокрањцу на дар. 2006. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година. 1856.*, уред. Ивана Перковић Радак, Тијана Поповић-Млађеновић, Музиколошке студије – Монографије, св. 1, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, „Сигнатуре“ – Дом културе „Стеван Мокрањац“, Београд – Неготин, 2006, 57–65; Марина Марковић, *Песме Србљака у једногласним записима српских мелографа*, едиција Црквена музика, књ. II, „Сигнатуре“, Београд, 2006; Јелена Новак, Мелодијске сличности гласова *Осмогласника* Ст. Мокрањца, *Нови Звук*, 1998, 11, 123–129; Романа Рибич, *Уџбеник црквеног појања и правила* Бранка Цвејића у развоју новијег српског црквеног појања [на основу паралелних анализа напева Мокрањчевог и

изазов и за српске композиторе. Сам Мокрањац је указивао на то да ће његови записи послужити „уметничкој црквеној музици за мотиве“.¹⁰ Тако су се његови савременици – Божидар Јоксимовић, Владимир Р. Ђорђевић, Станислав Бинички, Петар Крстић, Мита Топаловић, Исидор Бајић и други – радо ослањали на црквене мелодије, пишући дела литургијског карактера. Наредна генерација композитора попут Петра Коњовића, Милоја Милојевића, Стевана Христића, Косте Манојловића, а затим Марко Тајчевић, Миленко Живковић и Светомир Настасијевић, стварали су слободније, уз очигледан узор у руској уметничкој црквеној музици.¹¹

Љубица Марић је, међутим, пришла црквеним напевима на специфичан начин. С обзиром на то да њен стваралачки опус не обухвата духовна дела, можемо са сигурношћу утврдити да је ова ауторка међу првима код нас увела црквене мелодије као конструктивне елементе у световне композиције. Ранији примери коришћења црквене музичке грађе у српској уметничкој музици имали су углавном карактер „илустрације“ неког драмског момента у одређеном делу.¹²

Изузев пролазног афинитета према четвртстепеној музици из доба студија (*Свиџа*, за четвртстепени клавир и *Трио* за кларинет, тромбон и контрабас) и краткотрајне фазе директног ослоња на фолклор у првим послератним делима (*Бранково коло* за клавир и *Три народне* за мешовити хор), Марићева је током времена веома ретко мењала свој стилски лик. Била је оријентисана ка тражењу новог звука и израза, концентришући се на идејне оквири филосошке природе. Њено посезање за архаичним мотивима представља „понирање у оно најдубље и праисконско у човеку“.¹³ Тако, присуство ‘имагинарног фолклора’ у кантати *Песме простиора* за мешовити хор и симфонијски оркестар (1956) односно цитата народне мелодије „Заклела се Моравка ђевојка“ у *Пасакаљи* за симфонијски оркестар (1958), показује како је Љубица Марић у овим делима, трансформишући музичке параметре на различите начине, дочарала прави карактер народне мелодије.¹⁴ Овакав принцип рада, у делима које непосредно претходе композицијама у којима Марићева као градивни елемент користи црквене напеве, посебно је карактеристичан за дела из ‘циклуса’ *Музика октоиха*, *Монодију октоиха* и *Асимпјошу*.¹⁵ У складу с тиме, Љубица

Цвејићевог Осмогласника], дипломски рад одбрањен на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 1995, рукопис.

10 Упор.: Стеван Ст. Мокрањац, *Српско народно црквено појање I. Осмогласник*, Богословија Св. Саве, Београд, 1908, Предговор, 4.

11 Упор.: М. Милин, *Транзијозиција напева из Мокрањчевог...*, 188.

12 Елементе српског појања налазимо у операма *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића, *Вилином велу*, *Кнезу од Зеће* и *Ошаџбини* Петра Коњовића, музичкој драми *Ђурађ Бранковић* Светомира Настасијевића и сл. Упор.: М. Милин, нав. дело, 188.

13 Упор.: V. Perićić, нав. дело, 252.

14 У *Пасакаљи*, на пример, тема је подвргнута разноврсним мелодијским, ритмичким и хармонским променама.

15 Повезаност Љубице Марић са традицијом можемо уочити и у осталим делима из зрелог периода њеног стваралаштва. То су *Чаробница* – ‘мелодијска рецитација’ за сопран

Марић сасвим свесно, а без потребе за „рестаурирањем“ музичког израза прошлости, у српском Осмогласнику види само „мисаони повод за оригинално и савремено стварање“.¹⁶

У ‘циклусу’ *Музика октоиха* испољава се зрела уметничка личност ауторке. То је доба када су композитори прашке генерације, а међу њима и Љубица Марић, остварили у својим делима синтезу националног музичког израза са савременим музичким језиком. Духовни музички контекст представља за Марићеву симбол народног архаичног музичког израза уопште, док је варијациони принцип ових напева близак основном композиционо-техничком принципу ауторке – развијању музичког материјала из једног исходног језгра, при чему је дословно понављање углавном избегнуто.¹⁷

Љубица Марић је била готово обузета архаичним призвуком напева српског Осмогласника и њиховом структуром заснованом на мелодијским формулама. Ту је пронашла онај квалитет континуираног музичког развоја коме је и сама тежила.

У ком тренутку ове црквене мелодије постају цитати, на који начин су трансформисане и каква је њихова нова функција у ‘циклусу’ *Музика октоиха*?

Цитат је феномен који се прво појавио у научним текстовима, да би поткрепио ауторове сопствене тезе, а затим у говору, есејима и другим делима. Сазнање да је ‘затеченом’ делу неопходно омогућити да функционише у новом окружењу и на нов начин, створило је свест о естетској употреби цитата. Музички цитат тако поседује „двоструку семиотичку природу“: упућује на изворно дело из којег потиче, али и на ново дело у коме се појављује у новој улози. При томе, цитат мора имати способност да се истакне „над сопственом супраструктуром, као и да се у њу уклопи“.¹⁸ Љубица Марић, међутим, није наишла на проблем зависности музичког ткива, које је у виду цитата употребила у својим делима, од његовог првобитног окружења. Иако су ови напеви део зборника српских црквених народних мелодија, они су, заправо, сопствена супраструктура.

и клавир (1964), на основу Вергилијеве Осме еклоге из *Буколика* (у преводу Веселина Чајкановића) и ‘речитативна кантата’ *Из шмине јојање* (1984), према старим српским записима од 13. до 17. века. Овде је углавном реч о архаичној текстуалној подлози.

16 Упор.: Vlastimir Peričić, нав. дело, 253.

17 Приликом израде ове теме послужили смо се следећим дипломским радовима одбрањеним на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду: Мелита Благојевић [Милин], *Љубица Марић*, 1978, рукопис и Зорица Макевић, *Musica humana : освешћење времена – избор из дела Љубице Марић*, 1992, рукопис.

18 Zofia Lissa, Estetske funkcije glazbenog citata, u: *Estetika glazbe /ogledi/* [= Aufsätze zur Musikästhetik, Heuschelverlag, 1969], u prevodu Stanislava Tuksara, Zagreb, Naprijed, 1977, 132–144.

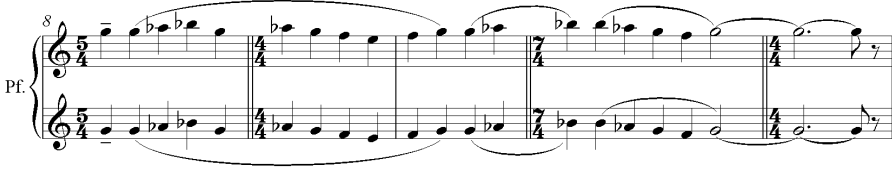
Сходно томе, цитат има два својства: садржи сопствене „структуралне и изражајне квалитете“, а тек када је употребљен са одређеном намером у неком новом делу, добија функцију цитата.¹⁹

Управо у делима из ‘циклуса’ *Музика окџоиха*, Марићева указује на ову двострукост, која се манифестује у споју архаичног тематског исходишта са реализацијом савременим музичким језиком. Марићева је испољила посебан афинитет према темама наративног карактера, лаганог и мирног тока, уског мелодијског обима, уз постепене интервалске покрете. Свака појединачна композиција из ‘циклуса’ садржи основно тематско језгро из којег произилазе сви остали музички токови, а овај исходишни тематски материјал подвргнут је континуираном процесу развоја. Тако, на пример, у првом ставу *Окџоихе 1* тема, настала на основу четири тона напева I гласа (**f-g-as-b**), полако израста из почетног мотивског језгра, низањем секунди у групи дрвених дувачких инструмената. Гипко ритмичко кретање мелодије, уз ‘контролисани рубато’ и хоризонталну полиметрију, даје утисак непрекинутог музичког тока.

Цитат у делима Љубице Марић има улогу *santus firmusa*, који је изложен најчешће у једном од инструмената или вокалних гласова. Око њега су испредене остале деонице чији музички материјал такође потиче из истог извора као и *santus firmus*, дакле из напева неког од шест гласова *Осмогласника*. Тема у виду *santus firmusa* најдоследније је спроведена у *Ostinatu super thema octoicha*. Основна тематска мисао у целини изложена је искључиво у деоници клавира, у виду једногласног мелодијског тока удвојеног у октави. Мелодија клавирске деонице током читаве композиције одвија се у четвртинском покрету.²⁰ Остали инструменти – гудачки корпус и харфа – доносе само фрагменте напева. Прекидају остинатну линију у пет наврата, ‘сударају’ се с њом и уносе у музичко ткиво све јасније моменте дисконтинуитета. Дело је базирано на тонском низу који изоставља четири тона хроматске лествице (**cis, d, dis, fis**), а одговара модусу напева V гласа: (**e-f-g-a/as/-b/h/-c**). Мелодија се креће у оквиру малих и великих секунди, у амбитусу умањене квинте **e-b**. Тежиште остинантне линије је на тону **g**, који у Мокрањчевом запису има функцију иницијалиса и финалиса истовремено. Тема остината, као и напев, може почети I или II ступњем (**f** или **g**). Амбитус остината у левој руци од **c¹** до **c²** и од **c²** до **c³** у десној, одговара обиму самогласних напева V гласа *Осмогласника*, од **c¹** до **c²**:

¹⁹ Исто.

²⁰ На самом почетку Љубица Марић наводи мото композиције: *Se meut immobile – immobile se meut = Крећући се стоју – стојећи креће се*“.



Пр. Бр. 1, *Ostinato super thema Octoicha*, у: Љубица Марић, *Окџоиха 3*, партитура, уред. Станојло Рајичић, Одељење ликовне и музичке уметности, Музичка издања, књ. 47, САНУ, Београд, 1981, стр. 2, т. 8–12.

Важно је још нагласити да се приликом преношења цитата из једног дела у друго, пренесе и његове типичне музичке одлике. Која ће то својства оригиналног модела привући пажњу композитора, питање је личног музичког избора. Такође, требало би нагласити да функционирање цитата у новом делу зависи управо од степена његове препознатљивости. То значи да га композитор мора одабрати и употребити са одређеном намером. У кантати *Праг сна*, на пример, напев нигде није у потпуности изложен, међутим свака мелодијска целина води порекло из *Осмогласника*. Трансформацију црквене мелодије уочавамо наводећи претпоследњу строфу песме „Праг сна“, којом и завршава дело.²¹ Над непрекидним трајањем тона *des* у виолончелу, одвија се излагање само дела тонског низа напева V гласа у деоници соло алта, али у транспонованом виду – *c-des-es/e/-f*:

Пр. Бр. 2, *Праг сна*, у: Љубица Марић, *Окџоиха 3*, нав. дело, стр. 31–33, т. 81–85

²¹ Песме Марка Ристића – „Пренуће“, „Живи дан“ и „Праг сна“ – узете су из збирке *Nox microcosmica* и заједно са „Театралним субјектом“, неком врстом њиховог предговора и објашњења, чине засебну целину. Писане су током 1928–29. године. Упор.: М. Благојевић, нав. дело, 119.

Сложенији вид трансформације црквене мелодије уочавамо тамо где се фрагменти напева провлаче кроз све инструменталне деонице, а подвргнути су разноврсним интервенцијама. Тако, на пример у *Асимџиоџи*, тема дела је, кроз „игру“ хиперболе и асимптоте, формирана на основу тонова напева V гласа *Осмогласника*. Пре него што се хипербола веже за вертикалну асимптоту, јавља се цео фригијски трикорд карактеристичан за V глас – **g-a/as/-h-b** – транспонован на тон **gis (a-b-cis)**, ритмички интензивирањем и октавно преломљен (стр. 2, т. 12–17). Лук хиперболе се све више извија и уобличава, приближавајући се оркестарском току. У тренутку када се деонице солисте и оркестра уједине, чује се далека асоцијација на напев V гласа, а затим се та два тока разилазе (стр. 6, т. 49–56). Тридесетак тактова касније, када мелодијски ток креће из нулте тачке тона **a**, јавља се фрагмент V гласа, први пут у препознатљивом виду, уједињујући две до тада веома често супротстављане тематске линије – солистичке и оркестарске:

Пр. бр. 3, *Асимџиоџа*, Београд [без података о издању], фотокопија, партитура, стр. 9, т. 99–106

Апсолутно **a** више није у улози асимптоте као одраз „апсолутног савршенства“ и нема подлогу у *Осмогласнику* (као III ступањ V гласа, без посебне функције у Мокрањчевом напеву), већ за Марићеву представља апсолут њеног сопственог **ја**.²²

²² Упор.: З. Макевић, нав. дело, 115–118.

Реч је, дакле, о два различита начина испољавања цитата који су међусобно условљени. **Први начин** подразумева експлицитно излагање теме у једној инструменталној деоници током читавог дела – у клавиру у виду остината односно у виолини кроз 'игру' хиперболе и асимптоте. У осталим инструменталним деоницама (**други начин**) налазе се само фрагменти напева, који су на моменте изложени или независно од основне тематске линије (у *Ostinatu*, у гудачком корпусу, без првих виолина):

Пр. Бр. 4, *Ostinato*, нав. дело, стр. 13, т. 81–86

или теку паралелно с њом (у *Асимптози*, опет гудачки корпус, сада у односу на соло виолину):

Пр. Бр. 5, *Асимптоза*, нав. дело, стр, 12, т. 115–116

Нема хармонске функционалности у тоналном смислу, већ се она манифестује у оквиру одређеног гласа *Осмогласника*, с обзиром на то да сваки од њих има мелодијски ослонац (иницијалис и финалис) којем гравитира. Тако је органско јединство првог става *Византијског концерта* („Звук и звоњава“) Марићева остварила транспонујући хексакордални низ II гласа на три тонална упоришта: **f-a-des**. Употребила је свих дванаест тонова хроматске лествице, делећи чисту октаву на три једнака дела (на три велике терце):

f-a-des-f.

Добила је основни облик – **f-g-a-b-c-des**, са своје две транспозиције: **a-h-cis-d-e-f** и **des-es-f-ges-as-heses**, а њиховим надовезивањем и истовременим звучањем изградила је цео став.

Учесталост метричких промена карактеристична је за сва наведена дела, осим за *Монодију окџоиха*. Пошто метричких ознака у овој композицији нема, један од битних организационих фактора је драматургија темпа.

Монодија окџоиха је једина композиција Љубице Марић писана за само један солистички инструмент – за виолончело соло.²³ Композиторка је овде извршила интервенције и на макро и на микро плану. Дело се састоји из десет одсека. У прва четири, цитат се лако препознаје, а тема је у сваком од њих изложена у различитом гласу – у I, III, IV и VI. Идући ка крају композиције, скраћује се трајање и смањује се интензитет сваког одсека, а сходно томе слаби и присуство трансформисане црквене мелодије. Од петог одсека па надаље, готово да је немогуће установити њено порекло.²⁴ Сличан поступак остварила је Љубица Марић и на микро плану дела. Сваки одсек (осим последња два изузетно кратка), композиторка је организовала у три фазе. Најпре је изложила оригинални вид напева:



прва фаза, Cantabile, 1. ред

Пр. Бр. 6, *Монодија окџоиха*, фотокопија, [препис В. Перичића]

Следи постепена динамизација материјала до врхунца:



друга фаза, a tempo, 4. ред

Пр. Бр. 7, *Монодија окџоиха*, нав. дело

када наступа коначно смирење музичког тока појавом само фрагмента напева:

23 У композицији *Окџоиха I* Љубица Марић је употребила двојни састав оркестра (уз присуство алтернативних деоница у групи дрвених дувачких инструмената, дакле флауте пиколо, енглеског рога, бас-кларинета и контрафагота), а додала је још харфу и клавир. У *Византијском концерту* искористила је такође двојни састав оркестра, али без групе дрвених дувачких инструмената. Камерни састав оркестра налазимо у кантати *Праг сна* (флаута, кларинет, фагот, хорна, труба, харфа и гудачки корпус), *Ostinati* (гудачки квинтет, харфа и клавир) и у *Асимџиџи* (гудачки оркестар са соло виолином).

24 I одсек (од Poco meno mosso на 2) – I глас; II одсек (од половине последњег реда на 3) – III глас; III одсек (од почетка 5. реда на 4) – IV глас; IV одсек (од Poco meno mosso на 4) – VI глас.



трећа фаза, quasi sostenuto, 6. ред
Пр. Бр. 8, *Монодија октоиха*, нав. дело

* * *

Цитат, као и теме у народном духу, Љубица Марић доживљава као археолошку драгоценост. При томе, постојање оригиналности за њу не значи и одсуство традиције.²⁵ Познато је да традиција уметнику даје потребну грађу која му служи као полазна тачка у његовом стваралаштву и утиче на обликовање, обogaћивање и продубљивање његовог уметничког искуства. Важно је, међутим, да уметник истакне оно „духовно ново“²⁶ стваралачки непоновљиво, односно „да одговори појму традиције у креативном смислу“.²⁷

Тако се процес формирања сваке појединачне композиције из ‘циклуса’ *Музика октоиха* одвија у три нивоа:

- 1) Љубица Марић бира ‘духовно ново’ у ‘духовно старом’.
- 2) Резултат овог процеса је философска, али и материјална подлога у црквеној народној мелодији, која постаје иманентна новом делу и има функцију музичког цитата.
- 3) Паралелно са овим процесом одвија се и трансформација црквене мелодије.

„Јер ма колико била важна веза која стварање спаја са формама које му претходе [...] она има смисла само с обзиром на једну дубљу везу: везу која уметника спаја са једним искуством, које му изгледа као једно немо присуство.“²⁸ То ‘немо присуство’ заиста показује своје *присуство* у ‘циклусу’ *Музика октоиха* Љубице Марић.

Знајући каквом извору приступа, Марићева је сачувала основне карактеристике напева, провлачећи их кроз сопствену уметничку призму. Уједно, подстакла је читав низ савремених композитора (попут Слободана Атанацковића, Дејана Деспића, Рајка Максимовића Иване Стефановић, Ивана Јефтића и других) да, у овој Мокрањчевој збирци или неким

25 „Савременост и прошлост се [...] не супротстављају – оне се узајамно потврђују, заједно расту и прерастају у ново. Тим путем улазимо у област наслеђа и ПОРЕКЛА.“ (Љубица Марић). Упор.: З. Макевић, *Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић*, *Нови Звук*, Београд, 1993, 1, 10.

26 Упор.: Ivan Supičić, *Eстетика европске глaзбе*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1978, 182.

27 Упор.: Andreas Lis, *Традиција и стваралаштво* [из часописа *Neue Zeitschrift für Musik*, 1962; превео Dragomir Papadopoulos], *Трећи програм*, Radio Beograd, јесен, 1970, 392.

28 Упор.: Gaetan Pikon, *О једној новој традицији*, [превео Branko Jelić], *Трећи програм*, Radio Beograd, пролеће 1971, 184.

још старијим записима црквеног појања, потраже изворе за своје стваралаштво.²⁹

Или, како је Марко Ристић надахнуто написао у последњој строфи песме *Праг сна*:

„Ако се и ниси томе на земљи дао
свеједно,
то те у сваком случају чека,

будеш ли путник сна,
путник без предаха,
путник без жаљења и
путник без пута.“³⁰

Литература:

- Бингулац, Петар: Византијски концерт и Праг сна, *Ostinato super thema ostoicha*, у: *Написи о музици*, Универзитет уметности, Београд, 1988, 286–291.
- Благојевић [Милин], Мелита: Питање музичког национализма и дело Љубице Марић, *Звук*, Сарајево, 1979, 1.
- *Љубица Марић*, дипломски рад одбрањен на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 1978, рукопис
- Lis, Andreas: Tradicija i stvaralaštvo, [iz časopisa *Neue Zeitschrift für Musik*, 1962; preveo Dragomir Papadopoulos], *Treći program*, Radio Beograd, jesen 1970, 391–394.
- Lissa, Zofia: Estetske funkcije glazbenog citata, u: *Estetika glazbe /ogledi/ [= Aufsätze zur Musikästhetik*, Heuschelverlag, 1969], u prevodu Stanislava Tuksara, *Naprijed*, Zagreb, 1977, 132–144.
- Макевић, Зорица: *Musica humana : освешћење времена – избор из дела Љубице Марић*, дипломски рад одбрањен на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 1992, рукопис
- Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић, *Нови Звук*, Београд, 1993, 1, 9–12.
- Медић, Христина: Српска музика девете деценије из визуре византијске естетике, *Источник – часопис за веру и културу*, Београд, II, јесен/зима 1993, 7/8, 146–155.
- Милин, Мелита: Транспозиција напева из Мокрањчевог Осмогласника у Византијском концерту Љубице Марић, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Факултет музичке уметности, Београд, 1991, 187–196.

29 То су, на пример, дела: *Сузуба јектенија* Слободана Атанацковића, *Похвале кнезу Лазару* Дејана Деспића, *Пасија светлог кнеза Лазара* и *Кад су живи завидели мртвима* Рајка Максимовића, *Ниодкуду помошти* Иване Стефановић (на основу напева из *Осмогласника*), *Задужбине Косова* Ивана Јефтића, *Тренодија* Милорада Кузмановића (према мелодијама литургијских песама Кир Стефана и Исаије Србина), итд. Упор.: Христина Медић, Српска музика девете деценије из визуре византијске естетике, *Источник – часопис за веру и културу*, Београд, II, јесен/зима 1993, 7/8, 148–149 и Ira Prodanov Крајишник, *Muzika između ideologije i religije*, Stylos, Novi Sad, 2007, 67–131.

30 Упор.: Марко Ристић, песма *Праг сна* у истоименој кантати Љубице Марић, 4. строфа, 42–45, такт 104–110.

- *Слово светлости*. О обредности у позоришту, у: *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, Матица српска, Нови Сад, 2007, 36, 35–60.
- Милојевић, Милоје: *Музика и православна црква*, п.о. из: *Годишњак и календар Српске православне патријаршије*, Манастирска штампарија, Сремски Карловци, 1933, 115–135.
- Мокрањац, Ст. Стојановић: *Српско народно црквено појање – Осмогласник*, Богословија Св. Саве, Београд, 1908.
- Перичић, Властимир: *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд, 1969.
- Перковић Радак, Ивана: *Нови прилог проучавању српског Осмогласника*, у: *Фолклор, музика, дело*, зборник радова Четвртог међународног симпозијума, Београд, 1995, уред. Властимир Перичић, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 229–343.
- Петровић, Даница: *Осмогласник у музичкој традицији Јужних Словена*, Музиколошки институт САНУ, посебна издања, књ. 16/1, Београд, 1982.
- Pikon, Gaetan: *О једној новој традицији*, [preveo Branko Jelić], *Treći program*, Radio Beograd, proleće 1971, 183–197.
- *Праг сна*, компакт диск, уред. и продуцент Слободан Варсаковић, Београд, Терсићога, СОКОЈ, Комуна, 1996.
- Проданов Крајишник, Ира: *Музика између идеологије и религије*, Нови Сад, Stylos, 2007.

QUOTATION TREATMENT FROM THE SERBIAN EIGHT-TONES IN THE WORKS OF LJUBICA MARIĆ: “THE CYCLE” THE MUSIC OF OCTOËCHOS, OCTOËCHOS MONOIDA AND ASYMPOTTE

Summary

From a sociological and historical point of view, a quotation, as a phenomenon, emerged amidst the climate of a specific cultural awareness of our times. At the juncture when multifarious stylistic categories were already established within the intellectual orientations of the composers, as well as the audience, the awareness had already grown mature and took its profiled forms to a point when it was able to absorb the latter's opposition and interaction. Given the tradition representing the outcome of the processes by their nature selective and, as such, arising from a particular environment and particular historical context, consequently each generation takes over those features it ascribes the attribute of a quality. In a more strict sense, the selection process is to be established on the basis of the artist's affinities.

At the very onset of her artistic career, one might say that Ljubica Marić was the most avant-garde profiled Serbian composers during the first half of the 20th century. Having experimented with quadruple, she turned her head to a more moderate expression, exploring folklore elements and emerging into the layers of archetypal music. The composer's preoccupation with the archaic tones of the octoëchos is not only indicative of her religious affiliations, but also of the need to explore the ancient origins of the melodies, as well as the inspirational sources. The principle of the thematic material emerging and developing from a single core source postulates the principle of ecclesiastical singing, as well as the major component of the composer's musical expression. “Orchestrating” the melody formulas following her personal artistic inclinations, Ljubica Marić fashioned both the horizontal and the vertical axis of her compositions. Through the interaction with the musical patterns of the secretive past, she was to apprehend her own identity roots.

Romana Ribić

Снежана НИКОЛАЈЕВИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

ОПУС ЉУБИЦЕ МАРИЋ У ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЗАПИСУ

Аудитивни и визуелни ток, као делови структуре сваког телевизијског музичког остварења, организовани су по принципима разних типова феноменолошког пресликавања и структуралне трансформације – посредством хомологих елемената или метафоричких скупова. Међу првим делима српске музике која су на београдској Телевизији визуелизована посредством метафоричких скупова били су *Византијски концерти* и *Песме Ђосифора* Љубице Марић.

Кључне речи: музика, медији, аудитивно, визуелно, визуелизација, метафора, простор, време, доживљај

У тезаурисаном програму Телевизије Београд, који је обликован у току протеклих пет деценија, могу се уочити настојња телевизијских посленика да се музика на телевизији искаже у свим аспектима који су познати у светској телевизијској пракси и тежња да се успостави одређени баланс – како између класичне и савремене музике тако и између страних и домаћих опуса. У тим координатама српска музика је на самом почетку рада Телевизије имала релативно сужен простор, јер је програм усаглашаван на два плана – најпре би била успостављена равнотежа између светског и југословенског стваралаштва, па онда између југословенског и српског. Касније се ситуација понешто изменила, па су најкрупнији и најзначајнији захвати рађени управо при презентацији домаћег стваралаштва.

У тренутку када се телевизија појавила на нашим просторима, у српској музици су постојале композиторске генерације са већ довршеним и заокруженим опусом, једна група аутора се налазила у стваралачком зениту, а друга је била на стваралачком почетку. Постојала је, дакле, национална музичка баштина, коју је требало презентирати у новом медијском простору и постојали су аутори коју у току рада могли да реагују на телевизију – или је, пак, телевизија могла да реагује на њихове опусе. И тај узјамани однос између српских стваралаца и телевизије, са многобројним варијантама, одржао се све до данас.

Као што се музичко стваралаштво непрестано мења у стилском и изражајном погледу, наслањајући се на прошлост или раскидајући везе са њом, трагајући за новим звуком и новим формама – тако се и телевизија стално усавршава, развијајући свој технички потенцијал и користећи га у презентацији и тумачењу музике. Но, иако је веома битна, техничка моћ телевизије није ни једина ни одлучујућа у естетичком опредељењу; њега у великој мери одређују општа уметничка стремљења једне средине или једног периода, социолошка гигања, а када је музика у питању, одлике и

карактеристике самог предлошка. Тежња ка успостављању контрапункта, емотивног и садржинског, између аудитивних и визуелних параметара, грађење визуелног плана кроз ткање веза између тих параметара – све се то јавило као уметнички изазов у процесу визуелизације.

Није било ни најмање једноставно остварити комуникацију између аудитивног и визуелног тока, а још је било теже установити елементе према којима би се водила упоредна анализа њихових структура. Структуралност је, наиме, само један од многих фактора који делује при креацији једног уметничког дела – па и једног телевизијског остварења – и један од многих аспеката који се имају у виду при његовој рецепцији и вредновању. Многи други – естетички, социјални, историјски, емотивни, комуникативни – често су премоћни. Међутим, у односу између музике и слике структуралност се никад не може пренебрегнути, јер увек, на овај или онај начин, фигурира у њему као језгро сличности или као матрица – да се користимо дOMETИМА теорије феноменолошког пресликавања или пак теорије структуралне трансформације. Преко ових стојера може се успоставити егзактно кореспондирање између аудитивног и визуелног тока у процесу визуелизације.

Тежња ка визуелизацији јавила се у нашој средини седамдесетих година. Овај појам подразумева посезање за метафоричким скупом као матрицом. Наиме, док се при класичном снимању хомологи елементи између аудитивног и визуелног тока одређују према оркестарцији, према инструментима у партитури, у поступку визуелизације метафорички скупови се одређују према ванмузичким параметрима. Полазећи у вокалним делима од текста, у програмским од самог програмског садржаја, у композицијама које припадају домену апсолутне музике од слободног избора асоцијативних визуелних детаља који обележавају атмосферу дела – телевизијски аутори стварају личне интерпретације дела којима се исказује њихов однос према смом делу. Тежиште се ставља на план доживљаја. Слика постаје једна од могућих интерпретација дела, вид доживљаја садржине. Будући да се ту размишља у плохама, метафорични скупови су ти који визуелну идеју карактеришу наспрам музичке идеје.

Дела Љубице Марић била су међу првим која су у Телевизији Београд визуелизована коришћењем метафоричких скупова. Очигледно је да је новина у српској музици која се, како музиколог Мелита Милин наводи, огледала у „архаизацији музичког израза“, у „појави дела надахнутих српском прошлошћу, на првом месту средњим веком“ привукла пажњу телевизијских стваралаца. Јер, „окретање ка овом раздобљу наше прошлости могло се, током педесетих и шездесетих година, запазити у свим уметничким областима, јаче или слабије изражено – наводи даље Мелита Милин – и то не само у смислу надахнућа изразом уметничких остварења тог доба и повратка изворима културе поникле на домаем тлу, већ и у симболичном значењу бекства од садашњости и тражења ослонца у врхунским дOMETИМА културног наслеђа.“ Заснована на архаичној средње-вековној атмосфери која је исказана кроз савремени третман музичких

параметара, музика Љубице Марић је снажно привлачила телевизијске аутора, пружајући им могућност да одаберу метафоричке скупове којима ће остварити упечатљив, аутохтон и савремен визуелни ток. Та привлачност лежи највероватније у ономе што Властимир Перичић истиче као суштину њеног циклуса Музика октоиха: „без и трага тежње за „рестаурирањем“ музичког израза прохујалих епоха, она гледа у елементима преузетим из древности само мисаони повод за оригинално и савремено стварање.“

Међу уредницима који су седамдесетих година креирали програм београдске Телевизије, највише слуха и осетљивости за такве поруке имала је Гордана Ђурђевић. С редитељем Славољубом Стефановићем-Равасијем најпре је предузела визуелизацију композиције *Осцилацио суицер тема Октоиха*, коју су радили релативно једноставно – остварујући у визуелној равни комуникацију са аудитивним током кроз усаглашавање метафоричних скупова образованих од ентеријера манастира Старо Нагоричане на плану ритма и темпа. Но, приступ *Византијском концерту* био је много слојевитији. Уз консултацију са нашим истакнутим историчарем уметности Светозаром Радојчићем одабрана је Пећка патријаршија, која је са своје три цркве и сликовитом Руговском клисуром у којој је смештена пружала најбогатији визуелни потенцијал. Уз свесрдну сарадњу композиторке, Раваси је сваки став концерта осмислио као посебну садржајну етапу или визуелну плоху. Први став доноси миље у коме ће се појавити црква црква – кањон, водопади, шума, оштри планински врхови, развијене крошње дрвећа, сурова и величанствена природа – и затим црква одсликана споља. На крају првог става се швенком камере кроз једну бифору улази се у ентеријер. Други став је цео изграђен у ентеријеру цркве – фреске, свеће, пуно детаља у лаганим швековима – и на самом његовом крају, сличним швенком камере, излази се из цркве. Трећи став представља атак на цркву; то је метафорична претња Србији пред турском најездом. Он је сав у нервозном покрету камере и у сукобу атеријала из првог и другог става.

Раваси је, дакле, изградио свој круг визуелне метафоре и испричао причу о стасању и пропасти српског средњовековног царства.

Следећи пројект била је визуелизација *Песама простиора*. Поново је то уреднички рукопис Гордане Ђурђевић, а ауторски рад редитеља Арсенија Јовановића. Већ је пуно пута цитирано објашњење замисли које је дала сама ауторка: „Простор у исти мах значи и простор, и време, и постојање.“ И да би исказала то поистовећивање она посеже за надгробне натписе са стећака босанских богумила, формира вокалну деоницу која прати и подвлачи ритам и набој текста и уклапа се у оркестарско ткиво које срашћује са атмосфером текста – својим транспарентним деловима, густином, лириком дугог даха, устрептаним усклицима, облином, реским вертикалама, мелодијском, формалном и хармонском слободом у односу на конвенције и личном и оригиналном логиком канонске природе у сва та три параметра.

У намери да на визуелном плану парти идеју о истоветности простора, времена и постојања, редитељ Арсеније Јовановић је образовао свој ликовни кругу коме се налазе стећци и природа Радимља у својој најразличитијој појавности и трудио се да одбир елемената и њихово прожимање кореспондирају са музичком вертикалом и хоризонталом. тако се на почеку првог епитафа, после оркестарског прелудијума, чија се визуелна транспозиција заснива на детаљима природе, налази кадар широког поља са стећцима, а цео епитаф са текстом „давно ти сам легао и дуго ти ми је лежати“ представља ликовну анализу стећака и простора који их окружује. Вокалну линију баса, тенора и алта која се у почеку креће благо у малим и великим секундама, прате лагани покрети камере. Први већи интервал – кварта у алту – подвучен је необичним детаљом: камером је „ухваћен“ тренутак кад један скакавац одлеће са једног стећка.

Будући да су ставови повезани – непосредним прелажењем из једног у други преко генерал паузе или атака – промена ликовне садржине антиципирана је увек кадром који захвата последњи акорд или генерал паузу претходног епитафа. Тако се први епитаф завршава крупним планом дрвета, а следећи почиње покретом тог кадра на продоран и узнемирен мотив трубе и развија се у дуги швенк.

Овај принцип карактеристичан је за целу телевизијску транспозицију *Песама њросћора*, у којој музика и слика кореспондирају у глобалу и детаљу, са разрађеним ликовним целинама и детаљима и са тежњом ка подударану снажних музичких акцената са упечатљивим визуелним ситуацијама и развоја музичког тока са развојем визуелног плана. На сличан начин је тих година реализовано још десетак дела српских аутора, углавном са теметиком из српске прошлости, што речито говори о афинитету целе једне генерације музичких и телевизијских аутора.

Упркос великој техничкој и технолошкој експанзији телевизије у целом свету и живој, интензивној и разиграној музичкој пракси на њој, теоријска мисао о њиховом односу веома је оскудна. Прва размишљања о суштини тог односа и његовим уметнички потенцијалима и димензијама појавила су се тек средином седамдесетих, а нарочито у осамдесетим годинама прошлог века. Из тих година потичу и занимљива размишљања пољске теоретичарке Еве Кофин која у разматрање ове области уводи два појма – визија и фонија – под којима подразумева „свеукупност визуелних и аудитивних појава на телевизији“. Сматрајући да се „свака музика емитована на телевизији, у принципу, претвара у материју аудиовизуелног преноса, дакле у грађу појаве вишег реда“, па самим тим музички материјал постаје неаутономан. Међутим, сагласје које је могуће постићи у односу између аудитивног и визуелног тока управо упућује на телевизију као кретаивни простор за музику – чак и ако се у њему она понаша као „грађа у целини вишег реда“. Визуелизација *Византијског концерта* и *Песама њросћора* Љубице Марић то управо потврђују.

LJUBICA MARIĆ'S OPUS IN TELEVISION RECORD

Summary

Since its very beginning as a new media, television regarding music was, first of all, a new field of interpretation different from the others known so far – such as big concert halls, intimate chamber circles or radio. A new element of this space was an image, which should have come into a harmonious relationship with music. All attempts which have appeared in establishing this relationship could be encircled and explained through various types of phenomenological transposition and structural transformation – explaining both principles in their exact and free forms.

Audio and visual flows as two parts of the structure of a TV musical work are being organized on these principles – through homologue elements and metaphoric sets. The score, being a common denominator of both structural parts could be considered as a nucleus of similarity or as a matrix in order to define elements or sets.

Among the first done by Serbian composers visualized by using metaphoric sets were *The Byzantine Concerto* and *The Songs of Space* by Ljubica Marić. Based on the archaic medieval sound atmosphere, which is stated through modern treatment of all music parameters, her music was very attractive to TV authors, and offered them the possibility to choose metaphoric sets in creating an impressive, authentic and modern visual transposition.

Snežana Nikolajević

Александра ПАЛАДИН
Београд, Радио Београд

ЉУБИЦА МАРИЋ И РАДИО БЕОГРАД

У складу са тематским круговима научног симпозијума у Крагујевцу, у коме су теме у међузависности са палетом делатности композитора Љубице Марић, интересантно је сагледати колико је Радио Београд као део јавног сервиса РТС, чија је једна од улога очување и пропагирање националне културе, учинио у афирмисању стваралачког лика и дела овог композитора, и које су то информације и у ком обиму постоје у адекватним службама у овој медијској кући, а то су Звучни архив, Нототека и Документација.

Тема је значајна и из аспекта сагледавања у којој мери Радио Београд као медиј утиче на културолошко освешћавање слушаоца у циљу афирмације домаћег музичког стваралаштва, те и на формирање културног музичког укуса.

Кључне речи: Љубица Марић, Радио Београд, информација, национална култура

Опус једног композитора и његова употребна вредност у оквиру програмске концепције Радио Београда представља уобичајену симбиозу радне свакодневице ове медијске куће. Истовремено сагледавање њихове интеракције у домену комуникације са најширим слушалиштем представља добар увод за размишљање колико смо селективни у перцепцији свега онога што нам је у музичком смислу доступно и колико истрајавамо на путу да оно што заиста треба да остане у ризници народног музичког блага сачувамо и као такво презентујемо широј јавности. Поменуто се пре свега односи на медије који се на листи налазе међу првима који би требало да утичу на формирање културног музичког укуса, а као такви требало би да имају и значајну културолошку улогу у анимирању свести слушаоца или гледаоца која би му омогућила да сам врши селекцију шта је то што заувек треба да оде у етар и шта је то што треба да буде део културне музичке ризнице. У којој мери су медији данас усмерени у поменутом правцу? Чини се да би закључци на ову тему били поражавајући по културу, чак и ако се узме у обзир улога културних програма јавног сервиса Радио-дифузне уније Радио телевизије Србије, који би као такав морао бити стуб медијског афирмисања музичке културе лишене сваког кича и шунда.

У складу са тематским круговима научног симпозијума у Крагујевцу, у коме су теме у међузависности са широком палетом делатности композитора Љубице Марић, интересантно је сагледати колико је Радио Београд, као део јавног сервиса, чија је једна од улога очување и пропагирање националне културе, учинио у афирмисању стваралачког лика и дела ове композиторке, и које су то информације и у ком обиму постоје у адекват-

ним службама у овој медијској кући, а то су Звучни архив, Нототека и Документација.

Звучни архив свакако је најзначајнији сегмент Радио Београда у коме се чува обимни тонски архив музике, говора, звучних ефеката, документарних емисија и радио драма. Радио као медиј, који је заснован на аудио изражавању, богато користи ову ризницу, у којој је музика примарни елемент по својој бројности архивираног материјала.

Музика Љубице Марић такође је присутна и то у односу на друге домаће ауторе у завидном броју. Прва архивирана трака са делима ове ауторке датира из 1955. године и на њој је снимљена *Соната за виолину и клавир*. За разлику од других домаћих композитора, чије опусе проналазимо само делимично архивиране у Звучном архиву Радио Београда, дела Љубице Марић континуирано су снимана све до данашњих дана, што указује на извођачку актуелност њене музике, а истовремено говори и о медијској употребној вредности њених дела у оквиру адекватних програма. Укупно 26 различитих наслова архивирано је у више извођачких варијанти. Забележени су јавни наступи, а остварени су и бројни студијски снимци домаћих и страних извођача.

На основу информација у картотеци Звучног архива могуће је стећи увид о фреквентности узимања партитура Љубице Марић, те њиховог коришћења у програмске сврхе. У циљу да актуелизујемо питање ове композиторке у садашњем тренутку, ово истраживање сповела сам на узорку од последњих десет година, који је показао да су снимци ауторке најчешће коришћени за потребе Трећег програма и музичког таласа Стереорама, нешто мање емитована су дела на Другом програму, док се Марићкина музика на Првом програму појављује само спорадично, а судећи да је највише узимана 2003. године, говори о чињеници да је снимљени материјал коришћен уз информацију о ауторкиној смрти. Такође, дела Љубице Марић коришћена су и за потребе Драмског програма и то веома фреквентно, што говори о њиховој употребности и у сврхе оваквог типа програма. Добијени закључци су сасвим очекивани с обзиром на програмску политику програма Радио Београда, код којих је Први програм профилисан као Информативни, Други као Културни, Трећи као Програм часопис, а Стереорама као музички талас на коме се викендом, по 12 сати, емитује класична музика. Ако бисмо поменуто свели на ниво самих дела, рекли бисмо да су најчешће коришћена краћа дела, као што су *Соната за виолину и клавир*, *Чаробница*, *Чудесни милиграм*, *Дувачки квинтет* и *Бранково коло*, затим композиције из циклуса *Окшоиха*, од којих најчешће *Византијски концерти*, затим *Пасакаља*, док су *Песме просјора* веома ретко емитоване, и то искључиво у оквиру музичке шеме Трећег програма и Стереорама.

У Документацији Радио Београда такође проналазимо сачувани материјал везан за Љубицу Марић. То су новински чланци, који су расподељени према дефинисаним рубрикама: Биографски подаци, Награде признања, Музичко стваралаштво. Најчешће су објављивани у *Полиши-*

ци, али у листовима *Данас*, *Београдске новине*, *НИН*, *Борба*, а један проналазимо и у загребачком *Вјеснику*. Написи из прве групе, Биографски подаци, обухватају само период од претходних 10 година. То су кратки информативни текстови. Најстарији од њих датира из 1996. године и везан је за информацију да је Љубица Марић добила Окторбарску награду за целокупно стваралаштво. Већина представљају својеврсни Ин мемориам ауторки која је преминула 2003. године. Најчешће су писани у форми кратких информативних текстова, са делимичним освртом на ауторкину биографију. Најобимнији текст из овог периода написала је др Бранка Радовић. Под насловом „Зарођена у праисконско“,¹ пише биографско-историографски текст у коме сагледава место Љубице Марић у српској музичкој историји, те актуелизује питање њене задужбине. И последњи написани текст, сачуван у Документацији Радио Београда, датира из марта 2008. године. Под називом „Хармонија у камену“,² ауторка др Мелита Милин представља аудио дело *Хармонија у камену*, чији су ауторским тим чинили композиторка Љубица Марић, палеонтолог Никола Пантић и културолог Димитрије Вујадиновић.

Текстови који припадају групи Награде, признања настали су последње деценије прошлог века. Има их само три, и доносе информације о Октобарској награди и награди Стеван Мокрањац, које је ауторка добила 1996, односно 1997. године.

Најбројнији текстови припадају трећој групи, под називом Музичко стваралаштво. У њој се налази и најстарији чланак о Љубици Марић, који датира из 1957. године из листа *Полиџика*.³ Аутор овог текста је Бранко Драгутиновић, који испод поетичног назива „Звуци са стећака – развојни пут Љубице Марић“, представља композиторку кроз њену биографију, те је сагледава и у историјском контексту српске културе уопште, као и у домену значајних жена које су обележиле српску културну историју. Бројни текстови из ове групе заправо су критике са концерата које су писали Михаило Вукдраговић и Милена Пешић у *Полиџици*, Драгутин Гостушки у *НИН*-у, затим критичар загребачког *Вјесника*, као и Слободан Турлаков и Гордана Крајачић у *Борби*. Корисне медијске информације доносе и написи настали поводом извођења нових дела Љубице Марић, у којима, најчешће, ауторка говори о својој инспирацији,⁴ затим текстови писани поводом извођења на страним концертним подијумима,⁵ као и

1 Бранка Радовић, „Зарођена у праисконско“, *Полиџика*, 11.10.2003. године.

2 Мелита Милин, „Хармонија у камену“, *Полиџика*, 29.03.2008. године.

3 Бранко Драгутиновић, „Звуци са стећака – развојни пут Љубице Марић“, *Полиџика*, 20.10.1957. године.

4 Д.А, „Љубица Марић: покушавам да откријем оно што већ давно постоји неким скривеним просторима“, *Полиџика*, 16.6.1063. године; Мирјана Огњановић, Оно што никада нећемо знати, *Полиџика*, 22.03.1986. године; Ивана Стефановић, „Музика стремљења“, *Полиџика*, 18.04.1987. године.

5 В.С, „Дела Љубице Марић у Амстердаму“, *Полиџика*, 30.01.1995. године; В. Стефановић, „Лед је пробијен“, *Полиџика*, 18.05.1996. године; М. О, Музика Љубице Марић у Холандији, *Полиџика*, 03.07.1998. године.

информације о различитим пројектима у којима је композиторка била учесник.⁶

Мали број написа у документацији истовремено указује и на однос нашег друштва према култури, те одаје и алармантну чињеницу која потврђује колико смо неодговорни према сопственој традицији и колико се појединих великана уметности, у овом случају музике, најчешће сетимо онда када их више нема. Не тражећи оправдање народној пословици 'боље икад него никад', на жалост морамо констатовати да се са њом све више асимилирамо, без обзира на бројне напоре људи из музичке професије да српску музичку културу утемеље у базу самог друштва. На примеру фасцикле у којој се налазе написи везани за Љубицу Марић, чији картон бележи заинтересоване новинаре за написе о овој ауторки у последњих десет година, може се установити да су коришћени свега 10 пута, од тога четири пута 2003. године када је композиторка преминула. Ове 2008. аутор овог текста је први заинтересовани новинар који је отворио њену документацију.

У Нототеци Радио Београда сачуване су партитуре само оних дела Љубице Марић које су имале своју употребну вредност у ангажовању ансамбала Музичке продукције РТС. То су симфонијске, вокално симфонијске и хорске партитуре, односно дела: *Песме иростора, Окџоиха 1, Византијски концерти, Осџинаџо суџер џема окџоиха (Ostinato super thema octoicha)*, *Пасакаља*, као и хорска дела *Три народне џесме, Романиџо, Текла вода џекелиџа, Бриџе Кокине и Славуј и ловци*. На начин како је организовано архивирање нотног материјала, данас нисмо у могућности да утврдимо којим редом су ове партитуре стизале у Нототеку. На основу картотеке која постоји, могуће је установити када су последњи пут поједине партитуре биле потраживане од стране дириџената, било оних који с радили са ансамблима Музичке продукције, било за поједине екстерне ансамбле. На жалост, ови подаци нису консеквентно уношени, те за многе ноте не постоји чак ни картон у картотеци. Према информацијама које посдујемо, партитура *Окџоихе 3* последњи пут је узета новембра 2002. године, *Окџоиха 1* – септембра 2005, а *Песме иростора* фебруара 2008. године.

На основу поменутог могло би се закључити да је број дела Љубице Марић, као и сачуваног архивског материјала сасвим задовољавајући за медијску промоцију једног композитора у оквиру програма Радио Београда. Поменути садржаји били би сасвим довољни као илустрација његовог опуса. Међутим, сама концепција сва четири програма у којима је простор за могуће презентовање дела класичне музике уоквирен различитим програмским оградама, оставља скучени медијски простор за промоцију домаће музике. Иако су музички уредници који се баве овом врстом музике у великом броју музиколози, они због програмске поли-

6 *** Љубица Марић и Ханс Вернер Хенце, *Полиџика*, 12.04.1980. године; К.Р. „Хармонија у камену“, *Полиџика*, 4.03.2008. године.

тике својих програма нису у могућности да у правој сразмери са делима светске музичке литературе пласирају и стваралаштво домаћих аутора. Затим, пласирани подаци у многим емисијама поменутих програма сведени су на најштурије информације о композитору, делу и извођачима, без претензије да се оне проширују биографским или историјским подацима везаним за аутора. У том смислу, овај рад, иако говори о Љубици Марић, заправо је слика стања у коме се генерално налази српска уметничка музика на програмима Радио Београда. Поменуто, такође, отвара и нову тему која би требало да сагледа у којој мери медијски модел јавног сервиса, као целисходан и комплексан облик организације радио-дифузне службе, задовољава комуникацијске потребе грађана и врши улогу у очувању и промовисању националне традиције и културе. Иако је то тема неког новог истраживања, нека и овај рад о Љубици Марић и Радио Београду буде његов почетак.

Литература:

1. А. Д: „Љубица Марић: покушавам да откријем оно што већ давно постоји неким скривеним просторима“, *Полиџика*, 16.6.1963.
2. Драгутиновић, Бранко: „Звуци са стећака – развојни пут Љубице Марић“, *Полиџика*, 20.10.1957. године
3. Милин, Мелита: „Хармонија у камену“, *Полиџика*, 29.03.2008.
4. Огњановић, Мирјана: Оно што никада нећемо знати, *Полиџика*, 22.03.1986. године
5. О, М: Музика Љубице Марић у Холандији, *Полиџика*, 03.07.1998.
6. Радовић, Бранка: „Зарођена у праисконско“, *Полиџика*, 11.10.2003.
7. Р, К: „Хармонија у камену“, *Полиџика*, 4.03.2008. године
8. С,В: „Дела Љубице Марић у Амстердаму“, *Полиџика*, 30.01.1995.
9. Стефановић, В: „Лед је пробијен“, *Полиџика*, 18.05.1996.
10. Стефановић, Ивана: „Музика стремљења“, *Полиџика*, 18.04.1987.
11. ***: Љубица Марић и Ханс Вернер Хенце, *Полиџика*, 12.04.1980.

LJUBICA MARIĆ AND RADIO BELGRADE

Summary

The paper seeks to elaborate to which extent Radio Belgrade (RB - Radio Beograd), as a public sector service, the role of which, among others, is to preserve and promote the national cultural heritage, contributed to the affirmation of Ljubica Marić's creative endeavours. The paper also investigates the scope and the relevance of the information available in the legitimate services of the aforementioned media, such as Audio Archive, Nototeka and File Archive.

Unlike other domestic composers, whose opus we can only locate in the form of excerpts, which are, as such, filed in the RB Audio Archive, the works of Ljubica Marić are continually filed, up to the present days, which is indicative of the contemporary performative character of her musical achievements, at the same time representing a proof as to its applicability in media and the corresponding media programmes.

RB File Archive also contains well preserved materials of Ljubica Marić's achievements. Among the records, only a select few suggest the nature of the public cultural stand, thus revealing the alarming truth which only affirms our irresponsibility towards our own cultural tradition, as well as the fact that, most often, we are only posthumously to evoke the ingenuity of the great names within the artistic realms, that is to say the musical one in this case.

RB Nototeka provides us with the scores of those works by Ljubica Marić of a solely use value in regard to ensemble engagement of RTS Musical production, namely: symphony, vocal symphony and choral scores. Given the aforementioned, one might conclude that the number of Ljubica Marić's works, as well as the archive materials preserved, is quite satisfactory for media promotion of any composer in RB Programme. However, although the paper deals with the achievements of Ljubica Marić, it actually delineates the present state of affairs of the Serbian artistic musical endeavours present in RB programmes, generally speaking.

Aleksandra Paladin

Милица КОНСТАНТИНОВИЋ
Бјељина, Факултет за филмску и сценску умјетност

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА РОДНИХ ИДЕНТИТЕТА У ФИЛМСКОМ МЈУЗИКЛУ

Овај рад је фокусиран на истраживање могућности манифестација непатријархалних форми и идентитета у филмском мјузиклу. Будући да наратив жанра (мјузикла) дугује порекло новоатичкој комедији (фокусираној на хетеросексуални љубавни пар, који превазилази препреке) и да је у својој основној структури едипалан, манифестације трећег рода могу се уоћити уколико се фокусирамо на ненаративне, спектакуларне и перформативне елементе жанра. Репрезентације трећег рода су утемељене на перформативности идентитета и везују се за звезде мјузикла које су, попут Џуди Гарланд и Барбре Стрејсенд, постале геј иконе и тако допринеле могућности преиспитивања традиционалних родних репрезентација у овом занру.

Кључне речи: мјузикл, родни идентитет, жанр, наратив, перформанс, родне репрезентације, Џуди Гарланд

Тема овог рада је репрезентација рода у мјузиклу, тј. начини на које овај жанр обликује наше искуство и разумевање родних улога у друштву. Мјузикл је, често, описиван као популарни, *антии-интелектуални* жанр, народна забава, која, кроз многобројне родне стереотипе, представља друштвене позиције мушкараца и жена. Разлог за таква тумачења може бити у његовој историјској склоности ка представи обнажених лепотица, што је наслеђе популарних форми америчког театра, као што су ревија и екстраваганца. То је довело до тврдњи да је мјузикл, од својих најранијих почетака, имао склоности ка фетишизацији женског тела. Очигледно је и да је наратив мјузикла усмерен ка стварању хетеросексуалног љубавног пара и превазилажењу препрека на путу до брака, као *идеалног* споја неспојивих видова друштвене реалности. Овакав наратив, који своје корене има у новоатичкој комедији, пружа слику идеалног света, као места на коме влада љубав између полова.

Међутим, очигледно је и да је мјузикл одувек имао склоност да понуди театралне, извештачене и преувеличане манифестације родних улога. Очигледан је његов допринос у стварању звезда, популарних извођача, који су, понекад, тумачили своје улоге са великим емоционалним изливима, иронијом и отклоном. Неке од ових звезда, попут Џуди Гарланд, постале су познате као геј иконе.

Дакле, који је то специфични режим репрезентације рода у мјузиклу? Да ли је репрезентација рода у њему подређена идеологији патријарха-

та, у којој је хетеросексуалност једина норма, или постоје могућности за проналажење манифестација непатријархалних форми и идентитета?

Мјузикл се развио као амерички жанр и као специфична комбинација комерцијализованих жанрова, који су имали задатак да обезбеде врхунску забаву. Зато у оквиру мјузикла препознајемо утицаје: Аристофана и новоатичке комедије (која утиче на структуру наратива, јасно поларизованог према концепцији хетеросексуалног романтичног пара, који превазилази препреке), затим комедије *dell arte*, оперете и популарних америчких облика као што су минстрел, ревија, екстраваганца и бурлеска. Један од основних циљева мјузикла, као забављачког жанра, јесте стварање звезда.

Према Рикју Алтману (Rick Altman), жанр не можемо схватити као структуру која потпомаже одређеном тексту да произведе значења, већ искључиво као рестриктивни метод, који сужава поље значења одређеног текста.¹ Међутим, Алтман искључује могућност не-наративног тумачења мјузикла. Он истиче дуално фокусиран наратив као основни елемент овог жанра. То значи да је сваки мјузикл концентрисан око две централне тачке, представљене кроз два пола и рода, два става, две класе и двоје протагониста. Дакле, по Алтману, жанр мјузикла одликује, пре свега, дуално фокусирана прича, изграђена паралелно, око две звезде, супротних полова и ставова. Гледалац при томе мора подредити своје посматрање мјузикла овој симултаности и сваки сегмент мора разумети, не као узрочно последичну везу са осталим сегментима, већ као поређење са сегментном који му је паралелан. Оваква структура наратива проистиче из карактера, који су увек дефинисани родом, чак и када се ради о деци. Тако, било која категорија представе или филма, може подвлачити овај двојни принцип: боја, костим, национално порекло карактера, као и елементи као што су музика или сценографија. (Нпр. различита боја косе јунака у филмовима (*Оклахома!* [*Oklahoma!*, Zinnemann, 1955] филмови са Фредом Астером и Џинџер Роџерс у главним улогама), или различито порекло јунака (*Прича из западног кварта*, [*West side story*, Wise, 1961], *Девојка Фани*, [*Funny girl*, Wyler, 1968]) или упарене гардеробе за мушке и женске звезде (*Берклијеви са Бродвеја*, [*The Barkleys of Broadway*, Walters, 1949], *Звезда је рођена* [*A star is born*, Cukor 1954]...) или дуети, који истражују ставове и емоције пара (*People will say we're in love – Oklahoma!*, *Anything you can do – Ани, узми пушку* [*Annie get your gun*, Sidney, 1950] *Paris loves lovers – Свилене чарапе* [*Silk Stockings*, Mamoulian, 1957]....)

У овом случају од великог су значаја схватања италијанске теоретичарке Терезе де Лоретис (Teresa de Lauretis), која истиче да је наратив у својој базичној структури едипалан, јер је инспирисан *едипалном жељом за знањем*.² Дакле, прича је увек питање жеље и може се објаснити као

1 Altman, Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987.

2 Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.

потрага мотивисана едипалном жељом за знањем. Зато је карактер, тј. *вођа приче*, или субјект – маскулин, док је препрека феминина. Репрезентација жене служи да подржи статус мушкарца као митског субјекта, док је жена фигура наративног краја, тј. *слика завршница*. Она је најчешће репрезентована као митска препрека, чудовиште или пејзаж. Дакле, прича је мушког рода. Она маскулинизује. Њени носиоци су мушког рода, чак и када су женског пола.

У овом контексту се теорије Лоре Малви (Laura Mulvey) и Каје Силверман (Каја Silverman) потврђују. Оне разматрају визуелне и аудитивне репрезентације рода фокусирајући се на анализу филмског наратива и закључују да женске фигуре могу имати искључиво улогу носиоца значења и спектакла, док мушке фигуре преузимају улогу субјекта.³ Да би доживели задовољство посматрања и слушања филма, гледаоци се морају поистоветити са протагонистом, тј. мушкарцем. Ово се манифестује тако што се мушка фигура помера ближе сфери произвођача филма. Он се доводи у везу са стварањем филмске илузије, док жена постаје гледани и слушани објект. Она је представљена као фигура која је под контролом, која је изложена мушком погледу и мушкој фигури учитеља. Творац илузије, тј. филма приказује нам се у мушком роду.

Ако тумачимо мјузикл у складу са његовом причом, тј. основном наративном структуром, морамо закључити да је репрезентација рода у мјузиклу условљена хетеросексуалним погледом на свет. У том случају се женска фигура мора сагледати као подређена. Алтман истиче да је мјузикл пример како камера постаје воајерско око, наводећи нас да се поистоветимо са мушким протагонистом. Он се слаже са Лором Малви да мјузикл показује жену као објект мушког погледа (поготово *шоу-мјузикл*, који често у првом плану приказује обнажене ноге играчица и фетишизује делове њиховог тела, као и њихов глас). И репрезентација женског гласа се може посматрати на тај начин. Преокупација женским гласом се, углавном, манифестује као фасцинација фигуром жене, која поседује социјално неприхватљив говорни глас и као фасцинација феноменом *велике певачице*. У оба случаја се јавља мугућност да снажни женски глас угрози традиционалне родне структуре, те се често јавља лик утицајног мушког редитеља, продуцента или извођача, који покушава да преузме контролу над каријером певачице и њеним идентитетом. Зато су женска тела у мјузиклу, често, виђена као деперсонализована и употребљена као елемент слике, а женски глас као изманипулисан стереотипном фигуром учитеља.⁴

3 Лора Малви, *Визуално задовољство и наративни филм*, у: *Увод у феминистичке теорије слике*, прир. Бранислава Анђелковић, Центар за савремену уметност, Београд, 2002. 189. – 201. 189. Silverman, Каја, *Acoustic Mirror*:.... 26.

4 Сусан Смит истиче честу употребу *Svengali* стереотипа, који се први пут појавио у роману *Trilby*, Жоржа Маријеа (George du Maurier). Тип означава особу која злонамерно манипулише неког. Најчешће је коришћен у приказивању ликова учитеља, који

И музика мјузикла се може сагледати у овом контексту. Џејн Фојер (Jane Feuer) истиче да је музичка родна репрезентација у мјузиклу искажана преко конфликта популарне и класичне музике, што се увек завршава тријумфом популарне музике.⁵ Реторика жанра је усмерена на афирмисање популарних облика, а класична музика (или балет), представљени су само као бледа замена за популарну музику. Класична музика је представљена као феминина, као недовољно потентна, тј. као кастрирана форма популарне. Чак је и сам термин *џез*, који је, раније, означавао све облике популарне музике, поседовао вулгарно, сексуално значење. Џез је поседовао (афро – америчке) етничке фолк карактеристике и висок степен импровизације. Дефинисан је као музика која поседује једноставност форме, могућност да се подреди вокалним способностима извођача, сарадњу професионалаца и аматера, импровизацију и спонтаност и опуштено, неформалну атмосферу. У односу на класичну музику, са европским пореклом, која је сагледавана као хладна и формална, џез је виђен као топла, младалачка, *пјокрећућа* музика. Ове конфронтације су, у наративу, изражаване кроз сукоб између класичних и џез извођача, у корист ових других. Популарна музика је постепено прогутала класичне форме, а Џорџ Гершвин (Georg Gershwin), који је успео да споји популарне квалитете џеза са статусом и респектабилношћу елитне музике, постао је идеал композитора овог жанра.

Међутим, ако желимо да сагледамо родну репрезентацију у контексту ширења родних идентитета, морамо се фокусирати на ненаративне, спектакуларне и перформативне елементе жанра. До овог закључка долазимо ако узмемо у обзир теорију Џудит Батлер (Judith Butler), о конструисаности и променљивости полних и родних идентитета.⁶ Она тврди да идентитет не мора бити утврђен пре акције, он се конституше у чину и кроз чин. Дакле, перформанс је тај кроз који се тело показује као њено или његово. Род је део перформанса, тј. изведбе и она се, зато, не може занемарити.

Ако оваквом тумачењу подредимо мјузикл, у њему неопходно откривамо доминацију *кемп*⁷ сензибилитета и естетике, тј. сензибилитета трећег рода, ни мушког ни женског. Репрезентације трећег рода су утемељене на перформативности идентитета и везују се за звезде мјузикла, које су постале геј иконе.

успоставља доминацију над женским извођачем. Smith, Susan, *The Musical: Race, Gender and Performance*, Wallflower Press, London, 2005.

5 Feuer, Jane, *The Hollywood musical*, Indiana university press, Bloomington and Indianapolis, 1993. 10.

6 Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York and London, 1990.

7 Ричард Дајер (Richard Dyer) истиче да је кемп, очигледно, једна од особина мушке, геј (gay) субкултуре. Он указује на социјалну конструисаност родних улога и има потенцијал измене конвенционалног сагледавања и тумачења рода. Кемп је заснован на перформативности. *То је геј начин за барајтање са вредностима, сликама и производима доминантне културе, пуштем ироније, претеривања, тривијализације, театријализације и амбиваленције...* Dyer, Richard, *Heavenly bodies...* 176.

Многе звезде мјузикла, својом снажном персоном и индивидуалношћу, доприносе могућности да се преиспитају традиционалне родне репрезентације у мјузиклу. Одри Хепберн, Џули Андруз, Барбра Стрејсенд, Џуди Гарланд, Бет Дејвис, Фред Астер, Џин Кели, Елвис Присли, Џон Траволта, и други отварају могућности нових анализа.

Они пружају извештачене и пренаглашене представе родних улога, травестију и ироничан однос према родним улогама, које се указују као промењиве и као чиновни игре и маскераде. Ова чињеница подржава идеју о родном идентитету као перформативу. Мјузикл пружа представу рода као илузије, конструисане кроз глуму и наступе. Емоционално интензивирани наступи звезда у мјузиклу, омогућавају излив либидиналне енергије и доприносе утиску директне, агресивне комуникације са публиком, денатурализујући уобичајене представе рода.

Иако је глумила у филмовима који користе Свенгали и пигмалионске мотиве, Одри Хепберн је означавала особу која поседује више од изгледа (*a cutie with more than beauty*). Њена андрогена појава одударала је од идеала феминитета. Питер Крејмер (Peter Kramer) истиче да је она представљала *оличење софистициране Европје, насупрот извештаченом Холивуду*.⁸ Она је својим изгледом више подсећала на студенткињу, него на старлету и доказивала је да жена може бити и паметна и атрактивна. Појављивала се на насловницама модних часописа, као што је *Воџ (Vogue)*, у одећи која је креирана специјално за њу. Њена појава дефинисана је у њеном првом мјузиклу, *Смешно лице [Funny face, Dopen, 1957]*, насловном нумером: *A cutie with more than beauty*. Она тумачи лик продавачице књига, Џо Стоктон, која је заинтересована за француски филозофски покрет, *емијатикализам*, и која постаје модна икона и слика женског идентитета, уз помоћ фотографа Дика Ајверија (Фред Астер). Филм је састављен из мноштва сегмената, који су заправо мали перформанси Одри Хепберн, где она позира пред објективом и где се њено *смешно лице* користи на различите начине. Тиме стичемо утисак да посматрамо Одри Хепберн, а не Џо Стоктон, што је појачано и алузијама на њен приватни живот (и њену удају за старијег човека и редитеља Мела Ферера, Свенгали фигуру у њеном животу). Исто се може рећи и за њен мјузикл *Моја драга дамо (Pigmalion), [My Fair Lady, Сикор, 1964]*, који је адаптација Шоове драме. Иако глуми Елизу Дулитл, жену са друштвено неприхватљивим гласом, који захтева контролу професора Хигинса, ми гледамо како се Елиза, током филма, претвара у Одри Хепберн, чиме се разбија класична форма филма. На самом крају филма, она говори својим упечатљивим енглеским нагласком и тада постајемо сигурни да је протагониста филма, у ствари, Одри Хепберн, а не Елиза Дулитл.

⁸ Kramer, Peter, *A Cutie with more than beauty*, u: Marshall, Bill and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond*, Intellect Books, 2000 (62–70).

Ипак, две глумице које су имале посебан утицај на мушку геј субкултуру и које, у правом смислу, репрезентују кемп естетику жанра, јесу Барбра Стрејсенд и Џуди Гарланд.

Барбра Стрејсенд је изградила репутацију навалентне и агресивне глумице, која у свом раду увек инсистира на другости, тј. свом националном и родном идентитету. Она је изградила свој имиџ на пресеку јеврејског и женског идентитета, да би, касније, постала важна појава геј сензибилитета и својеврсна *квир*⁹ икона. Својим певачким талентом и инсистирањем на јеврејском пореклу, Барбра Стрејсенд је постигла први успех као звезда мјузикла и тиме је преиспитала жанровски капацитет у репрезентацији етничитета и рода. Од филма *Девојка Фани*, она је инсистирала на својој различитости, како на платну, тако и у животу. Потенциран је њен специфични изглед, који се не уклапа у стереотипне представе звезда, као и специфичан начин на који се изговара њено име: *Барбра*. У њеним мјузиклима, *Девојка Фани* [*Funny girl*, Wyler, 1968], *Какви смо били*, [*The Way We Were*, Polack, 1973], *Јенџил* [*Yentl*, Barbra Streisand, 1983], истакнута је њена тешка борба за прихватање, будући да се и етнички и родно разликује, а она је представљена као жена која тријумфује у мушком свету и као јеврејка у дијаспори. Са мјузиклом *Јенџил*, она се само-глорификовала, будући да је постала прва жена која је истовремено редитељка, продуценткиња, сценаристкиња и главна глумица у филму. То је уједно и филм у коме се инсистира на хомо-еротизму и проблему третмана жена у неким јеврејским заједницама. Барбра Стрејсенд тумачи лик јеврејске девојке Јентл, која, након очеве смрти, преузима идентитет свог покојног брата Аншела и одлази на студије теологије. Потом се развија чудан љубавни троугао између Аншела, његовог студијског колеге Авигодора (Mandy Patinkin) и девојке Хадас (Amy Irving). Филм је набијен хомоеротском тензијом између две жене и два мушкарца, а радња се одвија око родне неодлучности главног лика. Гледаоци су позвани да се идентификују са трансвеститском фигуром и тиме што се руше конвенције жанра. Стрејсендова пева све песме недијегетски или као солиловкије. То су њене приватне исповести, мисли, откривене само публици, која је у супериорном положају у односу на јунаке. Тако се ствара посебан

9 Александар Доти (Alexander Doty) објашњава да сваки *класични* текст може бити *квир* – *сугестиван*. Квир је нешто што је увек конотирано или сугерисано, тако да сваки текст има потенцијал да буде квир. Репрезентација квира никада не садржи гола тела или њихов контакт, као ни љубљење или директне вербалне индикаторе. Разлози за то су психолошки (страх, потискивање), културални (опресија) и институционални (цензура, тржиште). Квир је зато, често, репрезентован на суптилне начине. Овај термин не представља фиксну категорију, а користи се на више начина. Најпре као синоним за хомосексуализам или бисексуализам. Затим као заједнички термин за све врсте не-хетеросексуалних идентитета, (геј, лезбијски, бисексуални или транссексуални идентитет), као и позиција, текстова и читања. Затим, за приступ ненормативним експресијама рода, (чак и ако су оне повезане са хетеросексуалношћу). За опис свега онога што није јасно хетеросексуално. И за опис аспеката посматрања, културалног тумачења, продукције и текстуалног кодирања које установљавају нове просторе за разумевање и категоризацију рода и сексуалности.

однос између публике и глумице. Мишел Арон (Michele Aaron) наглашава да упечатљиви нос Барбре Стрејсенд означава њено јеврејско порекло и њену мужевност. Нос доприноси утиску да је она кастрирани мушкарац.¹⁰

Џуди Гарланд је оставила велики утицај на мушке, урбане, беле, геј заједнице, које су је глорификовале због њеног *посебног односа са патињом, свакодневицом и нормалношћу*.¹¹ Овако добром пријему од стране геј субкултуре, допринела је и њена биографија, препуна животних тешкоћа, алкохола, лекова, па и покушаја самоубиства. Ричард Дајер описује њену појаву као обичну, андрогену и кемп. Он истиче да су њени концерти привлачили хомосексуалну публику, јер их је својим наступом увлачила у борбу са животним проблемима. Деловала је као да може да се избори и да поднесе пораз. Њена два филма *Звезда је рођена* [*A star is born*, Sukor 1954] и *I Could Go On Singing* [Neame, 1963] очигледно су заснована на њеној биографији и оба се завршавају тако што се њен карактер враћа из очаја и поново наступа. Сузан Смит истиче да је у филму *Звезда је рођена* истакнуто да је главни лик заправо Џуди Гарланд, а не Естер, тиме што је њен лик супротстављен лику Нормана Мејна (Јамес Масон), који је драмска верзија саме Џуди. Филм је снимљен као њен повратак на сцену, након покушаја самоубиства. Лик Нормана Мејна у филму се убија, а муче га и слични проблеми као и Џуди у реалном животу (алкохолизам, неуспех). Сваки пут када Норман прекине јавни наступ Естер, ми имамо утисак да видимо Џуди у конфронтацији са самом собом. Тај утисак је појачан честом употребом огледала, као и начином на који се Естер представља на крају филма: *Госпођа Норман Мејн*.

Дајер истиче да Џуди Гарланд поседује дозу геј сензибилитета јер спаја наизглед неспојиве особине: театаралност и аутентичност. Она је својој патњи приступала на театаралан начин, певала је о љубави према мушкарцима са дозом театаралности у наступу, чиме је омогућила идентификацију геј публици. Њен посебан однос према свакодневном и обичном створио је утисак да се *права особа налази иза слике*. У већини својих првих филмова, она је глумила скромне девојке *из комшилука*, из нормалне, хетеросексуалне породице, које су одгајане да буду *обичне* (као и већина геј мушкараца). Међутим, она није израсла у обичну, стереотипну звезду. Оно што је њену појаву чинило аутентичном јесу емоционална интензивност и недостатак гламура. То што није била гламурозна, представљало је изневеравање феминитета и доприносило је утиску да је она помало инфериорна, што може да кореспондира са начинима на које хомосексуалци мисле о себи (као о неком ко је изневерио родну улогу и сексуални идентитет). У великом броју филмова Гарландова је представљена, више, као филмски обожаваалац, него као филмска звезда, што је додатно доприносило утиску да је *само обична (необична) девојка*. То што

10 Aaron Michele, Yentl and the singing Jew, u Marshall, Bill and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond*, Intellect Books, 2000, 125–132.

11 Дурер, 138.

није успела да оствари слику феминитета, допринело је да њена појава делује андрогено. Иако је глумила у хетеросексулано одређеним наративима, она је увек остављала утисак родне неодређености. Једна од њених најпопуларнијих песама носи назив *Нешто између* (*In between*), што је поред њене *неактивности*, додавало том ефекту родног отпадничтва. Ова андрогеност је представљана као одређени стил или као трагикомична. Њени покрети су увек маскулинизовани, тако да је и својим наступом деловала као дечак. И костими, које је носила су, често, врло јасно маскулиновани, (посебно костими из нумера *A Couple of Swells – Ускришња парада*, [*Easter Parade, Walters 1948*] и *Be a Clown – Pirat*). Све ово допринело је њеном изгледу скитнице и кловна, неуклопљеног у патријархално друштво, а тај изглед је одржавала и на својим концертима. Још једна од карактеристика појаве Џуди Гарланд је њен кемп статус. У својим филмовима, Џуди Гарланд показује елементе кемпа: артифицијелност, пародију и театаралност. У филму *Чаробњак из Оза* [*The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939*], она је адолесцент са гласом одрасле жене, који се, са великом иронијом, односи према магичном свету Оза. Ипак, филмски мјузикл који доноси можда и највећу дозу кемпа у историји филма, свакако је *Пирати*, Винсента Минелија. Филм је дефинисан односом протагониста, Мануеле и Серафина (Џуди Гарланд и Џин Кели) према родним улогама, а наратив је фокусиран на приказивање романтичне заљубљености, као илузије и спектакла. У приказивању мушке и женске позиције иде се у претеривање и извештаченост, до те мере, да глумци, који пуцају од смеха у последњој сцени, изгледају као да се смеју својим улогама. Хетеросексуалност, маскулитет и феминитет су приказани као маскерада, што филму даје изразит андрогени карактер. Филм представља идеални свет, ослобођен родних улога, тј. свет у коме су родне улоге исмејане и доведене до апсурда, оне се мењају и одбацују и оне су одвојене од њихових носилаца. Позиција мушкарца је крајње еротизована у филму, он је представљен као објект погледа и као објект романтичних маштарија, а када се Џуди Гарланд/ Мануела, појави у мушком костиму у последњој сцени, филм добија очите геј конотације. Queer естетика партитуре Кола Портера и мизансцена Винсента Минелија, одају утисак исмевања романтичног наратива. Овакав статус, Џуди Гарланд је оставила у наследство својој ћерки, Лајзи Минели.

Дакле, звезде мјузикла представљају могућност слободнијег тумачења жанра. Поставља се питање да ли се музика мјузикла може подредити оваквом тумачењу. Одговор је потврдан. И музика мјузикла се може посматрати у перформативном, ненаративном контексту. Овоме иде у прилог теза Џона Мандија (John Mundy) о визуелној економији популарне музике, на чији је развој највише утицао управо мјузикл.¹² Наиме, мјузикл је користио наменски компоновану музику и циљао на широко по-

12 John Mundy "Popular music on screen: from the Hollywood musical to music video", Routledge, NY and London, 2001.

пуларизовање маргинализованих музичких стилова џеза и блуза, који су имали афричко порекло. Да би подишао превасходно *белачкој* публици мјузикл је своју визуелну економију кодирао као белу. Другим речима, мјузикл утиче на чињеницу да је немогуће разумети у потпуности популарну музику, без референци на њену визуелну репрезентацију и присуство у другим медијима. Обожаваоци популарне музике желе и да гледају извођаче, а не само да слушају извођење.

Због ове чињенице се не може занемарити оно што Хедер Леинг (Heather Laing) назива музичко-емоционалном филозофијом жанра.¹³ Она истиче да у мјузиклима, музичка нумера, која је интегрисана у наратив, обично почиње у тренуцима када је карактер на врхунцу потребе за емоционалним изражавањем. То је, истовремено, и тренутак када је дистанца између перформера и филмске публике на најмањем нивоу. Симултано појављивање музике на дијегетичком и недијегетичком нивоу, у тренутку када карактер почне да пева, указује нам да је тај карактер извор целокупне музике у филму и да је рационални наратив пао под утицај емоционалне логике карактера, што је и довело до колапса конвенционалног схватања филмске музике. Дакле, иако је нумера снимљена раније, нама се чини да је извођач њен кључни извор. Својим, наглашено емоционалним наступом, перформери делују на публику, убеђујући је да се осећења могу поделити и рушећи традиционалне представе рода. Публика губи статус маскулинованих посматрача и постаје саучесник у патњама извођача. Постаје саговорник.

На тај начин мјузикл денатурализује уобичајене родне репрезентације и стиче право на статус жанра кемп сензибилитета и естетике.

Литература:

- Altman, Rick, *The American Film Musical*, Indiana university press, Bloomington and Indianapolis, 1987.
- Anđelković, Branislava, (priređ.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York and London, 1990.
- Case, Sue Ellen, *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre*, JHU Press, 1990.
- Daković, Nevena, *Melodrama nije žanr*, Prometej, Novi Sad.
- Dyer, Richard, *Heavenly bodies: film stars and society*, Routledge, New York and London, 2004.
- Doty, Alexander, *Faming Classics, Queering the film canon*, Routledge, New York and London, 2000.
- Ewen, David, *The Story of America's musical theatre*, Chilton company book division, Philadelphia and New York, 1961.

13 Laing, Heather, Music, song and the musical u Marshall, Bill and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond*, Intellect Books, 2000 (5–14), 5.

- Ewen, David, *Complete book of the American musical theater*, Henry Holt and Company, 1958.
- Feuer, Jane, *The Hollywood musical*, Indiana university press, Bloomington and Indianapolis, 1993.
- Gerstner, David A. and Janet Staiger, (ed.), *Autorship and film*, Routledge, New York and London, 2003.
- Hollows, Joane, (ed.), *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester University Press, Vancouver, BC, Canada, 2000.
- Jones, Amelia, (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, New York and London, 2002.
- Kaplan, E. Ann, (ed.), *Psychoanalysis and cinema*, Routledge, New York and London, 1990.
- Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University, 2005.
- Lehman, Peter, (ed.) *Masculinity: bodies, movies, culture*, Routledge, New York and London, 2001.
- Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Marshall, Bill and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond*, Intellect Books, 2000.
- Мес, Кристијан, *Језик и кинематографски медиј*, IZF, Београд, 1975.
- Моан, Рафаела, *Filmski žanrovi*, Clio, Београд, 2006.
- Mundy, John, "Popular music on screen: from the Hollywood musical to music video", Routledge, NY and London, 2001.
- Рапајић, Светозар, *Музичко позориште на Теразијама у Зборник радова ФДУ бр.8-9 (109-155)*, Београд, 2005.
- Ромић, Драгана, *Америчка историја XIX века у бродвејском мјузиклу*, Магистарски рад, ФДУ, Београд, 1991.
- Silverman, Kaja, *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis*, Indiana university press, Bloomington and Indianapolis, 1988.
- Smith, Susan, *The Musical: Race, Gender and Performance*, Wallflower Press, London, 2005.
- Stojanović, Dušan, *Leksikon filmskih teoretičara*, IZF, Београд, 1991.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to theories of popular culture*, Routledge, London and New York, 2004.
- Ćirić, Marija, *Metamorphoses of the personality of music in the context of 20th century cinema u The 20th Century and the Phenomenon of Personality in Music*, Riga, 2007, 149-159.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005.

Internet:

- http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan

Elektronska izdanja časopisa za feminističku teoriju *Ženske studije* od 1995–2002. godine:

- Bal, Mike, *Oko njegovog gospodara* u *Ženske studije* 7, http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s7/BAL.html.

- Garb, Tamar, *Rod i predstava, uvod* u *Ženske studije* 7, http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s7/GARB.html.

- Laker, Tomas, *Otkriće polova* u *Ženske studije* 2/3, http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s2/lakar.html.

- Polok, Grizelda, *Modernost i prostori ženskosti*, u *Ženske studije* 7, http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s7/POLOK.html

Spisak pomenutih filmova:

Американац у Паризу [*An American in Paris*, Minnelli, 1951]

Ани, узми пушку [*Annie get your gun*, Sidney, 1950]

Берклијеви са Бродвеја, [*The Barkleys of Broadway*, Walters, 1949]

Девојка Фани, [*Funny girl*, Wyler, 1968]

Звезда је рођена [*A star is born*, Cukor 1954]

I Could Go On Singing [Neame, 1963]

Јенџил [*Yentl*, Barbra Streisand, 1983]

Какви смо били, [*the Way We Were*, Polack, 1973]

Мулен Руж [*Moulin Rouge*, Buz Luhrman, 2001]

Мушкарци воле плавуше [*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953]

Наше песме, наши снови [*The Sound of Music*, Wise, 1965]

Оклахома! [*Oklahoma!*, Zinnemann, 1955]

Оркестар Вагон [*The Band Wagon*, Minnelli, 1953]

Пиџмалион [*My Fair Lady*, George Cukor, 1964]

Пираџи [*The Pirate*, Minnelli, 1948]

Прича из западног кварџа [*West side story*, Wise, 1961]

Свилене чараџе [*Silk Stockings*, Mamoulian, 1957]

Смешно лице [*Funny Face*, Donen, 1957]

Ускришња парада [*Easter Parade*, Walters 1948]

Чаробњак из Оза [*the Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939]

Дез певач [*The Jazz Singer*, Crosland, 1927]

GENDER REPRESENTATION IDENTITY IN A MOVIE MUSICAL

Summary

Musical explorations have mostly been subject to a narrative methodological approach, with the consequence of a musical interpreted as a source of heterosexual representations and as an element of patriarchal ideology, consequently gaining on its intensity. Indeed, a musical does display the legs of a female dancer, lovely faces of female singers, choir female singers and ballerinas, as well as strong, masculine figures of masters, singers, composers and husbands, leading them up to the right paths – the path of love. The paper represents an attempt to highlight the fact that the interpretations of genres and musicals can be set within different frames of inter-

pretative processes. As an aspect of a social, cultural and artistic production, a musical does not demonstrate educational and pedagogical traits as to the instructed modes of life and patterns of behaviour in a patriarchal environment. The recognition of the representative forms and identity is a matter of perspective, as much as of interpretation. In order to identify non-patriarchal identities and third gender manifestations, the so called *queer* phenomena, we are to employ the non-narrative modes of genre interpretation. A musical provokes intense emotional performance, theatrical and artificial address to the audience, it promotes spectacles and stars who, with their dominant persona, transcend the stereotypical male and female concepts, offered by a narrative. It takes no more than to witness a single act of Judy Garland or Barbra Streisand, for that matter, so that we could derive a conclusion that they do not only represent lovely ladies, waiting for a deliverance to be rendered by a husband – a hero, nor do they represent those figures who seek to find happiness in love. Their performance is indicative of the artificial quality present in female roles, as well as of the inability to fit into the binary gender system. With their intense emotional performance, they communicate with the audience, effusing their dilemmas and anxieties beyond the boundaries set by the screen, thus destabilizing the traditional role of a (masculinized) observer – a voyeur. Since in a musical we are to encounter an abundance of suchlike stars, we can positively state that it rightfully deserves the status of the *queer* genre.

Milica Konstantinović

КОНСТРУКЦИЈА ИДЕНТИТЕТА И ФИЛМСКА МУЗИКА: ФИЛМСКЕ ПАРТИТУРЕ ЗОРНА СИМЈАНОВИЋА

Усредсређеност на звучни/музички подсистем филма подстакнута је чињеницом да се савремена теорија филма радије бави визуелном димензијом, док је проблематизовање аудитивног аспекта углавном у другом плану¹. Односно, „глас“ музике у филму само на први поглед мало говори о статусу идентитета у контексту савременог друштва. Стога у овом тексту полазимо од хипотезе да на примеру филмске музике у оквиру филмског система можемо разматрати питања конструкције идентитета. Речју, из перспективе (теоријских) поставки актуелних последњих деценија покушаћемо да идентификујемо појавности идентитета у филмским партитурама Зорана Симјановића.

Кључне речи: Идентитет, идентификација, филмска музика / филмска партитура, идеологија, мултикултуралност/интеркултуралност, нација, етницитет

Предмет овог текста јесте дешифровање начина на који се идентитети одређују и обликују у времену које подразумева глобалне структуре као „арене“ (релативне) сигурности, док истовремено институционализује принцип радикалне сумње, при чему целокупно знање добија облик хипотеза. Чинићемо то кроз конкретне примере из (уметничке) праксе, односно, уз помоћ филма као парадигматске уметничке дисциплине епохе којој смо сведоци. Конкретно, „глас“ музике у филму само на први поглед мало говори о статусу (националног, етничког, родног, класног, породичног, племенског, генерацијског, културалног, итд.) идентитета у данашњем ширем/глобалном контексту. Другим речима, желимо да предочимо да (филмско) садејство музике са сликом и нарацијом обезбеђује увид у процесе којима је идентитет изложен.

Одређења идентитета

Појам идентитета потпуније ћемо формулисати појам уз помоћ истоимене одреднице коју налазимо у *Појмовнику савремене умјетности* Мишица Шуваковића. Идентитет је, по њему, „циљ или ефекат психолошког и

¹ У том смислу, идејна инспирација за овај текст стигла је, између осталог, након упознавања са студијом *The American Musical and the Formation of National Identity* Рејмонда Кнапа, која управо говори о релацији филмске музике и идентитета. Cf, Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press · Princeton and Oxford, New Jersey, 2006.

друштвеног процеса којим се субјект поистовећује с другим стварним или идеалним субјектом, одређеним аспектима стварног или идеалног другог субјекта, стварном или идеалном друштвеном групом, односно одређеним критеријима и проказима критерија индивидуалне или друштвене препознатљивости“². Притом је процес идентификације одређен двама аспектима, „изјавом о поистовјећивању и извођењем поистовјећивања“.³

Приватни идентитети. Фрагментирање идентитета. Национална класа

Уласком у мрежу институционалне контроле која је део постиндустријског контекста друштва долази до парадокса: с једне стране поменути контрола формира (виртуелне) бране за нову конструкцију приватних идентитета, а с друге, увећане су појединачне опције за раст материјалног стандарда. Све ово последњих деценија иницира појаву дискурса о фрагментираним идентитетима и отварања питања о постојању целовите личности, будући да она данас радије функционише као „фрагментирани особности које истодобно настају неколико друштвених светова“⁴. Да бисмо то појаснили, послужићемо се Симјановићевом партитуром из филма *Национална класа* (редитеља Горана Марковића, 1979).

Музика из филма *Национална класа* није, како је то уобичајено, интродукција у кинематографска збивања. Напротив, можемо рећи да је појава главне теме уведена сликом, односно приказом разбарушене собе која, судећи по предметима који је настају, очигледно припада (релативно) младој особи, да би се око камере коначно усредредило на постер славног возача *формуле 1*. Чује се Симјановићева музика која би могла да буде сликовит, готово *tickey-mousing* опис хероја ауто-трка. Но, Мартин Флојд није јунак ове приче. Симјановић је искројио нумеру која треба да нас одведе до помоћног (и јединог жељеног) идентитета Бране, београдског момка жељеног славе и наравно, бољег материјалног статуса.

Главна тема припада *mainstream* подручју поп жанра и типична је за урбану (младу) популацију друге половине седамдесетих година прошлог века: то је тема „суперхероја“, брзог темпа, упадљиво моторична – јер треба да означи бег од обавеза „одраслих“ којем прибегава генерација коју ова нумера репрезентује. Брана је рели возач у категорији „националне класе“ (Фиат 750, некад широко распрострањени „фића“). Од свог славног „колеге“, Флојда, позајмио је име/идентитет (наравно, на начин како га он сам интерпретира, будући да нема увид у начин живота и навике „оригиналног“ Флојда) и тако функционише у „јавности“. Име које је добио по рођењу избегава да употреби; Браном га називају само особе са

2 Мишко, Шуваковић, „Идентитет“, *Појмовник савремене умјетности*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005, 270.

3 Ибид.

4 Инга, Томић-Колдуновић Сања Кнежевић, „Конструкција идентитета у микро-макро контексту“, АСТА IADER, 1/2004, 110, <http://www.unizd.hr/Portals/0/izdavastvo/7-tomic-koldurovic.pdf>.

којима је у конфликту (отац, мајка, дугогодишња девојка). Тако је, заправо, ова Симјановићева тема звучна „дескрипција“ идентитета који главни јунак упорно презентује и покушава да досегне, а који му, из ситуације у ситуацију – увек замало – измиче. Све то је тек први ниво фрагментирања Браниног/„Флојдовог“ бивствовања. Како откривамо нове његове подидентитете („Флојд“ је бесомучни заводник, размажени лењивац, дечак на прагу тридесете, итд.), тако долази до варирања главне теме, која по потреби добија и текст: „он је мудар, храбар, лудо вози, тако треба...“. Она има функцију „управљања утиском о себи“, што представља технику којом се актери служе у постизању/одржавању одређених утисака, с циљем стварања жељеног индивидуалног идентитета⁵. Коначно, Симјановићева тема „суперхероја“, бунтовника који и по породичном идентитету припада „националној класи“ (то јест скромном грађанском слоју: отац касапин и мајка домаћица), јесте у својеврсном контрапункталном односу са „Флојдовом“ реалношћу.

Друга „Флојдова“ тема је такође из жанра поп музике и по својој форми је најближа стандардном филмском „сонгу“ са текстом („Зашто све што је лепо има крај,“ у извођењу велике поп звезде краја 70-тих година Оливера Драгојевића), какав се уобичајено примењује у кинематографији. Овај сегмент Симјановићеве партитуре јесте асоцијација која указује на несагласја микро и макро простора главног јунака. Подвојеност понашања јесте очигледан разлог за конципирање две музичке теме које ће бити везане за појављивање главног јунака (наместо једне, како се готово без изузетка практикује у филмској музици). Друга тема тако подвлачи „Флојдове“ тренутке сентименталности, односно, понашање које бисмо (условно) могли подвести под традиционалне норме, за разлику од прве, која се односи на испоњени нарцистички идентитет (или чак „нарцистички поремећај“⁶), којим „Флојд“ замењује процес индивидуације⁷.

Значење које музика још додаје „Флојду“ јесте наглашен мачизам, усредсређеност искључиво на сопствено задовољство што је композитор постигао избором певача (Дадо Топић⁸). Његов глас обезбеђује потребну/рокерску „грубост“ (примерену и садржини текста који велича „Флојдове“ квалитете), те се звучно јасно издваја из подлоге женских гласова, оних који и у фабули опседају главног јунака.

5 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, Anchor, New York, 1959.

6 Christopher Lash, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Norton, New York, 1979.

7 Нарцистичке идентитете повезујемо са „апокалиптичном природом модерног друштвеног живота“, која се манифестује кроз неуморну (или чак фрустрирану) потрагу за личним идентитетом, која спречава дату индивидуу у обликовању ваљаних граница између таквог идентитета и спољашњег света.

8 Зоран Симјановић признаје да му је концепција овог сонга задала највише потешкоћа у раду на музици филма *Национална класа*. Међутим, занимљиво је да је овај композитор извођача песме „Флојд“ одредио пре него што је започео писање исте (усмени извор).

С друге стране, као последица новијих достигнућа у доменима биолошке репродукције, генетичког инжењеринга, медицинских интервенција, дешава се да концептуализација сексуалности постаје поље у ком се огледа одбацивање традиционалних норми и преображај интимности (примери за поменуту појаву су управо горе разматране две филмске музичке теме). Тело постаје подручје практиковања различитих избора. У *Националној класи* Симјановић ће разоткрити такав модел бивствовања новом нумером, трећом темом. Нумера је насловљена са „Миришем“, и директно треба да укаже на непримерено понашање „Флојдовога“ пријатеља, који је страствени и нескривени уживалац наркотика. Такође је било неопходно саопштити слушаоцу/гледаоцу податак о Симкетовом сексуалном идентитету. Редитељски поступак примењен у *Националној класи* очигледно је тражио имплицитно давање такве информације. То је разлог што се Зоран Симјановић послужио „триком“. За извођење сонга „Миришем“ ангажовао је браћу Врањешевих, који су своје певање деформисали „посредством“ *Лабораторије звука* тако да оно звучи као да долази од женских гласова, што лако демаскира и Симкетов сексуални идентитет, који ће тек на поткрај филма, бити (не)посредно потврђен и кроз (говорну) нарацију („Флојдов“ отац назваће га „сека-персом“). Јер, будући да тадашње друштво још увек задржава и окриље традиционалних сигурности (што значи и задржавање традиционалних норми понашања), слика неће експлицитно одати младићеву хомосексуалност. За јасну поруку гледаоцу о сексуалном идентитету Симкета било јој је неопходно значење које дописује музика.

Друштвени идентитети. Идеологија и идентитет. *Тиш и ја*

Анализа релације коју творе филм и идеологија „упућује на начин на који филм обликује гледаоца и утиче на њега као послушног друштвеног субјекта; како репродукује и ’натурализује’ друштвене неједнакости и доминацију“⁹. Такође, „рад“ идеологије на конструкцији друштвених идентитета посматрамо не само кроз његово дејство на гледаоца већ и у оквирина филмске стварности, то јест, као ’идеолошки рад’ филма и у филму“¹⁰. Односно, и сам филм може да функционише као фактор демаскирања „идеолошког рада“.

У *Националној класи*, како кроз нарацију тако и кроз музику, донекле опажамо да на конструкцију идентитета делују појаве коју Луј Алтисе назива „државним идеолошким апаратима“ (ДИА)¹¹ и „државним угњетачким апаратом“¹². Под појмом „државни идеолошки апарати“ под-

9 Невена Даковић, „Појмовник теорије филма III“, у: Жак Омон и Мишел Мари, *Анализа филм(ов)а* (са француског превела Јасна Видић), СЛЮ, Београд 2007, 294–295.

10 Ибид.

11 Louis, Althusser, „Идеологија и државни идеолошки апарат; (белешке за једно истраживање)“ (превела Верица Козомара), *Марксизам у свјету* (уредник Милош Николић), бр 7–8, Београд, 1979, 77–119.

12 Ибид.

разумевамо, по Алтисеу, „известан број стварности које се непосредно показују посматрачу у облику различитих и специјализованих институција¹³. Алтисе додаје да ова два појма не треба мешати, будући да је „државни угњетачки апарат“ само један док ДИА репрезентује мноштво државних идеолошких апарата, односно да ДИА „функционише на идеологију“, док репресивни апарат у служби државе „функционише на насиље“, али истовремено наглашава да они никада не функционишу изоловано један од другог. Наиме, ради се о „двоструком функционисању (на преовлађујући и на секундаран начин)“¹⁴. Стога можемо да констатујемо да музика филма *Национална класа* демонстрира деловања „државних идеолошких апарата“, у садејству са „секундарно“ постављеним „државним угњетачким апаратом“. Насупрот томе, у музичким партитурама из филмова *Отац на службеном пућу* (редитеља Емира Кустурице, 1985) и *Тито и ја* (редитеља Горана Марковића, 1992), сасвим јасно опажамо/чујемо преовлађујуће дејство репресивног апарата у служби државе.

Улога музике у функцији обликовања (друштвеног) идентитета изразито је експонирана у филму *Тито и ја* јер открива слушаоцу политички, класни, породични, национални идентитет јунака поменути приче. Насловна, „Титова“ тема, обележена је колоритом фолклора Кариба (композитор у том циљу на карактеристичан начин користи лимене дувачке инструменте и маримбу у оркестрацији) и ритмом (употребљени су *салса* ритмички обрасци). То је, заправо, народни напев хрватског Загорја „допуњен“ егзотичним елементима, јер истовремено треба да презентује и (претпостављену) Маршалову националну припадност и идентитет новоформиране социјалистичке мултиетничке/мултинационалне државе: неспојивост „карипских“ елемената са фолклором једне од југословенских етничких група управо треба да сведочи о артифицијелности *ex-uit* творевине, њеном статусу у глобалној заједници али и начину мишљења/понашања наметнутом њеном становништву од стране „државног угњетачког апарата“. Такође, како примећује Невена Даковић, „дефамилијаризација новим [*салса*] ритмовима и аранжманима има двојако значење.

13 Идеологија, по Алтисеу, јесте „приказивање имагинарних односа индивидуе према њезиним реалним увјетима егзистенције“, што указује на то да тако формулисана дефиниција овог појма има материјалну егзистенцију. Надаље, Алтисе изводи следеће закључке: „(а) да нема праксе која је омогућена идеологијом и која се одвија кроз идеологију, и (б) да нема идеологије осим оне која је од субјекта и за субјекте. У том смислу идеологија је систем приказа који интерполира (изјашњава) индивидуе као субјекте“. Лакановска теоријска психоанализа одлази корак даље указујући да улога идеологије „није да субјекту понуди точку бијег из његове реалности него да му понуди саму друштвену реалност као бијег од неке трауматичне реалне језгре, док касне модерностичке и посмодерностичке теорије идеологију дефинишу као „облик друштвене симболичке производње замисли, вриједности, увјерења“. Цф, Мишко Шуваковић, „Идеологија“, *Појмовник сувремене умјетности*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005, 271.

14 Louis, Althusser, „Идеологија и државни идеолошки апарат; (белешке за једно истраживање)“ (превела Верица Козомара), *Марксизам у свету* (уредник Милош Николић), бр 7–8, Београд, 1979, 77–119.

Она подвлачи сличности између Тита и латино-америчких диктатора, али и паралеле између Југославије и 'банана' републике¹⁵.

Насупрот „Титовој“, стоји тема малог Зорана (централни лик и нара-тор), која се први пут појављује када дечак представљајући своју породицу изговори „ја волим свој дом“. Ради се о реплици популарних шлагера 30-тих година прошлог века, што за циљ има звучну дескрипцију атмосфере предратног „салонца“ у ком дечак живи. Тема такође говори о тада непожељном грађанском класном идентитету Зоранове породице, која трпи репресивна деловања „државног утњетачког апарата“. Ова је нумера везана и за дечакове нежне емоције упућене Јасни, мршавој девојчици из оближњег сиротишта, јер, логично, Зоран вољену особу осваја управо кавалерским методама карактеристичним за некадашњи буржоаски слој друштва (носи јој школску ташну, поклања прстен који је узео из остатака бакине колекције накита).

Нешто између – поље интеркултуралног сусрета

Музика из филма *Нешто између* (редитеља Срђана Карановића, из 1983. године) има огроман задатак јер треба да најави (или подвуче или допуни) мноштво интеркултуралних значења ситуираних „негде између“: између Турске и Беча (или чак Њујорка), између капитализма и комунизма, између вина и соде (српски мушки ликови се чврсто држе „шприцера“), и коначно – између два мушкарца (главни женски лик до краја не може или не жели да одлучи да ли жели Марка или Јанка). Прво појављивање теме јесте подражавање вергла (или циркуске музике – касније током филма открићемо да се то односи и на социјалистички *ex-yu* „циркус“), које прати (наравно, кружно) окретање праксиноскопа који је такође „нешто између“ цртежа и филма. Због позиционирања, „између“ Симјановић је конструише као *функционалну* јер је то начин да музика добије сва потребна обличја, односно, све неопходне нијансе различитих идентитета: он структурише музику акултурације, што значи да њена бројна преобликовања управо обухватају „оне појаве које настају кад групе појединаца из различитих култура долазе у сталан непосредан контакт, са накнадним променама у првобитном културном /ми га чујемо у музичком/ обрасцу једне од група, или обе“¹⁶. Симјановићев „вергл“ обухватиће тако многе културе које су се игром случаја окупиле у Београду с почетка осамдесетих. Поменути кружни мелодијско-ритмички покрет примењен у теми показаше се као погодан да накратко (и привидно) уједини љубавни троугао чији су „играчи“ двојица Београђана и јед-

15 Невена Даковић, „Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post) Yu Cinema“ in Oksana Sarkisova, Peter Apor (eds.), *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest, CEU Press 2007c, 117–143.

16 Кристијан Бордано, „Сусрет без разумевања? (О улози неспоразума у интеркултурним комуникационим процесима)“, *Огледи о интеркултурној комуникацији*, са немачког и енглеског превели Томислав Бекић и Владислава Гордић, Библиотека XX век, Београд, 2001, 8.

на Американка, да споји самоуправљање са остацима буржоаског или чак феудалног система (Јанкова бака је белогардејка избегла из Русије након Октобарске револуције), односно, слављење породичног свеца са вежбом цивилне заштите која се одиграва у непосредном окружењу. Расклинани и раштимовани клавир и валцеролика мелодија главне теме су и подсећање на похабаност буржоаског порекла и преостале грађанске навике Јанкове породице.

Тема филма *Нешићо између* биће, по потреби, и другачије одевена. Зоран Симјановић ће је повремено одмакнути од „вергла“, преобликовати у парни такт и оркестрирати до ширине класичне холивудске партитуре, са очигледном намером да подвуче моћ система из ког долази Ева и теми ће чак повремено давати химничан (или маршевски) карактер. Са одмицањем тока радње и потребом београдских јунака да се приближе или чак поистовете са Западом, ова ће форма теме бити придруживана и њима, увек у тренуцима повишене драмске тензије или потенцирања београдског гламура. Таква повремено „холивудска“ концепција Симјановићеве музике, у циљу достизања жељеног идентитета од стране неких од београдских јунака приче *Нешићо између* – а тај се идентитет односи на амерички образац, сведочи да америчка хегемонија у другој половини двадесетог века не почива само „на бомбама, већ на огромном богатству САД и средишњој улози њене гигантске економије коју је играла у свету“, што значи да је у погледу културе, та хегемонија почивала на привлачности богатог потрошачког друштва и његовом умножавању управо путем „холивудског освајања света“¹⁷.

Пред крај филма чак ће и Марков ручни сат „одзвонити“ мелодију теме (аудиовизуелна комбинација часовника и одговарајуће музике симболично треба да најави Марков крај), и тиме уведе у завршно и најкомплексније њено излагање, својеврстан епилог. То је „вергл“ мелодија троделног метра (у 6/8 такту) али – аранжирана за велики оркестар¹⁸. Изнава је потенциран њен карактер валцера „зачараног (мултикултурног) круга“, с тим што овога пута оркестар, који с намером не називамо симфонијски, иако има потребну ширину извођачког тела, бива колажно конципиран. Његов је састав сачињен од у традиционалном смислу неспојивих инструменталних колорита те га евентуално можемо упоредити са „досетком“ бриколажне комбинаторике¹⁹, која подразумева коришћење

17 Ерик Хобсбаум, „Рат, мир и хегемонија на почетку двадесет првог века“ са енглеског превео Ристо Тубић, *Књижевни листи*, април-мај 2008, Београд, 15.

18 У претходном тексту напоменули смо да је оркестарска верзија теме формулисана химнично/маршевски и да јој је, логично, додељен парни такт, карактеристичан управо за поменуте музичке облике.

19 Бриколаж (*bricolage*) је „игра залозима, чињење загонетним онога већ познатог, груби ломови, оштри контрасти“ који симболишу постмодерно лебдење „уметничке воље“. Петер Кемпер, „Бијег унапријед или победа приснога? Постмодерне тенденције у цезу и авангардном року“ (превели Гордана-Дана Грозданић и Дражен Пехар), *Постмодерна* (приредио Петер Кемпер), Аугуст Цесарец, Загреб, 1993, стр 257–270.

постојећих/познатих елемената на нов начин²⁰. Тај контраст овде претпоставља различите идентитете у заједничком мултикултурном кругу, као и њихове међусобне односе. Кроз музику сазнајемо да они нису неспојиви, нити је њихово укрштање случајно додиривање различитих цивилизацијских простора.

Место националног идентитета у оквирима мултикултурног круга

„Нација је душа, духовни принцип“, казаће Ернест Ренан и нагласити да „две ствари, које су заправо једна, конституишу ту душу или спиритуални принцип. (...) Једна је поседовање заједничког наслеђа сећања; друга је (...) жеља да се живи заједно, жеља да се овековечи вредност наслеђа примљеног у неподељеној форми. (...) Нација, као и индивидуално, јесте кулминација дуге прошлости настојања, жртвовања и посвећености“²¹. Нација је шири појам од етничког принципа удруживања. Иако са њом дели субјективно веровање у заједништво, од етничког груписања које је везано преваходно за културално заједништво, нација се разликује по томе што поседује захтев за политичком моћи; то је ентитет који је истовремено и културни и политички²².

С друге стране, упоређујући нације са наративима, Хоми Баба региструје да је нација једна од најзначајнијих структура идеолошке амбиваленције унутар културалних репрезентација модерности, при чему национална свест (која није исто што и национализам)²³ јесте и једина ствар која ће нам дати интернационалну димензију: тиме амбивалентни простор нација постаје раскршће нове транснационалне културе²⁴. Јер, увек је могуће пронаћи изузетке, било да идентитети одабрани дефиницијом не показују националне тежње или да реални идентитети не одговарају критеријумима²⁵.

Експлицитан пример за простор националног идентитета као раскршћа транснационалне културе у филмској музици Зорана Симјановића имамо у партитури за *Сјај у очима* у којој се, кроз завршно излагање теме

20 Петер Кемпер се поводом брикоажних стратегија у савременој музици рећи следеће: „у *bricolageu* је ријеч само о 'спознајно теоријској досјетки' комбинаторике“. ибид, 258.

21 Ernest Renan, „What is a Nation?“, *Nation and Narration* (Homi K. Bhabha, editor), Routledge, London and New York, 1999, 19.

22 Филип Путиња, Жослин Стреф – Фенар, „Раса, етнија, нација“, *Теорије о етницијетици*, с француског превео Аљоша Мимица, XX век, Београд, 1997, 33–58.

23 „Национализам је једна од идеолошких разрада 'идеје нације'. (...) Национализам је политички програм.“, Филип Путиња, Жослин Стреф-Фенар, „Раса, етнија, нација“, *Теорије о етницијетици*, с француског превео Аљоша Мимица, Библиотека XX век, Београд, 1997, 57.

24 Baba, Homi K. (editor), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1999.

25 Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

чији облик треба да репрезентује (национални) идентитет главног јунака, на фудбалском терену (редитељ је ипак желео „спортско“ попреште битке „зараћених“ идентитета), одвија општа туча реалних и замишљених/митских његових сродника и предака. А главни јунак, Лабуд, бира да не буде национално неусмерен, односно, његова варијација теме задржава само језик (српски), али се удаљује од било каквог фолклорног одређења (за разлику од неких других ликова ове филмске приче) и остаје у „транснационалном“ – поп жанру. Или, можемо да рећи да Лабудов „случај“ сведочи о исправности Хобсбаумове тврдње о неухватљивости коначне дефиниције нације (и националног идентитета), будући да овај кандидат за утврђивање националне идентификације управо не показује националне тежње.

Потреба за ширим разматрањем поменутог појма лежи у чињеници да национални идентитет, иако само један у низу идентитета који конструишу вишрестукост идентификације личности, у савременим јужнословенским/балканским/српским оквирима заузима позицију примарног, неретко чак и јединог признатог, „наметнут као апсолут који одређује и саму егзистенцију личности“²⁶. У најновијем разумевању српског националног идентитета Здружене, ове напетости ексклузивно су обележене такозваном „светосавском духовношћу“²⁷.

У филмској музици Зорана Симјановића срећемо занимјив пример „светосавске духовности“. Наиме, ради се о главној теми филма *Време Чуда* (редитељ Горан Паскаљевић, 1990). Музика овде има задатак да поткрепи слику о националним недоумицама које се не односе само на доба непосредно након другог светског рата, већ говоре о константном проблему српства у дефинисању сопствених (националних) оквира. Она почиње као вокална, постављена у класичном, псеудоправославном мешовитом хорском слогу. Гласови су преобликовани ефектом који их чини артифицијелним односно, тако очишћени од „људског“ они нам указују на „небеску“ карактеристику српства као вештачку категорију. Гласовима се убрзо придружују ударци бубњева који истовремено откривају и сасвим супротстављену „небеској“ – „ратничку“, што „консеквентно“ значи „слободарску“ природу српског националног идентитета, али и још нешто. Начин третирања удараљки демаскира разлоге због којих је западноевропско поимање нације недовољно у јужнословенском случају: јер, ми припадамо нацијама које се директно надовезују на племе, нацијама којима се приписују корени још у средњем веку, чак и у прапостојбини, на које проток времена и промене које то време са собом носи – нимало

26 Оливера Милосављевић, „Идентитет и идеолошка конструкција идентитета. Анализа конструкције идентитета у тумачењима једног дела српске интелектуалне елите“, Центар за политолошка истраживања, *Радионица о творби етничких и националних идентитета у јужнословенском простору из повјесне перспективе*, 219–235, <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7896.pdf>.

27 Ибид, 219–220.

не утичу²⁸. Такав свој став о постојаности (или, радије, крутости) „националног духа“, Зоран Симјановић ће посматрачу понудити у још неколико филмских партитура: *Вирџина* (редитеља Срђана Карановића, 1991), са једноставним мелодијским линијама у стилу народних напева, свираним на фрулама и гајдама као најизразитијим звучним/музичким одликама Срба, као и *Лейоша пророка* о чијим смо „архаичним“ атрибутима већ говорили у претходном тексту. Стога Симјановићеву музику у помнутим случајевима можемо да посматрамо и као критику доминантног српског става о властитом националном идентитету, будући да она, на својствен начин, служи демаскирању теза, које су ништа друго до надозвизивање на причу о племену, при чему је нација аутоматски добила сва „племенска“ својства. Јер, наведене филмске партитуре сведоче да је само новим именом покривен етнос односно племе, што значи да је идентитет нације и након читавог века безбројних расправа и даље схваћен као „слабо променљив организам који може да трпи утицаје, али који има чисто етничко језгро оличено у основама језика, памћења, емоција, које се, да би нација опстала, мора очистити од страних утицаја као главном узроку *кварења*, а припадници убедити да су исто оно што су били и пре хиљаду година“²⁹.

Етницитет

На овом месту обраћамо се формулацији појма етницитет коју заступа британски антрополог Ричард Џенингс, будући да може да послужи као користан путоказ у читању Симјановићевог виђења једног од најпроблематичнијег аспеката друштвене реалности, а тиме и питања српског/балканског етничког идентитета у европском контексту: „*Етницитети* се тиче културне диференцијације – мада, [...] идентитет је увек дијалектика између сличности и разлике; *етницитети* се пре свега односи на културу – заједничко значење – али је такође укоревен у друштвеној интеракцији, и у знатној мери представља њен исход; *етницитети* није ништа више фиксиран или непроменљив но што је то култура чија је он саставница, или ситуације у којима се он производи и репродукује; *етницитети* као друштвени идентитет је колективан и индивидуалан, екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у личној самоидентификацији“³⁰.

28 Ибид, 228.

29 На овај начин Оливера Милосављевић дефинише феномен „светосавске духовности“, чија је садржина, без обзира на савременост говора којим се дефинише, опсесивна тежња за окамењивањем у „умишљеном средњем веку“. Разматрајући мисао о „духовном јединству“ од Јована Хаџи Васиљевића, Јаше Томића и Владимира Ђоровића до Павла Ивића и Владете Јеротића, приметити ће да је функција ове тезе „да покаже да непроменљив дух народа прородно тежи изворном владајућем режиму садржаном од елите, цркве и народа – непроменљивом и једном за свагда датом“. ибид, 230.

30 Ричард, Џенкинс, „Антропологија, етницитет“, *Етницитети у новом кључу* (са енглеског превела Ивана Спасић), Библиотека XX век, Београд, 2001, 26–27.

Питање етничитета у опусу Зорана Симјановића може се сагледати кроз концепцију фолклорних елемената, у карактеристичним његовим партитурама у оквиру датог филмског система.

Примећујемо да ће се, не једном, послужити обрасцима патријархалне заједнице: изванредан пример имамо у читавом низу мелопоетских структура, који као својеврстан *суперлибрето* (или „наднаротив“) чине интегрални део филмског наратива (*Виџина*, *Мирис пољског цвећа*, *Петријин венац* и слично). С друге стране, на Симјановићевом примеру видимо да он има спреман модел превазилажења опозиције урбаног и руралног, не мало присутне у савременим социолошким расправама. Узмимо на пример музику компоновану за филм *Сјај у очима* (редитеља Срђана Карановића, 2003). Композитор се одлучује за *функционалну шему*³¹, односно за монотематичност, при чему је *шема* у изворном облику позајмљена из жанра поп-музике и као таква репрезентује урбано окружење у ком се одвија фабула. Такође, у зависности од тога ком лику треба да припадне, *шема* добија варијације које могу бити обликоване помодно-сентиментално и тада је изводи поп-бенд (лик Виде који је од некадашње скромне провинцијске фризерке доживео „инстант“ трансформацију у урбано), или рустикалног (када псеудофолклорном импровизацијом на фрули заступа Профу, преживели примерак патријархалне средине коју због рата напушта централни јунак, Лабуд), или национално (али не српским фолклором) одређена тема која добија словеначке звучне боје јер треба да нам приближи *ex-уи* идентитет бившег љубавника главног женског лика.

Ово је, ако се позивамо на ставове изнете у студији *Теорије о етничитету* Филипа Путиње и Жослин Стреф-Фенар, поимање етничитета на инструменталан начин који подразумева прилагодљивост, зависно од структуре уређења заједнице којој служи³². О инструменталном коришћењу етничитета Зорана Симјановића још експлицитније сведочи музика из филма *Мирис пољског цвећа*.

Насловна *дуаси* фолклорна тема везана је за контемплацију централног јунака, Ивана (циничног, промискуитетног, театарног) и његову жудњу за идеалним/руралним, доследно дату у моментима сумње, преис-

31 Функционална тема – могла би приближно бити дефинисана као форма која подразумева карактеристичну мелодијску (или хармонску) линију, погодну за широка преобликовања и прилагођавања (најчешће) читавом току филмске приче, зависно од потреба наратива: фрагментирање, промене тонског рода, боје, метра, ритма, итд. Изванредан пример *функционалне* теме (која не мора бити у форми *класичне* филмске партитуре у штајнеровском/корнгоодовском смислу), у савременој кинематографији проналазимо управо у филмовима за које је музику писао Симјановић (*Сјај у очима*, *Нешић између*, *Мирис пољског цвећа* и сл.). Термин функционална тема срећемо код неколико аутора. Cf. Claudia Gorbman: *Unheard melodies, Narrative Film Music*, BFI, 1987; Donnelly, K. J. (editor): *Film Music, Critical Approaches*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2001.

32 Филип, Путиња, Жослин Стреф – Фенар, „Раса, етнија, нација?“ и „Дефиниције и схватања етничитета“, *Теорије о етничитету*, с француског превео Аљоша Мимица, XX век, Београд, 1997, 33–58.

питивања и скоро до краја у недијегетичком статусу. Прва тема конципирана је у лаганом темпу, кроз фолклорни мотив на ненародном инструменту (синтисајзер): она истовремено треба да демонстрира и Иванову припадност урбаном као и незадовољство окружењем у коме је приморан да живи, од ког непрекидно – и видећемо/чућемо, безуспешно – бежи у „мирис пољског цвећа“. На том путовању у идеално/рурално, посеже и за идеалном/руралном (туђом) женом и коначно доживљава разочарање: у тренутку када, навикнути на њено доследно појављивање, очекујемо тему контемплације (сада у новој функцији гратификације Иванових жеља), она изостаје, чиме директно антиципира догађаје који ће уследити. Баш као што сеоска средина губи своје одлике „идеалног“, тако и „идеална“ Стана доживљава (не)очекивану трансформацију. Губљење њене изворности (у патријархалној заједници – женствености), огледа се у отвореном исказивању незадовољства сексуалним моћима идеализованог човека градске средине и напуштања „турске“ кафе у корист „инстант“ варијанте, као и у чињеници да се незадовољ(е)на Стана одлучује на „еманципацију“: она узима лист и на њему свира насловну тему³³. Уколико знамо да се *песма* у српској/балканској традицији претежно односи на женски идентитет а *свирка* на мушки, јасно је да се ради о чину трансгресије, о напуштању патријаралних назора и усвајању прелазних модела оличених такође и у замени изворних (нео)фолклорним исказима локалне кафеџике, или народне играчке форме, кола, које је уместо на фрули свирано на лименим дувачким инструментима. Филмска партитуре Зорана Симјановића погодне су такође и за експликацију функционисања некадашње мултиетничке и мултирелигијске *ex-уи* заједнице и њеног европског окружења. Наиме, југословенски оријентисани рокерски почеци композитора имају за консеквенцу одсуство етничких, религијских или класних нетрпељивости.

Ако знамо да је идеја мултикултуралног прилично једноставна, тј. да указује на културе мултиплицитета које у свету егзистирају и, пре свега, на односе који међу њима постоје укључујући и релације подређености или доминације – јасно је да Симјановићева музика спроводи критику универзализације еуроцентричних норми, које подразумевају да одређена заједница може да поседује „монопол на лепоту, интелигенцију, снагу“³⁴. Другим речима, овај аутор без двоумљења и без уобичајених комплекса исказује етничку припадност. За разлику од бројних потоњих промотера партикуларних култура *ex-уи* система, Симјановић није заговорник (пост)југословенских национализама као одраза похабане романтичарске идеализације сеоског живота у функцији изражавања истинског националног бића. Не дели ни страст са београдским дисиден-

33 Овде напомињемо да се карактеристична боја коју производи лист крије и у основној верзији теме где је мелодија дата у регистру синтисајзера који је најприближнији звуку листа.

34 Robert, Stam, „Multiculturalism, Race, and Representation“, *Film Theory, An introduction*, Department of Cinema Studies, New York University, Blackwell Publishers, 2000, 267–281.

тима из интелектуалних кругова који указују на урбицид, физичко разбијање градова али и разарање урбаности саме. Заправо, много пре југословенских турбуленција деведестих година прошлог века он ће опазити артифицијелност стриктних бинарних опозиција у којима функционишу специфични парови (пост)југословенског контекста: урбано – рурално, европско – балканско, цивилизовано – примитивно, модерно – заостало, рационално – ирационално...

У том контексту поменућемо термин *балканизација*. *Балканизација* је постала синоним како за уситњавање великих и снажних политичких заједница, тако и за регресију ка трибалном, варварском, примитивном, „дискурс који ту конструкцију користи као моћан симбол погодан смештен изван историјског времена“³⁵. Ово је битно стога што су Симјановићеве фолклором обележене партитуре дефинисане управо Балканом (не и *балканизмом*), то јест низом географских, културних, политичких, религијских, економских и етничких параметара: најчешће њиховим *комбиновањем* (рецимо, *Сјај у очима*: ликови филма у тренуцима спокоја, среће или задовољства певуше, чак и сањају, свако на свом језику или дијалекту, песму „Сјај у очима“: чујемо је на српском – Љубитељка музике, словеначком – Игор, хрватском – Романа, грчком – Грчки студент, француском – Видин муж Франсоа и за британске копродуценте – Љубитељка музике на енглеском пева „Loving Glances“).

Опус Зорана Симјановића стога јесте модел етницитета у новом кључу будући да недвосмислено демонстрира да нити етничке групе образују дискретне и хомогене ентитете, нити су етничке релације осуђене на исчезнуће уколико су подвргнуте процесу модернизације³⁶.

* * *

Будући да концептуализација идентитета омогућава њихову интердисциплинарну елаборацију, у овом смо тексту покушали да то конкретно и демонстрирамо разматрајући питања конструкције идентитета на примеру филмске музике. Партитуре Зорана Симјановића неодељене од осталих подсистема филма, послужиле су као циљ опредмећивања идеје о идентитету, као моделу за превладавање микро и макро дуализама, са концептом рефлексивности као фактором њиховог повезивања. Управо зато, и поред формалне поделе на поглавља, у тексту практикујемо прожимање различитих појавности идентитета. Баш као што ни музика овде није разматрана засебно, већ искључиво у садејству са сликом и наративом, чиме је обезбеђен и практичан увид у политике и пројекте идентитета настале као производ креативног бављења социјалних актера собом и светом, односно повезивањем аспеката дејстава институција, држава,

35 Марија, Тодорова, „Увод“, *Имагинарни Балкан* (превеле с енглеског Драгана Старчевић и Александра Бајазетов – Вучен), XX век, Београд, 1999, 22.

36 Ричард, Џенкинс, „Етницитет у новом кључу“, *Етниципети у новом кључу*, XX век, Београд, 2001, 283–293.

процеса глобализације са индивидуалним осећајем посебности. Другим речима, на примерима обрађених партитура демонстрирали смо начин на који примењена/функционална музика може да функционише у оквиру научнотеоријског дискурса о идентитетима.

IDENTITY CONSTRUCTION AND MOVIE MUSIC: ZORAN SIMJANOVIĆ'S SCORES

Summary

In the text entitled "Identity construction and movie music: Zoran Simjanović's scores", the initial hypothesis is that using the example of a movie music within the frames of a movie system, we can explore the issues of identity construction. In other words, we wish to adduce that a (movie) musical interaction with the picture and narration provides a relevant insight into the processes the identity as such is inevitably exposed to.

By analyzing the examples of the movie music ("the interplay of description and interpretation", N. Daković), as well as by employing the intersection / parallelisms provided by diverse theoretical assumptions at a given point of time, the modes of its functioning and taking on a certain shape are thus explored. Namely, from the perspective of (theoretical) assumptions present during the past few centuries, an attempt has been made as to identify the identity representation in Zoran Simjanović's scores.

For the fact is that the concept in question, starting from the 1980's, assumed the status of a privileged field within the contemporary sociological theoretical tenets, consequently transferring itself onto the numerous more or less akin domains of intellectual engagement, including the movie studies. Furthermore, given the case of identity issue being relatively modestly investigated in the field of movie music theory, we shall make an attempt to remedy the circumstances, as much as we are in a position to do so. In that sense, the concept of identity is clarified, as well as the problems arising within the national and multicultural / intercultural relation. Likewise, the ethnicity concept is taken into consideration (given the fact that the foregoing form of social identification is most manifest in Simjanović's opus – his music holding suchlike modes of articulation, did not only contribute to the concrete cultural identification of his achievement, or to the system within which it manages to find its modus operandi. Instead, it was also to find out the ways of transcending the frames of a movie and have a movie-independent life, consequently reaching the status of the traditional folklore heritage.) Each of the aforementioned concepts is primarily put within theoretical frames, so that each of the specific aspects could be properly analyzed – and, as such, duly supported by the examples taken from Zoran Simjanović's movie composing opus.

"Identity construction and movie music: Zoran Simjanović's scores" represents an interdisciplinary approach encompassing the issues of identity representation, given our awareness that the overall insight into his construction requires "a simultaneous exploration of the diverse identities that each of the subjects holds, that the subject accepts and performs, or abandons." (M. Šuvaković).

Marija Ćirić

ТРАЖЕЊЕ НАЦИОНАЛНОГ СТИЛА У СРПСКОЈ ДУХОВНОЈ ХОРСКОЈ МУЗИЦИ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА (1918–1945) – ОГЛЕД О СПЕЦИФИЧНОМ ДОПРИНОСУ МИЛЕНКА ЖИВКОВИЋА (1901–1964)

Својим стваралаштвом у домену духовне хорске музике, Миленко Живковић (1901–1964) дао је веома интересантан допринос развоју овог жанра у међуратном периоду. Његово најзначајније дело *Византијска литургија* за мушки хор (1935) по многим аспектима одговара сличним уметничким реализацијама у другим жанровима црквене уметности тога доба, пре свега сликарства и архитектуре. Повратак византијским и средњовековним српским узорима, оличен кроз деловање уметничке групе Зограф и круга стваралаца око ње, у Живковићевој литургији добија карактеристике модерног приступа хорском жанру. По многим елементима наш композитор је наговестио појаве у европској концертној православној музици са краја друге половине 20. века.

Кључне речи: православна црквена уметност, евхаристијски етос, музички архетип, богослужбени/концертни елементи, миметички приступ традицији

Поље српске духовне хорске музике међуратног периода поред чињенице да обилује бројним и зрелим решењима, изузев анализа појединачних опуса¹ и само неких од кључних елемената², није до данас посматра-

1 Димитрије Стефановић, „Музика духовна“ Петра Коњовића, у: *Животи и дело Петра Коњовића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 2, Београд, 1989, 81–89; Димитрије Стефановић, Црквена музика Стевана Христића, у: *Животи и дело Стевана Христића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 3, Београд, 1991, 87–94; Ивана Перковић, Литургија Марка Тајчевића и традиција православне духовне музике, у: *Дело и делатности Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 5, Београд, 2004, 53–64; Мирјана Коцић, *Црквена музика у најиспиранијем и композицијском опусу Милоја Милојевића*, дипломски рад (рукопис), Факултет музичке уметности, Београд, 2004; Мирјана Коцић, Црквена музика Милоја Милојевића кроз извођачки аспект (на основу међуратне периодике), у: *Историја и мистерија музике / у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије-монографије, свеска 2, Катедра за музикологију ФМУ, Београд, 2006, 319–326; Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композицијско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998, 98–116; Исти, Мало позната Литургија св. Јована Златоустог за мушки хор (1936) Стевана К. Христића – прилог сагледавању стилских решења српске духовне музике између два светска рата, *Зборник Мајнице српске за сценску уметност и музику*, бр. 28–29, Нови Сад, 2003, 133–146; Исти; Духовна хорска музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе, у: *Дело и делатности Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 5, Београд, 2004, 41–52;

но као јединствени феномен наше уметничке музике 20. века. Остајући дакле, „отворен музиколошки проблем“³, под условом правилно постављеног контекста, нуди сагледавање не само домаћег музичког жанра најдужег континуитета, већ изнад тога и узбудљиво сведочанство о развоју једне од грана српске православне црквене уметности. Она је, поред многих уметничко-стилских, друштвених и социолошких елемената, у највећој мери била одређена и религијско-теолошким дискурсима времена коме припада, али и православном уметности уопште, па се тај аспект не само не може изоставити, већ му се објективно мора дати приоритет.

У времену у коме се већ извесно решавају питања суштине православне иконе и црквеног градитељства на једино оправданој релацији заједничког теолошког и уметничко-историјског погледа проблем духовне хорске музике, уз све потенцијалне и оправдане атрибуте уметничке аутономије, неопходно мора да поред естетског обухвати и богословско-литургијско сагледавање. Другим речима, да се на аутентичан начин, кроз суштину евхаристијског етоса⁴, провери функционална могућност „уметничке формулације догмата вере“⁵ кроз конкретна дела овог жанра једног периода наше националне историје музике. Коначно, да се искорачи у надуметничку димензију сваког православног музичког остварења у којој ће се, осим или уместо (само) симболичког реализма, на одговарајући начин и са функционалним дејством потенцијално јављати и богојављенски реализам.⁶

У овом тренутку, везани за конкетан опус једног од занимљивијих стваралаца тога доба, Миленка Живковића (1901–1964), тежиште нашег погледа биће усмерено ка успостављању општих идеолошких уметнич-

Исти, Serbian Orthodox Church Music in the First Half of the 20th Century, in: *The Traditions of Orthodox Music*, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 38, Joensuu, 2007, 172–179; Исти, The modern traditionalist Milivoje M. Crvcanin (1892–1978) – a portret of a priest, diplomate and composer, in: *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, (in print).

- 2 Богдан Ђаковић, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоди између два светска рата, *Нови Звук*, бр. 16, Београд, 2000, 66–79; Ивана Перковић Радак, Музика и православно богослужење. Питање термина, у: *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*, Факултет музичке уметности, Београд, 2006, 57–70; Весна Пено, Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности, *Музикологија*, Београд, бр. 6, 2006, 235–246.
- 3 Катарина Томашевић, *Српска музика на раскрићу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска раја*, докторска теза (рукопис), Београд-Нови Сад, 2005, 27.
- 4 Епископ пергамски Зизијулас, према: Владимир Вукашиновић, *Литургијска обнова у XX веку*, Богословски факултет СПЦ, Беседа, Фидеб, Београд-Нови Сад-Вршац, 2001, 126.
- 5 Стаматис Склирис, Једно постмодерно преиспитивање иконографије, у: *У огледалу и зајонетки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005, 502.
- 6 Philip Sherrard, *The Sacred in life and Art*, Golgonooza Press, 1990, 7.

ких паралела унутар процеса заједничког тражења националног стила у духовној хорској музици, црквеној и световној архитектури, те ликовним жанровима међуратног периода, ослоњеним на архетипске слојеве наше традиционалне фолклорне и средњовековне хришћанске уметности.

Блиско схватању круга београдских уметника везаних за групу *Зограф*, која се формирала током треће деценије 20. века, Живковић је као изразити музички националиста, западну музику сматрао дегенерисаном и њој је супротстављао здраву уметност на народним основама, усмерену ка социјалним потребама и психолошкој условљености друштва.⁷

Бивајући у идеолошком сукобу са одушевљеним следбеницима француске уметности, окупљених у уметничкој групи *Облик*⁸, припадници *Зограф-а*⁹ стремили су да српску средњовековну уметност доведу у склад са модерним настојањима. Више од само уметничког противудара западним ликовним елементима, суштина њихове идеологије била је жеља за преображајем и осавремењивањем православног стваралаштва.¹⁰

То је овом уметничком друштво давало и једно узвишену, национално-авангардну конотацију коју су, можемо да претпоставимо, у свом домену желели да остваре и међуратни српски композитори црквене хорске музике. Међутим, они су без конкретнијег повезивања и одређене уметничке стратегије, радећи свако за себе, долазили до обиља различитих решења и мање успевали у томе као заједничком циљу. Присуство сукоба апсолутно догматских захтева и унутрашњих закономерности уметничког развика у црквеној уметности,¹¹ нажалост српске Цркве, њене хорске музике и аутора, није имало довољну обједињавајућу тежину и суштински стваралачки подстицај.

Као покушај синтезе националне црквене уметности, појава *Зограф-а* била је конкретно базирана на уверењу о ужој богословској и широј антрополошкој, уметничкој димензији литургијске мистерије, као симбиози религије и уметности.¹² Овако постављена богословско-уметничка оријентација имала је потпуно утемељење у тада модерној руској теолошкој мисли, по којој је сама уметност неспособна да створи икону, као и само богословље, јер стваралачки иконопис или какво друго црквено уметничко дело сједињује и спекулативно богословље и нерелигиозну уметност.¹³

7 Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду, (1919–1941)*, Београд, 1999, 212.

8 Шумановић, Добровић, Палавичини, Аралица, Бешевић и други.

9 Живорад Настасијевић, Здравко Секулић, Васа Поморишац, Илија Коларовић, Јосип Цар, као и њихови пријатељи – архитекте, Момир Корунковић, Бранислав Којић, Богдан Несторовић, Светомир Настасијевић, Иван Стојковић, песници Раде Драинац, Станислав Винавер и други.

10 Зоран М. Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд, 1998, 21.

11 Зоран М. Јовановић, нав. дело, 124.

12 Исто, 41.

13 С. Булгарков, *Православље*, 149.

За разлику од овог битног идеолошког убеђења, међуратни српски композитори духовне хорске музике, управо су се по Живковићевом виђењу, ограничено кретали унутар адаптације неког модерног правца у коме су иначе стварали и своје световна дела.¹⁴ Интересантно је приметити, да се и Милоје Милојевић у основи слагао са Живковићевим теоријским идејама о оснивању „једног стила на ваневропској бази... који треба да траже и да нађу заједно са нашим композиторима и научницима и представници наше цркве“¹⁵, али да је као композитор најчешће примењивао сасвим другачију приступ, усмерен ка драматизацији музичког тока снажне западноевропске, чак немачке провенијенције.¹⁶

Са друге стране чланови *Зограф*-а, управо су добром асимилацијом и прихватањем актуелних уметничких тековина – конструктивистичког интелектуализма, кубизма и футуризма, иако потеклих из западноевропске уметности, омогућили повратак православној естетици. Успостављајући везе са уметношћу средњовековне Србије кроз државне профане грађевине, меморијалне објекте и црквено градитељство, чланови и симпатизери групе *Зограф*, у највећој мери успели су у свом циљу спајања светог и профаног, традиције и модернизма.

Мада је потенцијални задатак композитора нове црквене музике био веома сложен, са практичном потребом садејства функционалних и уметничких елемената – свега неколико компонованих литургијских целина је и реално заживело као и богослужбена музика (дела Тајчевића, Христића, Црвчанина...) – готово свима њима је недостајала идеја о нужности конкретне осавремењивања обредне хорске праксе.

При томе се, као објективна жанровска околност мора констатовати да је зависност иконе од архетипа знатно лакше претворити у креативни императив, него када је реч о рецимо, новом храму¹⁷ или о новој хорској литургијској музици. Ова врста стилско-типолошке „сличности“ на релацији црквена архитектура – црквена хорска музика међуратног периода, може се пратити и кроз феномен успешних остварења као резултата професионалне инвенције истакнутих појединаца, уместо примера колективне зрелости аутора у заступању одређених стилских концепција.¹⁸

Такође, различити типови решења у оба жанра показују суштинску повезаност са проблемом односа традиција-савременост, у случају дела

14 М. Живковић, Прилог проблему православног црквено-музичког стила, *Музички гласник*, 5/6, Београд, 1933, 103.

15 М. Милојевић, *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933, Сремски Карловци, 1933, 129.

16 Богдан Ђаковић, Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоје Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998, 98–116.

17 Миодраг Јовановић, *Српско црквено грађитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац, 1987, 241.

18 Александар Кадивијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX)*, Грађевинска књига, Београд, 1997, 3.

српских неимара, која су се креатала у распону од произвољног опонашања – композиције / обраде напева у стваралаштву Мокрањчевих следбеника, преко академских компилација – остварења блиска духу Јосифа Маринковића и Станислава Биничког, до стваралачких имагинација надграђених решења¹⁹ – савремена дела Милоја Милојевића, Стевана Христића или Миленка Живковића.

У томе свему, понекад не и без крутости решења и маниристичких опуштања, добро су се сналазили ликовни уметници чланови *Зограф*-а. Успешно су доказивали да је савременост, уз уважавање свих апсолутних вредности православља, уистину једини исправан пут светосавске религије, без промене његове суштине, „већ чулима посвећене форме које би се прилагођавале слободној свести у предворју трећег миленијума.“²⁰ Чак и када је неко од њих, Васа Поморишац, на пример, откривао у себи „недостатак опсежне културе нужне за потпуно разумевање уметничког језика средњег века“²¹, његова машта, оличена кроз експресивну декорацију, успевала је да са друге стране приласка концепту, потпуно уметнички задовољи.

Композитор Миленко Живковић се на сличан начин залагао за изворност уметничког језика и кроз његову модерну употребу видео смисао савременог стваралаштва: „Не смемо се стога стидети техничке примитивности нашег изражавања, јер смо свесни да стварамо *своју* уметност, која ће самим тим за остали свет бити и *нова* уметност.“²² Близак браћи Настасијевић, он се практично борио за доминацију *мајтерње* језика као идеолошке неопходности сваког озбиљног уметничког деловања. Попут сликара Живорада, номиналног члана групе *Зограф*, музичара Светомира и песника Момчила, сматрао је да ништа од опште човечанских вредности није постало случајним укрштањем споља²³, већ је тражио свој лични печат у равнотежи између исконског архетипа и савремености, националне традиције и духа свога времена.²⁴ О овом значају његове улоге писала је Љубица Марић: „Музички матерњи језик је појам који је Живковић унео у наше музичко стварање... више је него што се може замислити утицао на развојни пут нашег послератног стваралаштва. Значај овог новог језика је у томе што је у сваком тренутку нераздвојан од савременог, живог, истраживачког...“²⁵ На објективном уметничком плану, Живковићева изразита антиромантичарска експресивност давала му је печат посебне индивидуалности.²⁶ Служећи се најчешће избором фоклорних ци-

19 Исто, 4.

20 Зоран М. Јовановић, нав. дело, 120.

21 М. Кашанин, *Уметничке кријшике*, Предговор Л. Трифуновић, IX.

22 М. Живковић, *Враћање основама*, *Звук*, бр. 3, 1934, 107.

23 Зоран М. Јовановић, нав. дело, 64.

24 Исто, 65.

25 In *memoriam* Миленку Живковићу, Властимир Перичић, Билтен савеза композитора Југославије, ванредни број, 1964, 2.

26 Катарина Томашевић, нав. дело, 25.

тата на начин сродан Мокрањевом, он је ишао даље и чинио продор у мање познате песме и у још недовољно истражена сеоска фоклорна подручја.²⁷ Такође, тежиште интересовања при самој обради стављао је на хармонско-фактурну надградњу одабраног цитата.

У оваквој склоности ка избору и раду са цитираном грађом, треба можда тражити разлоге окретању аутору објективно мало могуће познатом, православном византијском музичком наслеђу у његовом најзначајнијем делу духовне музике – *Византијској литургији* за мушки хор из 1935. године. Због латентне егзотичности стилског избора и укупне атмосфере читавог дела, закључујемо како у односу на Живковићеве фоклорне свите које су „у исти мах и ризница и надградња и традиција и живи тренутак српске музичке културе“²⁸, ова композиција доноси тек квалитет експеримента као значајног уметничког проширења граница жанра.

Слично Милоју Милојевићу, који се средином 30-тих година почео бавити питањем порекла српске црквене музике, као и могућностима развоја њене хорске, уметничке праксе²⁹, Живковић као музички писац у пар наврата – више интуитивно, него научно утемељено, промишља о вези између византијске и српске црквене музике. Изражавајући ничим поткрепљену сумњу у источно-православно порекло „београдско-карловачког“ појања, односно констатујући да је Стеван Мокрањац, остајући везан за западњачки начин обраде напева, оставио „отворен основни проблем источно православног црквено-музичког стила“³⁰, он даље трага за потенцијалним, за њега правим (подвукао Б.Ђ.) уметничко-естетским оквиром српске православне црквене музике.

Незадовољан укупним стањем у домену овог жанра, Живковић, за разлику од Милојевића, не види пут развоја као проширивања звучног маха композиција за цркву³¹, односно као правца снажног динамичког и драматичног израза,³² већ сматра „да се задатак данашњих композитора ... састоји у томе, да између ... византијске и народне црквене мелодије изнађу органску везу из које ће извући заједничке основе.“³³

Упркос бројним решењима његових савременика на овом пољу, он констатује да су „сви покушаји немајући свој религиозно-стилско стојер... лутали без одређеног и јасног плана... (те) завршавали у успелијем или неуспелијем хармонизовању народних мелодија, у уметничким твор-

27 Александра Паладин, „Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар / кристаланизација времена“, магистарски рад (рукопис), Београд, 2006, 130.

28 Исто, 132.

29 М. Милојевић, *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933, Сремски Карловци, 1933.

30 М. Живковић, *Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, Животи и рад*, књ.11, св. 66, 1932, 794.

31 М. Милојевић, *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933, Сремски Карловци, 1933, 129.

32 М. Милојевић, *О српској уметничкој музици*, *СГК*, 1. 08, 1936, 506.

33 М. Живковић, *Прилог проблему православног црквено-музичког стила*, *Музички гласник*, 5/6, Београд, 1933, 103.

бама преоптерећеним сензуалним (нецрквеним) хармонијма и профаним мелодијским, модулаторским и обличним концепцијама...“³⁴

Претпостављамо, дакле, да су сви ови разлози довели аутора до прага реализације *Византијске литургије* (1935), као дела потпуно различитог и стилски усамљеног у односу на сва друга жанровска решења у српској музици, настала и пре и после њега. Коначно, имајући у виду и преостали, не мали део Живковићевог православног хорског опуса, констатујемо три посебна оквира, која као таква на нов начин представљају спој старијег и савременог приступа:³⁵ Првог дела у духу традиционалне праксе (тропар Рождества Пресвете Богодице, Ускршњи тропар, тропар св. Василију, тропар св. Марку, тропар Крстовдана, ирмоси *О шебје радужеста* и *Анђел војијаше*, *Ојело* за мушки хор оп. 20/1944), 2. дело оригиналне стваралачке концепције ближе традицији (*Оче наш* за мешовити хор / 1925), 3. дело савремене звучне поставке³⁶ (*Византијска литургија* за мушки хор / 1935).

Основно питање које се намеће, јесте на какав начин је Живковић-композитор „одговорио“ на постављана питања Живковића-теоретичара, када се ради о деликатном односу спајања музички архетипског и уметнички савременог. На овом месту треба истаћи тадашњу ситуацију у бугарској црквеној музици, са којом је наш композитор евентуално могао бити упознат и која је на изванредан начин могла да утиче на коначни изглед његове *Византијске литургије*. Наиме, залажући се за прилагођавање византијских напева захтевима савремене хармоније,³⁷ Петар Динев (1889–1980), који је идеолошки близак са Атанасом Бадевим (1860 – 1908), то је покушао практично да реши у неколико наврата. Реализујући овакав композициони задатак пре настанка Живковићевог дела из 1935. године, Динев је издао четворогласну литургију за мешовити састав (1926), односно *Народну литургију* (1929) за трогласни мушки или женски хор.³⁸ Задржавајући традицију употребе византијских мелодија певаних на црквенословенском тексту у контексту вишегласног хорског става, аутор је сматрао да је постигао задати циљ: „Тако ће и хармонизирано источно пјевање наскоро освојити све наше цркве, јер је оно нама свето и блиско срцу нашега народа.“³⁹ У структуралном смислу, реч је о веома интересантној комбинацији истовременог звучања цитиране византијске мелодије у једној или више деоница, уз пратеће тонове у преосталим гла-

34 Исто, 104.

35 За разлику од поделе стваралаштва Стевана Мокрањца коју је својевремено дао Петар Бингулац, а односи се на: 1. мелографски рад, 2. хармонизација и обрада напева, 3. оригинално стваралаштво; види, Петар Бингулац, Црквена музика Стевана Мокрањца, *Написи о музици*, Београд, 1984.

36 Александра Паладин, нав. дело, 202.

37 Петар Динев, Црквена гласба у Бугарској, *Ђурилометодски вјесник*, Загреб, бр. 6/7/8, 1936, 82.

38 Исто, 82.

39 Исто, 83.

совима (покретни, хармонски функционални исон!), и традиционалног, хомофоно-мотетског четворогласја (3 + 1 деоница / мелодија + пратња).

Живковићева композиција није базирана на напевима – изузев причасне песме, став *Хвалише Господа с небес*, где је употребио мелодију из 14. века⁴⁰, односно непознату мелодију из 7. века (sic! – непроверен податак из ауторовог навода у партитури) у ставу – *Да испољњатсја*. Заједнички пак елеменат са идејом поменутих бугарских аутора, треба потражити у идеолошкој равни и потреби да један домаћи аутор буде, макар на нивоу атмосфере или чак преко самог назива дела, везан за идеализовану постојбину сваке православне црквене музике – византијског појања. Са друге стране, реални музички потенцијал дела остварен је кроз оригинални приступ, уз крајње нетипична решења у овом жанру српске музике.

Чињеница да је аутор композицију поделио на три целине, називајући их „чиновима“, и то потпуно слободно у односу на традиционалну поделу литургијске службе на три дела – први део проскомидија, у којој сам свештеник без присуства верних и појаца припрема „часне дарове“ за причешће, и друга два одсека у којима учествује народ, служашчи и појци/хор – *Лишурџија речи* (читање дела апостолских и јеванђеља) и *Евхаристијска лишурџија*⁴¹ (епиклеза – силазак Светог Духа на часне дарове и само причешће), сугерише њену превасходно концертантну намену. Вођен искључиво сопственом уметничком логиком, кроз унутрашњи распоред литургијских нумера унутар „чинова“, **први** – Свјати Боже, Херувимска песма, Оца и Сина, Вјерују, Канон евхаристије, **други** – Достојно јест, Оче наш, Једин свјат, **трећи** – Причасна песма/Хвалите Господа с небес, Благословен-Видјехом свјет истини-Да испољњатсја-Буди имја Господње, Живковић је дао апсолутну драматуршку предност музичком аспект, односу на садржај текста, свдећи на минимум могућност њихове ритуалне примене.

Исписујући у свим јектенијама/молитвама ђаконску и свештеничку деоницу, на моменте прилично разрађену, аутор је извесно приближио укупни утисак дела богослужбеном чину, путем елемента који „подсећа“ на сам обред, али не и кроз поступак који нуди његову реалну примену.⁴²

Доминирајућа линеарна квази-византијска мелодика, која у квартално-квинтним спојевима вертикале често одише плагалним усмерењима, али и битоналним, политоналним звучањима испољеним путем различитих

40 Према наводу Александре Паладин, мелодија је преузета из издања Lorenzo Tardo, L Ottoeso nei Merlugi, Grottaferrata, 1955, 7.

41 Владимир Вукашиновић, Епископ Диносије Новаковић, *Епитим или крајика објашњења о свјетом храму, одеждама, божанственој лишурџији која се служи у њему и њеном окружењу, кроз крајика њишања и одговоре*, Панчево, 2007, 39.

42 На извесним местима (на пример, у возгласу испред става *Вјерују*), исписана деоница може и да поприми значај „лествичног прототипа“ за шири контекст дела, јер дати тонски низ – а/б/ц/д/е/фис истовремено нуди молско, фригијско и дурско „стање“ најчешће употребљиване тоналне основе.

комбинација и „услова“ настанка (од истовременог звучања основних хармонских функција, до слободних преклапања медијатно-модалних акорада и „замагљене“ тоналности услед употребе фригијске области), генерално гради хорску структуру крајње необичних профила. Повремено појављују се великог дурског септакорда (на пример, у Канону ехаристије на текст – *Тројице јединосушњеј*, током трајања читава два такта /б-д-ф-а/ или на речи Амин испред става *Да испољњатисја* /ф-а-ц-е/ можда не добија „лајтмотивски“ значај опредељујућег омиљеног ауторовог акордског склопа, али свакако сугерише блискост са постромантичарским хармонским мишљењем. Тако и на овом плану, жељени „византинизам“ остаје доминантно везан за западноевропско музичко наслеђе.

Два веома значајна композициона поступка, у наставку анализе, откривају Живковићеву потребу за модернизацијом овог жанра, односно за стилским „уподобљавањем“ имагинарном архаичном начину црквеног певања. До тада у српској црквеној музици ретко реализован текст *Симбола вере*⁴³ овде добија готово авангардни третман „пољске школе“ (К. Пендерецки, В. Лутославски...), која одређени текст доносе путем драмског речитатива без тонских висина и уз честе промене метра. Док највећи део литургијског текста ритмички изговара тенорско-басовски „двоглас“ на дијалогској основи, на његовој крају (*Во једину свјатују*) формира се четворогласје, чиме настаје хетерогена говорно-хорска фактура, са појединачним, различитим ритмичким моделима.

Са друге стране, покушај дочаравања немензуралног певања уз употребу и до октавног глисандирања, долази до изражаја у фактурно сличним ставовима – *Херувимска пјесма* и *Тебе појем*.⁴⁴ Овде се помоћу честих метричких промена и чак истовременог квази-нетемперованог глисандо покрета (на слог ниње, на почетку трећег стиха *Всјакоје је ниње*) сугерише тип византијског појања линеарно полифонизованог у четворогласну структуру. Употреба глисанда посебно у оквирима овог жанра као да антиципира сличан поступак финског аутора Еијоханија Раутаваре (1928) у делу *Свендоћно бденије* из 1970/71. године, једној од најзначајнијих православних хорских композиција друге половине 20. века. Напомињемо како је слободно постављен асоцијативни стилски ослонац фински композитор, као и Миленко Живковић тридесетак година раније, потражио у односу на старију византијску праксу, а не романтичарски разрађену, руску хорску музику са краја 19. и почетка 20. века.

43 Хронолошки је то пре Миленка Живковића у склопу интегралног дела учинио само Јосиф Маринковић, чије се постхумно издање његове *Литургије св. Јована Златоустог*, под редакторском руком Косте П. Манојловића појавило те исте, 1935. године. Истоимено дело као појединачну композицију, реализовао је Стеван Мокрањец, 1912. године, као једно од његових последњих насталих опуса.

44 Интересатно је приметити слично конципиране, убедљиве и потпуне хармонске каденце на завршенима оба поменута става, где се после густих вертикалних преплета, уз нејасан тонални центар, јавља пуни дурски (Е-дур на крају првог дела *Херувимске пјесме*, односно Ф-дур на крају другог дела, *Јако да царја*), односно молски акорд (е-мол на крају става *Тебе појем*).

Дефинитивно концертни карактер читаве композиције употпуњује и третман фалсетног певања деонице првог тенора (до записано е 3, реално е 2!) на крају *Канона евхаристије*, односно огроман распон 6-гласно подељеног мушког хора (*Блађословен ђрјади*).

Изразиту хетерогеност композиционих решења на добар начин илуструје степен различитости две литургијске нумере унутар другог „чина“ дела: аскетски једноставан, двогласно-имитациони излед става *Достијојно јеси* у односу на три одсека става *Оче наш*. Док прву нумеру карактерише упрошћено модернизована контрапунктска хорска структура романтичарског проседеа – попут „стилског корака“ даље од доприноса једног Јосифа Маринковића, хомофоне и полифоне, полихармонске (истовремено звучање основних тоналних функција) структуре, реализоване у *Молишви Господњој*, извесно одају стваралачку преразноврсност. Огроман динамички лук на крају овог става – од троструке forte до троструке piano ознаке, нуди потенцијално узбудљив концертантни ефекат, а мање очекивану усредсређеност на суштину неопходног молитвеног мира.

Свакако једна од најупечатљивијих нумера дела, посебне концертантне звучности, налази се на почетку трећег чина: реализација псалмских стихова (148) *Хвалише господа с небес*, дата је путем два четворогласна хора у три одсека „растућих“ пропорција (10–20–26 тактова). У првом одсеку испод цитираног напева у деоници првог тенора првог хора, „византијске мелодије из XIV века“⁴⁵, пратњу обезбеђује квартно-квинтна подлога осталих гласова. У другом одсеку, два хора размењују тематски материјал, све до појаве соло гласова пред почетак завршног дела. Линеарно вођене деонице у трећем одсеку, које резултирају хомофоном структуром, уз сигналне елементе (ал-ли-лу-ја) у баритонској деоници првог хора, доводе до снажног, осминског осмогласног хорског завршетка (*Allegro flessibile e q̇ubiloso*) на унисоном тону а.

Занимљиво тонално иступање, „исклизнуће“ из почетног А-дурског окружења у завршну Б-дурску каденцу, поновно инсистирање на егзотичности фригијске боје, јавља се унутар става *Да испољњайисја*, у коме се означени (по аутору, византијска мелодија из VII века ?) напев у баритонској деоници обогаћује линеарним наслојавањем осталих деоница уз хармонско функционални покрет у басу, до завршног хомофоног одсека.

Широко постављена „палета“ композиционих поступака унутар *Византијске литургије* у целини одаје њен превасходно експериментални статус, недовољно уметнички функционалан за карактер црквеног дела које би морало да обједињеном стилском изражајношћу води слушаоца/молитвеника да прага спознаје есхатолошке реалности света. Овако догматски изнесен став не претпоставља спутавање креативних решења унутар жанра, већ управо супротно – припадање актуелном тренутку, са високим степеном непосредности уметничког израза, са којим је нешто

45 Види у бр. 40.

већ хиљаду пута изречено, поново изречено.⁴⁶ Другим речима, не прилагођавање музичког израза потребама или разумевању савременог, махом секуларног света, већ како би то о. Александар Шмеман рекао – „уметнички сугестивно и разумљиво поновно откривање истинитог смисла и силе богослужења.“⁴⁷

У кратком, но више него прецизном опису овог Живковићевог дела, Милојевић открива све атрибуте ове музике, инсистирајући на ауторовом истраживачком процесу: „У својој Православној божанственој служби са солистичким речитативима, веома сложене, Живковић тражи стил (подвукао Б.Ђ.) на основама елемената старог византијског начина, у смислу концертантног.“⁴⁸ Слично је става био овај музички писац и према другој Живковићевој композицији *Оче наш* (1925), смештајући је у област експеримента, мада је она умногоме традиционалнија од ауторове *Литургије*. У тим смислу, конкретније виђење композиције дао је непознати аутор текста у часопису *Музички гласник*, препознајући два доминантна начина музичке логике – хомофонију и фугирано-полифони рад: „Живковићев *Оче наш*, компонован на бази начела психолошког смењивања хорских облика на прекретницама текстуалног значења ове основне молитве хришћанског *гледистија на свети*, креће се на путањи од православног манира црквене мелодике до распеване бујице имитационог повезивања гласовних група.“⁴⁹

Реч је о четвороделном делу мотетског типа, претежно статичне тоналне основе / Г-дур/ – изузев трећег одсека у субдоминантном ц-молу – у коме се између хомофоне и полифоне структуре, при чему се примењена врста полифоније (чак 37 тактова другог фугато одсека!) може схватити као сличност са типом развијенијег поступка Марка Тајчевића у *Четири духовна стиха* из 1929. године. Такође, овај релативно академски вид контрапунтског мишљења подсећа на став *Бога човеком* из *Оцела* (1918) Стевана Христића или готово стално присутан полифони метод код Миливоја Црвчанина, посебно у његовој *Литургији (Херувимска псма и Причасиен)* из 1938. године.

Сви ови примери сведоче о знатно европеизираној степену стања овог жанра српске православне црквене уметности, који добар део свог порекла дугује наслеђу старо-континенталног мотета. У којој мери је та врста композиционог поступка одразила своје „оправослављено“ стање у контексту доминантно хомофоних или линерано вишегласно вођених хорских структура, оплемењена дејством црквенословенског текста и потенцијалном ритуалном применом, зависила је од миметичког приступа традицији самих аутора⁵⁰, тј. од креативног хода ка у достизању пра-

46 Philip Sherrard, *The Sacred in life and Art*, Golgonooza Press, 1990, 49.

47 А. Шмеман, *За животи светиа*, Београд-Никшић, 1994, 131.

48 М. Милојевић, *О српској уметничкој музици*, СГК, 1. 08, 1936, 505.

49 Аноним, *Музички гласник*, бр. ½, 1940, 25.

50 Александар Кадијевић (1883–1939), *Момир Коруновић, Српска архитексти новијег доба*, Београд, 1996, 189.

вославног уметничког симбола. То свакако није само онај параболичног или алегоријског типа, већ симболизам светоотачког предања који значи само учествовање у онтолошком садржају прототипа.⁵¹

Као и у случају других уметности међуратног периода, архитектуру и ликовног стваралаштва – оних додатно обременених нужношћу повратка националној традицији, и хорској црквеној музици, тај тип проблема најчешће је одражавао своју узрочно-последичну природу. Наиме, од стваралачке способности и познавања старих уметничких достигнућа зависила је вредност нових уметничких дела, а од односа према том наслеђу, имитативност или стваралаштво.⁵² У том смислу, вредно је било виђење архитекте Димитрије Лека, који се залагао за „стваралачко продирање у суштину српско-византијске архитектуре, у логичну синтезу њених функционалних и конструктивних решења, из којих би се извукле поуке за савремено пројектовање у новим материјалима који пружају далеко веће могућности.“⁵³

Суштински гледано, мало је било међуратних српских стваралаца чије су историјске реминисценције у новим делима прерасле у нове естетске садржаје⁵⁴. Један од њих, архитекта Момир Коруновић (1883–1969) личним стилизацијама је из дела у дело, остваривао јединствена решења као материјализоване идеје о националном стилу.⁵⁵ Користећи се новим материјалима на револуционарни начин, пре свега бетоном, био је свестан да је његов антифункционализам у ствари функционализам других параметара, не рационализма и практицизма, већ емоција, маште и духовног немира.⁵⁶ У контексту паралеле са црквеном хорском музиком, констатујемо узбудљив жанровско-уметнички парадокс, по коме је Коруновићева врста антифункционализма, заправо управо она недостајућа доза функционализма његових савременика српских композитора, која је онемогућавала успешнију богослужбену примену њихових дела. Са друге стране, управо висок степен Коруновићеве резервисаности према модернизму по себи, произашао је из његовог много ширег и дубљег схватања појма духовности у уметности. Можда је баш због свега тога, он – а не неки композитор црквене хорске музике, био прави наследник византијске идеје духовности, која је дала печат уметности нашег културног поднебља.⁵⁷

Што се тиче трећег Живковићевог дела обимнијег трајања – *Ојела*, за мушки хор оп. 20 из 1944. године, констатујемо радикално смирење

51 M. Zizulas, *The Eucharist and the Kingdom of God*, part I, Sourozh 58, 1994, 7.

52 Жељко Шкаламера, 194.

53 Исто, 214.

54 З. Маневић, *Српска архитектура 1906–1970*, Музеј савремене уметности, Београд, 1972, 110.

55 Александар Кадијевић (1883–1939), *Момир Коруновић, Српска архитектура новијег доба*, Београд, 1996, 18.

56 Исто, 110.

57 З. Маневић, нав. дело, 114.

стваралачког језика у односу на девет година раније написану *Византијску Лишурџију*. Композиција очигледно настала у „једном даху“, за недељу дана од 16. до 23. јула 1944. године, састоји се из седам ставова – текстуалних целина, истих оних које је употребио и Стеван Христић у свом *Ојелу*. Сам Живковић је у више наврата изразито позитивно вредновао ово Христићево дело, сматрајући га јединственим у православној литератури,⁵⁸ па је стога и сасвим логичан избор истих химнографских целина за његово дело. Са друге стране, напомињемо како се управо и у овом домену „либретистичког“ одабира, крије потенцијална естетско-жанровска одредница и потоња судбина сваке новонастале композиције. Ту пре свега имамо на уму чињеницу да сâм богослужбени обред на сахрани верника, нуди преобиље поетских текстова надахнутих хришћанским погледом на човекову овоземаљску смрт и вечни живот.⁵⁹ Ипак, они су за већину наших аутора међуратног периода реално остали ван домања стваралачке пажње.

Неколико типичних композиционих решења постављају ово дело у веома традиционалне оквири жанра. У два најизраженија става, *Њесити свјати* и *Жишејскоје море*, аутор се служи препознатљивим хармонским обртом „просветљења“, у складу са значењем текста, од почетног молског до завршног истоименог дурског тоналитета. У ставу *Њесити свјати* то је на текст „Вознеси рог вјерних...“ (г-мол / Г-дур), а у следећем, током почетног ц-молу, на текст „Ктихоу пристаништу твојему...“ јавља се акорд Ф-дура, као прелаз преко дурске субдоминантне ка новом Ц-дуру. У одсеку *Со свјатими* доминира молско-модална тонална основа (са дурским завршним акордом!), по томе блиска *Ојелу* у г-молу, оп. 38 за мушки хор Милоја Милојевића из 1934. године. Став *Дуси и души* доноси релативно изражајну линију соло-баритона, која по сугестији самог аутора може бити изостављена, те отвара могућност извођачки једноставније, ритуалне примене композиције. Једина блискост у атмосфери овог дела са ауторовом *Византијском лишурџијом* огледа се у прва четири такта става *Бога човејком*, где модална мелодија (in-g) првог тенора и баритона бива праћена лежећим основним и доминантним тоном, попут покретне пратње исона.

Одсуство сваког експерименталног трага показује овде композитора Живковића као традиционалног православног ствараоца, коме је општи

58 Паладин, нав. дело, 214.

59 У том смислу, већ сам поступак избора у *Ојелу* Миливоја Црвчанина из 1921. године са већим број химни, од којих се неке по први пут у овом жанру српске музике хорски реализују (тропар *Глубиноју мудрости*, богородичан *Тебе и сцјену и ирисијаништити* и завршни тропари *Со души и праведних* и *Једина чистаја и нејорочнаја дјево*) представља утемељенији функционално-обредни приступ, који сведочи да се аутор као „обичан“ црквени музичар није могао одупрети цитираним текстуалним и музичким димензијама ових радосно-тужних песама, у: Bogdan Djakovic, The modern traditionalist Milivoje M. Crvcenin (1892–1978) – a portret of a priest, diplomate and composer, in: *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, (in print).

жанровски смисао дела уз специфичне субјективне разлоге у тренутку настајања – посвета оцу и (могућа?) блискост ратне атмосфере, био, чини се, довољан уметнички циљ. Сама музика еклектичног типа, остала је дакле, у сенци текста и богослужбеног чина.

Као хорски диригент и практичан музичар, Миленко Живковић је значајно доприносио развоју овог жанра српске музике, на подједнак начин бавећи се његовим концертним представљањем и функционалном црквеном употребом: кратко време био, диригент Хора Богословског факултета (1934)⁶⁰ – као специфичног промотера нове српске духовне музике (дела за мушки хор Христића и Милојевића)⁶¹, потом диригент Југослаовенског академског певачког друштва из Земуна, изводећи више пута *Лишургију св. Јована Златоустог* (1931) Марка Тајчевића⁶², док је за време Другог светског рата са члановима певачког друштва Станковић наступао за певницом цркве Св. Марка у Београду.⁶³

Закључак

Поједини уметници окупљени око групе *Зограф*, а посебно архитекта Момир Коруновић, успели су да остваре „горњи слој“ сложеног стваралачког циља, по коме икона коначно остаје мистични унутрашњи критеријум сваког православног уметничког дела и без апсолутне нужности за његовом функционалном применом.⁶⁴ Суштина овог проблема сасвим извесно није била само формална, у смеру преузимања елемената одређеног уметничког предања, већ је захтевала изнад свега, њихово аутентично оживотворавање.⁶⁵ То је блиско ставу Милана Кашанина, који је дефинишући конструктиван однос између прошлости и савремености рекао да „стварање уметничког израза једне епохе није ропска обнова традиције већ, пре свега, синтеза духовних, идејних и филозофских компонента времена у коме један стил настаје.“⁶⁶

60 Овај мушки хорски ансамбл основан је 1931. године на иницијативу студената Теолошког факултета у Београду. Први диригент био је студент теологије и ђак музичке школе, потоњи вршачки ђакон, Иван Котов, док је први председник био професор Универзитета Тихомир Радовановић, потоњи епископ мостарски. Године 1932. за хоровању долази Војислав Илић, који после краћег прекида рада Миленка Живковића, постаје дефинитивни уметнички руководилац хора. Исте 1932. године, председник хора постао је професор др Душан Глумац; види: Аноним, Концерт Хора студената православног теолошког факултета у Београду, *Дан*, Нови Сад, 28. мај, 1937.

61 *Опело* у 6-молу (1934) Милоја Милојевића овај хор је премијерно извео 1935 (?) године, а *Лишургију св. Јована Златоустог* (1936) Стевана Христића 5. априла 1937. године у сали Коларчевог Универзитета.

62 Богдан Ђаковић, Духовна хорска музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, САНУ, Београд, 2004, 50.

63 А. Паладин, нав. дело, 17.

64 С. Склирис, *Иконолошко разматрање филма*, 232.

65 Исто, 352.

66 М. Кашанин, *Уметничке критике*, Предговор Л. Трифуновић, IX.

Са друге стране, с обзиром на све употребљене параметре музичког израза и крајњи домет експерименталног нивоа, најрепрезентативније дело композитора Миленка Живковића, *Византијска литургија*, остало је само у домену спољашњег дочаравања византијског, односно православног духа. У нашој историји музике представља више ексклузивно модерну, интерпретативно захтевну, него црквену хорску музику. Као и у преосталом делу његовог стваралаштва у жанру, Живковић није досегао онај тренутак настанка модерне црквене уметности, у коме, по речима о. Стаматиса Склириси, „сама изворност може да пише црквену културу и без византијског писма“.⁶⁷

Не успевајући да оствари јединствени однос између теме и естетике дела⁶⁸, аутор је само делимично обухватио три неопходна плана савременог црквеног уметничког израза: садашњост и тренутак актуелне живе заједнице – хоризонтални план, израз заједнице неба и универзалности – трансцендентални, вертикални план и традицију језика или културе која се мора препознати сада и овде. Јер, као захтеван предуслов овог сложеног уметничког задатка, сама традиција из прошлости мора да остане отворена, да би потом, заједно са нама, могла да припада и будућности.⁶⁹

**SEEKING THE NATIONAL STYLE IN THE SERBIAN SPIRITUAL
HORAL MUSIC IN THE PERIOD BETWEEN THE TWO WARS (1918 – 1945) –
AN ACCOUNT OF THE SPECIFIC CONTRIBUTION
BY MILENKO ŽIVKOVIĆ (1901 – 1964)**

Summary

With his achievements in the realms of the spiritual choral music, Milenko Živković (1901 – 1964) contributed greatly to the development of the genre in the period between the two wars. His most prominent work *Byzantine Liturgy* written for a male choir (1935), in many of its aspects corresponds to the akin artistic expressions in other genres of ecclesiastical art of the times, primarily painting and architecture. The return to the Byzantine and Serbian medieval role models, reflected through the engagement of the artistic group Zograf and the artists belonging to the circle, in Živković's liturgy, it acquires the features of a modern approach taken towards choral genre. Judging by numerous elements, the composer anticipated the emergence of the phenomena in European ecclesiastical orthodox concert music towards the end of the second half of the 20th century.

Bogdan Đaković

67 С. Склирис, нав. дело, 353.

68 Исто, 46.

69 John Michael East, *Silence, Baring and Singing*, 3.

ОДРАЗ КУЛТУРНИХ ПРИЛИКА ПЕРИОДА ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА НА РАЗВОЈ ОРИГИНАЛНОГ ХОРСКОГ ЖАНРА СРПСКИХ КОМПОЗИТОРА

Развој оригиналног хорског жанра српских композитора сагледан је у светлу његове контекстуализације са општим културним токовима међуратног периода. Актуелне прилике у књижевној уметности тог времена утицале су на одабир текстуалног предлошка хорова компонованих на стихове уметничке поезије. У тексту се разматра однос који су композитори имали према поезији својих савременика, као и претходника. Са друге стране, развој и улога оригиналног хорског жанра у култури међуратног периода сагледани су и кроз реаговања водећих ауторитета из области музичке критике у написима у штампи. Сва питања рада усмерена су ка испитивању различитих подручја на којима се испољава условљеност развоја овог хорског жанра културним приликама периода.

Кључне речи: хорско стваралаштво, међуратни период, српска књижевност, уметничка поезија, певачка друштва, југословенство, Милоје Милојевић

Талас националног препорода који се током деветнаестог века ширио Европом битно је утицао на почетке развоја српске хорске музике, која је у првом реду имала друштвено-политички значај, а тек потом уметнички. Попут стања у овој области на подручју средње и западне Европе, где су се школовали први српски професионални композитори, и на нашим просторима световно хорско стваралаштво током деветнаестог века имало је два основна појавна облика – композиције инспирисане фолклором и дела писана на стихове уметничке поезије. Услед тежњи ка остварењу националних идеала, у области нефолклорног стваралаштва највећи одјек имала су дела писана на патриотске текстове, у којима је уметнички ниво био у другом плану. Са друге стране, у лирским хорским остварењима уметничка вредност стваралаштва српских романтичарских композитора дошла је до пуног изражаја. Компонујући хорове на текстове песника, најчешће својих савременика, музички и књижевни ствараоци су у садејству градили српску романтичарску уметност.

Почетак двадесетог века донео је изразите модернистичке тенденције и промене на свим културним подручјима, упркос чињеници да су наговештаји модерне у српској култури постојали и нешто раније. Друштвена очекивања, културне потребе нације и настојања стваралаца била су окренута ка општој европеизацији. Промене у сфери уметничке музике огледале су се кроз искорак од раније примарно аматерских ка професионалним оквирима у домену извођаштва. Развој нових инструментал-

них облика, као и унапређивање музичко-сценских и различитих вокалних жанрова, довели су до тога да хорски жанр, будући још увек негован од стране аматера, престане да буде владајући облик српског уметничког музицирања. Ипак, хорско стваралаштво је континуирано наставило свој развој, чему су у великој мери доприносила бројна певачка друштва.

Крај Првог светског рата означио је почетак новог периода у српском хорском животу. Професионализам диригената најзначајнијих певачких друштава доприносио је приближавању жанра високим уметничким захтевима времена. Тежња ка унапређивању интерпретативних и опште-естетских достигнућа актуелних ансамбала огледала се како кроз савладавање опсежних вокално-инструменталних дела европских аутора, тако и кроз извођење дела савремених југословенских композитора, често управо оних која припадају оригиналном хорском жанру. Хорови писани на стихове уметничке поезије сматрани су изузетно погодним за продор новина у област хорског стваралаштва и извођаштва, јер је ова жанровска линија сама по себи истицала отклон од фолклорног окружења, као кључне парадигме романтичарског музичког мишљења. Управо ово подвлачи Петар Крстић (1887–1957), наводећи да би певачка друштва ишла правим путем једино уколико би, уместо чисто репродуктивне праксе поспешила „продукцију хорске песме“ и тиме „...стварала све већу потребу за нашом уметничком песмом, а оне би временом заузеле доминирајуће место међу обрађеним народним мелодијама, које су за сада у превази.“¹

На сличан начин и из других написа у дневној штампи међуратног периода недвосмислено произлази шта је према водећим ауторитетима требало да буду циљеви нове домаће хорске уметности. Милоје Милојевић (1884–1946) и Михаило Вукдраговић (1900–1986) у текстовима посвећеним овој проблематици сугеришу да певачка друштва морају, као у доба романтизма „...да остану и даље помагачи, па чак и да постану подстрекачи наших одважних музичких стваралаца да у што јачем маху развију свој савремени стил.“² Ова очекивања испунио је мањи број тада активних ансамбала. С обзиром на најшири општи профил публике хорских концерата, певачка друштва су, чак и бивајући свесна своје дужности носилаца таласа модерности, делом остајала привржена и традиционално утемељеном репертоару. У критици наступа хора Женског музичког удружења из Новог Сада, као једног од познатих ансамбала усмерених ка модернијим остварењима, Бранко Драгутиновић, након позитивног вредновања дела репертоара у коме су доминирале савремене композиције оригиналног хорског жанра, наводи и да су „на крају програма, као уступак широј публици, биле (изведене) миниатурне фолклорне обраде

1 Петар Крстић, *Наша певачка друштва*, Музички гласник, год. 1, број 2, Београд, 1922, 1–2.

2 Милоје Милојевић, *Савремено југословенско хорско стварање*, *Полишика*, 13. јануар 1939.

Светолика Пашћана...“³ Свестан постојећег стања, и Милоје Милојевић наглашава да је обавеза певачких друштава да буду „вође укуса, а не да их публика води захтевајући да јој се даје само оно што она тражи.“⁴

С обзиром на деценијама раније дубоко утемељену традицију стваралаштва и извођаштва у области оригиналног хорског жанра, аутори су имали добре предуслове за реализацију тежњи ка модерности. Упркос свим позитивним критеријумима за придруживање хорског стваралаштва савременим музичким токовима, национални репертоар, махом онај инспирисан фолклором, остао је доминантан и у периоду непосредно пре и након Првог светског рата. Према Михаилу Вукдраговићу, још један од узрока оваквог стања лежао је у чињеници да су водећи представници хорског жанра, најчешће хоровађе, своје стваралаштво отпочели у протеклим деценијама, управо овом граном стваралаштва: „Интимна унутрашња веза се самим тим одржала и није нимало умањена видном еволуционом идејом коју су извесни композитори проживели.“⁵

Веза композитора са прошлошћу одражавала се и на нивоу одабира текстуалног предлошка. Она је била узрокована динамичним променама на пољу књижевности, нагавештеним већ почетком двадесетог века. У време када Богдан Поповић (1863–1944), тај неприкосновени ауторитет књижевне критике, објављује *Антиологију новије српске лирике* (1911), којом промовише тежње ка формалном савршенству, као и беспрекорну исправност риме и версификације, млади авангардни песници у српску поезију уводе слободан стих, као равноправан начин песничког изражавања. Ларпурлартистичким концепцијама Богдана Поповића супротстављала се поезија заснована на поигравању са класичним моделима, на прозаизацији стиха и одсуству било какве функционализације и идеологизације.

Године трајања Првог светског рата представљале су последњи период у првој половини двадесетог века, у коме су, као у доба романтизма, књижевници и композитори стварали у национално ангажованом садејству, између осталог и током заједничког боравка у избеглиштву на грчком острву Крфу. Стављајући своју уметност у службу виших циљева, стварали су дела прожета наглашеним родољубљем и патетичном дикцијом сродном народној поезији. Песме аутора попут Милослава Јелића (1883–1947), Драгољуба Филиповића (1844–1933) и Владимира Станимировића (1881–1956), које су својом тематиком непосредно везане за време Првог светског рата, обрађивали су композитори који су и сами боравили на Крфу попут Косте Манојловића или Милоја Милојевића (*Молишва изгнаних*, на текст Владимира Станимировића).

3 Бранко Драгутиновић, *Јубиларни концерти Новосадског женског музичког удружења, Правда*, 11. мај 1937.

4 Милоје Милојевић, *Певачка друштва, њихова уметничка и морална дужности, Полишика*, 2. април 1920.

5 Михаило Вукдраговић, *Савремена југословенска хорска музика и њени представници, Звук*, август-септембар 1933.

По завршетку рата, авангарда у Србији наставила је свој развој дубоко утемељена у предратним књижевним тенденцијама. Основне новине које су се јавиле у периоду после 1918. године односиле су се на појаву стилског раслојавања модернизма и његовог трансформисања у више смерова. Промене норми књижевног језика довеле су до појаве потпуног подвајања књижевног од говорног изражавања, „чиме се неизбежно сужавао рецепциони простор вредних и значајних дела на релативно мали круг интелектуалне и књижевне елите.“⁶ Предратне форме песничког језика које је својом *Антологијом новије српске лирике* успоставио Богдан Поповић ипак су и у послератном периоду остале основне и једине прихватљиве најширим читалачким круговима: „Значајна дела која су објективно померала стандарде књижевне свести међуратне епохе нису имала ширег дејства на културу маса.“⁷ Ова чињеница директно се одразила и на то да су се композитори дела оригиналног хорског жанра изузетно ретко опредељивали за лирику својих савременика. Тиме се снага ауторитета Богдана Поповића и Јована Скерлића проширила и на домен музичке уметности.

За разлику од романтизма у коме се може пратити паралелан развој књижевности и оригиналног хорског жанра, карактеристике међуратне поезије утицале су на композиторе да се радије опредељују за лирику старијих песника. Дакле, реч је о извесном општем, стилском заостатку који је пратио рад музичара композитора на рачун њихових савременика, песничких и књижевних стваралаца.

Песме Бранка Радичевића (1824–1853), Јована Јовановића Змаја (1832–1904) и Јована Грчића (1846–1875), на пример, наставиле су да живе и у хорским делима аутора чије је стваралаштво временски и стилски излазило из оквира романтизма. Из круга нешто млађих песника, своје хорско остварење добила је реалистична поезија Војислава Илића (1860–1894), која се, пре свега, одликовала јасном формом, погодном за музичко убличавање. Од бројних представника српске модерне била је заступљена поезија двојице херцеговачких песника: Јована Дучића (1868–1924), и посебно Алексе Шантића (1874–1943). Доминација Шантићевих песама свакако је у вези са његовим патриотски оријентисаним стваралаштвом. Текстови родољубиве тематике овог песника (*Орлуј орле, О, класје моје, На Косову* и др.) често су инспирисали композиторе хорских дела, у чему се поново одражава веза са романтичарским дискурсом. Приврженост композитора узорима из блиске прошлости огледа се и у томе што су дела нешто млађих аутора, Милана Ракића (1876–1938), Владислава Петковића Диса (1880–1917) и Симе Пандуровића (1883–1960), ретко коришћена због песимизма, суморности и окренутости мрачним мотивима који их карактеришу. Изузетак представља композитор Предраг Милошевић (1904–1988), као аутор дела *Обновљење*, на текст Симе Панду-

6 Предраг Палавистра, *Правци проучавања модерне српске књижевности (1919–1941), Књижевна историја*, год. XV, бр. 57–58, Београд 1982, 11.

7 Исто.

ровића, као јединог „озвученог” песника из ове групе. Ова песма спада у жанр родољубиве поезије која, за разлику од остатка Пандуровићеве лирике, чини отклон према песимизму својом нежношћу, дахом вере и наде. Кроз овај пример може се сагледати тежња композитора да карактер и тема одабраног текстуалног предлошка буду пријемчиви широком извођачком и слушачком кругу.

Окренутост ка фолклору и доследност стваралаштва у народном духу, сродно наивном сликарству, у случају поезије Милорада Петровића Сељанчице (1875–1921), били су разлог највеће заступљености у укупном броју дела оригиналног хорског жанра у првој половини двадесетог века. У културним подручјима „где је дух фолклоризирајућег романтизма још био присутан”⁸ овај песник био је одушевљено прихванат. Чини се да је непосредношћу свог књижевног израза такву врсту одушевљења изазивао и међу хорским композиторима. Романтичарска наклоњеност ка игри, која је доминирала Сељанчициним стиховима, омогућавала је композиторима да, остајући у домену оригиналног хорског жанра, на једноставан начин одговоре очекивањима хорске публике.

Осим одражавања културних потреба најширих слојева друштва, у путевима развоја оригиналног хорског жанра огледали су се и утицаји југословенске идеологије. Као изузетак од поезије романтичарски складног и једноставног песничког израза, за коју су се међуратни композитори најчешће опредељивали, међу текстуалним предлошцима нашла се и лирика Густава Крклеца (1899–1977) и Мирослава Крлеже (1893–1981). Ови југословенски оријентисани хрватски песници, који су један део свог стваралачког рада провели у Београду, снажно су утицали на развој међуратне српске авангарде. Тако су и композитори попут Милоја Милојевића, Михаила Вукдраговића и Петра Крстића препознали поезију Крлеже и Крклеца као извор сопствене инспирације.

Милојевићево дело *Пир илузија*, на текст Мирослава Крлеже, представља циклус од три технички и интонативно високо захтевна хора. У мушком хору *Трипих*, једној од три композиције овог циклуса, суморност мрачних Крлежиних стихова рефлектовала се и на музички израз. Мелодија је изломљена бројним скоковима и испрекидана паузама и застојима на дужим нотним вредностима. Деоница тенора креће се у упадљиво високој лаги, а динамички контрасти су екстремни. Преовлађују оштри хармонски склопови, са честим секундно-квартним сазвучјима, који овој композицији дају изразита експресионистичка својства.

Користећи савремени музички језик у овим и другим делима на текстове Крклеца и Крлеже, наши композитори су поново приближили стилска утемељења две српске уметничке врсте – књижевности и музике. Компонујући хорове на експресионистичке стихове ових лиричара, аутори оригиналног хорског жанра су се по први пут приклонили модерним

8 Радомир Константиновић, *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, 6, Београд, Просвета, Рад, Нови Сад, Матица српска, 1983, 435.

песничким остварењима. На тај начин они су, истовремено негујући дух југословенства, допринели да и дела међуратне авангардне поезије буду заступљена међу текстуалним предлошцима композиција оригиналног хорског жанра овог периода.

Супротстављеност различитих утицаја на развој оригиналног хорског жанра огледала се, са једне стране, у декларативном подржавању модерног стваралаштва у новинским текстовима, а, са друге стране у зависности од система рецепције. Насупрот овим разлозима, сама музичка компонента хорских дела обликовала се самосвојно. Поменута двосмерност утицаја проузроковала је појаву успешних остварења са експресионистичким музичким изразом, а романтичарским текстом као предлошком. Композиција Петра Коњовића (1883- 1970) *Ој дуле, дуле, дудуле* (1929), на текст Јована Јовановића Змаја, преузет из збирке *Снохвајшице*, на пример, одликује се изразито медитативном атмосфером и аморфношћу облика, упркос јасној структури стихова. Богат хармонски језик, остварен у осмогласном хорском ставу, доводи ову композицију до руба атоналности. Поменуте музичке карактеристике у садејству са народним песничким изразом Змајевих стихова оствариле су упадљив стилски раскорак.

Степен могуће комуникативности композиција оригиналног хорског жанра битно је утицао на њихов настанак, због чега је разумљивост текста и његова блискост са публиком била услов без кога се није могло. Одабир поезије већ проверених вредности каква је била романтичарска, или оне стваране у двадесетом веку, понекад и са нижим уметничким претензијама, али дубоко утемељене у традицији, за међуратне композиторе био је сигуран пут. Насупрот томе, стварајући у духу југословенства и компонујући хорове на текстове експресионистичке поезије хрватских аутора, поједини музички ствараоци неговали су званичну идеологију и на хорским подијумима.

Генерално гледано, развој оригиналног хорског жанра био је неодвојив од општег културног контекста међуратног периода. Овај узрочни однос огледао се на различитим нивоима: од утицаја владајућих естетских мерила у домену одабира поезије већ потврђене вредности, преко нивоа друштвених прилика у смислу прилагођености потребама извођача и публике, све до нужног дејства владајуће унитарне југословенске идеологије, која је срећом, често резултирала складним решењима наглашене модерности.

**THE IMPACT OF THE CULTURAL CIRCUMSTANCES
BETWEEN THE TWO WARS UPON THE DEVELOPMENT
OF THE ORIGINAL CHORAL GENRE IN SERBIAN COMPOSERS**

Summary

The degree of the possibility for the original choral genre to be communicated made a major impact upon its formation, due to which the intelligibility of a text and, consequently, the audience being more familiar with it, was an inevitable. The selection of the poetic achievements whose aesthetic merits were already well affirmed, such as the ones from the romantic period, or those from the 20th century, in some cases even those poetic achievements with inferior pretensions, yet with its deep roots in the tradition, represented a safe path for the composers with the artistic engagement in the period between the two wars. Contrary to that, creating works of art in the Yugoslavian spirit and composing choral pieces based on the Croatian expressionistic texts, a certain number of authors promoted the official ideology even on stage. The impact of the cultural circumstances upon the genre development was to manifest itself on many levels: from the influence of the prevailing aesthetical criteria politically postulated when selecting poetical materials with their aesthetic merits already affirmed, through the social circumstances in the sense of social adjustment in regard to the needs and demands of both the performer and the audience, to the coercive engagement of the unitary Yugoslavian ideology which was, fortunately, frequently to result in balanced solutions of an articulate modernity.

Nataša Antić

Филип ПАВЛИЧИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

АРХАИЧНИ И МОДЕРНИ ХАРМОНСКИ СКЛОПОВИ У ОДЈЕЦИМА ВАСИЛИЈА МОКРАЊЦА

Повратак музичкој прошлости, који је обележио многе странице уметничке музике прошлог века у свету, није заобишао ни ове просторе. На једном од „рукаваца“ тог музичког времеплова, започетог у другој половини XX века, васкрснули су на домаћој музичкој сцени архаични звуци давних времена, обоживши на специфичан начин многа дела тадашњих српских композитора. Свој допринос покушајима рекреирања старих слојева музичког стваралаштва Василије Мокрањац је понудио у познатој клавирској композицији *Одјецци*. У раду су приказани бројни композициони поступци, у првом реду они хармонски, којима аутор призива музички архаично, као и њихов однос према модерном тонском окружењу које композитор не заобилази у овом делу. Интеракција (пра)старог и савременог, кроз различите видове њиховог супротстављања, главна је тема рада.

Кључне речи: архаика, модернизам, В.Мокрањац, Одјецци

Након окретања модерни у делима композитора Прашке групе, чији су рески звуци у праскосорје рата оштро одјекнули на музичкој сцени тадашњег Београда, српску музику послератног периода обележио је, већином наметнут, повратак традицији. Ово се огледало, с једне стране, у поновној афирмацији фолклора као примарног изворишта музичког материјала, а с друге, у повратку традиционалним начинима компоновања и изражајних средстава. Ипак, како се достигнућа музичке модерне, која је за собом већ имала традицију од скоро пола века, нису могла сасвим негирати, уметнички профил домаћих композиција насталих од половине XX века наовамо у знаку је сталног дијалога музички традиционалног и модерног.

У окриљу овако формираног стилског опредељења, у српској послератној музици се појављује интересовање за архаику, као вид откривања давних, далеких слојева традиције. Овај „још већи“ повратак у прошлост, отворио је српској музици врата ка заборављеном свету давних звукова и старих начина музичког изражавања. Музика се тиме, на неки начин, вратила својим коренима, указавши поново на ране стваралачке импULSE из којих је уследио каснији развој. Поново су у музици зазвучали једноставност првобитних мелодија које се споро помаљају, или по речима Светлане Максимовић „самоформирају“ као „продужени моменти“ једног смиреног, статичног музичког тока, док хармонија поприма једнако архаична обележја – сазвуци савршених консонанци раних облика европског ви-

шегласја, као и интервал секунде, карактеристичан за прастаре слојеве нашег филклора, само су нека од обележја специфичне хармоније у овим делима, док је појава модалности у њима само наставак ранија праксе повезивања ових лествица са музичком старином.

Наведеном стилском опредељењу блиска је и композиција „Одјеци“ Василија Мокрањца, једно од најпризнатијих клавирских дела српске послератне музике. Настало 1973. године, у сутон Мокрањчевог стваралачког и животног пута и у већ постмодернистичкој музичкој клими, дело сублимира многе етапе које је овај стваралац прошао на дугом и стилски разноврсном композиторском путу. Аутор у њему „проговара“ језиком у коме се стално смењују архаичност „празних“ савршених консонанци и мелодија скромног амбитуса са експресивним набојем модерне хармоније у виду оштрих бикордских сазвучја и густих дисонантних кластерских склопова. Архаично и модерно су у сталном дијалогу у овом делу, преплићу се и прожимају, ступајући у различите, интригантне односе.

Оба стилска комплекса – архаика и модернизам – представљени су репрезентативно у овом делу, садејством одговарајућих стилских црта. Тема овог рада је сагледавање улоге једне од тих црта, хармоније, у формирању овог комплекса, док ће остале стилске црте бити укључене у анализу само као допуна хармонској анализи.

Већ на самом почетку дела се у хармонији у први план поставља поменути однос музички архаичног и модерног. ПРИМЕР 1. Архаика је хармонски евоцирана преко сазвучја чистих квинти, које аутор „размешта“ у различите регистре звучног простора. Нижу се квинте: фис-цис, цис-гис и ха-фис. Прву од њих Светлана Максимовић назива централном, док преостале две третира као споредне, то јест – оне које „ротирају око централне“. Ово инсистирање на звуку савршених консонанци, које све наступају са дугим одзвуком, чини основу архаичне статичности овог сегмента. Овде треба истаћи да консонантност није само у интервалима већ и у односима њихових основних, а тиме и споредних тонова, а то су интервали чисте квинте и чисте кварте, као и „мекане“ дисонанце мале секунде. Све то ствара веома светао хармонски ефекат, по речима Максимовићеве – попут „кристалне светлости“.

Као контраст почетним хармонском моделу, у такту 2 се појављује квинта це-ге, уносећи, како Максимовићева каже „лаку сенку“ као вид нарушавања светлог дијатонског звука почетних трију квинти. Истовремено уносећи и елемент модернизма кроз потенцирање дисонантног тритонусног односа између њеног и основног тона почетне „централне“ квинте (фис-це). Овај интервал чини упадљив контраст тонском окружењу чистих квинти. Модернизам је овде представљен појавом дисонанце, као хармонске настабилности која се супротставља претходно формираној статичности савршених консонанци.

Описаним поступком, Мокрањцац на почетку дела успоставља концепцију хармонског кретања у коме се модернистички хармонски дис-

курс афирмише с једне стране као контраст, а с друге као исходниште претходних „архаичних“ појава у хармонији.

У II ставу (од т. 25), поменути контраст архаичног и модерног је јасно осликан, у првом реду кроз однос модалног и модерног хармонског мишљења. У такту 45 (Пример 2) успоставља се у хармонији лидијски Бедур, чија дијатонска концепција почиње да се оспорава од такта 58, појавом најпре умањених и прекомерних интервала, а затим и изразито оштрим и дисонантним бикордским сазвучјима. Интересантно је да анализа показује да ове бикорде сачињавају једноставе акордске структуре, чак јасно функционалне. Пошто је у тактовима 59 и 60 успостављен А-дур, у наредним тактовима (60-63) настаје бикордски спој два умањена септакорда – гис-ха-де-еф и фис-а-це-ес. Дакле, комбинацијом традиционалних акордских средстава добијен је модеран звук. У овом случају, за разлику од првог става, уплив модернистичког хармонског језика оштро контрастира претходној дијатонској јасноћи и једноставности лидијске лествице.

Хармонски и изражајни контраст, успостављен на почетку дела супротстављањем архаичног и модерног, упечатљиво је остварен у IV ставу (т. 73-97), Пример 3, 4.

Прва фраза (т. 73-77) доноси мелодијски покрет од три тона – еф,ге,ас. Овако невелики амбитус свакако упућује на архаично порекло прастаријих мелодија, а и прва сазвучја у хармонији појачавају тај утисак. У такту 3 најпре наступа сазвучје мале секунде ге-ас, затим велике еф-ге, да би се затим ово рудиментарно хармонско кретање удаљило до интервала мале терце е-ге у такту 77. Асоцијација на архаику огледа се у заступљености интервала секунде, присутном у старим слојевима нашег фолклора.

Приликом понављања ове фразе (т. 78-81), хармонија шири свој интервалски амбитус, па се појављује интервал чисте квинте. Овде је у питању асоцијација на ране облике европског вишегласја, а хармонска концепција одсека показује постепено „освајање“ све већих интервала, као што се претпоставља да је текао мелодијски развој музике у њеним првобитним, „архаичним“ фазама.

Крај друге фразе доноси, као врсту каденце (т. 81, Пример 3), дисонантну акордску везу, у којој су у првом акорду тоновима де-мол трозвучка додати тонови бе и гис ради веће оштрине, појачане дубоким регистром клавира, док се као „разрешавајући“ акорд појављује оштро битонално сазвучје у којем лева рука доноси тонове Ге-дур трозвучка са додатим тоном ес, а десна тонове цис-мола трозвучка са додатом прекомерном квартом фисис. Композитор се и овде послужио комбинацијом једноставних акордских средстава у циљу стварања модерног тонског израза. Као и раније, поново је присутна тенденција ка заступању консонантних акорада са додатим тоновима. Тако настала дисонантност ових акорада проистиче и из интервалске тензије, услед великог броја дисонантних интервала, као и из акустичке тензије, услед кластерског распореда акордских и додатих тонова.

Почетак следеће фразе (т. 82, Пример 3) доноси трансформације у „архаичном“ хармонском слоју, па интервал чисте квинте сада прераста у чисту кварту, након којег поново долази до дисонантних акорада модерног склопа. (т.85). Први акорд је састављен од оштрог бикордског споја прекомерног трозвука ха-дис-ге и сазвучја којег чине тонови а, еф, гис и а, чију оштрину само повећава кластерска мала секунда гис-а. Други акорд чини такође бикордски спој молског секстакорда еф-а-де у левој руци са сазвучјем ас-е-ге-ас који представља претходни акорд леве руке померен хроматски наниже.

У наставку одсека, Мокрањац користи дисонантни набој који настаје битоналним спајањем молских трозвука чији су основни тонови удаљени за малу секунду. Након такта 87 (Пример 3), у коме кретање деоница у паралелним тритонусима додатно појачава већ значајан ниво тензије овог одсека, у такту 88 долази до снажног битоналног „судара“ тоничних трозвука де-мола и ес-мола, чија је сила увећана пуним клавирским слогом и ff динамиком. У наредним тактовима врхунац се одржава и појачава транспонованњем полустепеног битоналног споја навише, кога сада чине трозвуци еф-мола и фис-мола, сада са интензивираним ритмом (т. 90, Пример 4). Треба приметити да хармонска напетост овог изражајног врхунца, у такту 92 бива сведена на интервал тритонуса. На тај начин, Мокрањац као да у овом интервалу види сублимацију и есенцију хармонске тензије и напетости, коју је, уосталом, афирмисао и на самом почетку дела. (Пример 1).

Поменути и описани контраст архаичне интервалске и дијатонске једноставности и модернистички дисонантног хармонског набоја веома је присутан и у ставовима VII и VIII, који су и тематски повезани јесу оба заснована на већ претходно поменутом мелодисјком мотиву еф-ге-ас, експонираном у IV ставу.

У VII ставу (т. 130-138, Пример 5,6), након архаичног слоја једногласне фактуре на почетку, у наставку (од такта 136) долази до уплива модернизма кроз „оштре“ хармонске односе. У тремоло артикулацији клавира, „сударају“ се најпре два умањена трозвука де-еф-ас и фис-а-це, који се интерполирају са тремоло изложеним тоном ас, а а затим се дисонантност још више заострава, спојем два кластера у којима се комбинују велика и мала секунда, ха-цис-де и еф-ге-ас. Како је и између ових бикордских сазвучја остварена хроматика – це-цис, фис-еф – оштрина ових хармонских кретања је заиста велика. Овај хармонски обрт се затим преноси у све виши регистар уз велики крешендо, појачавајући изражајну тензију ка експлозивном врхунцу (т. 139), који истовремено сигнализира и почетак осмог става.

Специфичност фактуре овог става је у својеврсној синтези архаичног и модерног. Чињеница да се то дешава на самом почетку става представља куриозитет у односу на пређашњи ток, у којем је дуалистичка концепција – архаично ка модерном – подразумевала већином јасно разграничење

двеју стилских „зона“, са уобичајеном тенденцијом присуства архаике као почетног а модернизам као завршног стилског комплекса ставова.

Двогласна фактура којом став почиње евоцира утисак једноставности карактеристичне за ране музичке форме. Такође, на плану хармоније, црта архаичног се, као много пута раније у делу, огледа у заступљености сазвучја чистих квинти. Стилску црту модернизма инкорпорирану у ову фактуру чине велики регистарски преломи у деоници леве руке – тонови се регистарски „измештају“ кроз чак три октаве – услед чега се њен поступни и обимом скучени мелодијски покрет више не опажа као низ суседних тонова.

Дакле, архаично и модерно творе већ на почетку овог става стилску синтезу. Наставак става, пак, помера стилско клатно ка модернистичком крају, што се већ у анализи претходних ставова показало као скоро уобичајени стилски поступак трансформације почетног комплекса архаике и његово постепено претварање у модернистички стилски комплекс.

Померање ионако већ стилски хетерогеног дискурса са почетка става овде започиње у 142. такту (Пример 6) у коме се, на фону квинте десас чује трозвук де-еф-а коме је додата дисонанца у виду тона гис. Дакле, поново се спајају трозвучи и интервали (квинта) чији су основни тонови удаљени за малу секунду.

У наставку става (од такта 143, Пример 6) долази и до трансформације почетног интервала чисте квинте, која сада, слично поступку у уводном ставу али и оним потоњим, постаје умањена, што почетни мотив од три тона „боји“ битно другачијим хармонским колоритом. Овако насталу хармонску „оштрину“ само појачавају велики регистарски преломи у деоници леве руке.

Након овога, следе густи битонални акордски склопови који одржавају успостављени ниво хармонске и изражајне тензије. У тактовима 145 и 146 (Пример 6, наставак) деоница десне руке излаже молске трозвуке у силазном кретању – након хроматског померања де-мол трозвука наниже у цис-мол трозвук, акорди се нижу даље по малим терцама наниже, захватајући трозвуке бе-мола и ге-мола, док лева рука комплементира додавањем тонова, и то тако што се сваком акорду додаје тон удаљен на тритонусном растојању од основног тона акорда. Једини изузетак је цис-мол трозвук (т. 145) коме је додат, поново дисонантан, тон фригијске секунде.

У наставку одломка, лева и десна рука мењају улоге у понављању сличног хармонског кретања, при чему се може истаћи битонални однос трозвука цис-мола и ге-мола (т. 151), да би овај акордски одломак завршио трозвуком де-мола са додатим „поларним“ тоном гис, чији интервалски однос према основном тону акорда ствара додатни набој, још једном истичући значај интервала тритонуса у овом делу.

Анализирани ставови и одломци показали су вишедимензионалну природу односа архаичног и модерног у овом делу. Уочавајући постојање стилске дихотомије у готово свим ставовима дела, најпре је уочена тенденција ка формирању стилског проседеа у коме комплекс архаике отвара

став, док га модернистички комплекс затвара. На тај начин, модернизам се показује као својеврсно исходиште почетних „замаха“ архаике. Ипак, повремена звучна сродност и могућност тешње интеракције у стварању стилски хомогеније слике, као у четвртом или на почетку осмог става доводе нас поново пред расправу отворену почетком XX века о скривеним везама прадавних слојева човековог музицирања и модерног уметничког и музичког сензибилитета. Показује се да уочене и наслућене паралеле између архаичних слојева људског искуства и тенденција новије интелектуалне климе има многоструке одразе у савременим музичким делима.

ARCHAIC AND MODERN HARMONIC STRUCTURES IN VASILIJE MOKRANJAC'S ECHOES

Summary

The paper highlights the attempts made as to recreate the archaic music layers within the modern tonal atmosphere, in the first place that of harmony. The perfect “empty” consonances, a gradual process of attaining the larger intervals in some of the sections, starting from the archaic seconds, typical of the older forms of the domestic folklore, as well as the frequently employed reduction of the harmony into a rudimentary duet, represent only some of the aspects evoking the ancient music expressions in the piece. The “archaic” echoes of the old remain to persist in a dialogue with the modern tonal language. The author is to confront the idioms in question. Yet, on the other hand, he is also to bring the latter into a specific kind of interaction.

Filip Pavličić

Пример 1.

ОДЈЕЦИ

В. МОКРАЊАЦ

(1973)

I. Lento, quasi improvvisato (♩=60)

ppp (sempre)

5

10

pppp

poco espress.

Пример 2.

45
meno mosso (♩ = 80 - 100)
fff (quasi corni)

....in tempo...

50
fp

meno mosso (♩ = 80)
8va.....
fff

55
8va.....
m.s.
pp (quasi eco)
m.s.
fff

Пример 4.

90

ff *p*

(♪ - ♪)

95

ff *p*

V. Allegro

----- (cca. $\text{♩} = 120$)

ff (sempre)
volto (marc. molto)

100

ff *p*



Пример 5.

VII. Presto (♩ = 144)

Musical score for Presto (♩ = 144), measures 120-124. The score is written in 2/4 time and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and modulation. The upper staff contains a melodic line with various accidentals, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and triplets. A handwritten '120' is above the first measure. The dynamic marking *fp* is present at the beginning, and the instruction *sempre poco a poco cresc.* is written below the staff.

Musical score for Presto, measures 125-129. This system continues the piece with similar complex harmonic textures and rhythmic patterns. Dotted lines are drawn around the lower staff to highlight specific harmonic or rhythmic elements.

Musical score for Presto, measures 130-134. The piece continues with its characteristic chromatic and modulating harmonic language. Dotted lines are used to group measures in the lower staff.

Musical score for Presto, measures 135-139. The piece concludes this section with a final melodic flourish in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. A handwritten '125' is above the first measure. The dynamic marking *fp* is present at the beginning of the system.

VII. Andante maestoso (♩ = 100)

Musical score for Andante maestoso (♩ = 100), measures 130-134. The tempo and mood change significantly, with a slower, more dignified character. The score is written in 2/4 time and features a simple harmonic structure with long notes and a steady rhythmic accompaniment. A handwritten '130' is above the first measure. The dynamic marking *fff (sempre)* is written below the staff.

Пример 6.

Handwritten number 135 above the staff. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a double bar line and a series of slanted lines. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The system ends with the dynamic marking *sp* and a hairpin symbol.

The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The system ends with the dynamic marking *sp* and a hairpin symbol.

The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The system ends with the dynamic marking *ff* and a hairpin symbol.

VIII. Adagio (♩ = 77)

Handwritten number 140 above the staff. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The system ends with the dynamic marking *fff (sempre)* and a hairpin symbol.

The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: a half note B-flat, a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B-flat, and a quarter note A. The system ends with the dynamic marking *fff (sempre)* and a hairpin symbol.

СЕДАМ БАЛКАНСКИХ ИГАРА МАРКА ТАЈЧЕВИЋА: УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У МУЗИЧКОМ ИЗРАЗУ

Узимајући за предмет проучавања једно од Тајчевићевих најзначајнијих, а на пољу његове клавирске музике засигурно и најуспелије дело – *Седам балканских игара* – овај рад покушаће да пронађе и објасни којим је средствима музичког израза и на које начине у овом клавирском циклусу постигнута тако посебна звучна слика и тако јединствена музичка драж. Смело и руком не још сасвим искусног композитора, тада млади аутор Марко Тајчевић на велика врата ушао је у круг најзначајнијих имена југословенске музике између два светска рата управо овим својим циклчним делом, комбинујући у јединствену ефектну звучност разнолике балканске ритмове и њихове метричке основице, оригиналне мелодије са Балкана и оне које су инспирисане фолклорним духом, а све то утврђује и истину снажним, али пробраним и сензибилитету народних мелодија примереним хармонским језиком. Овај напис управо ће у центар своје пажње ставити анализу свих релевантних елемената хармонског језика ових клавирских минијатура, од којих као најважније издвајамо одлике тоналног плана, модалне и специфичне лествичне структуре, њихове акордске конвенције, комбиновање модалне и тоналне дијатоније, поступке хармонског варирања, али и метро-ритмичке карактеристике ових игара.

Кључне речи: балканска игра, хармонија, тоналитет, модус, акорди, хармонско варирање

Већ више од осам деценија од свог настанка *Седам балканских игара* (1926) Марка Тајчевића (1900-1984) не престају да привлаче пажњу извођача, аналитичара, критичара, теоретичара, па чак и оркестратора и диригената. Изузетним потенцијалом, укупним музичким квалитетом, те пуноћом своје хармонске, мелодијске, а нарочито ритмичке снаге одиграле су, рекло би се, пресудну улогу у томе да се њихов аутор, иако невеликог ставаралачког опуса, уврсти у водеће српске композиторе минулог столећа. И поред тога што представља један од ауторових композиторских првенаца, ова својеврсна модерна клавирска свита са седам игара заснованих на оригиналним фолклорним, али и мелодијама створеним у духу народне традиције, врло брзо је доживела велику популарност. На репертоаре својих концерата, осим у оно време познатог хрватског и југословенског пијанисте Светислава Станчића, коме су, уосталом и посвећене, и који је имао ту част да их премијерно у Загребу 25. фебруара 1927. године, на свом реситалу и изведе, уврстили су их и водећи светски пијанисти Артур Рубинштајн, Игнац Фридман, Николај Орлов, и Кендал Тејлор. Такође, у транскрипцији за виолину свирао га је и, по многи ма водећи виолиниста прошлог века Јаша Хајфец, а данас је популарна и у још једној, оркестарској преради словеначког диригента Бога Лескови-

ца. Како каже и Дејан Деспић у раду поводом седамдесетпетогодишњице композиторовог рођења: „...једино дела богата и врло садржајна у једном општијем музичком смислу допуштају оваква прилагођавања веома различитим музичким медијумима, не губећи при том своје пуно дејство и значење”¹. О издањима балканских игара у земљи² и иностранству³ и сврставањима у неке од престижних антологија светске клавирске музике⁴ да и не говоримо.

Овај рад ће у центар аналитичке пажње ставити разматрање снажног, али пробраног и сензибилитету народних мелодија прилагођеног хармонског језика овог Тајчевићевог дела из неколико, чини се, најрелевантнијих углова, која расветљавају питање њиховог тоналног плана, примењених акордских средстава, поступке хармонског варирања и фактурних промена у понављањима основних метричко-формалних и структурних целина као битног фактора хармонско-структурне изградње, затим питање примене различитих фолклорних, модалних и других посебних лествица као најбитнијег дела њиховог укупног мелодијског плана, те најзад и веома живе комбинације на метро-ритмичком плану.

Када је реч о *тоналном плану* у различитим играма уочавају се одређене црте правилности и идентичности поступака. Тако се прва линија једнакости међу играма може уочити када је реч о првој модулацији

- 1 Дејан Деспић: „75 година Марка Тајчевића“, *Pro musica*, број 78, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1975, 10.
- 2 До своје четрдесете године Тајчевић је живео и радио у Загребу, те је годину дана након премијере Хрватски гласбени завод објавио прво издање *Седам балканских игара* 1928. године, а две деценије касније (1948) и обновљено. Међутим, интересантан је податак да од тренутка пресељења у Београд, 1940. године Тајчевић као да се „замери” хрватској музикологији, која у издањима након Другог светског рата, једноставно не спомиње његову веома богату делатност у овом граду: „Тајчевић у Загребу проводи време до своје четрдесете године. Ту је започео студије музике, потом их прекинуо због школовања у Прагу и Бечу, најзад их и завршио, запослио се као наставник, интензивно компоновао дела по којима га данас најчешће спомињемо, стално дириговао, вршио дужност секретара Удружења хрватских композитора. Доступна литература хрватских аутора не региструје Тајчевићев загребачки период у својим прегледима; Андреис га је удостојио спомињањем као ученика Благоја Берсе и то у једној напомени, а одредница о хрватској музици у Енциклопедији Југословенског лексикографског завода остаје сасвим без помена његовог имена!”; Катарина Томашевић: „Дух времена у делима и делатностима Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића”, *Дело и делатности Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, Радови са научног скупа поводом стогодишњице рођења двојице композитора, Српска академија наука и уметности, Београд, 2004, 5.
- 3 Ово дело објавиле су иностране издавачке куће „Шот” из Мајнца (Edition Schott) 1930, и „Музгиз” из Москве, 1956.
- 4 Познати немачки пијаниста и музиколог др Валтер Георги (Walter Georgii) у својој књизи *Клавирска музика (Klaviermusik)*, Цирих, 1950), која представља једну од најсвеобухватнијих антологија клавирске музике, Тајчевићеве *Балканске игре* сврстава у сам врх клавирске музике у источној Европи: „Оне припадају врхунској класи источноевропске клавирске музике, заједно са клавирском свитом из *Петрушке* И. Стравинског, *Румунским играма* и *Шестим игарама у бугарском ритму (Микрокосмос)* Б. Бартока, као и *Esquisses de Danse* и осталим *Чешким играма* Б. Мартинуа... Расно играчко, распламсани ритам, пунокрвно музичко ткиво дају овоме опусу елементарну снагу...”; цитирано према: Дејан Деспић: Ибид, 10.

која у оквирима једне игре води ка субдоминанти. Ова карактеристика повезује *Прву* и *Шесту иџру*, али је у том смислу најилустративнија ова друга. Наиме, основни тоналитет *Шесте иџре* је е-мол, са лествичном основом балканске лествице. Уочљив је поступак типичан како у фолклорној традицији песама и игара, тако и у њиховим уметничким обрадама, а односи се на то да се прва транспозиција основне фразе врши у субдоминантни тоналитет⁵. Тако се основна фраза из е-мола најпре транспонује у субдоминантни а-мол, који се појављује и у другом делу игре. У *првој иџри* реч је о идентичном поступку примарне модулације у субдоминанту, али је он пласиран на ниво макро форме, где је музичка грађа првог дела игре, дата у тоналности in A, док је у другом делу у целини транспонована in D. И у *Петој иџри*, чија је тонална основа фригијски Де-дур, прва модулација је у субдоминантну тоналност, али се она не испоставља, као у претходне две споменуте игре, као битан звучни тонални ефекат, већ више као почетак другог процеса – сукцесивног транспновања основног тематско-структурног језгра у три тоналности у силазном целостепеном поретку – in G, in F и у Ес-молдуру.

Одсуство тоналног заокружења као битан елемент антитрадиционалног говора у концепту свите у Тајчевићевим *Балканским иџрама* повезује прву и четврту игру. Тако *Прва иџра* започиње in A, а завршава in D; тонална основа *Четврте иџре* је Ге-молдур, вариране транспозиције основне реченице одвијају се у Де-молдуру, а сама игра крај има у нешто трансформисаном роду дурске тоналности in D (са фригијским елементом, тон *es*). Донекле сличну ситуацију преформулације јасног тоналног заокружења срећемо и у *Трећој иџри*, где у последњем одсеку (који у извесном смислу преузима улогу коде) долази до појаве политоналности, при чему је горњи слој, у коме је изложена основна мелодија - in C, а тонична педална квинта везана је за основни еф-мол.

Пример 1 (*Балканска иџра бр. 3*, тт. 39-50)

5 Исти поступак сусреће се и у *Иџри бр. 3*.

Концепција тоналног плана завршне, *Седме иџре* је сасвим другачија и само делимично њен корелат можемо наћи у *Другој иџри*. Наиме, у првом делу игре тонални план организован је као след не претерано јасно еманципованих молских тоналитета по узлазним малим терцама, што донекле произилази и из „малотерцне” логике умањене лествице, као основе већег дела игре – а-мол, це-мол, ес-мол, фис-мол.

Избор и употреба нарочито сложених *акордских средстава* у укупном музичком изразу *Балканских иџара* зачудо не игра најважнију улогу, али у комбинацији са свим осталим музичким компонентама које творе овако јединствену стилску музичку целину представља ипак њихов веома важан и нераздвојив чинилац. Па ипак, у одређеним тренуцима, веома јасно се уочава да је управо опредељење за један специфичан вид хармонске реторике, односно, посебног акордског решења у хармонском варирању већ употребљене фразе у музичком току игре, управо оно што њен целокупан музички језик чини препознатљивим и јединственим. Веома илустративан пример те врсте представља *Петна игра*. Раскош различитих акордских средстава у овој игри углавном не постоји, те се излагање основног тематског материјала (у првих једанаест тактова ове игре), као и један број његових варираних и транспонованих понављања одвија на само једној, тоничној функцији. Варирана понављања другог од два кључна четворотакта одвијају се у нешто другачијој и за ову игру најбогатијој клавијарској фактури. За илустрацију ће нам послужити следећи нотни пример, у коме је мелодија дисканта праћена компактним акордским блоковима, организованим као колористички, микстурни паралелизам дурских квартсектакорада, удвојених у суседној октави (пример 2, тт. 3-4). Примећује се и романтичарски врло експресивна једнакотерцна веза акорда *f-as-c* и првог акорда микстурног паралелизма *fes-as-ces*. У следећој транспозицији главног тематског материјала која се одвија *in F*, уводни остинато развио се до разложеног квинтног акорда *f-c-g*. Истовремено, док је тонална подлога *in F*, мелодија дисканта одвија се у оквиру Ес-молдура, што овде представља једину и кратку, али врло ефектну битоналну ситуацију (пример 2, тт. 7-10).

Изразито модеран колорит дају и акорди који представљају комбинације разложеног главног трозвука и додате секунде, или сазвучја умањених квинти, какве срећемо нпр. у *Шестој иџри*. И поред доследне мелодијске основе балканског мола, сазвучја у деоници пратње не проистичу из ове лествице и грађена су на другачијој основи. Суштина сваког од ових сазвучја је трозвук, ритмички разбијен у осминску пулсацију, где је најпре дат симултано горњи пар тонова трозвука, а потом и његов најнижи тон. Модеран звук овој уметничкој транспозицији румунског народног напева дају управо доследне мале секунде горњег слоја пратње (*fis-g* у т. 1, 4 и 7 примера 3; *eis-fis* у т. 1; *cis-d* у т. 2, 3 и 5; и *ais-h* у т. 4 и 6), док је доњи слој грађен на основи силазно разложеног квартсектакорда тонике (*h-g-e-h*, пример 3). И док је прва транспозиција у а-мол доследна, следећа у ха-молу доноси измене и у скретничном фигурирању мелодије, док

у пратњи уочавамо осциловање између чисте квинте (*h-fis*) и прекомерне кварте (*h-eis*) на испрекиданом педалу тонике (*h*, пример 4).

Пример 2 (Балканска игра бр. 5, тт. 16-25)

molto cresc.
cresc.
ff
quasi pesante
 D: in G:
sub.p
 in F:

Пример 3 (Балканска игра бр. 6, тт. 1-8)

Allegretto ♩ = 152-160 M.M.
pp sempre staccato
 e: (senza Ped.)
 BALKANSKI
 6
 p
 a:
 BALKANSKI

Пример 4 (Балканска игра бр. 6, тт. 16-24)

h:
BALKANSKI

mf
con Ped.

pp sempre staccato
(senza Ped.)
e:
BALKANSKI

Последње понављање основне реченице у *Шестој игри* (пример 5) доноси хармонски даље иновирану пратњу (непотпуни лествични трозвучи суседних ступњева *a-e*, *h-fis*, *c-g*), али и скраћену мелодију, фигурирану на исти начин као и у наступу реченице у ха-молу. Ова игра завршава једним замирућим звуком, што је манир готово свих игара, на тону квинте у дисканту и празној тоничној квинти у пратњи (пример 5).

Пример 5 (Балканска игра бр. 6, тт. 41-50)

mp
piu p

BALKANSKI

dim.
ppp

a: t
e: VI
t

Ипак, могуће су и сасвим обрнуте ситуације осетне редукције на хармонском плану, за шта нарочито снажан пример пружа *Балканска игра бр. 4*. Видно смањен удео хармоније у остваривању укупног музичког изрази на одређен начин говори у прилог томе да је композитор успео да

појачаном активношћу осталих елемената музичког израза – фактурним променама у понављању одсека, специфичном изражајношћу и распева-ношћу мелодије, веома благим и рафинираним амбиваленцијама метро-ритмичке структуре – постигне жељени резултат. Стога није тешко уочи-ти да у хармонском смислу ову игру гради врло мали број различитих сазвучја, али разлоге такве „сужености“ хармонског фонда, поред мало-час реченог, треба тражити и у опште скромном изразу ове игре. Тако молдурска варијанта основног Ге-дура овде истиче практично само један акорд – молску субдоминанту (т. 5 у *Шестој иџри*), односно, молдурски II четворозвук (тт. 3-4 и 6-7), који у перманентном смењивању са тоником дају један угодан лирски звук типично романтичарске молдурске сфере. Донекле самосталним, захваљујући његовој константној примени, може-мо сматрати једино непотпун четворозвук молдурског VI ступња (G: *es-g-d* /први пут у т. 15/, односно, D: *b-d-a* /први пут у т. 10/), а комбинација овог акорда из Ге-дура и педалне тоничне основе Де-дура последњег одсе-ка даће фригијску обојеност завршетку игре (пример 6).

Пример 6 (*Балканска иџра бр. 4*, тт. 35-43)



Хармонско варирање и фактурне промене у понављањима основних метричко-формалних и структурних целина представљају један од основних принципа изградње композиционе целине у Тајчевићевим балканским играма. У *Другој иџри*, по многима најпопуларнијој од свих седам игара, јасно се уочава да је целина композиције заправо заснована на свега два различита двотакта, иначе, фолклорног порекла из Славоније (иницијално – двотакт у тт. 2-3 и двотакт у тт. 10-11 ове игре) и њиховим варираним понављањима. Приликом сваког наступа било ког од ова два двотакта непосредно потом наступа његово дословно или варирано понављање, па се стиче утисак да су фразе заправо четвортактне⁶. Пре

6 Искрпну анализу структурних и формалних карактеристика Тајчевићевих балканских игара дала је Аница Сабо у свом раду објављеном у зборнику радова са научног

него што у центар аналитичке пажње буде стављено подвргавање ових двотаката различитим поступцима хармонског, али и тоналног и модалног варирања, кратко ћемо се осврнути на њихове хармонске и модалне особености (пример 7).

Пример 7 (Балканска иџра бр. 2, тт. 2-3)

mf
 d: t VII t
 dorski D S T S

У првом такту иницијалног двотакта фактура је трослојна – са једним хармонским планом у деоници десне руке и друга два у деоници леве руке, од којих онај виши (средњи слој) доноси непотпуне акорде, а у најнижем, басовом регистру наступа ритмизовани оргелпункт на тону *d*. Мелодија као превасходни носилац целе композиције избија у први план и, посматрана изоловано, конципирана је модално на основи еолске лествице *in D*. Међутим, хармонизација која и даје посебну драж овој балканској игри, у првом такту се потпуно самостално и наглашено бикордски поставља према дисканту, доносећи два главна ступња мелодијског демола. Тако се мотиву дисканта у оквиру тонике у првој половини такта супротставља непотпун акорд дурске доминанте (представљен доњом терцом), док се у другом делу такта тај судар функција одвија на плану – еолски VII ступањ и дурска субдоминанта (представљена на исти начин). Овај последњи акорд – дурска субдоминанта – на макроплану добија нарочити значај, не само својим честим наступима, већ и давањем генерално дорске модалне боје читавој композицији. У другом такту еолска основа дисканта и даље је присутна, и то само са основом тоничне латентне хармоније, док је у деоници леве руке праћена дурским акорди-ма тонике и субдоминанте. Стога је управо овај специфичан сплет акорада с једне стране дурске лествице, а с друге стране еолске молске лествице, заснованих на истом основном тону – *d*, оно што представља једну од најпрепознатљивијих хармонских особености друге балканске игре. Контраст ових различитих лествица истог основног тона, у тако уском простору који пружа само један двотакт, можда је најочљивији у посебном звучном утиску који произлази из латентног сукоба молске и дурске тоничне терце (тон *f* у мелодији дисканта у 2. и 3. такту, наспрам тона

скупа „Дело и делатности Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића“, поводом стогодишњице рођења двојице композитора, Српска академија наука и уметности, Београд, 2004.

fis у деоници леве руке, у 3. такту), односно, молске тонике као латентне хармоније горњег слоја и дурске тонике у доњем слоју. Овај Тајчевићев поступак извесне релативизације тонског рода тонике привлачи пажњу не само својом особеном рескошћу звука, него и поступком њене тако питке и неприметне имплементације.

Прво хармонско варирање (пример 8) односи се на делимичну хроматизацију првобитне хармонизације са почетка става, тако што дијатонске силазне терце Де-дура бивају замењене повишењем основних тонова претходних акорада. Тако се наместо велике терце дурске субдоминанте *g-h* појављује хроматска терца *gis-h* (тт. 2 и 3 примера 8), а на месту доминантне терце *a-cis* – такође њена хроматска варијанта *ais-cis* (т. 3, почетак). Интересантно је да акорд дурске субдоминанте у каденци остаје непромењен.

Пример 8 (Балканска иџра бр. 2, тт. 14-17)



Следеће варирање (пример 9), са тоналним центром *in F* овде такође сукобљава еолску лествицу горњег слоја и фактичку прогресију три главна ступња Еф-дура у средњем слоју (S, D и T), сада обогаћеном идентичном ритмизацијом коју има и основна мелодија дисканта (тт. 27-34у *грудој иџри*). Најнижи регистар доноси вишеструко наслојену тоничну педалну квинту *f-c* у опсегу две октаве, чиме не само да је дат пуно богатији звук основној мелодији става, него се овако озбиљнијим и монументалнијим оквиром умногоме губи на њеном примарно играчком карактеру. Хармонски план, пак, има потпуно очуван поступак хроматског варирања непотпуних акорада средњег слоја – однос хармонске „варијације” (пример 8) и иницијалне реченице (пример 7) потпуно одговара односу аналогних реченица у примеру 9, с тим што овде они следе један за другим (варирано поновљена реченица у другој половини примера 9, у односу на њен модел у првој половини примера).

Пример 9 (Балканска иџра бр. 2, тт. 27-34)

Двослојност фактуре представља најважнију карактеристику новог варирања (пример 10), где долази и нова хармонизација почетне фразе, која је сада сведена само на иницијални такт. Јединство је обезбеђено потпуном униформизацијом модалног оквира – еолским це-молем – док се у фактури одвијају два мелодијско-хармонска слоја: остинато у дисканту и силазни след акордских квинти VII и VI ступња и доминанте у доњем слоју.

Пример 10 (Балканска иџра бр. 2, тт. 39-41)

Други двотакт на коме се заснива ова балканска игра (пример 11) уједно представља и основни материјал контрастирајућег одсека (6), а како се он ређе појављује у ставу, пропорционално је и сам двотакт, као

основа овог одсека, мањем броју пута изложен поступку варирања. И он се, као и претходно описани двотакт, појављује увек у пару са својим варираним понављањем, дајући тако контрастну четворотактну целину основном тематском материјалу става. Његов су први (пример 11) и трећи, последњи наступ идентични (пример 12), с тим да се први одвија у основној тоналности *in D*, а трећи *in C*. Иако је у супротстављености модалне основе дисканта и акордске пратње са променљивом тонално-модалном подлогом сличан главном двотакту, основу његовог контраста према главном материјалу чини управо хармонска компонента у којој угодно освежење пружа хроматска терцна веза VI ступња мола (еолског модуса у коме је и даље мелодија дисканта) и септакорда дурске субдоминанте, која на свој начин и на овом месту учвршћује примарни дорски модални колорит става.

Пример 11 (Балканска игра бр. 2, тт. 10-11)

d: VI $\overset{7}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ S⁷ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$

Пример 12 (Балканска игра бр. 2, тт. 35-38)

c: VI $\overset{7}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ S⁷ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$ VI $\overset{7}{\rule{1.5cm}{0.4pt}}$ S⁷ $\rule{1.5cm}{0.4pt}$

У оквиру варираног понављања дводелне песме, четворотактна фраза заснована на овом двотакту обогаћена је вишеструким фигурацијама

које прате основну мелодију дисканта, дајући као право освежење микс-турне паралелизме секстакорада на основи дијатонике дорског де-мола (пример 13, тт. 1-2), а потом, у секвентном понављању двотакта, и дорског еф-мола (тт. 3-4), док је делимична полиметрија у пратњи леве руке замењена синкопираним покретом. Треба приметити и то да је сваки наступ контрастног материјала базираног, дакле, на овом двотакту, уведен својеврсним кратким „прелазом” у виду узлазног или силазног гли-санда. Тако су прва два наступа најављена узлазним глисандом по белим диркама (т. 9, односно, 21 у партитури игре), док је последњи уведен силазним глисандом по црним диркама клавира (т. 34).

Пример 13 (Балканска иџра бр. 2, тт. 22-25)

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score is divided into two measures. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic and a tempo marking 'd.' (allegretto). The second measure is marked with a piano 'p' dynamic and a tempo marking 'f.' (faster). The bass part has a tempo marking 'dorski' (dorski) under the first measure and 'f.' (faster) under the second measure. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and slurs.

Варирана и транспонована понављања основне осмотактне фразе доносе један градативни пораст сложености фактуре и у *седмој иџри*, која са почетног двогласја, према завршетку игре прераста у шестоглас, што је у последњем одсеку подвучено и снажним фортисимом. У том порасту динамике пијанистичке фактуре кључну улогу има интервал октаве, који удвајајући како мелодију теме игре, тако и деоницу пратње, доприноси постепеном нарастању укупног звука⁷. Осим тога, на нивоу сваког од ових транспонованих понављања (a1, a2 и a3) осмотактне основе дате на почетку уочава се да је понављање мале четворотактне реченице унутар сваког од ових делова увек за октаву више, када је реч о дисканту, а скоро увек када је у питању пратња (део a3: док је у варираном понављању реченице мелодија дисканта транспонована за октаву више, пратња остаје у истом регистру). И најзад ово снажење фактуре у делу a4 резултира заменом деоница, па тако тема прелази у деоницу леве руке, док у горњем регистру наступа нови, ритмички контрастан контрасубјект (пример 14).

7 „У седмој, завршној игри, по први пут је примењен интервал октаве као градативни пијанистички елемент фактуре. С обзиром да је цео циклус конципиран као прогресивно нарастање маса клавироског звука са кулминацијом у завршним тактовима, употреба овог средстава у духу класицистичко-романтичарске пијанистичке традиције је сасвим оправдана. Тајчевић у извесној мери модификује њену примену уметањем интервала кварте и квинте, уносећи карактеристичну опорост у њено звучање као адекватан стилизацијски елемент. Интервал октаве, као један од суштинских израза клавироског звука, код Тајчевића наилази у овим приликама на крајње обазриву и одмерену примену”. Драган Шобајић: „Клавирска фактура у делима Марка Тајчевића и Јосипа Славенског инспирисана музичким фолклором”, *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, Радови са научног скупа, Факултет музичке уметности, Београд, 1989, 190.

Пример 14 (Балканска иџра бр. 7 /у целини/)

a Марко Тајчевић
Allegro quasi pesante ♩ = 100 M.M.

7. *mp* *sim.*
a: *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

7 *a₁* *poco f non legato*
sf *sfz*

12 *p*

17 *a₂* *più f* *p* *sfz*

es:

22 *a₃* *sfz* *f*
fis:

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The systems are numbered 26, 31, 36, 41, and 46. The notation includes various chords, arpeggios, and dynamic markings such as *pizz*, *sfz*, *piu f*, and *ff*. Handwritten annotations include 'a₄', 'a₅', 'e:', and 'a:'. A dashed line with '(8^{va})' above it spans across the bottom two systems. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Дубље аналитичко понирање у линеарни аспект откриће нам важност и значај који за ову свиту има примена различитих фолклорних, модалних и других посебних лествица, како у целини тако и делимично са њиховим пентахордима, или тетрахордима. Основа првог дела прве игре је мелодијски А-дур, али се при крају кретање из и око горњег пентахорда ове лествице преусмерава на доњи, тонични пентахорд. Попут неке врсте мелодијског варирања тај доњи пентахорд се подвргава различитим лест-

вичним основама, али сваког пута са учешћем фригијског елемента, мале секунде, па његово константно хроматизовање даје лезу различитих пентахорада са коначним превредновањем мелодијске дурске у умањену лествицу. Тако се појављује фригијски пентахорд (т. 4 примера 15), као и његово обогаћивање ванакордским тоновима (друга половина т. 4, као и тт. 2-3), а потом се пентахорд додатно хроматизује снижењем квинте (тт. 5-6), те најзад и снижењем кварте, чиме на завршетку првог дела настаје пентахорд умањене лествице полустепен-степен: *a-b-c-des-es*.

Пример 15 (*Балканска игра бр. 1*, тт. 19-24)



Мелодијска препознатљивост *Треће игре* лежи у хармонском тетра-хорду на коме је у целини заснована главна тема, те сталним истицањем прекомерне секунде ствара помало оријентални колорит у једном превасходно балканском музичком миљеу. Овоме се придружују и паралелизми чистих квинти (пратња главне мелодије је увек у доњој квинти) који архаику звука балканског фолклора повезују са још даљим временом.

Изванредно мали амбитус теме *Четврте игре*, сведен само на доњи тетрахорд Ге-дур, односно, Ге-молдур лествице, надокнађен је њеном посебном експресивношћу и кантабилним потенцијалом⁸: „Њена лагана, баладски суморна мелодија одликује се великом изражајношћу и распеваношћу, каква се не би очекивала у уском амбитусу кварте.“⁹ Поред променљивости акценатске структуре у мешовитом 7/8 такту, фолклорном карактеру мелодије придружује се и њена мелодијска каденца на лествичном II ступњу, као нешто што је и иначе веома карактеристично у народним напевима.

8 По присећању самог Тајчевића, тема ове игре „произашла је из сетне мелодијске фразе неке македонске песме“ (Дејан Деспић, Ибид). Иако није писана за исти медијум, тешко је одупрети се утиску да је својим меланхоличним, па и помало суморним, баладним карактером врло блиска песми „Пушчи ме“ из Мокрањчеве *X руковети*.

9 Дејан Деспић, Ибид.

Пример 16 (Балканска иџра бр. 4, тт. 1-8)

Sostenuto e cantabile ♩ = 126 М.М.

G: *sempre legato*

pp *p* *cresc.*

У основној мелодији, али и сазвучјима у пратњи на почетку *петте иџре* (пример 17) уочљиво је постојање једне специфичне лествице са основним тоном *d*. Поредак њених тонова који гласи *d-es-fis-g-a-b-c-d*, јасно говори да је реч о тзв. доминантној молској лествици, познатој и под именом фригијски, односно, оријентални дур. Богатство украса (апођатуре, кратки и двоструки предударни) такође у великој мери карактерише ову игру и доприноси изразитости мелодијске линије.

Пример 17 (Балканска иџра бр. 5, тт. 1-11)

f *mp* *cresc.* *f* *sub. mp*

D: FRIG. DUR *sempre staccato*

D: FRIG. DUR

Када је реч о мелодијском плану, *Шестна иџра* у симболичном смислу можда највише оправдава наслов целог циклуса – *Балканске иџре*, јер је у целини заснована на посебној варијанти молске лествице – балканском молу. Мелодија основне реченице је уклопљена у лествични састав балканског е-мола (*e-fis-g-ais-h-cis-d-e*), што важи и за њене транспозиције у субдоминантни и доминантни тоналитет (балкански а-мол: *a-h-c-*

dis-e-fis-g-a; балкански ха-мол: *h-cis-d-eis-fis-gis-a-h*). Према композиторским речима, тема ове игре јесте једна румунска народна песма, према запису Владимира Ђорђевића.

И у *седмој иџри* Тајчевић се, као и у већини игара ове свите (осим у трећој и петој), послужио фолклорним цитатом, узевши сада једну мелодију из збирке Фрање Кухача, насловљену као „арбанаска”. Занимљиво је да се и овде, слично *Иџри бр. 4*, уочава како мелодија релативно малог амбитуса, сада сведена свега на тонични трихорд основне лествице, својим преосталим карактеристикама – снажном ритмичком окосницом, чији је „корак заиста тежак и стамен, са једним готово хероичним обележјем”¹⁰, испоставља не само као нешто што својим аутентичним изразом већ по себи даје довољну препознатљивост игри, већ и као тематски нуклеус веома погодан за даљу изванредну кумулативну тоналну и фактурну надоградњу (видети пример 14). У пратњи мелодије на почетку става уочава се стално присуство тона *dis*. Међутим, друго варирано понављање које је *in Es* (део **a2**), доноси проширење основног мелодијског трихорда *es-f-ges*, додавањем још једног молског трихорда на горњи тон претходног *ges-as-heses*. Њиховим спојем уствари настаје пентахорд умањене лествице¹¹ степен-полустепен *es-f-ges-as-heses*, кога у транспонованом и проширеном виду сусрећемо и у следећем варираном понављању основне фразе *in Fis* (*fis-gis-a-h-c-d-es*, део **a3**).

Метро-ритмички план у Тајчевићевим *Балканским иџрама* пласиран је као један од најизразитијих, и по много чему најпрепознатљивијих планова циклуса. Честе промене метра као и вертикална полиметрија у свим играма осим прве и последње, утемељени само делимично као одраз примарне фолклорне оријентације и порекла метрички ионако шаролик-ких мелодија, представљају у њима право освежење. То се нарочито јасно може видети у *Трећој балканској иџри* у којој основна осмотактна реченица има формални метрички запис који представља доследну и непрекидну хоризонталну полиметрију, где је сваки наредни такт писан у другачијем метричком обрасцу (пример 18). Ово, као битну карактеристику треће игре, примећује и Дејан Деспић, указујући да „са само једним изузетком, у њој нигде не стоје узастопно два једнака такта”, али у наставку додаје и како „ова шароликост никако не значи метрички хаос, него, напротив, има чврсту логику, један виши ред и правилност у крупнијем плану”¹². Управо на линији последњег реченог, метро-ритмичка суштина ове основне осмотактне целине лежи у њеној подељености на три мање целине – један двотакт, за којим следе два тротакта – од којих свака заправо звучи у једној, а не формално записаних неколико засебних метричких целина. Притом је свака следећа целина за две осмине сложенија од претходне. Тако први двотакт иако нотирани у следу четворо-

10 Дејан Деспић, *Ибид.*

11 Сличан поступак са поретком полустепен-степен уочили смо и у првој *Балканској иџри*.

12 Дејан Деспић, *Ибид.*

осминског и троосминског такта, представља неку врсту увода у оквиру јединственог, и у фолклору нарочито заступљеног, мешовитог метра 7/8, са потподелом 2+2+3, на подлози „празне” тоничне квинте. На сличан начин, след три различита метричка обрасца у наредном сегменту – четворо-, тро- и двоосмински такт (тт. 3-5 у примеру 18) – групишу се и у реалном звучном доживљају перципирају као јединствен, сада још сложенији метрички образац мешовитог 9/8 такта, потподеле 2+2+3+2. Најзад, и у последњем тротакту (тт. 6-8 примера 18) збир трију метричких образаца, од којих је први у $\frac{3}{4}$ такту, даје још сложенију метричку структуру мешовитог 11/8 такта, са (поново) фолклору блиском акценатском поделом 2+2+2+3+2 (видети пример 18).

Пример 18 (Балканска иџра бр. 3, тт. 1-8)

Сличан поступак сусрећемо и у *Иеџој иџри*, која је са трећом повезана и још једном заједничком цртом, а односи се на одсуство цитата из фолклора. И овде уочавамо да се метричка окосница мења готово на сваки такт, али док је у трећој она представљала само формално записану доследну хоризонталну полиметрију, дотле у овој игри није могуће успоставити ту врсту правилности у смењивању различитих тактова. Но, и поред тога и у овој игри је стварни доживљај промене метра суштински сведен на најмању могућу меру, чему сада доприноси константна и правилна ритмичка пулсација парне метричке основе у деоници десне руке.

С друге стране, у *Четиријој* и *Шестијој* игри уочићемо у дужим или краћим сегментима још један полимтертијски однос, овог пута између обеју деоница које симултано звуче. Тако се на метро-ритмичком плану *Четирије иџре* (почетна реченица игре, видети пример 16) уочава да и поред идентичне метричке основе деоница обе руке – 7/8, доследан акценатски ток у следу група осмина 2+3+2 у деоници леве руке, садржи акценатско поклапање са горњим слојем само у првом такту симултаног звучања (не рачунајући ту и последња два такта аугментираниог завршног тона мелодије, када реално акцентовање у горњем гласу и не постоји).

Међутим, у средишња три такта (т. 4-6 у примеру 16) акценатски ток је дугачији у односу на пулсацију у доњем слоју: два пута је то $2+2+3$, а онда и једно $3+2+2$, што, дакле, ствара једну „унутрашњу“ вертикалну полиметрију у оквирима једног $7/8$ такта. Такође, и у *Балканској игри бр. 6* срећемо полиметријски однос мелодије и пратње, с тим што је овде реч о доследном, а не парцијалном поступку, као у ранијој игри (видети пример 3). Обе деонице су формално уклопљене у $2/4$ такт, али се метрички ток мелодије више осећа као да се креће у $8/8$ ($3+3+2$), наспрам метричкој пулсацији пратње у $3/8$. Ова карактеристика у великој мери даје посебну чар и препознатљивост игри.

У покушају овог написа да да допринос проучавању како овог циклуса, тако и целокупног Тајчевићевог композиторског стваралаштва на самом његовом крају тешко да се може отети утиску који композиција циклуса оставља, чини се, на сваког музичара, био он извођач, аналитичар, музиколог, или макар само слушалац, а који у суштини може бити сведен на јединствен и афирмативан парадокс постојања тако великог богатства изражајних средстава у нечему што представља (само) циклус минијатура. Слободно можемо рећи и то да је тешко поверовати да било кога који у будућности на било који начин интерпретативни, музиколошко-истраживачки или, у најширем смислу, културолошки буде прилазио овом ремек-делу наше клавирске литературе може мимоићи одушевљење уметничком интелигенцијом, музичком генијалношћу која је успела да споји традицију и модерни дух, богатство мелодија са неисцрпног извора балканског музичког фолклора и рескост и снагу њихових хармонских наградња бриљантном клавирском фактуром и њеном ритмичком енергијом. Ако је *Седам балканских игара* тада свом младом, двадесетшестогодишњем створитељу означило почетак једне завидне и престижне уметничке каријере, онда на самом крају рецимо и то да су оне можда и најзаслужније за оно што је у суштини била и остала бит његовог животног и уметничког *creda*, а што ће нам можда најбоље рећи речи оног ко га је вероватно најбоље и разумео, речи његовог јединог потомка, кћи Ладе Тајчевић: „... битна је одредница његовог целокупног живота да га је одживио PRO MUSICA, посветивши се у потпуности геслу ... ARTI MUSICES – музичком умијећу, музичкој вјештини, музичкој умјетности.“¹³

13 Lada Tajčević: „Prilog biografiji Marka Tajčevića“, *Дело и делатности Михаила Вукраговића и Марка Тајчевића*, Радови са научног скупа поводом стогодишњице рођења двојице композитора, Српска академија наука и уметности, Београд, 2004, 22.

SEVEN BALKAN DANCES BY MARKO TAJČEVIĆ: THE ROLE AND HARMONY IN MUSIC EXPRESSION

Summary

Taking as a subject of analysis one of Tajčević's most important, and, in the domain of his piano music, undoubtedly his most successful piece – *Seven Balkan Dances* – this paper represents an attempt to find and explain by means of which devices of music expression and in which ways, in this cycle of piano pieces, this special sound picture and such an unique music charm were achieved. Boldly and with a hand of not so entirely experienced composer, the young author Marko Tajčević (1900-1984) grandly entered the circle of the most prominent names of Yugoslavian music between the two world wars with this very cyclic piece from 1926. There he combines, within the unique effective sound, various Balkan rhythms and their metric matrix, original melodies from the Balkans and those inspired by folklore, all of which was defined with a harmonic language - truly intense, yet carefully selected and adjusted to the sensibility of folk melodies. This piece shall postulate the analysis of all the relevant elements of the harmonic language of these piano miniatures, among which, as the most relevant, we are to highlight the features of key scheme, those of a mode, firstly Dorian and Aeolian, as the most relevant ones, as well as other specific scale structures and chords of the scales. Also, in these dances we are to encounter the procedure of combining the modal and tonal diatonicism, yielding a specific sound to this cycle, as well as the steps of harmonic variations which come out as the most relevant composition principles of the piece, enlightening the metric and rhythmic characteristics of the dances.

Marko Aleksić

Гордана КРАЈЧИЋ
Београд

ЈЕДАН БЕСКРАЈНИ ТОН У БЕСКРАЈНОМ ВРЕМЕНУ И ПРОСТОРУ

Бесконечно мелодијско ткање Љубице Марић и Парсифалско-Тристановска идентификација времена и простора у Вагнеровом опусу.

Кључне речи: Бескрајни простор, бескрајни тон, бескрајно време, космичка хармонија сфера, свемир, јава, сан, звучна фреска, нирвана, чежња, љубав, ноћ, свемир, смрт

*„Ако можеш да се узнесеш духом изнад
простора и времена, онда се у сваком
шренућку налазиш у вечности“*

Толстој

Малом броју људи то је пошло за руком; међу њима тонски бескрај који и до нашег, данашњег уха досеже остварили су и Вагнер и Љубица Марић. Две потпуно различите личности, рекло би се; али, како смо учили на „музичким облицима“, зар није доиста тачно да сличност раздваја а различитост спаја“, а и наш мудри народ има изреку да се „супротности привлаче“? Рођени на другим географским дужинама и ширинама, говорили су различите језике, па и музичке језике, имали су сасвим другачије животне токове. Вагнер је прокрстарио Европом; као да је ослушнуо будући зов наше Наде Маринковић да „живот путника траје двоструко више“. Љубица Марић је саосећала са Кантом („пространство је у нама“, говорио је он) и из родног Крагујевца, преко прашких студија, стигла је до Београда, у коме је проживела свој дуги (и вегетаријански) живот, окружена мачкама и музиком. Вагнер је волео псе, живео интензивно и бурно. У последњим годинама имао је (као и Бах) тзв. „жудњу за смрћу“ и то се јасно осећа у његовом тестаментном ремек-делу, опери „Парсифал“, која је „скроз од тананих нити тамјана саткана“. Али, ма како да су и њихова полазишта и исходишта имала другачије и досетке и мете у једној нити они имају заједнички именитељ – у досегнутом бескрајном току, у бескрајном простору који се често једва чујно наслућује у ефемерности пиана и камерног звука наше композиторке, а који звони кроз педесетак (тачније 48) линијских система само у инструменталном парту „Парсифала“! Стваралачка поетика Љубице Марић је синтеза антиромантичарског музичког језика са духовним слојевима прошлих времена, у којима се чују литургијске мелодије и средњовековни записи. Почетни тактови Увертире „Парсифала“, који протичу у разлагању аликвота Ас-дура буде у мени осећај да чујем (као Питагора, својевремено) „космичку хармонију сфера“. Петрус Гурнеманц и каже Парсифалу, доводећи га у Гралов

храм – „Видиш, сине, овде време постаје простор“; а како Ернст Блох примећује – „Није време овде постало простор, већ је време овде постало магија простора“.

У једном од централних дела у опусу Љубице Марић, у кантати „Песме простора“, где су као литерарна подлога послужили потресни надгробни натписи са стећака босанских богумила – све упућује на ванвременска и општељудска вечна размишљања о загонетки живота и смрти. Ауторка и каже: „Простор у исти мах значи и простор и време и постојање. Смрт је иза простора, ванвремена – ништа. Али у доживљају, она се противставља животу, стога је увек животолика, ма и као најапстрактнији негатив постојања“.

Властимир Перичић је записао да се стилски профил Љубице Марић веома мало мења током времена, задржавајући трајно интересовање за тражење новог звука или се задржавајући на архаичним мотивима и филозофској ретроспекцији. А у скупини Вагнерових обожавалица био је (сасвим неочекивано с обзиром на различитост израза) и Клод Дебиси, који је са дивљењем говорио о јединственем и неочекиваном, узвишеном и снажном оркестарском соноритету „Парсифала“. Његов земљак Пјер Булез, који је за разлику од Дебисија, који је био у Бајројту (само) посетилац – дириговао представама у Фестшпилхаузу – изјавио је да заправо „Парсифал“ и није опера, сматрајући је „сценском пасијом“. „Чари Великог петка“ на крају првог чина, у коме витези Грала доносе архаично, грегоријански грађено певање, звуче страдалнички и бескрајно болно, а женски хор (иза сцене) даје овом призору христовско-амфортанских мука извесну мекоту и нежност, не умањујући нимало светост тренутка.

У „Песмама простора“ Љубица Марић посредује између речи, времена и простора, отварајући у завичајном миљеу питање порекла и смисла. Зорица Микевић сматра да оне имају „... Незабораваан почетак. У музичком смислу он се за њу налази у оном ЈЕДНОМ бескрајном тону у нашем горштачком певању, а затим и у сваком древном певању овог тла, народном и духовном“. У „Монодији октоихи“ чује се тај бескрајни тон велике дубине, чији је праизвор ауторка (како је и сама изјавила) налазила у Баховим соло-сонатама и нашем средњовековном духовном појању.

То је само један од њених музичких монолога, а у сваком њеном делу, једногласном, двогласном или вишегласном може се препознати тај један свеопшти и вечни бескрајни глас који се пробија пут вечности. Чак и у оним композицијама које нису централне и увек препознатљиве у њеном опусу, у Сонати за виолину и клавир (из 1948), где је несумњива повезаност с музиком родног тла исказана приступачним тонским језиком – мирна, тамна баладна тема лаганог става дубоко је експресивна, романтична, племенита, помало патетична, али „бескрајна“. Мелодијски речитатив великог амбитуса и сложене ритмичке структуре „Чаробнице“, мелодијске рецитације за сопран и клавир (из 1964), са смењивањем парланда, глисанда и вокализе, у (само) петоминутном трајању нуди чаролику атмосфери Вергилијеве девојке, која чарањима покушава да дозове

Дафниса да јој се врати (својеврсни пандан ова сцена има у „ковању чаробног мача“ у „Зигфриду“, трећем делу Вагнерове „Нибелуншке тетралогije“). Вагнер је упориште тражио у германској митологији и на странама његових опера она живи свој најлепши, најмонументалнији и најмоћнији музички живот. Љубица Марић доноси у својој 75. години (1984) својеврсно „Из тмине појање“, не ламентирајући над сопственим годинама које су протекле, него се ослањајући на лапидарне, узбудљиве записе наших средњовековних „црнорисаца“, који су нам, како је записао професор Перичић, „донели преко векова интимни људски уздах и болни вапај појединца и читавог народа угроженог у најелементарнијој егзистенцији“.

„Шта сам ја ако се упоредим са свемиром“, питао се Бетовен; „Шта је човек у бесконачности“, размишљао је Паскал. А Вагнер је своје утапање у бесконачност излио у најљубавнију оперу у историји, у „Тристана и Изолду“, која, по речима Блоха, „представља трансценденталну оперу у којој се открива метадрамски лиризам откупљења“. У завршном чину насловни јунак објашњава Курновалу: „Био сам, или сам одувек био тамо где ћу увек бити – у безграничном царству ноћи света“, улазећи тонски у стање нирване, у „НИШТА које у својој утроби носи СВЕМИР“, како каже Шопенхауер. Вагнер је схватио ЉУБАВ као ВОЉУ, као нешто што је само по себи неуништиво, доследно у свим својим појавним облицима. Већ у првој слици за дело, крајем 1859. године, Тристан изговара речи: „Ако умрем једино ће нестати оно што ме спречава да те потпуно волим... зар оно што би трајало и после моје смрти није вредније од мене? Ја, значи, немам краја, нити љубав има краја.“

У „безграничном царству ноћи“ Изолда одлази у ванвременску и свевременску „Љубавну смрт“, у којој су две душе сагореле у заједничкој жељи за сједињењем и, како каже Лео Шпицер, „упиле се на крају у суштину свемира“, у екстази смрти. Последњи акорди „Тристана и Изолде“ исказани су кроз најлепшу инструментацију у историји музике, у којој, преплетени, учествују сви инструменти и, како је приметио Дерик Кук, „Бољи поступак да се пренесе доживљај ‘бесконачне жудње’ и ‘вечне чежње која саму себе обнавља’ до сада још није пронађен“. Тај натприродно сензибилирани самртнички уздах Исидора Секулић (која је и сама посетила Вагнеров фестивал у Бајројту) потресно је описала:

„То је тренутак када на домаку смрти, живот достиже бело усијање интензитета. То усијано стање расточило је све границе спољне музичке форме и пред нама кључа усијана плазма чистог уметничког трајања. На тој високој температури емотивности тактне црте су се истоpile, али се због тога тонска плазма није расплинула већ напротив згуснула, као када се две галаксије сударе негде у васиони“.

Тонска плазма Љубице Марић на најбољи начин се згуснула ка духовној клими средњовековног Балкана, где је она видела мисаони подстрек за своје музичке токове. По напевима Осмогласника (Октоиха) настале су њене најупечатљивије странице. „Музика октоиха“ број 1, за симфо-

нијски оркестар из 1959. године конципирана је као део велике целине у којој је преузела улогу мирног, контемплативног прелудијума, мада се изводи и самостално. Сличну улогу има и прва опера у Вагнеровом „Прстену Нибелунга“ – „Рајнско злато“, која се у Бајројту изводи, као и „Холанђанин – луталица“, у једном даху, без пауза. Три одсека („Импровизација“, „Ричеркар“ и „Цода“) у четрнаестоминутној „Музици октоихи“, писани по првом гласу Осмогласника такође се надовезују без прекида. Централни део доноси својеврсна „поигравања“ са мотивом и модификовања медитативне теме (инверзија, рачја имитација), а у финалу, како каже професор Перичић, „карактеристична је метричка неодређеност, одсуство чврсте ритмичке окоснице (проишло из синкопирања и промене такта), што ствара утисак да се музичке идеје саме од себе испредају, лебдећи без додира са тлом“. Није ли то, заправо, она иста „згуснута усијана плазма чистог уметничког трајања“, коју је Исидора Секулић осетила у „Тристану и Изолди“?

У „Византијском концерту“ за клавир и оркестар (Музика октоиха број 2) такође се ставови надовезују аттаса, по II, II и IV гласу Осмогласника, без великих контраста, без виртуозног блеска. А управо тако, само у оперску форму преточени текли су музички записи и Рихарда Вагнера, често без уобичајене драматике, посебно у завршницама чинова. Љубавни дует из другог чина „Тристана и Изолде“ (највећи дует у историји!) траје читавих шездесет минута; први чин „Парсифала“ који завршава дубоко религиозним „Чарима Великог петка“, после којих у Бајројту нико не затапше – чак двоструко дуже! Бранко Драгутиновић је „Византијски концерт“ назвао „велелепном звучном фреском“, добрим делом и ради неуобичајеног оркестарског састава (гудачки и лимени дувачки инструменти, харфа и удараљке), што је делу дало посебну, колоритну атмосферу, архаичну и савремену у исти мах.

Шта тек рећи о океански моћном величанственом симфонизираним оркестру Вагнерових партитура!? У чудесној игри испреплетених, болних, рањивих, чежњивих лајтмотива он је (у „Парсифалу“) осамосталио чак и контрабасе, тражећи прештивавање жица са Е на Цис, а у висинама исписујући флажолете, све у циљу проширивања обима, све у тежњи да се сачува једноставност упркос броју инструмената и њиховом енормно проширеном дијапазону. Његови изузетно високи захтеви пред инструменталистима нису били постављени у смислу постизања испразног виртуозитета, него само посебне звучне боје (на пример, управо употребом шеснаестина у контрабасима у „Тристану и Изолди“ или изразитом инсистирању на нежном извођењу труба у „Парсифалу“). Осамосталио је у „Мајсторима певачима“ виоле и виолончела, дао је огроман распон камерних група, „разиграо“ групе лимених дувача (у Тетралогији је користио између осталих и осам хорни и четири нибелуншке тубе, посебно конструисане). Још је Мајербер употребљавао пиколо и енглески рог, што је преузео и Вагнер, додајући и бас-трубу и тромбон са вентилима. У „Лоенгрину“ четири соло виолине у флажолетима на почетку Увертире

чак користе Е4, чиме се постиже чист, кристални тон. У „Сумраку богова“ користи обоу у високом регистру. У Увертири за „Мајсторе певаче“ туба свира чак 17 тактова, а после два такта паузе поново јој даје 15 тактова да музицира. У Увертири за „Рајнско злато“, која је без правог тематског материјала и без изразитог ритма, постиже изразиту боју са три фагота, осам контрабаса и осам хорни које прелудирају...

Камерна кантата „Праг сна“ (из 1961, Музика октоиха број 3) заузима у извесном смислу место лаганог става у циклусу по напевима Осмогласника. Стихови Марка Ристића („Пренуће“, „Живи дан“, „Праг сна“) за рецитатора, сопран и алт соло и камерни оркестар од једанаест инструмената међусобно су повезани медитирањем о смрти (о чему је често размишљао Вагнер). Суштину мисаоне потке текста дају последње речи рецитатора („... Незаменљиви дан, дан који ће трајати изван времена, дан сна, дан када ће сва земља бити меки траг надземаљског...“) и соло-алта („... Обезоружан и непобедан усни. На јави губиш већ јаву...“), док се нестварно тихи акорди губе у бескрају простора и времена (на сличан начин како звук замире и на последњим страницама Вагнерових партитура).

И најзад, „Ostinato super thema“ за харфу, клавир и гудачки квартет (или гудачки оркестар), настао две године касније (1963) по напеву VI литургијског гласа, где се остинантна окосница одвија сталожено и уједначено као ток времена, као да жели да се претвори у вечност (ауторка умоту дела и каже: „Крећући се стоји, стојећи креће се“). Достојевски је мудро запазио да „има тренутака кад се одједном време зауставља и постаје вечно“.

И ови наши радови покушај су да зауставимо време које неумитно тече. И овај тренутак, јединствен и непоновљив, само док се изговорио, а већ је прошао. И овај (импровизовани) сусрет Рихарда Вагнера и Љубице Марић, који су остављали трагове у два различита века био је такође покушај да се двоје уметника крхких тела (Вагнер је био висок само метар и 65 сантиметара, Љубица Марић лака као птица), а великих унутрашњих светова нађу заједно „бескрајним тоновима“, које су исписивали у „бескрајном простору“ овог за вечног луталицу Вагнера никада не досегнутог простора Крагујевца.

AN INFINITE TONE IN AN INFINITE TIME AND SPACE

Summary

The paper is an attempt to unify the achievements of two composers seemingly quite distinct: Ljubica Marić and Richard Wagner belonged to different times and different spaces, their artistic affiliations took quite different courses of development; still, they did share one common filament which was to unify the two artists – they had “an infinite tone” that outlived even the times of the Romantic Epoch of the 19th century and the true genius of the German musical scene, interwoven into the delicate (mostly) chamber musical texture of our author.

Gordana Krajačić

CANON MULTIPLEX: КОМБИНАЦИОНЕ ТЕХНИКЕ У ФИНАЛНИМ СТАВОВИМА МИСА *L'HOMME ARMÉ* *SEXTI TONI* I *MALHEUR ME BAT* ЖОСКЕНА ДЕ ПРЕА

Жоскен де Пре важи за композитора изузетне инвентивности и умећа. Овај талентовани музичар са подручја данашње Француске, који је стварао с краја 15. и почетка 16. века, обогатио је свој опус са преко сто канона најразличитије грађе. Вишеструким канонима (*canon multiplex*), који представљају сплет најсложенијих контрапунктских поступака, Жоскен крунише два мисна циклуса: *L'homme armé sexti toni* и *Malheur me bat*. Наглашена слојевитост и јукстапозиција линеарних елемената којима одишу наведене композиције, често је праћена пејоративним називом „фламанска артифицијелност“ и сврставана у старију средњовековну композициону традицију. У тексту ћемо, кроз приказ остварених веза између слојева, утврдити да није реч о декаденцији већ о снажном и продуктивном приступу у уметничкој композицији.

Кључне речи: Жоскен де Пре, миса, вишеструки канон (*canon multiplex*), кантус фирмус, комбинационе технике, нумерички симболизам

„За Жоскена, Окегемовог ученика, може се рећи да је у музици био право чудо природе, као што је Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564) био у архитектури, сликарству и скулпторству; одавно се није појавио неко ко у компоновању може прићи Жоскenu, као и Микеланђелу, међу свима који су делали у овим уметностима остадоше без премца; ...отворили су очи свима онима који се баве овим уметности-ма и који ће уживати у њима и у будуће.“¹ – мишљење је италијанског хуманисте, дипломате и филозофа Козима Бартолија (Cosimo Bartoli, 1503–1572) о најзначајнијем композитору с краја 15. и почетка 16. века – Жоскenu де Преу (Josquin des Prez, око 1450–1521). Реч је о композитору чији је несумњиви таленат инспирисао многе ауторе расправа о музици да своје теоријске и филозофске ставове базирају на делима овог композитора, величајући његово умеће,² али је и подстакао значајан број компо-

1 Gustave Reese & Jeremy Noble, „Josquin Desprez“, *The New Grove High Renaissance Masters*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, London, 1984, 19.

2 Тако је, на пример, Херман Финк (Hermann Finck), аутор теоријског рада *Practica musica* (1556), са дивљењем говорио о Жоскеновом композиторском умећу, називајући га „оцем музике“ („pater musicorum“). Упор. Филип Вендрикс, *Музика у ренесанси*, прев. А. Стефановић, Слио, Београд, 2005, 9.

зитора да се реинтерпретацијом Жоскенових дела подучавају у овој вештини, указујући му част или надмећући се са њим.³

Из композиционо-техничког аспекта, Жоскен је показао изузетну инвентивност у третману кантуса фирмуса и примени имитација, као и велико умеће користећи се техником канона. О томе говори и податак да је написао преко 120 канона, међу којима су и две канонске мисе (*Ad fugam* и *Sine nomine*) и једна делимично канонска (миса *De Beata Virgine*), док се у још 11 миса могу уочити разни типови овог музичког феномена. Међутим, та тежња за применом канона и комбиновањем различитих техника и мелодија карактеристичних за музику франко-фламандских композитора од 1450–1530. године *ars combinatoria*, понекад је праћена пејоративним називом „фламандска артифицијелност“⁴ и стављана у везу са средњовековном композиционом традицијом. Тако, Пол Хенри Ланг примећује да је Жоскенова музика, попут музике његових савременика, „некако архаична“⁵ не поричући значај овог композитора у развоју свих жанрова које је стварао. Представљајући један Жоскенов канон који је компонован на двогласном кантусу фирмусу, Хауард Мајер Браун истиче да „ова техника није лако разумљива, али исто тако не доноси радикално удаљавање од старијих техника“.⁶ Да ли је Жоскен композитор који је вештом применом контрапунктских техника одговорио актуелним тежњама у уметности ренесансе, или је у питању демонстрација техничке виртуозности засноване на старијој традицији?

Потражимо одговоре у композицијама где се конзервативност и артифицијелност највише очекују: у канонима у оквиру жанра мисе. У мисама је, због примене конвенционалног текста, било мало простора за новине, док је канон несумњиви репрезент научне концепције у музици. Узмимо најсложенији тип те врсте: вишеструки канон (*canon multiplex*), који представља симултани спој два или више канона. Жоскен је написао свега два таква канона и то као финалне делове миса *L'homme armé sexti toni* и *Malheur me bat*.

Данас нам није познато када је настала миса *Malheur me bat*. Постоје мишљења која упућују на настанак током 80-их година 15. века, док, с друге стране, зрелост дела указује на каснији датум.⁷ Без обзира на ову недоумицу, значај мисе огледа се у чињеници да је прештампована у деловима или целини све до краја 16. века.⁸ Заснива се на истоименој трогласној шансони непознатог аутора, иако је најзаступљеније мишљење да

3 О поступцима и циљевима реинтерпретације у ренесанси видети опширније у: Howard Mayer Brown, „Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance“, *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, 1–48.

4 Paul Henry Lang, *Music in Western Civilisation*, J. M. Dent & Sons, London, 1963, 188.

5 Ibid, 193–4.

6 Howard Mayer Brown, op. cit, 11.

7 Упор. Jennifer Bloxam, „Masses on Polyphonic Songs“, *Josquin Companion*, ed. Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford, 2000, 185–186.

8 Ibid, 176–177.

га је компоновао Жоскенов учитељ, Јоханес Окегем (Johannes Ockeghem, око 1410–1497).⁹ Ова шансона у фригијском модусу меланхоличног назива („Задесила ме је лоша срећа“), није могла збивањем у тексту да привуче Жоскеново интересовање. Наиме, у старим издањима записана је само иницијална фраза текста, те влада мишљење да је била намењена инструменталном извођењу.¹⁰ Тако је вероватније да су композитора привукли и инспирисали популарност шансоне и нека звучна решења. (Пример 1)

Пример 1: Шансона *Malheur me bat* (непознати аутор)

У миси *Malheur me bat* Жоскен је применио новине у начину рада са кантусом фирмусом. Поред поступка сегментације, који подразумева дељење извора на мање фрагменте и њихов пласман понављањем или трансформисањем, значајан је и поступак преузимања више од једне деонице из извора, тзв. техника пародирања, која ће узети маха у композиционој пракси 16. века. Таквим поступком Жоскен започиње мису (*Kyrie*) и још је ефектније завршава.

Ова четворогласна миса у свом финалном делу, *Agnus III*, броји шест гласова, јасно одељених у три слоја: кантус фирмус слој и два канонска слоја. Жоскен поставља двогласну основу преузимајући деонице тенора и суперијуса из извора, уз повремену аугментацију и мелодијско-ритмичке измене. Одлучио се за две деонице у којима је примењен имитациони поступак. Тако је овај двогласни кантус фирмус на почетку (т. 132), повремено у току (т. 151, 153, 155, 163, 180) и на самом крају (т. 200) у вештачкој имитацији. (Пример 2)

9 У старим издањима ова шансона је приписивана Јоханесу Мартинију (Johannes Martini, око 1440 – око 1498) као и извесном „Малкору“ („Malcort“). Упор. Jennifer Bloxham, „Masses ...“, 177–178; Gustave Reese & Jeremy Noble, „Josquin Desprez“, 50.

10 Lewis Lockwood, *Music in the Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 1984, 270–271.

Пример 2: (I) Шансона *Malheur me bat*, суперијус-тенор
 (II) Жоскен де Пре, миса *Malheur me bat*, Agnus III, суперијус-тенор

(I) (Malor me bat)

(II) (Malor me bat)

A - gnus De - i, a - gnus De - i a - -

A - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, a -

- - gnus De - - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - gnus De - i, Qui tol - - lis pec -

На описани кантус фирмус Жоскен компоује још два двогласна канона *ad minimam* на прими. Сваки канон је са горње стране омеђан деоницом кантуса фирмуса: канон у басовима уоквирује тенорска деоница, док се над каноном у алтовима пружа деоница суперијуса. Канонске деонице су изграђене честим узлазним низовима, терцним, квинтним и октавним скоковима (што је условљено избором имитационог интервала и временског растојања у канонима) и јукстапозирају мирноћи кантуса фирмуса наглашавајући описану слојевитост. Суперијус се мелодијски издваја, и разоткрива жељу композитора да истакне највиши глас шансо-не која је послужила као модел. (Пример 3)

чићемо доста сличности. Наиме, Отац и Син су најчешће приказивани људским ликовима, истих или различитих година, док је Свети Дух представљан голубом који лети између или изнад њих.¹²

Аналогно томе, у канонима можемо видети приказ Оца и Сина Божијег, који су међусобно слични (нпр. према имитационим параметрима, грађи мелодија, почињу истим тоном *e*), али и различити (нпр. не доносе увек исти материјал, њов међусобни однос је флексибилан). Тако, у басовима можемо видети приказ Оца, јер наступа први и дубљи је у регистру. Каноном у алтовима отелотворује се лик Исуса Христа, док се „лебдећим“ деоницама *kantusa firmusa*, попут голуба раширених крила на сликама, симболички приказује Свети Дух, *између* и *изнад* канона.

Оваква интерпретација симболике код Жоскена, може нам дати одговор и на питање зашто је компонован канон са описаном грађом у последњем ставу мисе на текст: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem* („Јагње Божије, које узме на се грехе света, дај нам вечни мир“). Вратимо се још једном конвенцијама у сликарству: чест је био приказ Оца који држи Исуса Христа на крсту или скинутог са њега, прекривеног ранама и већ поменути голубом као симболом Светога Духа. Оваква сликовна представа позната је под називом *Трон милости*. Отац показује ране распетог, мртвог Христа, Јагњета Божијег, које је жртвовано зарад свих људи и коме се верници моле за *милости* (текст у првом и другом делу овог става завршава се речима *miserere nobis*, смилуј нам се) и *вечни мир* (*dona nobis pacem*, дај нам вечни мир).

Сличан *canon multiplex* Жоскен је компоновао за финални део мисе *L'homme armé sexti toni*. Реч је о другој миси овог композитора, заснованој на напеву *L'homme armé* („Наоружан човек“).¹³ Француски текст, покретљиви ритам, троделна форма и јасноћа у мелодији и модалном центру учинили су да овај напев достигне невиђену популарност. Значај напева се не може поредити ни са једном мелодијом у историји музике, јер је допринео настанку великог броја композиција највишег квалитета. О томе говори и податак да је послужио као *cantus prius factus* за преко 40 мисних циклуса у периоду од 1450. године до краја 17. века. Тако је овоземаљска прича о наоружаном човеку имала свој пут и значење у духовном контексту. (Пример 4)

12 Mrs. Henry Jenner, *Christian Symbolism*, Kessinger Publishing, Montana, 2004, 23.

13 Жоскен је, поред наведене мисе *L'homme armé sexti toni*, компоновао и мису *L'homme armé super voces musicales* која такође садржи изузетно композиционо решење у финалном ставу. *Agnus III* је осмишљен као трогласни мензурални канон. О симболичком значењу овога канона видети опширније у: Willem Elders, *op.cit.*, 197–201.

Пример 4: Напев *L'homme armé*

Текст

Превод

- | | | |
|----------|--|---|
| a | L'homme, l'homme, l'homme armé
l'homme armé
L'homme armé doit on doubter,
doibt on doubter. | Човек, човек, наоружан човек
наоружан човек
наоружан човек се мора боја-
ти, мора се бојати. |
| b | On a fait partout crier,
Que chacun se viengne armer

D'un haubregon de fer. | На све стране је разглашено,
да се сваки човек мора наору-
жати
и оденути челични оклоп. |
| a | L'homme, l'homme, l'homme armé
l'homme armé
L'homme armé doit on doubter,
doibt on doubter. | Човек, човек, наоружан човек
наоружан човек
наоружан човек се мора боја-
ти, мора се бојати. |

У миси *L'homme armé sexti toni* Жоскен је показао како се један извор може третирати на више начина користећи различите кантус фирмус структуре и поверавајући елаборирани материјал свим учествујућим гласовима. Тако је и финални, шестогласни *Agnus III* заснован на реткој синтези популарног напева и канонске технике. Звучно најниже деонице (бас-тенор) садрже парафразирани напев у дужим нотним вредностима и ретроградном кретању. Реч је о о ретком примеру ретроградног канона заснованом на кантусу фирмусу,¹⁴ чији је необичан начин записа збунио и еминентне истраживаче попут Едгара Спаркса и Густава Риза.¹⁵ Тако, према првом савременом издању Жоскенових сабраних дела у редакцији холандског музиколога Алберта Смијерса (Albert Smijers), тенор доноси Б део напева, док бас износи ретроградни А део. Након једнотакт-

14 Жоскен је први открио да се мелодија *L'homme armé* може изложити истовремено са својом ретроградном варијантом, тако да остане неизмењена.

15 Спаркс наводи да се ради о структурираном кантусу фирмусу (Edgar Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Da Capo Press, New York, 1975 (репр.), 317), док Риз не запажа ни структурирани рад и тврди да најниже деонице једноставно „певају делове мелодије и сродне фигуре“ (Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Dent, London, 1954, 238).

ног одморишта у т. 115, које уједно има улогу вертикалне осе симетрије, обе деонице се излажу ретроградно. Ако бисмо исти поступак сагледали уз размену материјала међу гласовима након т. 115, постало би сасвим јасно да се ради о канону у ретроградном кретању, што потврђују и анализе скоријег датума.¹⁶ (Shema 1)

Shema 1:

ноћни запис у Египцији Смијерс			дружачији запис (=ретроградни канон)		
тенор:	Б +	ретроградно Б	тенор:	Б +	А
бас:	ретроградно А +	А	бас:	ретроградно А +	ретроградно Б

Описани канон има улогу двогласног кантуса фирмуса. На његовим основама Жоскен је компоновао два двогласна канона *ad minimam*, у прими, за истоимене парове гласова (алт I- алт II; суперијус I-суперијус II). Осим аналогije у избору имитационог интервала и временског растојања, овај вишеструки канон је сличан описаном канону из мисе *Malheur me bat* и по јасном јукстапозирању слојева: канони *ad minimam* су у знатно бржем ритмичком покрету, без икаквих сличности са напевом и преовладава секундно-терцно-квинтно-октавна мелодијска грађа. (Пример 5)

Без обзира на описане сличности, пажњу привлачи неколико појава које овај канон чине посебним. Интригантна је примена популарне световне мелодије и ретроградног покрета, који се у музици овог периода користио у симболичке сврхе.¹⁷ Окренимо се прво самом напеву. Зашто је световна мелодија била прихватљива, док су профани музичари и разне врсте народних забављача били неприкладани за цркву? Одговор лежи у чињеници да је световна мелодија одговарала црквеним потребама једино ако се трансформисала, као што је то учињено у овом канону. Тада се њено значење мењало и санкционисало на неки начин. Кад се световна мелодија лиши текста, стави у духовни контекст и окружи мноштвом црквених уметничких дела, она добија духовно значење и постаје сакрални симбол.

Ко симболично представља ратника? О томе се може просудити према литургијској функцији миса заснованих на напеву *L'homme armé*. Према записима из 16. века, *L'homme armé* мисе носе назив *Missa Domonialis* – дословно, миса Господња, или миса Христова, а у церемонијалном смислу, миса за Божији дан, недељу.¹⁸ Ако кажемо да је Христ

16 О узроцима и пореклу таквог записа ретроградног канона видети опширније у: Bonnie Blackburn, „Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables“, *Josquin Companion*, 64.

17 Craig Wright, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*, Harvard University Press, Harvard, 2001, 163.

18 Ibid, 168.

Literatura

- Blackburn, Bonnie, „Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables“, *Josquin Companion*, ed. Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford, 2000, 51–88.
- Bloxam, Jennifer, „Masses on Polyphonic Songs“, *Josquin Companion*, ed. Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford, 2000, 151–210.
- Brown, Howard Mayer, „Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance“, *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, 1–48.
- Elders, Willem, *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*. Brill, Leiden, 1994.
- Grout, Donald & Claude Palisca, *A History of Western Music*. W. W. Norton & Company, New York-London, 2001.
- Jenner, Mrs. Henry, *Christian Symbolism*. Kessinger Publishing, Montana, 2004.
- Lang, Paul Henry, *Music in Western Civilisation*. J. M. Dent & Sons, London, 1963.
- Lockwood, Lewis, *Music in the Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of Musical Center in the Fifteenth Century*. Oxford University Press, Oxford, 1984.
- Maniates, Maria Rika, „Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony“, *The Musical Quarterly*, 52, 1966, 17–36.
- Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*. Dent, London, 1954.
- Reese, Gustave & Jeremy Noble, „Josquin Desprez“, *The New Grove High Renaissance Masters*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, London, 1984.
- Sparks, Edgar, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Da Capo Press, New York, 1975.
- Vendriks, Filip, *Muzika u renesansi*. Prev. A. Stefanović, Clio, Beograd, 2005.
- Wegman, Rob, „Who Was Josquin?“, *Josquin Companion*, ed. Richard Sherr, Oxford University Press, Oxford, 2000, 21–50.
- Wright, Craig, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*. Harvard University Press, Harvard, 2001.

CANON MULTIPLEX: COMBINATORY TECHNIQUES IN THE FINAL MOVEMENTS OF THE MASSES L'HOMME ARMÉ AND MALHEUR ME BAT BY JOSQUIN DES PREZ

Summary

The text analyzes the merging of the older and contemporary traditions in Italian music towards the end of the 15th and the beginning of the 16th century. The most prominent of the musical figures of the times is the distinguished polyphonist, Josquin des Prez who displayed a tendency towards constructing complex and “archaic” multilayered forms of expression. Thus, in the final movements of the masses *L'homme armé sexti toni* and *Malheur me bat* he combined a greater number of canons with the following techniques: cantus firmus, imitation and that of a retrograde movement. In search for the motives for suchlike composing solutions, we perceived the correlation with the Christian symbolic practices approved of by the art establishment of the times. Josquin's music emanates a scientific conception of a sort. Nevertheless, it was as much successful in communicating with the audience as in passing on the secret meanings and hidden relations, which provides an explanation for the prestigious status of the composer in our times as well.

Senka Belić

Милица ГАЈИЋ
Београд, Факултет музичке уметности

**ВЛАДИМИР ЂОРЂЕВИЋ – ПИОНИР МУЗИЧКОГ
БИБЛИОТЕКАРСТВА КОД НАС**
*/Пионирска делатност Владимира Ђорђевића на
подручју музичког библиотекарства/*

Рад је посвећен мање познатој делатности композитора прве половине двадесетог века Владимира Ђорђевића. Наиме, он је међу првима у Србији сачинио попис свих објављених дела у и о српској музици до 1914. године. Чињеница да његов, надасве користан, рад у нашој средини није настављен, сама по себи говори колико је мало цењен посао библиографа и музичких библиотекара.

Кључне речи: Владимир Ђорђевић, Легат, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду, библиотеке, музичке библиотеке, библиографија, архиви

Марљивост и вишеструка делатност Владимира Ђорђевића (1869 – 1938) је у неким својим сегментима данас скоро и заборављена. А ако и није у потпуности, онда је далеко од тога да је на прави начин вреднована или пак изучена до краја. Списку о јединственој свестраности његових музичких занимања, као што су: етномузиколог, музички педагог – професор, историчар и библиограф српске музике и композитор¹, несумњиво треба придодати и његово бављење библиотекарством. И то оним музичким, у његовом најплеменитијем и најширем виду, и дакако далеко од могућности за дефинисањем овог појма у данашњем смислу. Јер, подсети-мо се, Владимир Ђорђевић је био стваралачки најплоднији у првој половини двадесетог века. О аспекту овог сегмента Ђорђевићеве делатности писано је још давне 1966. године² и то другим поводом; и чињеница је да је она до данас, преко четири деценије, скоро потпуно запостављена.

1 Видети: Милица Гајић: Ђорђевић, Владимир Р., *Српски биографски речник*, Нови Сад: Матица српска, 2007, том 3, Д–З, 526–527.

А кратка Ђорђевићева биографија о боравку и делатности у Нишу је у скорије време објављена у књизи: Радивоје М. Петковић: *Нишка гимназија 1878 – 2003*, Ниш: издање аутора, 2003, 800–801.

2 Ксенија Б. Лазић: Библиографска делатност Владимира Р. Ђорђевића, Београд, *Библиотекар*, 1966, 1–3, 164–195.

„... о Владимиру Ђорђевићу и његовом многостраном раду (је) писано – али, чини нам се, с обзиром на његов значај за историју наше музике и наше културе уопште, а и на обиље постојеће грађе од њега и о њему, да је још увек написано и мало и недовољно, и да његова многострука делатност није, бар у подједнакој мери, узимана у оцењивање.“, 167.

Стога, ако се сложимо око општеприхваћене дефиниције да је данас свака музичка библиотека пре свега специјална библиотека³, коју најпре одликује богатство веома специфичних музичких колекција и да су оне најчешће у саставу неке друге институције⁴, онда можемо да констатујемо да је Владимир Ђорђевић био први прави, али приватни, музички библиотекар у нашој средини. Тачније и најпрецизније речено, оно чиме се, овај заљубљеник у очување наше традиције, у највећој мери бавио јесте било на пола пута између библиотекарства и архивског рада.⁵

Сакупљао је и систематизовао свеукупну грађу о српској музици – како народној тако и уметничкој, и у његовом Легату, који се данас чува на Факултету музичке уметности, окосницу чини некњижна грађа, која је најкарактеристичнија за све музичке библиотеке, било ког типа. Чињеница да је ова његова приватна збирка прерасла у јединствен библиотечки фонд код нас сваким даном све више обавезује да му посветимо много више пажње него до сада. Јер, једина права посебна библиотека у оквиру Библиотеке на Факултету музичке уметности у Београду јесте баш Легат Владимира Ђорђевића. То је, уједно, најстарији и највреднији легат који Библиотека ФМУ поседује. Тим пре што он садржи у највећој мери грађу која се данас стручно дефинише као стара и ретка књига⁶; те да неки њени делови до данас нису сачувани ни на једном другом месту.

У овом Фонду, који је Ђорђевићева породица оклонила Библиотеци ФМУ, од 1947. године до данас се чува срећен и пописан обиман библиотечки материјал, онако како је то учинио сам Владимир Ђорђевић: у његовим оригиналним орманима и са сигнатурама В.Ђ. и Ђ., којима је придодат редни број или *numerus curens*, и углавном садржи богату и разноврсну некњижну грађу:

3 Упор. магистарски рад: Гордана Стокић: *Библиотека Факултета музичке уметности у Београду – најзначајнија музичка колекција у Србији*, рукопис, Библиотека ФМУ, 112–113.

4 Исто.

5 „Легат Владимира Ђорђевића обухвата различите врсте докумената карактеристичних за музичке библиотеке и архиве: ноте (превасходно оних аутора који су су деловали на подручју Србије – и то штампане, преписане рукописе, скице, записе и хармонизације народних мелодија); књиге (стручна музичка литература – страна и домаћа, белетристика, стари каталози), грамофонске плоче, периодичу (домаћу и страну, увек у вези са одређеним проблемом из историје српске музике), рукописе, фотографије као и богату грађу о разноврсној делатности Владимира Ђорђевића. И управо ова комбинација библиотечке и архивске грађе оно је по чему се легат Владимира Ђорђевића разликује од великог броја легата који се данас чувају у Библиотеци ФМУ.“; наведено према: Милица Гајић: *Документација о делатности (1916 – 1919) Владимира Ђорђевића у Француској за време Првог светског рата, сачувана у његовом легату у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду*, Нови Сад, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 1999, 24–25, 107.

6 Појам стара и ретка издања обухвата данас сва издања српских композитора штампана на тлу Србије и Краљевине Југославије до 6. априла 1941. године и у иностранству. Обухвата и дела странаца који су живели и радили на нашем трлу до тог времена и који су унапредили музичку културу Србије.

- музикалије српских аутора и аутора који су деловали и нашој средини,
- књиге о музици,
- исечке написа о српској музици из домаће и стране периодике,
- писма,
- приватне списе аутора,
- концертне програме.

Према књизи инвентара у Библиотеци ФМУ, он је у целини инвентарисан још 1947. године и садржи 1196 инвентарских бројева. Ову грађу сигнирао је сам Ђорђевић и оне нису мењане до данас. Сачињен је и посебан али општи и абecedно ауторски каталог овог Легата, који нема раздвојено или појединачно пописане музикалије од друге грађе. Треба посебно напоменути да је то до данас и једини поклон Библиотеци ФМУ који није стопљен у њен редовни фонд. Некада је обухватала и Збирку музичких инструмената⁷.

Ако резимирамо: сакупљањем и чувањем ове драгоцене библиотечке грађе Владимир Ђорђевић је био, чини се, личност која је сама обављала ову дужност, а која је данас иманентна националним библиотекама и читавим тимовима у њој. Поред тога, био је и неуморни сакупљач и чувар националне продукције музикалија нашег народа у периоду деветнастог и почетка двадесетог века. Тада скоро нико није био снабдеван обавезним примерком, те је Владимир Ђорђевић сам обављао и истраживања о овим специфичним издањима, а повремено и њихов откуп. Стога је, као пионир музичког библиотекарства а касније и као библиограф српских музичких издања, оставио много уникатног библиотечког материјала, без кога свако озбиљније изучавање наше националне музичке историје не би било могуће.⁸

Иако је то данас збирка од посебног националног интереса, и она дели судбину, тачније проблем многих библиотека, па тако и Библиотеке ФМУ у оквиру које се чува – а то је перманентни недостатак простора. Тако да се данас овај драгуљ налази неадекватно смештен и закључан у ходнику, ван просторија Библиотеке ФМУ, и стога је најчешће недоступан.

7 1925. године формиран је Музеј у оквиру музичког друштва *Станковић* и садржао је: музичке инструменте, ноте, рукописе, фотографије... Била је то прва установа ове врсте у Србији. Њен идејни творац а затим и управник био је Владимир Ђорђевић, који је Музеју поконио своју збирку народних музичких инструмената. Он је формирао и Музеј дечијих музичких инструмената, који је уништен током Другог светског рата.

8 „Свако студиозније и амбициозније проучавање српске музичке прошлости, без обзира на његову проблемску оријентацију, мора у циљу барем приближно прецизне процене количине аналитичког материјал којим ће се располагати – започети увидом у библиографски допринос Владимира Ђорђевића Оглед (и! Sic.) српске музичке библиографије до 1914. године. Овај драгоцен плод Ђорђевићевог деценијског труда улаганог у прикупљање информација о музикалијама аутора који су током 19. века стварали на тлу данашње Србије, представљао је полазну тачку и нашег истраживања. „Драгана Јеремић – Молнар: *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841 – 1914)*, Нови Сад: Матица српска, 2006, 20.

пан. Проблем је што до данас ова вредна грађа није адекватно заштићена – није адекватно смештена ни конзервирана.

Упркос томе, Ђорђевићеве давно реализоване визионарске и веома широко постављене идеје о сакупљању „националног музичког блага“ временом само добијају на вредности. Иако неке његове поставке и схватања о начину прикупљања, чувања и бележења и описа материјала данас сматрамо застарелим и превазиђеним, принцип његовог сакупљачког рада до данас је остао основа за постојање библиотека уопште: сакупљање, чување, обрада и коришћење сабраног материјала у основи је свеукупног рада Владимира Ђорђевића, као и што је то суштина постојања сваке библиотеке било ког типа и намене.

Истичемо као веома битно да се он од почетка бављења овом делатношћу држао и веома важног библиотечког узуса, а то је правило да се публикације бележе само на основу увида у њих – поштовао је до данас актуелан модел рада у библиотекарству, а то је принцип *de visu* описа. Дачако, далеко од данашњих правила и стандарда, али не превише. Имао свој систем бележења, који се уз мало пажње и труда врло лако адаптирао на савремене и стручне принципе библиотекарства.⁹

Сакупљао је међу првима и бележио „свако, и најмање делце“ о нашој музици, где је сретао „такав хаос да је понекад тешко снаћи се у њему“¹⁰. Познато је да је због своје мисије Владимир Ђорђевић путовао кроз све српске крајеве па и кроз Аустроугарску 1914. године. Том приликом је „побележио музикалије из Библиотека и тамошњих певачких друштава које раније није сретао“¹¹

Тако обиман посао, који ни у ком случају не може да обави само један човек, Ђорђевић и није успео да доведе до краја. Најпре због његовог обима, али и због чињенице да га је рат спречио да до краја среди сакупљену грађу. Уз то, перманентно је губио вид и није више био у могућности да се бави овако деликатним документима. Тек много касније његов, скромно назван, Попис, као својеврсна библиографија угледао је светлост дана.¹²

Паралелно са сакупљањем и чувањем грађе о српској музици, различитих провенијенција и у дугом временском оквиру, Владимир Ђорђевић се бавио и још неким делатностима типичним и специфичним за стручан рад библиотекара. Реч је, најпре, о формирању, састављању различитих (врста) биобиблиографија, и то увек од несумњивог значаја за српску музику. „Биографије наших музичара су први објављени радови из Ђорђевићеве библиографске делатности уопште. Он је, као члан Уређива-

9 То је учинила библиотекар и библиограф Народне библиотеке Србије Ксенија Лазић, која је као тачан, прецизан и поуздан стручњак у својој области касније приредила за штампу Ђорђевићев рукопис *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Београд: Нолит, 1969. Књига је после много перипетија ипак изашла поводом обележавања стогодишњице рођења Владимира Ђорђевића.

10 Исто, 50.

11 Исто, 51.

12 Видети напомену број 9.

чког одбора часописа *Музички гласник*, ... отворио и водио, од почетка до краја излагања часописа (јануар – децембар 1922), и рубрику Оглед биографског речника наших музичара.¹³ Неке је заокружио и објавио још за живота. Међутим његово капитално, животно дело *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, као и лексикографски приручник *Прилози биографском речнику српских музичара* остали су за његовог живота у рукопису.¹⁴ Тежина и тешкоће у изради овог и оваквог корисног посла један је од разлога што ми ни до данас немамо професионално урађене библиографије како значајних појединаца из српске музичке прошлости, па самим тим нити тематске, периодичне...¹⁵ Ова Ђорђевићева марљива истраживања, а надасве сагледавање пописане разнолике грађе о историји српске музике, такође су га инспирисала да објави многобројне и разнородне написе.¹⁶

Такође, пописивање грађе о српској музици, које се заснивало на истраживању разноликог архивског материјала, многобројних новинских чланака као и других релевантних публикација у великој мери, омогућили су да својевремено сложи својеврстан музиколошки „пазл“ музичких издања, написа и рукописа у вези са српском музиком. Опредељујући се, самоиницијативно, а рекли бисмо и више интуитивно, него као последица велике стручности у овој области, за израду опште а не селективне специјалне библиографије о српској музици, временски омеђеној закључно са 1914. годином, Ђорђевић је почетком двадесетог века, без техничких помагала, у која су се у то време убрајале писаће машине, и без најмање и најдаље примисли о комјутерској помоћи данашњим библиографима, све исписивао ручно – стрпљиво и прецизно, и врло читко. У то време, када није било специјалних библиографија у Србији, појава и разматрана делатност Владимира Ђорђевића још је значајнија. Прецизност и тачност у навођењу информација, затим максимална дореченост и комплетаност, што већа потпуност и данас су одлике добро обављеног библиографског рада. Ипак, Владимир Ђорђевић ни на овом подручју „иако неуморан у свом послу, никада није прешао границу која би га учинила научником.... по данашњем схватању те професије. Ипак, он много шта у

13 Ксеније Лазић, *Библиографска делатност...*, 169.

14 Друга наведена публикација објављена је 1950. године. Редактор тог издања била је Стана Ђурић – Клајн. Упореди: Милица Гајић: *Редакторски рад Стане Ђурић – Клајн на књизи Владимира Ђорђевића: Прилози биографском речнику српских музичара*, у штампи.

15 „У време, када се Ђорђевић јавља својим библиографским радовима, ми, осим библиографског рада Душана Ђермекова: Библиографија српских музичких дела / *Летопис матице српске*, 1874, 116, 103 -115./ ... немамо библиографских радова из те специјалне, музичке области. Немамо, јер се нико није, у међувремену, до појаве Владимира Р. Ђорђевића, прихватио тог врло тешког и напорног истраживачко-библиографског рада – посебно тешког, кад су у питању музикалије...“, Ксенија Лазић, наведено дело, 173.

16 Упоредити списак радова : Милице Гајић, у Српски биографски речник. Види примедбу број 1.

тој будућој науци започиње и наговештава, отварајући пут будућим научницима, што га несумњиво сврстава у највеће прегоаце српске музичке културе.¹⁷

А шта је то што је Владимир Ђорђевић урадио и чиме је задужио читаве потоње генерације – понајвише истраживаче историје српске музике? Много тога, али ћемо се, као што смо навели на почетку рада, овом приликом држати домена делатности које смо, у свом најширем виду, сврстали у домен музичког библиотекарства, тачније неких њених специјализација.

А суштинске људске карактеристике Владимира Ђорђевића, као што су биле „скромност, опрезност и савесност диктирали су му да своју најсадржајнију библиографију назове *Огледом*“¹⁸. Он, подсетимо се, стицајем различитих околности, а највише због чињенице да је нагло почео да губи вид, није довршен. Такође је, као прави српски музички библиограф, „који је увек /више / мислио на опште потребе него на своје личне, и који је за нашу музичку културу нештедице давао и свој рад и своја лична материјална средства. ... Материјал /за свој рад/ је црпео ... из архива и литературе и био је испред свог времена.“¹⁹

Ипак, поред свега до сада наведеног чини нам се да је оно што је пресудно утицало да Владимира Ђорђевића квалификујемо као првог музичког библиотекара код нас његово сопствено сведочење о начину како је приступио и реализовао ову врсту послова. Чини нам се да се оно може окарактерисати неком врстом упутства, ако не и првим малим уџбеником намењеном пописивању музикалија и изради библиографија о националној музици код нас. Ово се у највећој мери односи на део у коме он говори о сегменту књиге који обухвата описивање штампаних музикалија.²⁰

Начин на који је Ђорђевић у овом делу разврстао разнолику грађу могао би, уз неке мање интервенције и допуне, да се примени и данас.²¹ Већ из почетних редова Ђорђевићевог предговора *Огледу* можемо да закључимо да је био потпуно свестан свих разлога, али и непоходности приступања овом подухвату који су га, на крају, и навели да тим послом почне да се бави још давне 1908. године. „Ми немамо апсолутно никакав

17 Селена Литвиновић, *Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији*, Развитак, Зајечар, 1999, бр. 201–202, 137.

18 Љубица С. Јанковић: *Владимир Р. Ђорђевић, пионир етномузикологије у Србији*, у: Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Нолит, Београд, 1969, 31.

19 Исто.

20 „У овај део ушле су све штампане музикалије и све оне ствари, које својом садржином имају музичко уметнички карактер или га бар такву презентују, даље све збирке музичког карактера, било да садржи уметничке било народне творевине. Грађу за овај део узео сам на првом месту из своје личне библиотеке, у коју сам годинама прикупљао музичку литературу“, 51–52.

21 Она је подељена на: Штампане музикалије, Музичке списе, чланке, расправе и Рукописне музикалије.

преглед, из кога би се могло видети шта је све и колико до данас урађено на пољу српске музике.²² Ако нам је дозвољено да у овом тренутку интервенишемо, издвојићемо, за сада само констатацију, која би временом требало да прерасте у апел, да је непобитна чињеница да после њега и даље немамо тај увид за каснији период (после 1914. године који Ђорђевић својом делатношћу, није обухватио).

Занимљиво је и данас његово опажање о проблему са којим се библиотекари свакодневно срећу у пракси: „И поред најбоље воље да Оглед урадим по годинама излажења дела, а у свакој години да буду израђена азбучно имена аутора са њиховим радовима из те године, како би се видело и колико је која година била обилата у музици – а то нисам могао извести, јер у највише случајева музикалије немају забележену годину излажења“.²³ Данас се ове дилеме, у највећој мери, разрешавају обавезом издавача да се, пре штампања било којег дела, у Народној библиотеци изради СР, који би, по прописима, требало да обухвата све податке релевантне за стандардизован библиографски опис.

Ипак, није се усуђивао да разрешава дилеме око нејасних или више-струких ауторства, јер како сам каже: „Многи су се аутори потписивали на различите начине. Бојећи се да не будем овом разликом заведен у грешку, ја сам сваки различити потпис сматрао као засебно име.“²⁴ Ова врста дуплирања најчешће се разрешава стручним упутницама и позивањем на варијантност појаве различитих имена, везаних за једну уметничку личност.

Наслови дела задавали су му мање проблема и, како је несумњиво познавао основна библиографска начела и начела библиографског описа, тако да је њихов третман најближи данашем схватању библиотечког описа: „Наслове дела гледао сам да представим што тачније, старајући се да у том погледу задовољим правила која се за израду Библиографија траже. Надам се да сам поред свог шаренила наслова на појединим музичким делима, ипак био доследан и ствар извео, у колико год је то било могуће, по једној системи и успешно. Све наслове дела појединих аутора ставио сам азбучним редом испод њихових имена.“²⁵

Занимљиво за нашу тему јесте чињеница али и начин на који се бавио и неким другим, важним елементима библиотечког описа: „Код музичких дела су формати врло неједнаки. Ја сам гледао да их означим што је могуће тачније и то терминима за музичке формате које сам овако обележио...“²⁶ Подсећамо да наводи све постојеће фолио формате који се додуше данас више не користе.

Пажње је вредна и опаска Владимира Ђорђевића о нумерацији, тачније пагинацији страница у појединим музикалијама. „Стране сам беле-

22 Владимир Ђорђевић, предговор аутора, *Оглед...*, 53.

23 Исто.

24 Исто.

25 Исто.

26 Исто.

жио увек онако како су означене на делу, па док се не сврши. Где по једна или више страна, обично после музике, садржи и текст песме, онда сам и њих придруживао странама музике, па било да је на њима означена страна или не, јер сматрам да и то припада целини само сам у таквим случајевима напомињао да се на тој и тој страни налази текст песме. Ако на ком музичком делу стране нису никако обележаване, ја сам их обележавао у угластој загради...“²⁷ Анализом оваквог начина исписивања страница долазимо до закључка да је и Ђорђевић имао дилеме које нису у целини у библиотекарству, нарочито музичком, разрешене до краја.

Верујемо да смо издвајањем наведених сегмента о овој врсти делатности Владимира Ђорђевића, ако не заокружили, оно бар заинтересовали за његов допринос многим музичким подручјима музичке, који још увек није осветљен и минуциозно сагледан онако како то несумњиво заслужује. Треба јасно нагласити сегменте Ђорђевићевог стваралаштва где га колеге неправедно осуђују и умањују му значај. Иако је он „у првом реду сакупљач који обавештава о чињеницама које је открио, а тек потом коментатор и критичар“²⁸, ипак „пионирски рад Владимира Ђорђевића није имао достојног настављача“.²⁹

VLADIMIR ĐORĐEVIĆ – A PIONEER OF THE DOMESTIC MUSIC LIBRARIANSHIP

Summary

A versatile composer such as Vladimir Đorđević, present with his musical engagement during the first half of the 20th century, left behind a priceless trace in the domain of our music librarianship. Throughout the multientennial meticulous endeavours, he sought to assemble the most diverse materials relevant for the history of Serbian music. Given the circumstances, the materials assembled were posthumously preserved in the form of a manuscript. Though the manuscript was published at a later point of time, it nevertheless represents an indispensable manual and a legacy for a more deliberate study into the national music history. His Legacy is undoubtedly of a great historiographic importance, filed in the Library of the Faculty of Music in Belgrade. Its content mostly comprises music pieces, as well as written records of the Serbian music of earlier times. In the field, Vladimir Đorđević's diligence and perseverance as to his bibliographical music undertakings left behind no successor, whatsoever.

Milica Gajić

27 Исто.

28 Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, ФМУ, Београд, 1999, 161.

29 Исто.

