



Традиција пост-моментум

Путеви развоја словеначке музичке културе

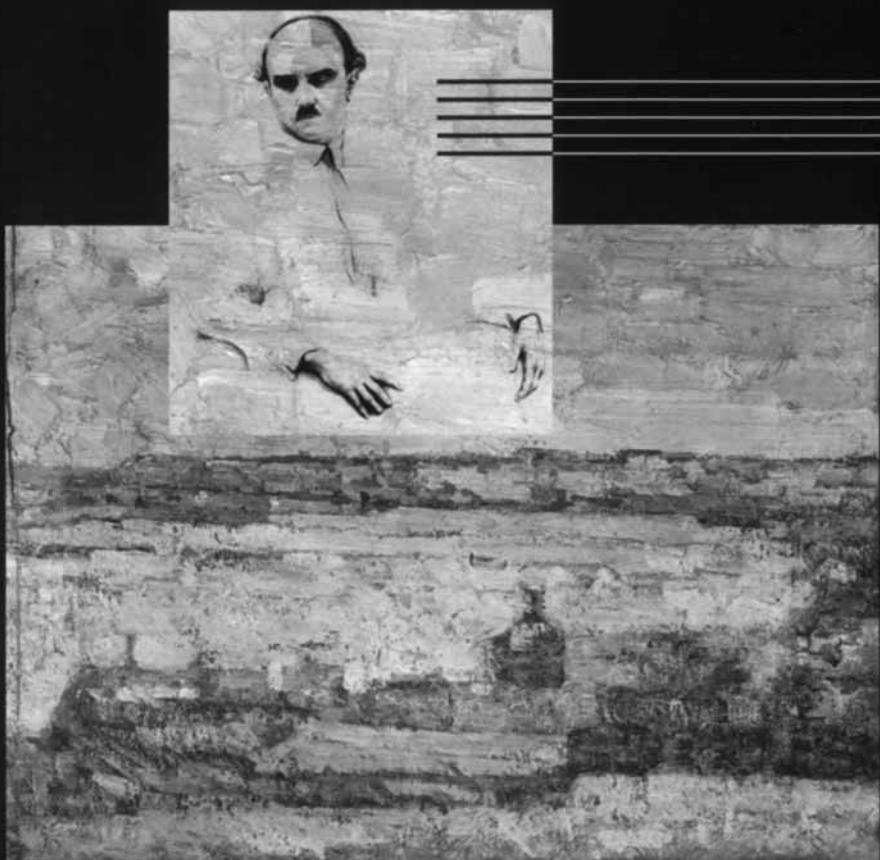
Шкољка и ехо

Малерова идеја пробоја

Рецепција стваралаштва  
Љубице Марић

**DRAGOLJUB KATUNAC**

*Klavirska  
muzika  
Miloja  
Milojevića*



**CLIO**

**CLIO**  
**CLIO**

Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 44, 11000 Beograd  
tel. 011 3035 696, 2626 858, fax: 011 2635 013, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 15. бр. 38/2009.

УДК 78:781(05)

Издавачко предузеће

**CLIO**

Београд, Господар Јованова 44  
тел. 3035-696 тел/факс 2635-813  
ж. р. 340-22091-05  
info@clio.rs

**За издавача**  
Зоран Хамовић

\*

**Главни уредник**  
Христина Медић

\*

**Редакција**

Бранка Радовић, Катарина Марковић,  
Мирјана Вукчевић-Закић,  
Ана Стефановић,  
Данијела Купезин-Вилсон, Јелена Новак,  
Ивана Медић, Ивана Миладиновић,  
Биљана Срећковић

\*

**Уметнички савет**

Здравко Блажековић, Филип Филиповић,  
Тијана Поповић-Млађеновић,  
Марија Масникоса,  
Милене Пешић, Миша Савић

\*

**Дизајн корица**  
Светлана Волиц

\*

**Лектура и коректура**  
Сања Благојевић-Бошковић

\*

**Технички уредник**  
Дејан Тасић

\*

**Штампа**  
ApolloGP  
Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слике на корицама

Љубица Марић: Без наслова

Љубица Марић: Гнездо

Број у регистру: 632-120494-03  
ISSN 0354-9313

[www.clio.rs](http://www.clio.rs)

# САДРЖАЈ

## Contents

◆ **Љубица Марић: СЕЋАЊЕ САМ СВОЈЕ 1**  
*Ljubica K. Marić: I AM MY OWN MEMORY*

### ◆ РАДИОФОНИЈА

**Xristina Medić: РЕЦЕПЦИЈА СТВАРАЛАШТВА ЈУБИЦЕ МАРИЋ НА ТРЕЋЕМ ПРОГРАМУ 2**

### ◆ RADIOPHONY

**Hristina Medić: THE RECEPTION OF LJUBICA MARIĆ'S OEUVRE ON RADIO BELGRADE THIRD PROGRAMME 26**  
(Abstract)

◆ **Љубица К. Марић: УЧЕСНИЦИ МЕЂУНАРОДНОГ КОНГРЕСА У ПРАГУ 27**  
*Ljubica K. Marić: THE PARTICIPANTS OF THE INTERNATIONAL CONGRESS IN PRAGUE*

### ◆ НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА

**Iva Nenić: ТРАДИЦИЈА ПОСТ-МОМЕНТУМ 28**  
Етно и world music тумачења  
песме *Duni mi, duni, ladane*

### ◆ TRACING THE ETHNO-SOUND

**Iva Nenić: THE TRADITION POST-MOMENTUM 32**  
Ethno and world music interpretations  
of the song *Duni mi, duni, ladane*  
(Abstract)

◆ **Љубица К. Марић: ТОНУЋЕМ ЉУБИМО 33**  
*Ljubica K. Marić: AS WE SINK, WE LOVE*

### ◆ COURSES IN DEVELOPMENT OF SLOVENIAN MUSIC CULTURE

**Jernej Weiss: CZECH MUSICIANS IN SLOVENIA BETWEEN 1861 AND 1914 34**

### ◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СЛОВЕНАЧКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

**Jernej Vajc: ЧЕШКИ МУЗИЧАРИ У СЛОВЕНИЈИ ОД 1861. ДО 1914. ГОДИНЕ 40**  
(Сажетак)



Vol. 15. No. 38/2009.

UDC 78:781(05)

Publisher

**CLIO**

Belgrade, Gospodar Jovanova 44

Yugoslavia

phone +381 11 3035-696

phone/fax +381 11 2635-813

info@clio.rs

**Executive**

Zoran Hamović

\*

**Editor in Chief**

Hristina Medić

\*

**Editorial Board**

Branka Radović, Katarina Marković,  
Mirjana Vukičević-Zakić, Ana Stefanović,  
Danijela Kulezić-Wilson, Jelena Novak,  
Ivana Medić, Ivana Miladinović, Biljana  
Srećković

\*

**Art Council**

Zdravko Blažeković, Filip Filipović,  
Tijana Popović-Mlađenović,  
Marija Masnikosa,  
Milena Pešić, Miša Savić

\*

**Cover Design**

Svetlana Volic

\*

**Copy Editor**

Sanja Blagojević-Bošković

\*

**Prepress**

Dejan Tasić

\*

**Printed by**

ApolloGP  
Belgrade

The Musical Wave is published yearly

**Cover Pages**

Ljubica Marić: *Untitled*

Ljubica Marić: *The Nest*

No. in registry: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

[www.clio.rs](http://www.clio.rs)

# САДРЖАЈ

## Contents

- ◆ Љубица К. Марић: МОЈА МАЈКА И ЈА И ЈА 41  
*Ljubica K. Marić: MY MOTHER AND ME AND ME*

◆ **МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ**

- Слободан Лазаревић: ШКОЛКА И ЕХО 42  
Три модуса постојања музике  
Време и простор фуге

◆ **MUSIC AND OTHER ARTS**

- Slobodan Lazarević: A SHELL AND AN ECHO 50  
Three modalities of the existence of music  
The time and space of fugue  
(Summary)

- ◆ Љубица К. Марић: ПОСЛЕДЊИ ЦРТЕЖ МОЈЕ МАЈКЕ 51  
*Ljubica K. Marić: THE LAST DRAWING OF MY MOTHER*

◆ **MUSICAL POETIC OF GUSTAV MAHLER**

- Katarina Marković: MAHLER'S DURCHBRUCH (1) 52  
Overcoming the wheel of Ixion

◆ **МУЗИЧКА ПОЕТИКА ГУСТАВА МАЛЕРА**

- Katarina Marković: MAHLER'S IDEJA PROBOJA (1) 68  
Савладавање Иксионовог точка  
(Сажетак)

- ◆ Љубица К. Марић: ОНИ СВЕТОВИ 69  
*Ljubica K. Marić: THOSE WORLDS*

◆ **ДИСКОГРАФИЈА 70**  
DISCOGRAPHY

- ◆ Љубица К. Марић: МОЈА СОБА 75  
*Ljubica K. Marić: MY ROOM*

◆ **ИНДЕКС ИМЕНА 76**  
INDEX OF NAMES

- ◆ Љубица К. Марић: ЗБИРКА КАМЕЊА 80  
*Ljubica K. Marić: THE COLLECTION OF STONES*

себя сам свое  
и свое покло  
я сам честика седе

и отпор Закону сам  
и рез и хаос негов

я сам и лесной страна  
и лева страна кугле  
и трен сам ко и не сквата  
што памти  
и трунка на ветру  
непознатом

и глас  
и ГЛАС  
и глас  
и глас и глас

Будица Марин

Христина Медић\*

# РЕЦЕПЦИЈА СТВАРАЛАШТВА ЉУБИЦЕ МАРИЋ НА ТРЕЋЕМ ПРОГРАМУ РАДИО БЕОГРАДА (1965-2009)

УДК: 78.071.1:929 Марич Ј.

ID: 176889100

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 2-26

Примљено: 29. октобра 2009.

Одобрено: 21. новембра 2009.

**Сажетак:** Ова прегледна студија има два паралелна и комплементарна тока – један је анализа музичке концепције Трећег програма Радио Београда, а други, у њеном контексту, вредновање пласмана музике Љубице Марић у његовим емисијама. Такође се разматра колико је стваралаштво ове ауторке утицало на осмишљавање и тематизацију музичких емисија овог програма, као и јавних концерата ансамбала Радио Београда, и какав је био приступ њеној уметности у текстовима музичких писаца и музиколога емитованих на овом програму. Посебан акценат стављен је на шездесете и седамдесете године прошлог века, дакле на саме почетке емитовања Трећег програма, када се након вишегодишњег ћутања о српској црквеној музики и њеном утицају на савремено музичко стваралаштво, коначно појављују занимљиве, свеобухватне и аналитичке студије из ове области. Тада и музичка поетика ове ауторке постаје предмет проучавања наших музичких научника, у чему су суделовали и музички уредници и сарадници Трећег програма. Студија је пропраћена и документарним материјалима од којих се већина објављује први пут. Пет прилога на крају студије представљају прву систематизацију и презентацију архивског материјала Радио Београда, који се односи на снимке музике и говора Љубице Марић, на програме концерата на којима је сама наступала или на којима су њена дела извели ансамбли Радио Београда, као и на концертима са њеним композицијама које је организовао Трећи програм. Ови прилози (које је урадио аутор овог текста) били су полазна основа за ову студију.

**Кључне речи:** Трећи програм, радио, архив, програмска концепција, јавни концерти, Музичка модерна, Љубица Марић, српска музика, византијски утицај, појање, архаичност.

\*Христина Медић рођена је у Београду 1943. године. Дипломирала је 1967. године са темом *Балети Крешимира Бараповића* на Одсеку за музикологију на Музичкој академији у Загребу (класа проф. др Крешимира Ковачевића и проф. др Јосипа Андреиса). Била је музички уредник у редакцији Трећег програма Радио Београда, а потом главни и одговорни музички уредник у истом програму. Сарађивала је као критичар у дневним новинама у Београду, Загребу и Сарајеву, објављивала чланке и студије у часописима *Поља*, *Про музика*, *Трећи програм*, *Источник*, *Музички талас*, као и у зборницима *Српска музичка сцена*, *Аспекти интерпретације* и *Музичко стваралаштво и критика*. Суделовала је на научним скуповима у Београду, Сремским Карловцима, Чаковцу, као и на *Летњој духовној академији* у Студеници.

**K**ада је 1965. године на таласима Радио Београда почeo да се еmituje Трећи програм, целокупна програмска концепција претрпела је знатне измене. Оне су биле у структурном, уметничком и културолошком погледу много дубље у односу на све дотадашње програмске иновације и фазе у развоју ове институције. Био је то четврти по реду од тзв. трећих радијских програма у Европи (и први на Балкану), и мада су му узор били трећи програми Би-Би-Сија и Келнског радија, успео је, захваљујући првом главном уреднику Александру Ацковићу, да понуди једну особену и несумњиво занимљиву програмску концепцију.

Година 1965. може се означити као почетак периода у којем је из својих (...) развојних тенденција комплетирана основа програмског система Радио Београда.<sup>1</sup> И не само то, Радио Београд се овим планским и осмишљеним проширивањем, тј. прерастањем у сложен програмски систем, укључио у процес који је у свету назван „ренесансом радија“, и који је идентичан с периодом када се успоставља реални однос између два најмасовнија медија, радија и телевизије, а њихова привидна конкурентност бива превазиђена својственим оријентисањем<sup>2</sup>. Радио Београд је тиме постао уистину модеран европски радио у којем су појединачне програмске концепције биле садржајно јасно уобличене, али и комплементарне, омогућавајући слушаоцима најразличитијих профил (образовања, старости, националности) да у њему пронађу садржај по свом укусу и избору.

Окренут стручној, образованој публици, Трећи програм Радио Београда одмах је добио епитет елитистичког програма, што је истовремено имало и позитивну и негативну конотацију. Мали постотак слушаности пратио је све дотадашње треће програме у Европи, па и овај наш, београдски, због сложености и тежине израза понуђених садржаја. Али, ако је једна од тенденција била и подизање друштва на вишу цивилизацијску разину<sup>3</sup>, онда о некој поједностављеној презентацији и није могло бити речи. Сврха оваквих програма није била популарисање науке или уметности, јер то је било уткано у концепције првих и других програма. Управо супротно, виши цивилизацијски ниво, сматрало се, могао се постићи пре свега буђењем духовне радозналости код што ширег круга, подстицањем на рад и духовни напор<sup>4</sup>. У складу с тим, у водећим радијским системима Европе та нова формула, трећи програм, заснивала се на потреби да се слушаоцима преко новог канала у извornom виду учине доступним уметничка дела, научна и филозофска мисао. У оквиру те опште оријентације нови радијски програми повезују своју судбину с модерном уметношћу, савременом критичком мишљију и теоријом.<sup>5</sup> То је, наравно, подразумевало отвореност, али и критички став према свим савременим токовима уметничких, научних и културалних струја и збивања, отвореност према новини ма како она била усамљена и краткотрајна. Слушаоц је морао да има могућност да се упозна са свом разноврсношћу уметничких пракси и научних достигнућа. И не само то, требало је проналазити начина да се и у њему створи или пробуди критички однос према, на тај начин, представљеним садржајима. Формула *трећи програм* подразумевала је, дакле, једног активног, радознalog слушаоца.

Полазећи од искуства европских радио-станица, Трећи програм Радио Београда спремно је дочекао овакве изазове. Наиме, и у његовом аудиторијуму, образованом, и несумњиво знатијелном, али и веома шароликом у односу на афирмите, одмах су биле прилично јасно уочљиве две струје – једна која је желела да буде информисана и упозната и са најновијим, често крајње експерименталним тенденцијама у свету науке, уметности и културе уопште, и друга коју такве тенденције не само што нису интересовале, већ их је негирала и одбацивала, занимајући се, када је напр. реч о музичи и науци о музичи, за стваралаштво композитора закључно са Бартоком, Стравинским, Хиндемитом, Прокофјевом или Шостаковичем.

То је време када још нису постојали фестивали попут Битефа, али ни Бемуса, а о концертима или циклусима концерата са програмима испуњеним искључиво модерном музиком није било ни помена. Упркос томе, Трећи програм је храбро закорачио у воде тадашњих нових музичких истраживања и струјања, и то на свим подручјима – од средњовековне до електроакустичке музике, од цеза до најстаријих фолклорних традиција различитих земаља света,<sup>6</sup> придобијајући на тај начин и оне слушаоце који су до тада били мањом окренути тзв. класичној музичи. Битна одлика такве трећепрограмске концепције била је тематизација, како би се на што специфичнији и занимљивији начин представио одређени садржај. Она је била исказана не само у називу појединачних емисија већ и циклуса емисија. Свака тематизација била је резултат одређене врсте истраживања, а потом и систематизације тог истраженог материјала или подручја (тј. систематизације у односу на снимке, текстове, јавне концерте).

За формирање основног профила музичких (и не само музичких) емисија Трећег програма, био је најзначајни период од 1965. па до оснивања Електронског студија Трећег програма Радио Београда 1972. године<sup>7</sup>, када је створен чврст темељ који се током свих ових година надограђивао и ширио, али никада није довео до урушавања или изневеравања основних принципа саме концепције, иако су тежишта покат-кад била померана<sup>8</sup>. Занимљиво је да се та фаза развоја Трећег програма једним делом поклапа са периодом (1966–1983) када је Љубица Марић престала да компонује<sup>9</sup>. Но, с друге стране, значајно је поменути да је до почетка емитовања Трећег програма Љубица Марић завршила готово сва своја

оркестарска и вокално-симфонијска дела: *Песме простора*, *Пасакаљу* и циклус *Музика Октонха*,<sup>10</sup> а управо та остварења за веће саставе биће једна од значајнијих програмских нити (када је реч о српској музичи) јавних концерата, директних преноса или студијских снимака ове институције (до 1972.), чији је циљ између осталих био и да се обезбеде различита извођења појединачних дела ове ауторке.<sup>11</sup>

Повратак компоновању након паузе од готово две деценије Љубица Марић започиње камерним делима, баш као и на самом почетку свог композиторског пута. Сада су то *Инвокација* за контрабас и клавир из 1983. и кантата *Из тмиње појање* за сопран и клавир, настала 1984. године и премијерно изведена на концерту (6. март 1985.) из циклуса Трећег програма *Музичка модерна*. Но оба дела уједно су означила почетак рада на низу камерних остварења која ће се већином наћи на њеном ауторском концерту 1993. године, опет у организацији Трећег програма Радио Београда.

Љубица Марић била је верни слушалац радија, док за телевизију уопште није марила.<sup>12</sup> Симпатије према Трећем програму показивала је од почетка његовог емитовања, повремено је навраћала у његове просторије, с једне стране због договора око концерата на којима се изводила њена музика и веома добре сарадње са уредницима у његовој музичкој редакцији, са којима је могла да разменjuје мишљења о емисијама, текстовима, концертима, делима, али и да се, с друге стране, ту сусретне и са многим музичарима, те уметницима и научницима из других области.

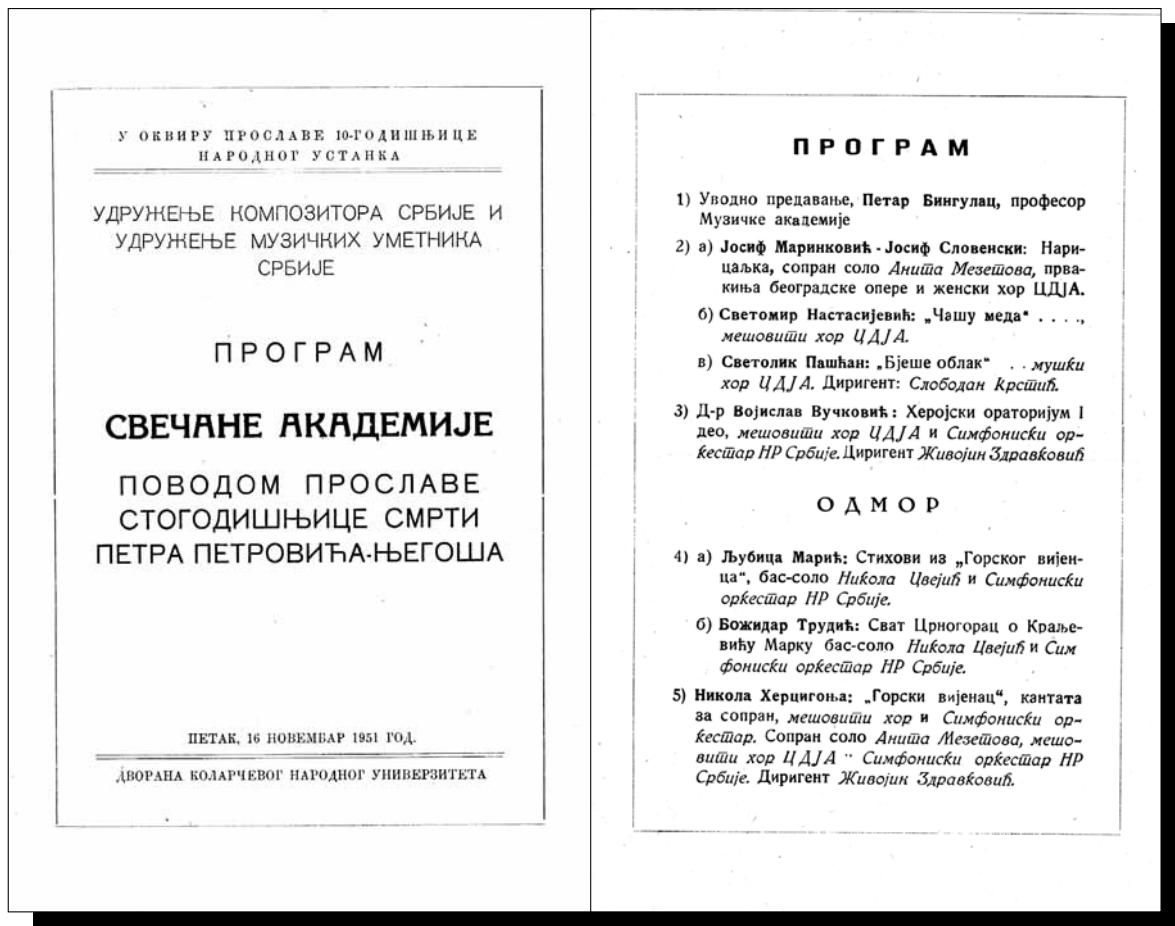
У тој првој деценији постојања Трећи програм је био једна узврела научна и уметничка радионица која је снажно утицала на ширење сазнајног хоризонта свог

3

<p>СЕЗОНА 1972/73 ДВОРАНА КОЛАРЧЕВОГ УНИВЕРЗИТЕТА <b>музичке вечери радио-бограда</b> <b>Симфонијски концерт</b> Диригент <b>МЛАДЕЈ ЈАГУШТ</b> Солисти <b>СРПСКИ ГУДАЧКИ КВАРТЕТ</b> БРАНКО ПАЈЕВИЋ, виолина    ПЕТАР ИВАНОВИЋ, виола СРБОЉУБ ЖИКИЋ, виолина    ИВО ПОПАРИЋ, виолончело Хор и оркестар Радио-телевизије Београд БЕОГРАД, 15. НОВЕМБАР 1972. ГОДИНЕ Почетак у 20 часова</p>	<p>ЦИКЛУС III/I</p> <p><b>ПРОГРАМ</b></p> <p><b>J. С. Бах</b> Свита бр. 4, D-dur Увертира Bourrée I Bourrée II Gavotte Menuet I Menuet II Allegro vivace (Réjouissance)</p> <p><b>Б. Мартију</b> Концерт за гудачки квартет и оркестар Allegro vivo Adagio Tempo moderato</p> <p><b>Одмор</b></p> <p><b>Љ. Марић</b> Песме простора, кантата за мешовити хор и симфонијски оркестар</p>
--	---

Слика бр. 1 – Штампани програм концерта СОРТБ из циклуса *Музичке вечери*

4



Слика бр. 2 – Штампани програм за концерт посвећен обележавању стогодишњице смрти Петра Петровића Његоша. На њему је премијерно изведена оркестарска верзија композиције Љубице Марић *Стихови из Горског вијенца*

аудиторијума. Готово да није било значајнијег проблема који се тицало музике, а да није био разматран како у текстовима до мајких и страних писаца, тако у оквиру трибина или разговора, посебно оних вођених у паузама преноса концерата или после њих. Естетика, филозофија, социологија, психологија, семиотика музике,<sup>13</sup> критичко преиспитивање историје музике, с нагласком на 20. веку, анализа нових музичких дела, јесу поља изучавања која су у већини случајева први пут покренута управо на Трећем програму. Светска музичка модерна која је у периоду о којем је овде реч била у пуној експанзији, до првих назнака постмодерне око 1968. године, представља основну нит и текстова и емисија, али и јавних концерата Трећег програма. Отварају се питања нове звучне естетике (Тадеуш Зјелински), новог вокалитета (Улрих Дибелијус), постанка и кризе тоналног система (Николо Кастиљони), теорије и праксе у најновијој музики (Анри Пусер), расправља се о тенденцијама напуштања области звука (Владан Радовановић) и о карактеру говора нове музике (Дитер дела Моте) који је понекад запретан унутар специфичних симбола графичке партитуре

(Бохуслав Шефер), или пак о традицији, антитрадицији и проблему напретка у савременој музици<sup>14</sup> (Курт фон Фишер). Сходно томе, организоване су и трибине о перцепцији модерне музике (Енрико Јосиф, Павле Стефановић, Драгомир Пападопулос, Драгутин Гостушки, Владан Радовановић)<sup>15</sup>. Да ли је то музика у бекству од саме себе (о томе пишу Улрих Дибелијус, Дитер Шнебел, Хајнс Клаус Мецгер), а у односу на ту визуру, шта је музика уопште (о томе одговоре дају Иван Фохт, Карл Далхаус, Фридрих Блуме, Павле Стефановић, Клаус Блум, Волфганг Хилдесхајмер, Гинтер Хаусвалт) и које су то битне одлике језика и развоја музике 20. века<sup>16</sup> (ову област проучавају Ханс Хајнрих Штукеншмит, Доналд Мичел, Рудолф Штефан, Карл Далхаус, Петер Рајнеке, Тадеуш Качински, Теодор Адорно)?

У таквом окружењу нашли су се на Трећем програму српски композитори и српски музички писци. Неки од њих активни су на трибинама о музичкој модерни<sup>17</sup>, али и на јавним концертима циклуса *Музика данас*, односно *Музичка модерна*<sup>18</sup>, а неки од композитора су на овим концертима присутни само својим композицијама.<sup>19</sup> Но у целини гледано, простор у емисијама Трећег програма српски композитори су у том периоду делили равноправно са ауторима из бивших југословенских република што је и била његова тадашња програмска оријентација, али и са страним композиторима, будући да се у емисијама посвећеним најновијем стваралаштву (*Савремена музика*, *Музика нашег времена*, *Музичка модерна*, *Музика вива*) пласирају и снимци са међународних фестивала савремене музике. Тако се постепеним увођењем стереопро-

грама (најпре су то од 1967. године само појединачне емисије са посебном назнаком да се еmitују у стерео техници, а онда се од краја 1971. у стерео техници еmitује цео музички програм), што је неминовно захтевало и проширење домаће производње тј. радијске продукције, било је могуће еmitovati композиције српских аутора у већем броју.<sup>20</sup> Статистички гледано, док је нпр. 1969. године музика 20 српских аутора еmitovana у 29 емисија, следећих година повећава се и број таквих емисија, као и број аутора. Тако је 1970. у 59 емисији еmitовано 30, 1971. у 97 емисија 40, 1972. у 91 емисији 45, а 1973. у чак 122 емисије 41 аутор. Композиције Љубице Марић су током 1969. еmitоване (укупно) у две емисије<sup>21</sup>, а свих осталих наведених година у четири<sup>22</sup>, што је био уобичајен просек када је реч о српским композиторима. У периоду од 1970. до 1972. већи број емисија у односу на оне са делима ове ауторке, посвећен је стваралаштву само неколицине композитора, чији су опуси у то време били неупоредиво већи: Јосипа Славенског (чак 17 у 1971. години, због обележавања 75. годишњице његовог рођења), затим Петра Коњовића (6 у 1972.), Милана Ристића (6 у 1971. и 5 у 1972.), Јосипа Калчића (5 у 1971.), те Енрика Јосифа (5 у 1972.).

Композиције српских аутора све се више еmitују и у емисијама жанровског одређења – *Камерна музика*, *Кантате*, *Концертантна музика* и сл., али и у онима специфичног тематског осмишљавања – *Војес интиме*, *Музика нотурна*, *Поноћни концерт* итд. Музика Љубице Марић нашла се у свим овим емисијама. Овде треба имати у виду и две битне чињенице. Једна од специфичности програмске концепције Трећег програма (пре свега у односу на друге програме радија) била је у томе да се дела еmitују у целини, ма колико трајала. Вагнерове опере попут *Парисфала* или *Мајстора певача* које трају преко четири сата, Шубертови, Шуманови или Волфови циклуси песама који трају преко шездесет минута, или обимне деведесетоминутне Малерове симфоније као што су *Трећа* или *Осма*, до тада нису могли да буду еmitovani на другим програмима радија (но, не само због трајања колико због програмске концепције). Али, за потребе Трећег програма требало је стварати фонд снимака (а сада стерео снимака и оних композиција које су постојале у монотехници) већих дела, како српских тако и страних аутора, као и свих других дела која својом тежином у погледу слушљивости нису одговарала концепцији и аудиторијуму Првог и Другог програма. У то време готово да је било лакше добити снимке (мислим пре свега на количину стерео снимака) путем размене са европским радио-станицама него се ослонити на сопствену производњу. Она се стварала и проширивала постепено, може се рећи заједно са развојем Трећег програма, мада наравно не само због његових потреба, али ипак великим делом управо због њих. Сарадња музичке продукције и радијских програма, као и његових извођачких ансамбала била је на високом нивоу, али у прво време није могла да се одвија оном брзином која би одмах задовољила потребе свих програма. Међутим, очигледно да је постојала свест да радијски ансамбли управо и постоје, као уосталом и у свим радијским системима у Европи, како би задовољавали потребе своје матичне куће.<sup>23</sup> Специфичност и препознатљива боја музичких програма појединачних европских радио-станица (поред могућности у укључивање јавних музичких манифестација) огледала се управо у богатству и разноврсности снимака остварених у сопственој продукцији, што је значило снимање превасходно музике домаћих аутора, као и снимање музике у интерпретацији домаћих извођача.

Могло би се зато рећи и да је интегрално еmitовање (да-кле, у једном програмском блоку – 6. јула 1969. у емисији

*Класика овог века* и 11. јула 1972. у емисији *Поноћни концерт*) циклуса *Музика Октоиха* Љубице Марић на Трећем програму био изузетно значајан програмски потез. Он ће наговестити слична програмска остварења наредних година која ће прерасти у праксу: интегрално еmitовање циклуса *Моја земља* Петра Коњовића, као и клавирске збирке *Камеје* Милоја Милојевића или комплетних руковети Стевана Мокрањца, али и свих шест *Бранденбуршких концерата*, цео *Клавирибунг*, као и *Добро темперовани клавир* Јохана Себастијана Баха, свих дванаест *Кончерта гроса оп. 6* Арканђела Корелија, свих шест поема циклуса *Моја домовина* Беджиха Сметане итд.

Но интегрално еmitовање *Музике Октоихе* отвара и једно друго питање. Годинама се полемисало око програма отварања *Бемуса*, а као пример се помињао фестивал *Прашко пролеће* који сваке године започиње извођењем Сметаниног циклуса *Моја домовина*. Које би дело српског аутора могло да буде пандан овом делу чешког композитора у смислу уметничке и националне вредности, као и репрезентативности, а да при том испуни целовечерњи програм: да ли симфонијски опус Петра Коњовића, *Охридска легенда* Стевана Христића, *Руковети* Стевана Мокрањца, или *Музика Октоиха* Љубице Марић? Ни до данас договор око тога није постигнут.<sup>24</sup> Ни у години у којој се прослављало 100 година од рођења ове композиторке није осмишљен концерт на којем би била (са једним оркестром и диригентом) интегрално изведена њена *Музика Октоиха*. Но док Чеси, захваљујући промишљеној програмској политици свог најпрестижнијег домаћег фестивала, данас имају безброй различитих извођења циклуса *Моја домовина*, и то са најпознатијим светским диригентима, ми имамо снимак само једног интегралног извођења *Музике Октоихе* (са једним диригентом – Оскаром Даноном, али са два различита оркестра, остварен у периоду од 1959. до 1964. године, види Прилог бр. 5 на стр. 24–26), од којих су неки делови снимљени у монотехници. Међутим, појединачни делови циклуса извођени су или снимани више пута (од 1964. до 2009.) са различitim интерпретаторима<sup>25</sup> – *Византијски концерт* нпр. снимили су или извели пијанисти Јурица Мураи (1963, диригент Оскар Данон)<sup>26</sup>, Олга Јовановић (1964, диригент Оскар Данон), Џон Клег (1974, диригент Младен Јагушт), Владимира Крпан (1980, диригент Јован Шајновић), Дубравка Ковачевић (1981, диригент Антон Колар)<sup>27</sup>, Невена Поповић (1988, диригент Антон Колар), Александар Шандоров (1992, диригент Алкис Балтас) и Лидија Бизјак (2009, диригент Премил Петровић). Снимак са енглеским пијанистом Џоном Клегом оствра-

рен је на концерту (20. март 1974) у оквиру циклуса *Музичке вечери Радио-телевизије Београд*, а са пијанистом Александром Шандоровим на концерту (23. март 1992.) из серије Европског радија (ЕБУ), који је имао веома занимљиву програмску тему – *Стара српска музика и њен одјек у делима савремених српских композитора* (поред старе српске духовне и световне музике и већ поменутог дела Марићеве, изведена је и композиција *Завештање* Зорана Христића, види Прилог бр. 4 на стр. 23). Оба ова концерта директно је преносио Трећи програм, а други и 14 станица Европског радија. Такође, оба концерта осмишљена су у сарадњи са тадашњим главним музичким уредницима Трећег програма.<sup>28</sup>

Но, већ седамдесетих година прошлог века приметна је тежња да се српска музика путем нових и занимљивих тематизација у медијима презентује на другачији начин. Томе су значајно допринели јавни концерти и пратећи штампани програми у којима се неминовно морало указивати на одлике и начине компоновања, мада се ту најчешће цитирају речи самог композитора (тиме се углавном користе и критичари у осврту на прва јавна извођења). Ако изузмемо малобројне, али несумњиво значајне збирке написа, као и научне студије у стручној периодици које се тих година појављују о српској музici везаној за црквену музику, стару српску поезију и стваралаштво ЉубицеMarić, и то из пера Властимира Перичића (1969)<sup>29</sup>, Иване Милојковић-Ђурић (1979),<sup>30</sup> Роксанде Пејовић (1975)<sup>31</sup> и Мелите Милин (1979)<sup>32</sup>, полазна тачка ипак је био циклус емисија *Остварења* Петра Бингулца, специјално писан за Трећи програм (емитован од фебруара 1979. до јуна 1980. године) у којем су анализирана следећа дела Љубице Marić: *Песме простора, Пасакаља, Византијски концерт, Праг сна и Остинато супер тема Октоиха*. Следећи значајани моменти (мада нису били директно у вези са стваралаштвом Љубице Marić, али јесу са каснијим тематизацијама емисија у којима се појављује њена музика) били су концерти Хора Радио-телевизије Београд, одржани под управом Младена Јагушта 19. септембра (у оквиру *Мокрањчевих дана* у Неготину) и 13. октобра 1981. (у Београду у оквиру *Бемуса*, који је Трећи програм директно преносио). На њима је први пут у послератном периоду Србије изведена *Литургија* Стевана Мокрањца<sup>33</sup>. Затим 1989. година, када је обележена прослава 600 година од Косовског боја, у којој за потребе Радио Београда настаје значајан број снимака дела српских аутара, инспирисаних не само овим догађајем већ и старом српском музиком, сликарством и књижевношћу. Ови датуми значи-



#### MUZIČKI BIENNALE ZAGREB internacionalni festival suvremene muzike

**22-V**  
ponedjeljak

Hrvatski glazbeni zavod Gundulićeva 6  
11 sati



Narodno sveučilište Grada Zagreba Kordunova 1  
16.30 sati

Hrvatsko narodno kazalište Trg Maršala Tita  
19.30 sati

Koncertni studio -Istra- Nikole Tesle 7  
20 sati

#### ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK - KÖLN

Dirigent: MAURICIO KAGEL - Argentina

Program:

EIMERT: Selektion

LIGETI: Artikulacije

KONIG: Essay

STOCKHAUSEN: Cirkus za udaraljke Kontakti za klavir, udaraljke i elektronske zvukove

ulazne cijene din 100-300

MAURICIO KAGEL

Razgovori o suvremenoj muzici KARLHEINZ STOCKHAUSEN ELEKTRONSKA MUZIKA ulazna cijena din 40

B. BRITTEN

#### OTMICA LUKRECije

OPERA HRVATSKOG NARODNOG KAZALISTA

Dirigent: BORIS PAPANDOPOLO  
Režija: VEDO HABUNEC  
glavni učesnici: Bojana Radov, Jana Išaković, Franjo Paulić, Blanka Delman, Tatjana Slastjenko, Drago Bernardić, Tugomir Alaušović, Vladimir Ružđak  
ulazne cijene din 50-100

#### SIMFONIJSKI ORKESTAR I HOR RTV BEOGRAD

Dirigent: BORIVOJE SIMIĆ  
Solist: DUSAN JANKOVIC, bariton  
Organisti:  
OSIMERCI: Simfonijski slavak  
MARIC: Pesme prostora  
KALCIC: Dani u tami, kantata  
ulazne cijene din 150-400

Слика бр. 3 – Програм концерта Хора и СОРТБ на Музичком бијеналу у Загребу

ли су и дефинитивно укидање свих забрана и недоумица у односу на извођење српске музике инспирисане осмогласним напевима, старим поетским записима монаха, фрескама или византијском уметношћу, али пре свега у односу

на емитовање коментара или аналитичких текстова из ових области.

Сви ови моменти подстакли су различита осмишљавања када је реч о емисијама Трећег програма које се односе на опус Љубице Марић. Тако се у емисији из циклуса *Музика 20. века* (13. децембар 1987.) сусрећу два дела настала у размаку од 15 година (ремек дела у музичком стваралаштву обеју земаља, и Србије и Польске, али и тог времена), а инспирисана православном црквеном (вокалном) традицијом: *Византијски концерт* за клавир и оркестар Марићеве, компонован на напеве другог, трећег и четвртог гласа српског *Осмогласника* и ораторијум *Утрења Кшиштофа Пендерецког*, настао као евокација старог православног литургијског обреда.<sup>34</sup>

Тема једне од наредних емисија овог циклуса (25. октобар 1987.) били су фолклорни напеви различитих музичких традиција од Шкотске, Шпаније, Србије до Јерменије и Азербејџана. Поред *Пасакаље* Љубице Марић (на народну тему из Поморавља) емитовани су *Концерт за чембало и пет инструментената* Мануела де Фаље (са елементима шпанског фолклора) и *Народне песме* за мецосопран и инструментални ансамбл Лучана Берија (заправо специфична обрада фолклорних записа из Јерменије, Италије, Шкотске и Азербејџана). Много година касније ова идеја „озвучавања“ помоћу широког спектра боја различитог фолклорног наслеђа биће разрађена у циклусу *Звучна платна*. Но, овде је свака појединачна емисија представљала карактеристичне звучне импресије једног јединственог предела или поднебља.<sup>35</sup> Тако је емисија *Звучна платна Византије* (1. мај 2005.) садржавала композиције: *Увертира 1453.* Југослава Бошњака, *Византијски концерт* Љубице Марић и *Слово о светлости* Вука Куленовића. Иако конципирана по схеми стандардног концертног програма ( увертира, концерт, велико вокално-инструментално дело), основна тематска нит ове емисије су стари српски напеви (у делу Вука Куленовића), односно византијски црквени напеви (у делу Југослава Бошњака) и они из *Осмогласника* (у делу Љубице Марић), као и заједничко историјско време којим се дела инспиришу, тј. време византијског царства.

Стари поетски записи од 13. до 16. века били су заједничка тема одабраних композиција за једну од емисија из циклуса *Полихромије 20. века*<sup>36</sup> (9. децембар 2005.) – Тадеуша Берда (*Три трубадурске песме* за мецосопран, две флауте и виолончело из 1963.), Петра Ебена (*Шест љубавних песама* за мецосопран, клавир и харфу из 1951.), Игора Стравинског (*Кантата* за мецосопран, тенор, женски хор, две флауте, обоу, енглески рог и виолончело из 1952.) и Љубице Марић (*Песме простора* за хор и оркестар, из 1956.). Док су прва два дела, сличног извођачког састава, компонована на стихове средњовековне љубавне лирике, друга два повезује више нити: пре свега, седмоставачна структура оба дела произтекла је из одабира текстова анонимних аутора, а њихова поетска конструкција, по речима оба композитора, као да је већ у себи садржавала музичке компоненте које су се спонтано излиле у музички ток. Тако Љубица Марић истиче: *Незaborаван је тренутак када (...) се већ назирала драматурија седам одабраних написа, и незaborавно јутро када су потекли први записи музике која је настајала из тих једноставних, живих и животних речи*<sup>37</sup>, а Игор Стравински каже: *Одабрао сам четири популарне песме анонимних аутора (...) које су ме привукле не само својом великим лепотом и наглашеном силабизацијом, већ и својом конструкцијом која је наговештавала музичку конструкцију.*<sup>38</sup> Но, у целини гледано, редослед емитованих композиција производи је постепен звучни раст од камерно изватканих песама Тадеуша Бер-

да и Петра Ебена, преко приметно увећаног (за женски хор) или још увек камерног вокално-инструменталног састава у *Кантати* Игора Стравинског, до великог вокално-инструменталног ансамбла *Песама простора* Љубице Марић. Уз то, такав избор композиција пружао је обиље боја, нијанси и атмосфера (што је било у складу са називом циклуса). Избор је, пак, упућивао на смишљен драматуршки поступак у концепцији емисије јер је кулминацијона тачка била управо композиција Љубице Марић. Намиме, од меланхолично лирске интонације музике и средњовековних поетских записа у прва два дела, преко евокативних ламентозних излива у *Кантати* Стравинског, емисија је заокружена снажним драмским набојем који избија из музике и поетског текста *Песама простора* и кристалише се у филозофски интонирану запитаност над односом живота и смрти: ...*суочен са смрћу, живот зрачи своју пуну вредност као драгуљ на тамној основи – и у трајању одблесака наставља се.*<sup>39</sup>

Концепција циклуса *Полихромије 20. века* представља, као што сам назив указује, избор дела која се међусобно разликују по боји (односно извођачком саставу и атмосфери) звука<sup>40</sup>. Каткада се, међутим, томе придружује и својеврсно јединство супротности. На пример, у једној од наредних емисија овог циклуса (25. новембра 2005.) емитовани су дувачки квинтети Бахуслава Мартинуа, Љубице Марић и Ђерђа Лигетија (*Багателе*). Дакле, реч је о истом извођачком саставу (јединство), али различитом стилу, изразу, па и оствареној атмосфери (супротности).

Спајање композиција на основу поетског предлошка на различите начине је пласирано у емисијама Трећег програма. За ову прилику ваља истаћи и циклус (односно велики програмски блок емитован недељом) *Поезија и музика*<sup>41</sup> у оквиру којег је (1. августа 2005.) емитована музика српских композитора инспирисана Његошевим стиховима: Николе Херцигоње (ораторијум *Горски вијенац*), Љубице Марић (*Стихови из Горског вијенца* за баритон и оркестар), Божидара Трудића (*Песма свата Црногорца* за бас и оркестар) и Рајка Максимовића (*Тестаменат владике црногорског*).

Опус Љубице Марић имао је значајну улогу и у оквиру вишемесечног циклуса (током 2004. и 2005. године) посвећеног Симфонијском оркестру Радио-телевизије Београд (из тзв. серије *Европски оркестири*), јер се нашао међу ретким сачуваним (уједно и првим) снимцима овог ансамбла из педесетих и шездесетих година прошлог века. Том приликом емитована су сва њена оркестарска и вокално-инструментална дела.

Новину у програмској концепцији Трећег програма представљао је циклус емисија

Координате<sup>42</sup> у којем су српски композитори објашњавали која је музика и на који начин утицала на њих, коју су музику волели, како су компоновали<sup>43</sup>. Љубица Марић је, на самом почетку емисије у којој је гостovala, дала мишљење о целом циклусу, као и разлогу њеног пристајања да у њему учествује: *Верујем да се она рана дејствовања музике најдубље утискују у психу, стварајући у нама онај драгоцен фонд који ће зрати кроз целокупно касније бављење музиком и стваралачким радом. Смисао емисије Координате да открива стваралачко порекло композитора побудила је у мени и оживела оно неизрециво стање среће и перманентне надахнутости музиком које се у добу музичког детињства и младости јавља у најчистијем виду и у најјачем интензитету. Сазревање ће се затим дешавати кроз свест и свесност о свим оним компонентама које сачињавају музичку уметност.*<sup>44</sup> Љубица Марић је за ову емисију поред својих композиција одабрала музику Ђованија Пјерлуиђија да Палестрине (*Миса папе Марчела*), Јохана Себастијана Баха (*Соната у ге молу за соло виолину и став из Фуге у це молу за оргуље*), Беле Бартока (*Музика за жичане инструменте, удараљке и челесту*), Стевана Мокрањца (*Два става из Опела у фис молу*), Јосипа Славенског (*Соната за виолину и оргуље и Хаос*), Џона Кејџа (*Сонате и интерлудијуми за препарирани клавир*) и Ђерђа Лигетија (*Лонтано*).

Ови композитори свакако су били њен одабран свет уметничке музике<sup>45</sup>, који је обухватао све оне координате умрежене и у њену композиторску поетику: чисте линије полифоног начина мишљења – чврстина, просторност и свевременост фуге; осмогласно наслеђе – *наше народно певање и појање*, наша традиција; звук као такав – сиров, необраћен и онда преточен у Музику. Поплазећи од ових координата, долазимо и до доказа потврђених не само у њеној музици, већ и у њеним поетским, филозофским и музичко-аналитичким записима.

Има дубоке симболике у чињеници да је Љубица Марић за своју приступну беседу Српској академији наука и уметности одабрала тему *Монотематичност и монолитност облика фуге*.<sup>46</sup> Као најсавршенија творевина полифоног умећа, тај облик је тако дубоко и значајно задро у савремени начин музичког мишљења (...), остајући и надаље непромењених обриса, усмерен ка објективном, одолевајућим стиловима, правцима, времену.<sup>47</sup> Било да је двострука, трострука или четвррострука, фуга по мишљењу Љубице Марић представља *сложено у облику остварење једнога*.<sup>48</sup> А музички дискурс ове композиторке ту идеју потврђује као поетичку – произвести мноштво из једног (и обрнуто), произвести перманентну варијантност<sup>49</sup> која се као начело унутарње про-

мене **континуирано** остварује.<sup>50</sup> Јер један је непоновљивост (...)/један је свеукупност/ све мноштво мање је од једнога...<sup>51</sup>

О томе она говори и у мајсторској, а једноставној и језгротовој анализи фуге у *Музики за жичане инструменте, удараљке и челесту* Беле Бартока. Овом анализом завршава њена приступна беседа Српској академији наука и уметности, ово дело она ставља у центар свог исказа и избора у првом блоку емисије из циклуса *Координате*.

Опело Стевана Мокрањца и њена *Пасакала* повод су за размишљања о пореклу ствари којим је заокупљена и у својим поетским записима – *Сећање сам своје и своје порекло*<sup>52</sup>, док у штампаном програму за концерт из циклуса *Музичке вечери* (21. фебруар 1979.), на којем је изведена њена *Октоха 1*, о томе каже: *Понеко је склон да целим својим бићем ноши у себи неко предаљко сећање које га везује за тле, за корен, за порекло. И онда се ово сећање и осећање, по једној унутарњој потреби, спонтано уноси у само стварање, које и потиче из тих најдубљих дубина.*<sup>53</sup> А у самој емисији из циклуса *Координате* то потврђује упечатљивим монолошким исказом: *Велико је за мене, можда суштинско значење које има порекло ствари. Јер порекло је то које нама омогућава не само да разумемо нешто, већ да спозnamо јединство времена и у времену јединство свега. У музici порекло налазим у целокупној њеној традицији, али и посебно у нашем народном певању и појању* (подвукла X. M.). Оно отвара дубине дуготрајног искуства, мудрости, и храбрости живљења. Ослањајући се на то, човек осећа припадање оном заједничком бићу које га стваралачки надахнује и упућује ка новим и још нестварним звучанима.

Мада су се два дела Славенског – *Соната за виолину и оргуље* и композиција *Хаос* – нашла у овом другом блоку посвећеном нашој музици, а два дела Стравинског – *Кончертини за 12 инструмената* и *Симфонија псалама* у трећем, и она су на неки начин (поред народног певања и појања) откривала то заједничко биће-језгро из којег је Љубица Марић прпла своје стваралачко надахнуће и путоказ ка новим и још нестварним звучанима.<sup>54</sup> Ако је у музici свог учитеља Славенског (*Хаос*) могла да препозна њој блиске идеје и визије садржане у узајамности Хаоса, Космоса, Човека, Религије и Музике<sup>55</sup>, Стравинског – ствараоца века, како га назива у *Координатама*, препознаје као уметника света, јер нико у тој мери није потресао музику музичким просторима света... Довоје је звук музике до његове самосталне егзистенције... и у исто време... извео (музику, прим. X. M.) далеко напред у време.

За оба композитора оно архаично/архетипско представљају је праслој модерног, односно, како би рекао Леонид Шејка, *ванвремено издалеке прошлости у врту садашњег постаје сигнал будућег*<sup>56</sup>. То из далеке прошлости – као корен, као фолклорно, као византијско наслеђе, као целокупна музичка традиција, то је тај „необраћени“ звук који је требало преточити у Музику.

Завршавајући ову емисију композицијама Џона Кејџа и Ђерђа Лигетија, Љубица Марић је на парадигматичан начин потврдила и карактеристике сопствене композиторске поетике, оне у коју је утакана музика звука и звучање тишине, али и *полифонија појања и хармонија речи*.

Обележавајући сто година од рођења Љубице Марић 18. марта ове године, на Трећем програму Радио Београда емитована су четири драматуршки веома успешни осмишљена колажна блока<sup>57</sup>. У њима су, осим њене музике<sup>58</sup> и биографије, емитовани и њени таоистички стихови, коментари о делима, одломци из њеног текста *Монотематичност и монолитност облика фуге*, *Разговор са Азром*, али и сегменти из критика, студија и есеја композитора, естетичара и музико-



МУЗИЧКЕ ВЕЧЕРИ  
РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД



КОНЦЕРТ  
ХОРА И СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА  
РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД

Четвртак, 9. јун. у 20 сати  
Дворана Коларчевог народног универзитета

#### ПРОГРАМ

1. Вук Куленовић:  
МОТО БАРБАРО за симфонијски оркестар
2. Василије Мокрањац:  
ПОЕМА за клавир и оркестар

XXX

Огњен Богдановић:  
ЛА ЛУНА за оркестар и хор (прво извођење)  
Mare faecunditatis  
Mare marginum  
Mare crisiūm  
Mare frigoris  
Mare imbrium  
Mare nubium  
Mare serenitatis

Зоран Ерић:  
СУБИТО за женски хор, бас и магнетофонску  
траку

5. Љубица Марић:  
ПЕСМЕ ПРОСТОРА за хор и оркестар

лога – Михаила Вукдраговића, Властимира Перичића, Павла Стефановића, Мелите Милин, Зорице Премате, Иване Стефановић, сарадника Трећег програма који су својом критичком и аналитичком речју до-принели суштинском разумевању стварала-штва ове композиторке.

\*\*\*

Дела Љубице Марић, као што смо указали, била су инспиративна за музичке уреднике Трећег програма када је реч о изна-лажењу нових концепција или осмишљава-њу музичких емисија. Они су били резултат трагања за новим презентацијама музи-ке пре свега кроз особене тематизације. Такве емисије припадале су оном домену у којем се радио појављује као *медиј за уметност*.<sup>59</sup> Најбројније у односу на широк дијапазон могућности представљања музич-ког садржаја на радију, дакле као медију за уметност, овакве емисије су најнепосредније испуњавале своју едукативну, сазнајну и културалну мисију. Али, радио пружа можућност слушаоцима да „буду присутни“ на најразличитијим местима музичких догађа-ња, да им путем писане (а потом изговоре-не) речи буде објашњена музика коју ће слушати, да кроз снимке разговора остваре-них у студију или на самом месту догађа-ња упознају актере неког концерта или не-ке музичке представе. Управо ови радијски облици били су специфични за концепцију Трећег програма.

9

## О музичи Љубици Марић у спикерским текстовима, штампаним програмима, критичким написима и студијама Трећег програма

Прва музичка емисија на Радио Београду емитована је 18. марта 1929. године<sup>60</sup>, да-кле истог дана када је ова институција по-чела са радом. Био је то концерт „уживо“, а извео га је новоформирани Радио квартет. Емисије „уживо“, у ствари концерти из студија, а убрзо и директни преноси нај-различитијих музичких манифестација из земље и света, биће једно од битних обе-лежја Радио Београда, као уосталом и ве-ћине европских радио-станица. Једна од функција радија била је и остала прибли-живавање музичких догађаја (и не само музичких) и слушаоцима у пределима удаље-ним од места збињавања. Са формирањем радијских ансамбала све јасније се уобличава-ла програмска политика у вези са концеп-цијом њихових јавних наступа (и преноса тих наступа), као и са планом остваривања снимака у сопственој продукцији. Тако је

Слика бр. 4 – Штампани програм за концерт Хора и СОРТБ из циклуса *Музичке вечери*

25. октобра 1957. године започео циклус концерата *Музичке вечери Радио-телевизије Београд*<sup>61</sup>, који се одржао готово у не-промењеној концепцији све до 2003. године – ређе извођена дела тзв. класичне музике, домаће дело, значајно остварење музике 20. века<sup>62</sup>. Но, већ је неколико ранијих концерата наговештавало концепцију оваквог циклуса. Тако на пример Хор Радио Београда и Београдска филхармонија<sup>63</sup> 21. марта те године изводе кантату *У очекивању Марије* Душана Радића<sup>64</sup> и *Другу симфонију* Густава Малера. Међутим, претходне године, 8. децембра, на програму њиховог концерта нашле су се као једино дело *Песме простора Љубице* Марић, што је била повремена пракса када је реч о вокално-инструменталним композицијама.<sup>65</sup>

Све до 1964. године овај циклус доследно и веома осмишљено остварује зајртану концепцију. Изведена су бројна дела класика 20. века: Стравинског (*Свадба*,<sup>66</sup> *Миса*, *Симфонија псалама*, *Краљ Едип*), Бартока (*Кантата профана*), Кодажа (*Псалмус хунгарикус*), Де Фаље (*Лутке мајстора Педра*), Бритна (*Пролећна симфонија*, *Обредне и цветне песме*), Орфа (*Кармина бурана*, *Катули кармина*), Хонегера (*Игра мртвих*), Шенберга (*Преживели из Варшаве*), Шостаковича (*Пета симфонија*), Русела (*Бахус и Аријадна*), Равела (*Дафнис и Кло*), Далапиколе (*Песме сужња*) и Прокофјева (*Александар Невски*), као и српских и хрватских аутора (који у то време живе и активни су у музичком животу Београда): Јосифа (*Смрт Стефана Дечанског*, *Концерт за клавир и оркестар*, *Рустикон*), Барановића (*Пан и Горан*), Славенског (*Кантата младости*, *Четири балканске игре*), Костића (*Крагујевац*, *Опело песнику погинулом од бомбардовања*), Радића (*Теле-кула*), Раденковића (*Кончертно за клавир и оркестар*). И *Песме простора Љубице* Марић нашле су се поново на репертоару Хора и Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд, најпре 1958. (3. новембра), као део концертне ревије ансамбала Радио Београда, а затим и на концерту одржаном 1961. године под управом Боривоја Симића у оквиру Загребачког бијенала (види слику бр. 3 на стр. 6 као и Прилог бр. 3 на стр. 22).

Међутим, доследност у програмском осмишљавању и реализацији концерата Радио-телевизије Београд, пре свега оних из циклуса *Музичке вечери* (а били су ту још и *Променадни концерти*, те циклус *Млади који освајају свет*), праћена је бројним потешкоћама у њиховом остваривању, упркос доброј сарадњи између програма и радијских ансамбала. Разлог томе је била перманентна претња укидањем Симфонијског оркестра (од стране руководства куће), која се и дододила 1968. године (по други пут).

Након таквих „потреса“ увек би наново уследила борба за успостављање нормалног састава оркестра и брижљиво планирање рада који је, поред снимања и гостовања, укључивао мањом премијерна извођења музике 20. века. И сам назив циклуса *Музичке вечери* повремено је био укидан, иако су концерти одржани без тог назива у потпуности следили његову концепцију. У таквим околностима био је велики подвиг, а при том несумњиво један од највећих успеха радијског ансамбла уопште, премијерно извођење *Пасије по Луки Кшиштофа Пендереџког* (22. мај 1967), свега две године после светске премијере.<sup>67</sup>

С овим делом Хор и Оркестар Радио-телевизије Београд<sup>68</sup> под управом Боривоја Симића гостовали су на *Дубровачким летњим играма*, а током 1969. и у градовима Лука (Италија) и Тулуз (Француска). То је дало подстрека за извођење још бројних значајних и захтевних вокално-инструменталних дела наредних година: Бахове *Мисе у ха молу* и *Пасије по Јовану*, Лигетијевог *Реквијема*, Мендлсоновог ораторијума *Павле* и кантате *Прва Валпургијска ноћ*, сценског ораторијума *Јама Николе Херцигоње*, *Реквијема* Дмитрија Кабалевског. Тако ће вокално-инструментална дела од барока до 20. века постати још један од стубова програмске концепције *Музичких вечери*. То је било разумљиво, јер је хорски и оркестарски ансамбл имала једино Радио-телевизија Београд. Будући да је све ове концерте директно преносио Трећи програм, у његовој музичкој редакцији све више се кристалисао приступ у обликовању директног преноса концерта као особеног радијског жанра – истовремено документарног, музичког и информативног. Оног момента када су музички уредници Трећег програма одлучили да и тзв. паузу преноса (пауза између два дела концерта) буде попуњена садржајима који би са две концертне целине чинили јединствен програмски блок, успостављен је нов облик овог радијског (музичко-говорног) жанра који се током година усложњавао и неким пратећим документарним материјалима. Испрва су ту „паузу“ попуњавали текстови домаћих и страних аутора о музici, који су се мањом тицали дела и аутора на програму концерта, или неке занимљиве а опште музичке проблематике.<sup>69</sup> Касније се све више уводе разговори са музичарима (учесницима у реализацији концертног програма), али и критички осврти на концерте и музичке манифестације. То је било нарочито актуелно у време одржавања и преноса концерата са *Бемуса*. Јер, идеја није била да се слушаоци путем текста или разговора упознају само са садржајем или актерима преношеног концерта, већ да се претежно велика слушаност преноса искористи и за изношење информација о важним културалним манифестацијама у земљи и иностранству.

Информативни део директног преноса концерта, пре свега, био је спикерски текст, који се у зависности од концертног програма састојао од једноставних, кратких најава извођача, композитора и њихових дела, или је пак садржавао опширнија саопштења о свим наведеним учесницима концерта. Током првих десет година Трећег програма проширене најаве односиле су се готово искључиво на премијерна извођења. И управо у том домену временом се успоставила веза између спикерског текста и штампаног концертног програма као јединственог извора информација, јер оно што је штампани програм за слушаоца у концертној дворани, то треба да је спикерска најава за слушаоца преноса. С обзиром на то, било је логично што је током седамдесетих година писање штампаних програма прешло у надлежност уредника (музиколога) на Трећем програму. Тиме су се отвориле могућности за опширеји и аналитичнији писање о ауторима и

делима на програму концерта, односно преноса. Тако је чињеница што се први део циклуса *Музика Октоиха Љубице* Марић – *Октоиха 1* нашао на програму концерта Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд двадесет година након првог извођења, била повод да се о овоме делу напише озбиљнији коментар. Музиколог Ивана Тришић своју анализу започиње смештањем овог циклуса у координате ауторкине уметничке поетике: ...*МУЗИКА ОКТОИХА* заузима посебно место, одређујући је (Љубицу Марић, прим. X. M.) као ствараоца који своју уметност гради на спајању три суштинска обликоварна елемента: на дубокој везаности за уметност и духовну климу средњовековног Балкана, на филозофској потки која понире у исконско, универзално у човеку и на трајном и страсном трагању за новим звуком и изразом.<sup>70</sup> Потом следи кратка анализа *Октоихе 1*, озбиљна, али ипак исказана једноставним, разумљивим језиком како би њена суштина подстакла слушаоце на дубљу и креативнију перцепцију дела: ...*Октоиха* број 1 посвећена је чудесној фресци из Дечана са ликом цара Душана, а рађена је према мелодијским формулама смерног, мирног „стиха“ који уводи у стихире првог гласа *Осмогласника*. Замишљена као део целине у којој би имала улогу контемплативног прелудијума, ова композиција садржи три одсека који се надовезују без прекида. Импровизација противче у необичном преплету мотива одабраног првог гласа, варијациони Ричеркар доноси мирну, медитативну тему која ће, на разне начине измењена, бити проведена од најнижих до највиших регистара оркестра, а као завршни део Ричеркара и целе композиције следи Кода, у којој константно присутан истородни материјал нараста до моћне звучности, пуне унутарњег интензитета.<sup>71</sup>

Сасвим другачији приступ уметничкој поетици Љубице Марић остварен је у штампаном програму за концерт из истог циклуса, одржан 9. јуна 1988. године, а који је представљао поруџбину берлинске радио-станице РИАС поводом прославе 750. годишњице од оснивања града Берлина. Снимак овог концерта емитован је на овој радио-станици 23. јуна, а током те године и у 14 европских земаља. С обзиром на то, требало је информације о ауторима и делима представити на два језика – српском и енглеском, те остварити разговор са самим композиторима, чији је снимак уз одговарајући превод такође био прослеђен европским радио-станицама.

Штампани програм и спикерски текст на спрском језику били су концентрисани на сама дела. Њихов избор направљен је тако да пре свега берлинска (као и европска) публика има увид у различите правце (модерна–постмодерна), композиционе технике и жанрове (оркестарска, концертантна, вокално-инструментална и електроакустичка дела) присутне у стваралаштву различитих генерација српских аутора друге половине 20. века (види слику бр. 4 на стр. 9 и Прилог бр. 3 на стр. 23).

Дакле, поред композиција насталих у периоду од 1983. до 1988. године – *Мото барбаро* Вука Куленовића, *Поема за клавир и оркестар* Василија Мокрањца, *Субито* за женски хор, бас и магнетофонску траку Зорана Ерића и *Ла луна* за оркестар и хор Огњена Богдановића, на kraју концерта изведена је кантата из 1956. године, *Песме простора* Љубице Марић.

Спикерски текст на енглеском (намењен слушаоцима европских радио-станица) најпре је информисао о месту на којем се одржао концерт, износећи податке о дворани Копарчеве задужбине, као најпознатијем концертном простору у граду. Затим су следили кратки биографски подаци о ауторима и делима на програму концерта.

MUZIČKA MODERNA

ALEKSANDAR KOLAREVIĆ, klavir  
OLGA MILOŠEVIĆ, mezosoprano

Sreda 6. mart 1985. u 20.00 časova

PROGRAM

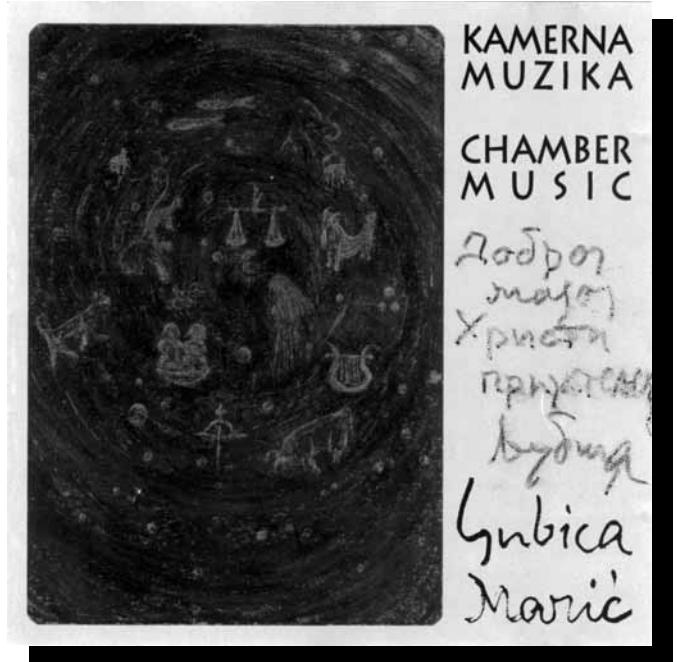
Kazimir Šerocki:	<b>SONATA</b> inquietamente veloce elegiaco barbaro
A PIACERE	
Marjan Šijanec:	<b>NOKTURN IN ES</b> za elektronski klavir
Ljubica Marić	<b>IZ TMINE POJANJE</b> , solistička kantata za glas i klavir (prvo izvođenje)

Слика бр. 5 – Штампани програм за концерт из циклуса *Музичка модерна*

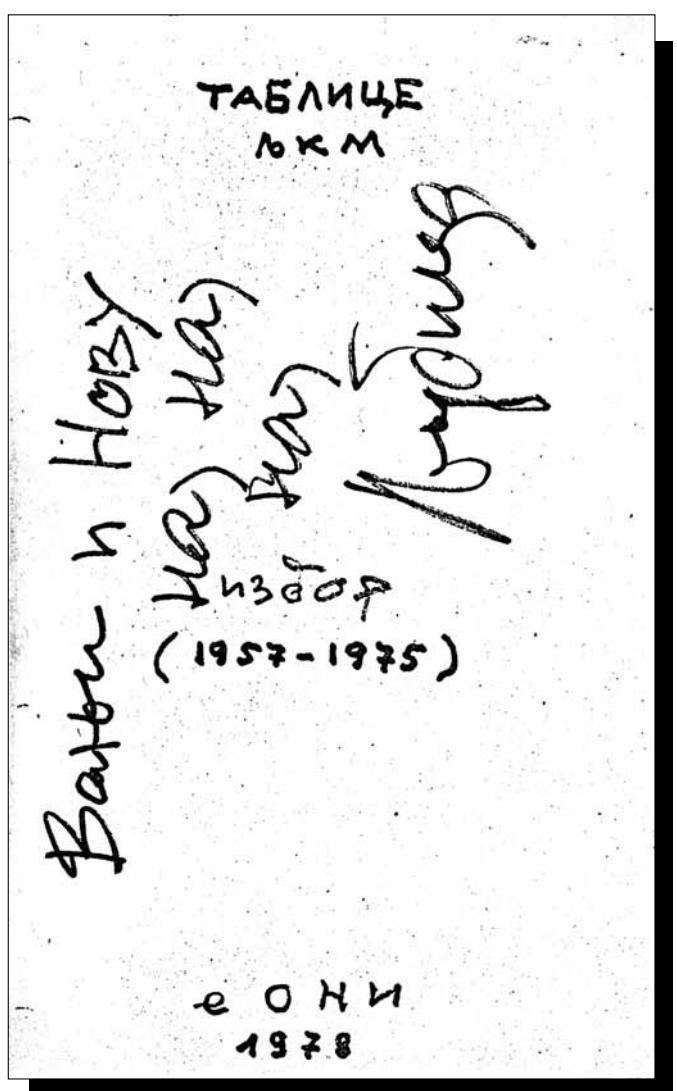
Будући да су *Песме простора* Љубице Марић изведене у другом делу овог концерта, информације о овој кантати и ауторки слушаоци преноса у Београду, Загребу и Новом Саду добили су најпре у току разговора са композиторком, јер је његов снимак емитован у паузи између два дела концерта, а затим и у спикерском тексту који је био идентичан онome објављеном у штампаном програму.<sup>72</sup> У разговору су учествовали и композитори Вук Куленовић, Зоран Ерић и Огњен Богдановић, па је било логично да се на самом почетку истакне какав је био развојни пут српске музике у периоду од *Песама простора* из 1956. године до овог концерта на којем је премијерно изведена

композиција *Ла луна* Огњена Богдановића. Тако је на самом почетку истакнуто да управо *Песме простора*, у којима се стапају архаични, језгровити и речити натписи са богумилских стећака и аутохтон модеран музички језик композиторке, успостављају лук од далеке прошлости до садашњости, дакле и до времена у којем стварају композитори чија су дела изведена на овом концерту. Љубица Марић је истакла да је текст са стећака код ње тренутно изазивао једну музичку представу својим заиста изузетним мисаоним и поетским набојем. На композиторку је пре свега деловала језгровитост самог језика којим су текстови исказани. И онда и сама идеја, однос према смрти. Он није негативан... сви ти текстови говоре о животу. Они представљају носталгију према животу... на крају и славље живота. Смрт је ту само нешто што даје већу вредност животу, као драгуљ на тамној основи, тако да живот ту своју пуну вредност исказује. А осим тога, јако ме је привукао текст у којем је било могуће служити се оним нашим пребогатим језиком, ритмички и мелодијски пребогатим, јер и сво ово певање, свих седам певања (у кантати, прим. X. M.) произилази из те мелодике и ритмике текста, јер ми имамо та четири акцента који су изузетни у језицима света... Оно што је главно и што је присутно, и то не само у мојој музичи, што се континуирано – од пионира наше уметничке музике, код нас у Србији протеже, то је та певност наше музике. Ми смо певачка нација и све произилази из певања... И јако се радујем што видим да се до дана данашњег то одржало... исто тако и ритмови који су заиста специфични.<sup>73</sup>

Питање односа времена и простора, живота и смрти, које је Љубица Марић тако речито исказала објашњењем назива као и семантичке подлоге ове своје кантате<sup>74</sup>, до сада је увек интригирало писце који су се бавили овим делом. Осим тога, непрестано, вековно суочавање са смрћу (са разним облицима смрти), боји јужнословенске просторе. Чин умирања–нестајања интензивира чин живљења–постојања, те је из њихових непрестанних преплета и супротстављања морало да израсте поимање које се отело и смрти и животу, и времену. Отуда и уметност, изникла из оваквих сазнања, носи у себи трагове тог простора и начина бивствовања, али и тежију да се тај простор победи делом које ће превазићи временске границе. Нису ли језгровити, једнотавни, а тако дубоко људски натписи на надгробним споменицима босанско-херцеговачких богумила управо исказ тежње да се победе простор и време, да се део једног живота, једног бића нађе тамо негде у неком другом времену, да својом поруком, мишљу и осећањем затрепери у неком другом бићу?...

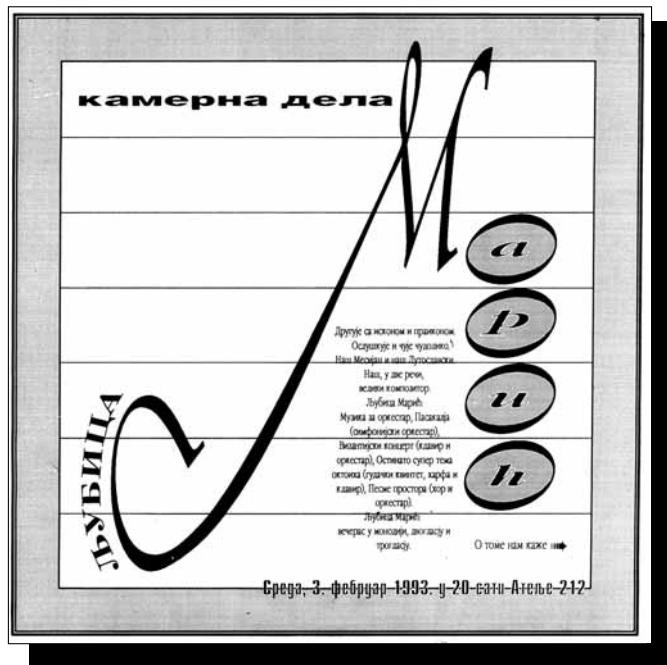


Слика бр. 6 – Насловна страна компактдиска са посветом Љубици Марић



Слика бр. 7 – Насловна страна *Таблица* са посветом Љубици Марић Нову Томићу и Ивани Тришић

Песме простора Љубице Марић успостављају лук од услушкивања далеке тишине колективног сећања (С. Хабић) овог нашег простора до времена садашњег и будућег. Ако се то услушкивање осећа у окретању ка архаичним натписима уклесаним засвагда у камену, ка тонусу обредног народног певања и оплакивања, или у неким опорим каменим, реским ритамским пулсацијама, све је то обавијено и тонусом личних размишљања. Отуда кантата Песме простора кроз трепераво ткање инструменталног увода и кроз медитативне, контемплативне и драматичне звучне токове седам међусобно испрелептих оркестарско-хорских ставова открива сензибилитет уметника који према времену данашњем успоставља крајње лични и критички однос... Рађање музике из тишине звука – из камена, из тмине, замирање усталасаног звучног ткања у дубину ћутње, у мук, симболично је исказано почетним и завршним речима са надгробних натписа: Давно ти сам лего и дуго ми ти је лежати.../ Ја сам бил како ви јесте, а ви ћете бити како јесам ја.<sup>75</sup>



Слика бр. 8 – Насловна страна штампаног програма за ауторски концерт Љубице Марић

Последњи концерт са музиком Љубице Марић, који је Трећи програм директно преносио, одржан је 6. октобра 2009. године у оквиру Београдских музичких свечаности. Хор и оркестар Радио-телевизије Србије под управом Премила Петровића извели су следећа дела: *Октоиха 1, Византијски концерт за клавир и оркестар* (солиста Лидија Бијзјак), *Тужбалица, Пасторала и Химна* (премијерно извођење) и *Песме простора* (види Прилог бр. 3 на стр. 23).

Спикерски текст овога пута био је употребљен и опширнијим најавама које је Борислав Чичовачки<sup>76</sup> пре извођења сваке композиције говорио публици у дворани. Мада је у том неуобичајеном преплету различитих информативних исказа било понављања, ипак је ова форма, која се непланирано увукла у пренос, била динамична, посебно што је садржавала низ нових информација у односу на мишљења страних композитора о музici Љубице Марић. Изнети су и подаци које је уметнике ауторка упознала и сретала током својих ретких путовања у европске градове, какав је био однос

стране критике према њеном делу, те под којим су околностима настајала поједина дела, нарочито она која су овом приликом први пут изведена. У паузи између два дела концерта, слушаоци Трећег програма могли су да чују три композиције ове композиторке: *Чудесни милиграм* за сопран и флауту, *Инвокацију* за контрабас и клавир и хор *Звезде се њишу*, као и одломке из њених текстова и поетских записа.

\*\*\*

Већ смо указали да је циклус концерата Трећег програма *Музичка модерна*<sup>77</sup> био изузетна културална манифестација, која је (попут Загребачког бијенала) упознавала слушаоце са најновијим делима и правцима развоја савременог светског музичког стваралаштва. Од самог почетка у циклусу су били заступљени и српски аутори који, пратећи и упуђајући иновације и промене унутар светских музичких токова, успевају да пронађу сопствене путеве и концепције, оставаре оригиналне композиторске поетике и овладају новим техникама које су укључивале и електронику, рад са компјутером и сл.

Међутим, како се период модерне ближио крају, а истовремено се појављивали нови стилови и правци попут минимализма, њујоја и ворлд мјузика, сам назив циклуса више није имао оправдања, јер није одражавао суштину ситуације на светској музичкој сцени. Последњи концерт из циклуса *Музичка модерна* Трећег програма, одржан 6. марта 1985. године већ је својим хетерогеним избором дела указивао да је промена назива ове манифестације неминовна. А управо на том последњем концерту први пут се нашло једно дело Љубице Марић – речитативна кантата *Из тмине појање*. Концерт је започео неокласичном *Сонатом за клавир* (из 1955. године) польског композитора Казимјежа Сероцког, чије друго дело *А пјаћере* (из 1963.) отвара право лице овог аутора који експериментише алеаториком, отвореном формом и снажно испитује динамичка, агогичка и тембрална својства клавира<sup>78</sup>. Звучне карактеристике, или електронског клавира, истражује и, тада млади, словеначки композитор Маријан Шијанец (који у то време живи и делује у Београду) у композицији *Ноктурно ин Ес* из 1983. године. Но, једино је ноктурнална атмосфера била та која је правила мост до кантате *Из тмине појање* Љубице Марић, у којој се потврђују већ одраније испољени и препознатљиви елементи њене поетике – архаично-модерно, речитативно-певно. Но, можда је ова кантата била нека врста заокружења програмског садржаја овог концерта,<sup>79</sup> буду-

ћи да се започело неокласицистичким делом, дакле, спојем класичне (старе) форме и новог израза (види слику бр. 5 на стр. 11 и Прилог бр. 4 на стр. 23).

На следећем концерту овај циклус Трећег програма променио је назив у *Музика вива* што је ширило програмску концепцију према свеукупној савременој музici, без обзира на стил и израз. Но, промењене финансијске могућности Трећег програма почетком деведесетих година, али и политичка ситуација у земљи, нису више омогућавале да се у једном таквом циклусу нађу страни извођачи и дела страних композитора (за која се плаћају ауторска права), па је и овај циклус јавних концерата укинут. Тада се родила идеја о тзв. ауторским концертима, окренутим опусима српских композитора. Први у низу био је концерт (3. фебруар 1993, Атеље 212) посвећен камерним делима Љубице Марин. Новина у оваквом програмском осмишљавању исказана је и у врло успешом дизајну штампаног програма (види слике бр. 8, 9 и 10 на стр. 13, 14 и 15 и Прилог бр. 4 на стр. 24). Коментаре за дела написала је сама композиторка, од тога неке специјално за ову прилику. Лапидарни као и њени стихови из *Таблица*, језгровити и пуни дубоког смисла као и њена музика, и они су те вечери суделовали у несвакидашњој симбиози уступстваној између публике, извођача и саме музике.

Колико је то вече било посебно говори и надахнута критика Иване Стефановић, која је покушала да допре до тих тајновитих кодова уметничке суштине Љубице Марин. *Није сигурно да ли се за сваког уметника могу наћи речи за које би се веровало да су његове, да су оне за које је најчвршће срасла сама његова уметничка суштина. За Љубицу Марин се могу наћи такве речи. Речи које припадају Љубици Марин су оне које је проналазила, откопавала и изговарала она сама: Одјек, Двојство, Време, Једно.*

*Ове речи треба исписивати, изговарати и слушати са великим словом на почетку. Оне се крију у свим музичким и другим*

уметничким бићима која је Љубица створила. То су речитејне, речи-кодови. Разумевањем тих речи може се доћи до оног дубљег степена разумевања њених дела после којег почиње да се осећа близина светlosti.

На врху њених чаробних, тајних, кодираних зрна значења, налази се једно, посађено недавно. **Чудесни милиграм**. Треба га читати и чути као наслов над насловима, и, само по себи и за себе, као песму над песмама. Двојлани ансамбл, невелико трајање, у наслову најмања од свих речи, динамика између три и једног пиана – а лепота астрална, просторничим оивишен, трајање бесконачно. Дубоко у невидљивој унутрашњости записа крије се неисказива реч, једна од оних са великим словом с почетка овог текста.

Исто је или слично и са другим Љубичиним Речима, Делима, Значењима, Мислима, Ослушајућима, свим оним унутрашњим савезницима звука које она бележи у својим партитурама.<sup>80</sup>

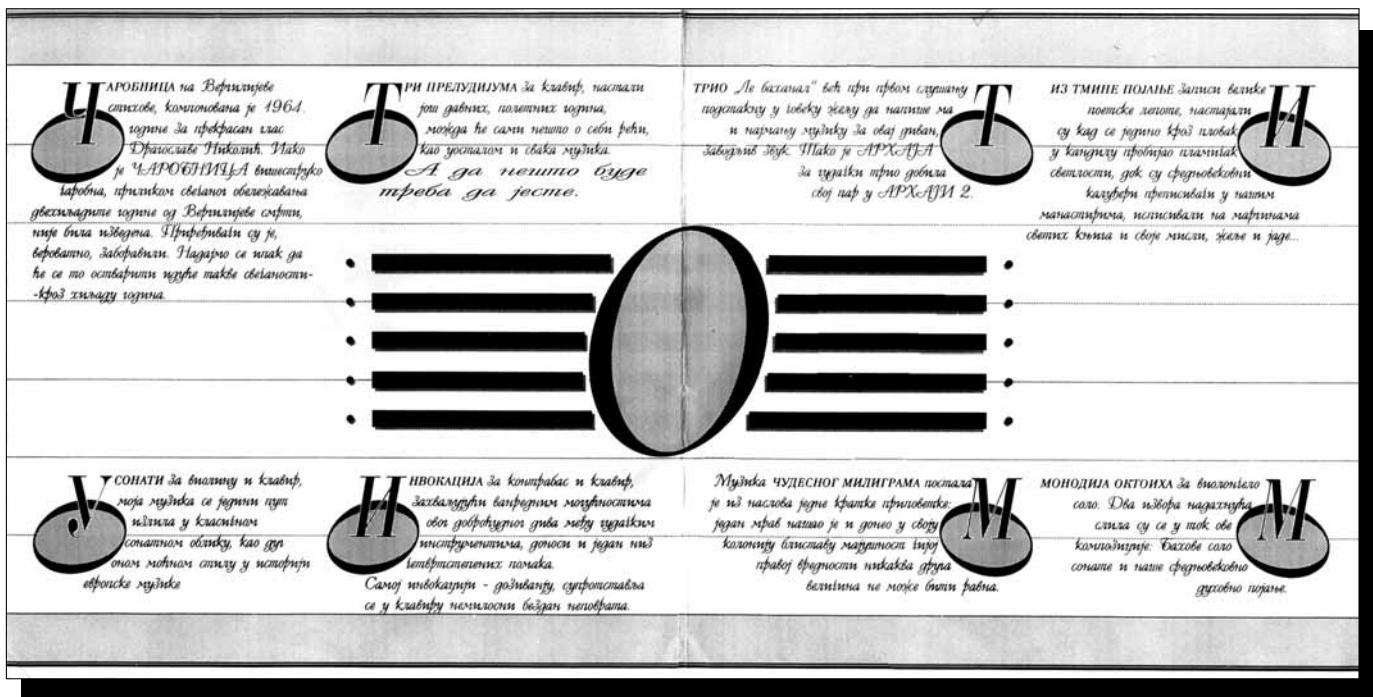
И Зорица Премате у својој критици поводом премијерног извођења кантате *Из тмине појање* покушава да допре до те тајновите суштине уметничке поетике Љубице Марин. Основа тог језика је ... развијање музичких мисли из језgra које се унутар себе обрђу или се развијају испредањем из самих себе, прозрачне вертикале, остината. Ипак, приметно је прочишћавање израза који је сведен на најбитније, на линију гласа која је углавном речитативна (мада има и вокализа) и редуковану деоницу клавира у којој је сваки, промишљен и одмерен тон, део атмосфере која обавија вокалну линију. У том прочишћавању властитог језика Љубица Марин је ефекте жртвовала садржини и смислу, па је, сходно томе, ову кантату наменила најнеопходнијем извођачком саставу – гласу и клавиру.<sup>81</sup>

Међутим, у студији о овој кантати, писаној за емисију (25. децембар 1988.) из циклуса *Нова дела*, Зорица Премате успоставља и проучава паралеле и везе између онтолошких размишљања Љубице Марин и њене музике што ће се наредних година потврдити као битан приступ (пре свега свеобухватан и тиме дубински) за разумевање њеног опуса. У овој емисији и сама Љубица Марин објашњавала је облик и стил кантате и читала стихове на које је компоновала музiku (види Прилог бр. 1 на стр. 21).

Тумачења и вредновања дела ове ауторке на Трећем програму могу се сагледати као процес који се одвијао на неколико равни – информативној, критичкој и научној. Она су исправа била усмерена на чисто музичку апаратуру њеног стваралаштва посматрану из визуре осмогласне поетике, а затим се аспект сагледавања и тумачења све више услојавао обухватајући и њен остали, исто тако значајан, уметнички опус. Као да су се тиме потврдила и суштинска сазнања ове

<b>П О Г Р А М</b>	<b>МОНОДИЈА ОКТОИХА</b> <small>—1984—</small> Сандра Белин, виолончело	<b>СОНТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР</b> <small>Allegro moderato - Largo - Allegro con brio</small> Маја Јокановић, Сајлјана Кисован	<b>П О Г Р А М</b>
<b>П О Г Р А М</b>	<b>ТРИ ПРЕЛУДИЈУМА</b> <small>—1984—</small> Александар Коларевић, клавир	<b>АРХАЈА</b> <small>албрт и франческа љ. бекштад</small> Гордана Матијевић, виолинка, Дејан Младеновић, виола, Сандра Белин, виолончело	<b>П О Г Р А М</b>
<b>П О Г Р А М</b>	<b>ИЗ ТМИНЕ ПОЈАЊЕ</b> <small>речитативна кантата</small> Александра Ивановић, менособран, Оливера Ђурђевић, клавир	<b>ЧУДЕСНИ МИЛИГРАМ</b> <small>албрт и франческа љ. бекштад</small> Ивана Радivojević, сопран, Љубиша Јовановић, фагот	<b>П О Г Р А М</b>
<b>П О Г Р А М</b>	<b>ИНВОКАЦИЈА</b> <small>—1985—</small> Војин Драпотић, концертни, Александар Коларевић, клавир	<b>АРХАЈА 2</b> <small>албрт и франческа љ. бекштад</small> Тројо „Ле бахман“ Дејан Куленовић, обој, Драган Петровић, кларинет, Предраг Стојковић, фагот	<b>П О Г Р А М</b>
<b>П О Г Р А М</b>	<b>павза</b>	<b>ЧАРОБНИЦА</b> <small>неподијесна речитатива</small> Ивана Радivojević, сопран, Александар Коларевић, клавир	<b>П О Г Р А М</b>

Слика бр. 9 – Унутрашња страна штампаног програма за ауторски концерт Љубице Марин



Слика бр. 10 – Унутрашња страна штампаног програма за ауторски концерт Љубице Марић са њеним коментарима о делима

ауторке да мноштво открива једно и да се из једног рађа мноштво.

Већ смо истакли у овом раду да су за почетак овог процеса били изузетно значајни текстови композитора, теолога и музичког писца Петра Бингулаца емитовани у циклусу *Осветљења*. Поред циклуса *Нова дела* ово је (до осамдесетих година прошлог века) био најзначајни сегмент програма у којем се на аналитички начин приступало проучавању и вредновању српске музике. Но, док је избор у *Новим делима* подразумевао најновије стваралаштво (не само музичко) и аутора из бивше Југославије, *Осветљења* су била окренута капиталним делима српских композитора. Петар Бингулац, који је одабрао дела за овај циклус и анализирао их (од Љубице Марић то су биле следеће композиције: *Песме простора*, кантата за хор и оркестар, *Византијски концерт* за клавир и оркестар, *Пасакала* за оркестар, *Праг сна*, кантата за сопран, мецосопран и камерни ансамбл, *Остинато супер тема* Октоиха за клавир, харфу и гудачки оркестар), био је осим тога одличан познавалац наше црквене музике, а пре свега Мокрањчевог *Осмогласника* (као и најстарије европске црквене баштине) што је било изузетно важно када је реч о композицијама Љубице Марић које су се нашле у том избору.

Љубица Марић је дugo година проучавала Мокрањчев *Осмогласник*, а занимала ју је и стара српска средњовековна поезија. Искуство стечено тим проучавањем није било евидентно само у употреби напева или одабиру текстова на које је компоновала. Она је осмогласну поетику уградила у своју сопствену уметничку поетику. Када Петар Бингулац констатује како њена музика тече без претераних романтичних излива<sup>82</sup>, а мелодика је аскетски уздржана<sup>83</sup> и остварена скоро увек у поступном кретању<sup>84</sup>, као да набраја карактеристике осмогласних напева, односно нашег црквеног народног појања. О томе говори и Мелита Милин када указује на *намерно сведен емоционални дијапазон* и у *Асимптоти* препознаје музику специфичног аскетизма<sup>85</sup>. Свакако да Љубица Марић не би тако дубоко и искрено упила то осмогласно творење да оно није било тако близко њеном сопственом уметничком бићу, па и начину на који је живела и поимала свет око се-

бе. Уосталом, аскетизам провејава и из њених цртежа (ликова савременика, њене мајке, пејзажа, види цртеже на стр. 27, 51), прецизних, сведених на битно, флуидних и прозрачних као што је често и атмосфера коју остварује у својој музici.

Могло би се речи да и форма њених композиција – отворена, неодређена, али ипак заокружена, еволутивна<sup>86</sup>, што је резултат слободног низања музичких токова, којима није унапред задат распоред поделе и граница, почетак и крај<sup>87</sup> извире из осмогласне поетике. Варијантно понављање напева у *Осмогласнику* својствено је и за композициони поступак Љубице Марић, а оно се огледа у особеној техничкој сталности испредања-трансформисања одабраног тематског материјала.

Као што је осмогласне напеве уткивала у сопствену композициону процедуру, тако је и од одабраних сегмената старих монашких записа правила, *кројила*, нове текстуалне/поетске целине које су по чврстини и логици форме и садржаја деловале као да је она њихов творац. Јер таквим драматуршким поступком Љубица Марић исписује један нов запис, једно писмо сплета предаčких, давнањих мисли и визија, и тиме остварује не само ново писање и читање, већ и једну врсту тумачења. Другим речима, међутекстуално уодношавање записа из различитих времена (од 13 до 17. века) открива се истовремено и као ново писање/читање и као ново тумачење/разумевање.<sup>88</sup>

Реч код Љубице Марић има значај идејног логоса, али и значај гласовне структуре. Реч има и духовни и звучни (а понекад и ликовни) набој. Речи покрећу творење, творачко

досезање ... далеких простора и времена, до-  
сезање простора свемирских у себи.<sup>89</sup>

\*\*\*

Проучавање рецепције стваралаштва Љубица Марић у емисијама Трећег програма темељило се на обиљу архивског материјала, до данас углавном још неистраженог. Тај материјал једним делом припада самом Трећем програму, а другим Звучном архиву Радио Београда. Оба ова архива представљају непроцењиво културално благо града Београда, па и Србије.<sup>90</sup> Архивски материјал Трећег програма који се односи на музичке емисије, не само што открива суштину њихове концепције, већ и специфичан начин рада у њиховом планирању и реализацији. И обимна картотека овог програма систематизvana је на посебан начин (другачије од централне картотеке радија). Но, поред свезака у којима су сакупљени текстови сврстани према називима емисија и циклуса, постоје и личне свеске самих уредника програма (око педесет)<sup>91</sup> у којима су снимци Звучног архива радија распоређени према жанру, стилу, националности или неким другим тематским садржајима.<sup>92</sup>

Несумњиво да би темељито и свеобухватно проучавање ових архива дало једну нову, верујемо и сасвим другачију слику о музичкој култури ове средине, имајући у виду утицајност овог музичког програма на развој музичке науке у нас, на формирање музичког укуса, имајући у виду његову борбу против интелектуалног кича<sup>93</sup>, као и улогу коју је овај програм имао као спона између нас и света.

*Покретање Трећег програма и његовог часописа* (а тиме и његовог музичког програма прим. Х. М.) свакако је било резултат изузетне зрелости српске културе, наше медијске културе и унутар тога ... и Радио Београда.<sup>94</sup> И мада се тешко може замислiti да ће се моћи писати историја савремене културе Србије а да се при томе не узме у обзир крупна цивилизацијско-еманципаторска улога коју су Трећи програм и његов часопис имали у њој<sup>95</sup>, тај тренутак још није постао актуелан, а дотле архивски материјали Радио Београда и његовог Трећег програма као ве-родостојни докази те зрелости, често и смелости, можда неће одолети збу временена.

<sup>1</sup> Милан Булатовић, До целовитог система пет програма, *Овде Радио Београд*, зборник по-водом педесетогодишњице, Радио Београд, 1979, 43.

<sup>2</sup> Исто, 43.

<sup>3</sup> Radenko Kuzmanović, Dvadeset godina Trećeg programa Radio-Beograda, *Treći program*, br. 67/IV–1985, 13.

<sup>4</sup> Isto, 13.

<sup>5</sup> Isto, 11.

<sup>6</sup> Овде мислимо на чисто музичке емисије, затим на тзв. говорно-музичке, те на емисије у којима су објављивани само текстови или разговори о музici.

<sup>7</sup> Ово раздобље се већим делом подудара и са завршним периодом развоја Радио Београда у целини (1965–1976) као сложеним програмским системом, тј. системом од пет програма, сопственом музичком продукцијом, стерео техником емитовања итд. Види Милан Булатовић, До целовитог система пет програма, *Овде Радио Београд*, Радио Београд, 1979, 46.

<sup>8</sup> Мислимо овде на број јавних концерата које је концепирао Трећи програм, затим на број јавних трибина, преноса концерата из иностранства, објављивање превода текстова из страних публикација, као и на број циклуса музичко-говорних емисија. Тај број је варирао, а самим тим и однос између ових сегмената програма.

<sup>9</sup> У то време Љубица Марић се бави претежно импровизовањем на виолини, сликањем и писањем стихова. Ипак није сасвим напустила компоновање пошто је недавно пронађена композиција *Песма за соло флауту* из 1976. године.

<sup>10</sup> Једино оркестарско дело компоновано након тог периода је *Асимптота* за виолину и гудаче, из 1986. године. Осим тога, до 1965. када почине емитовање Трећег програма, Љубица Марић компоновала је и низ других дела – за хор као и за различите камерне саставе, која су такође била снимљена за потребе Радио Београда (види Прилог бр. 5, на стр. 24–26).

<sup>11</sup> За српске композиторе који нису имали велики опус, не само по броју дела већ и по минутажи, као што је то био случај са Љубицом Марић, са програмског становишта било је веома важно да се има што већи број различитих извођења једног дела како би се при њиховом поновном емитовању обезбедила макар разноликост у интерпретацији. Осим тога, таква програмска политика водила се и када је реч о изузетно значајним српским композиторима, јер је различитост интерпретација (извођења) на специфичан начин отварала и ширила хоризонте разумевања самог дела. Таква практика тј. компаративни приступ у анализи једног дела (поред писане речи процеске из анализе нотног записа, и писана реч као искуство стечено увидом у вишеструке извођачке визуре), као путу ка самом бићу дела била је веома популарна међу музичким писцима Трећег програма.

<sup>12</sup> И њена краткотрајна диригентска делатност остварена је са радијским ансамблима: године 1930. диригује Филхармонијским оркестром Прашког радија, а 1945. (два пута) Симфонијским оркестром Радио Београда (види прилог бр. 2 на стр. 21). У оба случаја била је први женски диригент који је наступио са овим оркестрима.

<sup>13</sup> Од већих програмских остварења из ових области треба поменути циклусе: *Увод у социологију музике* (1969) и *Дисонанце* (1970) Теодора Адорна, *Музика и имагинација* (1969) Ароне Копленда, *Језик музике 20. века* (1970) Доналда Мичела, *Музика 20. века* (1968) Ханса Хајнриха Штукеншмита, *Идентитет музичког дела* (1973) Романа Ингардена, *Естетика музике* (1971) Карла Далхауса, *Музика и неизрециво* (1973) Владимира Јанкелевича, *Психоанализа и музика* (1970) Андреа Мишелa, *Алерцепција музике* (1970) групе аутора – Густава Фелерера, Гинтера Хаусвалда, Рудолфа Штефана и Хермана Хајса, *Музика априори* (1966) у којој своја гледишта износе композитори Андреја Букурешлијев, Јанис Ксенакис, Елиот Картер, Оливије Месијан, Лучано Берио, Карлхајнц Штокхаузен, Пјер Шефер, те теоретичар Абрахам Мол, као и појединачне студије тада водећих музичких мислилаца: Пјера Булеза (*Алеа, Звук и реч, Тон, реч, синтеза, Успостављање универзалног израза, Укус и функција, На граници плодне земље*), Мајриција Кагела (*О инструменталном театру*), Карлхајнца Штокхаузена (*Моменти, Из седам дана, јединство музике и времена*), Ђерђа Лигетија (*Авантуре и нове авантуре*) и др. Занимљиво је да су неки

од поменутих студија и циклуса штампани много година касније и у издању других издавачких кућа (Копленд, Мичел, Ингарден, Далхус, Јанкелевич) без напомена да су претходно емитовани или већ објављени (у истом преводу) у часопису *Трећи програм*.

<sup>14</sup> Делови реченица у курсиву су наслови студија или циклуса емисија аутора наведених у загради. Истакнути су на тај начин јер јасно одређују и упућују на проблематику битну за програмску концепцију као и за период у развоју Трећег програма о којима је реч.

<sup>15</sup> Када су 1966. године покренути јавни концерти (директно преношени) из циклуса *Музика данас*, односно *Музичка модерна* (овај назив циклус добија 1968. и задржао се све до 1985. када због промењеног статуса појма модерне у тадашњем стваралаштву мења назив у *Музика вива*) Трећег програма, успостављена је и пракса да се после њих одржавају разговори еминентних композитора и музиколога који расправљају о делима на програму, као и о проблемима модерне музике уопште. Ови разговори укинути су 1970. године.

<sup>16</sup> За делове реченице у курсиву исто објашњење као и у фусноти 14.

<sup>17</sup> Владан Радовановић, Енрико Јосиф, Драгутин Гостушки, Павле Стефановић, Драгомир Пападопулос, Берислав Поповић, поред писаца и композитора из екс Југославије – Петра Селема, Борута Лопарника, Винка Глобокара, Иве Малеца.

<sup>18</sup> Рајко Максимовић, Владан Радовановић, Зоран Христић.

<sup>19</sup> Јосип Калчић, Лудмила Фрајт, Александар Обрадовић, Пол Пињон, Душан Радић.

<sup>20</sup> Фонд снимака озбиљне музике на тракама који је тада бројао око 4000 (већином у монотехници) са делима и српских и страних композитора снимљених до почетка емитовања Трећег програма није могао одмах да задовољи захтеве његове концепције. Али наравно, није се могло чекати да се најпре створи обиман број снимака савремене домаће музике, па да се тек онда крене са емитовањем. Зато су план снимања српске музике и развој осмишљавања емисија са српском музиком на Трећем програму била два паралелна и, рекла бих, комплементарна процеса. Тако 1965. године *Хор и Симфонијски оркестар највећи део своје активности усмелили су на стварање фонда снимака југословенске и светске музичке литературе*. Снимљено је укупно 1600 минута, а међу снимљеним делима су и таква као што су Симфонија Оријента Славенског или опера Ђурађ Бранковић *C. Настасијевића*. (...) И 1966. године највећи део делатности Хора и Оркестра Радио-телевизије Београд био је усмерен на снимања. Снимљено је око 2000 минута музике. (Види у: Darinka Simić Mitrović, *Da capo all' infinito*, Biblioteka Radio Beograda, Radio Beograd, 1988, 514 и 517.) У сваком случају укупан број трака је био мали и недовољан да би се развила нека конзистентнија програмска политика. Но, њој се у сваком случају тежило и она је врло брзо и постигнута.

<sup>21</sup> Као и дела Крешимира Бајановића, Станојла Рајчића, Петра Коњовића, док су једино дела Милана Ристића емитована у четири емисије.

<sup>22</sup> Као и дела Василија Мокрањца, Душана Радића и Милана Ристића у 1970, Милоја Милојевића и Душана Радића у 1971, те Михаила Вукдраговића и Енрика Јосифа у 1972. години.

<sup>23</sup> Овде се мисли на националне тј. државне радијске куће. Без сопствених асамбала оне и не би могле да воде националну политику у домену музике, што значи да би као јавни сервиси (медији) од националног значаја изневериле своју основну програмску оријентацију. Та политика у већини европских радио-станица подразумева, када је о озбиљној музики реч, систем поруџбина, како би се подстакло компоновање домаћих аутора пре свега за велике саставе, тј. оркестарска и вокално-инструментална дела, затим снимања одабраних композиција домаћих аутора, снимање домаћих музичких фестивала, директне преносе пре свега домаћих музичких манифестација, снимке домаћих извођача. А све то је даље материјал који таквој нацио-

налној институцији омогућава размену са иностраним радио-станицама, чиме упознаје свет са једним делом своје културне баштине.

<sup>24</sup> Да се о томе ипак озбиљније размишљало показују два концерта одржана у оквиру *Бемуса*. Године 1981. на отварању *Бемуса* (7. октобар) Београдска филхармонија и Хор Радио-телевизије Београд под управом Антона Колара извели су дела Љубице Марић: *Пасакаљу*, *Византијски концерт* (солиста Дубравка Ковачевић) и *Песме простора*. Ово је био добро конципиран програм и могао је, да се и наредних година наставило у том смеру, да послужи као основа за различите презентације музике ове композиторке, дакле, можда наизменично са целиком *Музиком Октоихом*. Такву концепцију несумњиво је подржао Трећи програм, јер је у паузи директног преноса из дворане Коларчеве задужбине емитовао текст Мирјане Веселиновић *Антирестаураторство* Песама простора *Љубице Марић* и тиме остварио једну заокружenu програмску целину. Други концерт, одржан такође на отварању *Бемуса* (7. октобар 1983.) садржавао је дела Петра Коњовића: соло песме (у извођењу Александре Ивановић, мецосопран, Звонимира Крнетића, тенор и Оливере Ђурђевић, клавир) у првом и Симфонијски триптихон из опере *Коштана* у другом делу (Хор и Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд под управом Младена Јагушта). Међутим, почети такву манифестацију камерном (интимистичком) музиком није било програмски оправдано.

<sup>25</sup> Види Прилог бр. 5 на стр. 24–26. и Прилог бр. 3 на стр. 21–23.

<sup>26</sup> На Радио Београду не постоји снимак овог концерта. Дакле, реч је само о извођењу.

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Први са Миром Далеоре, а други са Иваном Тришићем.

<sup>29</sup> Vlastimir Peričić: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta – Beograd, 1969.

<sup>30</sup> Ivana Milojković-Đurić: *Vizantijski koncert*, Muzikološki zbornik, Ljubljana, 1979.

<sup>31</sup> Roksanda Pejović: Projekcije прошlosti и delima Ljubice Marić, *Zvuk, jugoslovenska muzička revija* br. 2/1975, Sarajevo.

<sup>32</sup> Melita Milin: Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić, *Zvuk, jugoslovenska muzička revija* br. 1/1979.

<sup>33</sup> Овим концертима претходило је, као својеврсна најава у промени односа према црквеној музici православне провенијенције, и неколико успешних извођења Хора РТБ под управом Богдана Симића *Литургије Светог Јована Златоустог* Петра Иљића Чайковског – најпре на *Дубровачким летњим играма* (1969), затим на *Београдским музичким свечаностима* (1970. и 1971.), на *Градском протоколу* у Грачу (1971) као и на концерту у оквиру *Музичких вечери* (1971), након чега следи и извођење *Опела* Стевана Христића на *Охридском лету* (1972). О томе види и у: Христина Медић, Српска музика девете деценије из визуре византијске естетике, *Источник* бр. 7/8, јесен/зима '93, 146.

<sup>34</sup> Овај циклус започео је у септембру те године. Свака емисија имала је своју специфичну тему. На пример, барокни облик (кончерт гросо) у делима Бахове Мартинуа, Алфреда Шниткеа и Рубена Радице, литургијски напеви у делима Оторина Респигија (*Грегоријански концерт*) и Бенцамина Бритна (*Обредне пе-сме*), обредни ритуали у балетима Сергеја Прокољева (*Скитска свита*) и Игора Стравинског (*Посвећење пролећа*), ликови из комедије дел арте у музici Ферућа Бузонија (*Арлекин*) и Арнолда Шенберга (*Пјеро месечар*) итд.

<sup>35</sup> Циклус *Звучна платна* обухватао је музику инспирисану најразличитијим пределима и под-небљима Шпаније, Пољске, Медитерана, Русије, Италије, Азије и сл. Уредник циклуса била је Вера Спасојевић.

<sup>36</sup> Уредник циклуса била је Христина Медић.

<sup>37</sup> Из штампаног програма за концерт одржан 6. октобра 2009. године.

<sup>38</sup> Из програмске књижице за CD продукције *Harmonia Mundi – HMC 801013*. Називи седам ставова *Кантате* Игора Стравинског су: Тужбалица – прелудијум, Ричеркар I, Тужбалица – интерлудијум, Ричеркар II, Тужбалица – интерлудијум, Западни ветар, Тужбалица – постлудијум.

<sup>39</sup> Borislav Čičovački, Ljubica Marić, у: *Proslava stogodišnjice rođenja Ljubice Marić 1909–2009*, Beograd 2009, 17.

<sup>40</sup> 12. марта 2004. године у емисији *Полихро-мије 20. века* (које су у том периоду пребачене у ноћни програм) емитоване су следеће композиције: *Импровизације* Франсиса Пуленка, *Арабеске* Клода Дебисија, *Арабеске* Виолете Динеску и *Торзо* Јубице Марић.

<sup>41</sup> Уредник циклуса била је Вера Спасојевић.

<sup>42</sup> Уредник овог циклуса који се емитовао од децембра 1989. до јуна 1990. године била је Ивана Тришић.

<sup>43</sup> Циклус *Координате* на неки начин је проширио композиторске видокруге са чина стварања (о чему је пре свега било речи у циклусу *Компоновање данас* емитованом од јуна до децембра 1988. године) на подручје музичких афинитета и сензибилитета самих композитора, односно на подручје естетике и филозофије музике.

<sup>44</sup> Нажалост, у Звучном архиву Радио Београда није сачуван ниједан снимак емисија из овог циклуса. Захваљујући Мелити Милин, која је снимила емисију у којој је учествовала Јубица Марић, имамо интегрални текст њеног говора, чије сегменте цитирајмо овом приликом. Ова емисија је емитована на Трећем програму Радио Београда 4. фебруара 1990. године.

<sup>45</sup> Када је на Трећем програму први пут (1985) емитован снимак Бахове *Музичке жртве* са 34. међународног фестивала у Нирнбергу у извођењу келнског ансамбла *Музика антика* (Волберт Хазелзет, флаута, Рајнхард Гебел, виолина, Хајо Бас, барокно виолончело и Андреас Штајер, чембало), Јубица Марић се одмах јавила редакцији да изрази своје дивљење

према овом тумачењу, иако су до тада емитована разна извођења мањом реномираних интерпретатора ове Бахове музике, нпр. Штутгартског камерног оркестра са Карлом Минхингером, Фестивалског оркестра из Бата са Јехудијем Мењухином или оркестра Академија *Свети Мартин у пољима* са Невилом Маринером.

<sup>46</sup> Ова беседа је снимљена 1964. године у студију Радио Београда (види Прилог бр. 1 на стр. 21), а на Трећем програму емитована 18. марта 2009. године поводом обележавања сто година од рођења композиторке.

<sup>47</sup> Ljubica Marić, Monotematičnost i monolitnost oblika fuge, *Zvuk, jugoslovenska muzička revija*, br. 70/1966, 644.

<sup>48</sup> Isto, 647.

<sup>49</sup> Перманентна варијантност тесно је повезана са основним принципом српског Осмогласника, тј. осмогласне поетике – варијантно понављање мелодијских формулa. Видети у: Христина Медић, Српска музика девете деценије из визуре византијске естетике, *Источник*, бр. 7/8 јесен/зима '93, 148, као и: Христина Медић, Семантика мита и музике у *Пасији Светога кнеза Лазара Рајка Максимовића*, *Српска музичка сцена*, зборник радова, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1995, 438–439.

<sup>50</sup> Ана Стефановић, Архаично, модерно и постмодерно – О најновијој стваралачкој фази у опусу Јубице Марић, *Музички талас бр. 1–2/1997*, Clio, 12.

<sup>51</sup> Јубица Марић, *Таблице (1957–1975)*, *Музички талас бр. 1–2/1997*, Clio, 19.

<sup>52</sup> Јубица Марић, *Таблице (1957–1975)*, рукопис.

<sup>53</sup> Ивана Тришић, штампани програм за концерт одржан 21. фебруара 1979. године у оквиру *Музичких вечери РТБ* у Дворани Коларчеве задужбине, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Музичке вечери 1979–1982*. (Указујемо овом приликом да су текстови у свескама Трећег програма куцани машином и да странице нису нумерисане.)

<sup>54</sup> Иако је предаљко наслеђе било дубоко уткано у композиторску поетику, као и у филозофску мисао Славенског, за њега је та-које карактеристично трагање за новим звучањима исказаним (између осталог) у ретким или необичним инструменталним комбинацијама (виолина и оргуље) или унутар новог инструментаријума (траутонијум). Те своје афинитетете је очигледно пренео и својим двема студенткињама, Јубици Марић и Лудмили Фрајт. Готово истовремено оне ће у своје стваралаштво унети звучање предмета из свог окружења: током седамдесетих година прошлог века Јубица Марић снима своје текстове (стихове) и импровизације на виолини и предметима из свог кућног окружења – на звонима, чашама, прибору за јело и сл., вероватно са идејом да од тога направи радиофонско дело. Тај свој рад назвала је *Музика звука*. Тих година Лудмила Фрајт компонује Гудачки квартет *Сребрни звуци* у којем је овом саставу приклучила четири мале и четири велике сребрне кашике, а у *Успаванки* женском гласу додаје звук бројних дечјих играчака. Године 1967. ствара своју (и нашу) прву електроакустичку музику *Астероиди*. У другој електроакустичкој композицији *Ноктурно* користи снимљене звуке из природе, тј. предела из Вишњице названог Дубоки до.

<sup>55</sup> О томе видети у: Милена Медић, Архетипске слике Јосипа Славенског, *Музички талас*, 4–6/1995, 94–95.

<sup>56</sup> Леонид Шејка: *Теорија сликарства*, Нолит, Београд 1964, 202.

<sup>57</sup> Аутори су биле уреднице Ивана Миладиновић, Ивана Неимаревић, Ксенија Стевановић и Биљана Срећковић.

<sup>58</sup> Емитоване су следеће композиције: *Пасакаља*, *Византијски концерт*, *Октоиха 1, Праг сна*, *Остинато супер тема Октоиха*, *Чудесни милиграм*, *Дувачки квинтет*, *Торзо*, *Архажа 1, Архажа 2*, *Из тмине појање*.

<sup>59</sup> У емисији *Дијалози – Радио и уметност* Владан Радовановић објашњава однос између уметности и радија као медија у два сме-

ра. Радио као медиј појављује се у уметности прво тако што уметност преноси и у том смислу је медиј за уметност... У другом случају, радио се појављује као медиј саме уметности, и тада почиње да открива сам себе... Функција радија као медија за уметност није подређена функцији радија као медија уметности, јер радио обе функције успешно испуњава. Објављено у: *Treći program*, br. 52, I/1982, 56–57, 59.

<sup>60</sup> Тог дана Љубица Марић прослављала је двадесет година.

<sup>61</sup> Циклус је осмислила Лудмила Фрајт, тада директор Музичке продукције Радио-телевизије Београд. Циклус се најпре звао *Музичке вечери Радио Београда*.

<sup>62</sup> На првом концерту изведена је *Прашка симфонија* у Де дуру Волфганга Амадеуса Моцарта, Кантата профана Беле Бартока, *Класична увертира* Славка Остерца и *Концерт у це молу за клавир и оркестар* Сергеја Рахманјинова, а на другом два мадригала Клаудија Монтевердија, *Смрт Стефана Дечанског* Енрика Јосифа и *Свадба* Игора Стравинског.

<sup>63</sup> Године 1951. донета је одлука да се укине оркестар Радио Београда и да се од његових чланова, затим чланова оперског ансамбла као и Оркестра ЈНА формира нови оркестар. Он је најпре назван Симфонијски оркестар Народне Републике Србије, а 1952. године добија име Београдска филхармонија. Дакле, овај нови назив не треба поистоветити са ансамблом који данас носи ово име. Први концерт (25. октобар 1957) из циклуса *Музичке вечери Радио-телевизије Београд* означио је и поновно успостављање Симфонијског оркестра Радио-телевизије Београд.

<sup>64</sup> Премијерно извођење под управом Осекара Данона.

<sup>65</sup> То је било премијерно извођење под управом Живојина Здравковића, коме је Љубица Марић посветила ово дело. Здравковић је *Песме простора* неколико пута изводио у иностранству. Надаље, у Београду се у послератним годинама често дешавало да се на програму нађе само једно вокално-инструментално дело, иако оно по минутажи није испуњавало време трајања једног концерта. То је био случај са извођењем *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског (1956), кантате *Александар Невски* Сергеја Прокофјева (1946. и 1948.), кантате *Жетварите* Миховила Логара (1946), *Девете симфоније* Лудвига ван Бетовена (1948) и сл.

<sup>66</sup> Концерт на којем је изведено ово дело Стравинског доживео је веома похвалне оцене критике, што је био повод да се настави са таквом концепцијом циклуса.

<sup>67</sup> Овај концерт Трећи програм је директно преносио.

<sup>68</sup> У то време Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд не постоји, а његов гудачки састав приклучен је Ревијском и Великом народном оркестру. Међутим, по потреби гудачки састав био је прошириран инструменталистима из других београдских оркестара како би се дошло до пуног састава у односу на захтеве дела које се изводило. У таквим случајевима ансамбл је називан Оркестар Радио-телевизије Београд. Године 1971. поновно је успостављен Симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд.

<sup>69</sup> На пример 3. марта 1969, у оквиру преноса концерта Београдске филхармоније која је изводила дела Бенџамина Бритна, Енрика Јосифа, Бехуслава Мартинуна и Макса Регера, емитован је текст Карла Далхауса *Нова музика као историјска категорија*; исте године, 20. марта, у паузи преноса концерта Оркестра Јехудија Мењухина (дела Јозефа Хајдна, Волфганга Амадеуса Моцарта, Малколма Арнолда и Франца Шуберта) емитован је текст Петра Селема *Разлоги двоструке функције умјетности Јехудија Мењухина*, а 24. фебруара 1982, након преноса првог дела концерта Симфонијског оркестра РТБ којим је дириговао чешки диригент Јозеф Хрничик, уредница преноса Ивана Тришић разговарала је са њим о Сметанином циклусу *Моја домовина*, који се те вечери изводио. Надаље, пренос отварања *Бемуса* 7. октобра 1983. имао је четири сегмента. У другом, између два дела концерта, емитована је музичка хроника, а након завршетка преноса, у оквиру емисије *Три-*

бина Бемуса (четврти сегмент) Јован Јовичић, Константин Винавер, Дејан Деспић и Христина Медић разговарали су о програмској концепцији ове манифестације.

<sup>70</sup> Ивана Тришић, штампани програм за концерт одржан 21. фебруара 1979. године у оквиру *Музичких вечери РТБ* у Дворани Коларчеве задужбине, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Музичке вечери 1979–1982*. Осим композиције Љубице Марић изведена су још и следећа дела: *Концерт у Де дуру за клавир и оркестар* Мориса Равела и *Фантастична симфонија*, опус 14 Хектора Берлиоза. Диригент је био Илмар Лапињш (види Прилог бр. 3. на стр. 22).

<sup>71</sup> Исто.

<sup>72</sup> Христина Медић, текст (види стр. 12) објављен у штампаном програму за концерт одржан 9. јуна 1988. године у оквиру *Музичких вечери РТБ* у дворани Коларчеве задужбине, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Музичке вечери 1983–1988* (види Прилог бр. 3 на стр. 23).

<sup>73</sup> Сегмент разговора који је са Љубицом Марић водила уредница преноса Христина Медић (види Прилог бр. 1 на стр. 21).

<sup>74</sup> *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 како најапстрктнији негатив постојања.* Штампани програм за концерт одржан 8. децембра 1956. у Дворани Коларчеве задужбине.

<sup>75</sup> Текст из штампаног програма који се односи на *Песме простора* доносимо готово у целини, будући да он вероватно више није доступан јавности.

<sup>76</sup> Уредник музичког дела прославе јубилеја Љубице Марић.

<sup>77</sup> Циклус је осмислила и организационо водила Мира Далеоре, главни музички уредник Трећег програма до 1987. године.

<sup>78</sup> Из критике Зорице Премате за овај концерт, емитоване у емисији (8. март 1985) *Хроника* Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Музичка модерна 1983–1985*.

<sup>79</sup> Извођачи су били: Огла Милошевић, мецосопран и Александар Коларевић, клавир.

<sup>80</sup> Ивана Стефановић, критика за ауторски концерт Љубице Марић емитована (5. фебруар 1993) у емисији *Хроника* Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Ауторски концерти 1993*. Део овог цитата односи се на композицију *Чудесни милиграм* за сопран и флауту. Види и: Ивана Стефановић, О речима Љубице Марић, *Музички талас*, бр. 1/1994, 97.

<sup>81</sup> Зорица Премате, нав. дело.

<sup>82</sup> Петар Бингулац о *Песмама простора* за емисију из циклуса *Осветљења* (6. март 1979.) Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Осветљења 1979–1980*. Види такође: Petar Bingulac, Ljubica Marić – PE-

SME PROSTORA, *Napisi o muzici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 281.

<sup>83</sup> Петар Бингулац о *Пасакаљи* за емисију из циклуса *Осветљења* (23. октобар 1979.) Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Осветљења 1979–1980*. Види такође: Petar Bingulac, Ljubica Marić – PASAKALJA za orkestar, нав. дело, 284.

<sup>84</sup> Петар Бингулац о композицији *Остинато супер тема Октоиха* за емисију из циклуса *Осветљења* (4. децембар 1979.) Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Осветљења 1979–1980*. Види такође: Petar Bingulac, Ljubica Marić – PRAG SNA, kamerna kantata, OSTINATO SUPER ТЕМА ОСТОИЧА, нав. дело, 291.

<sup>85</sup> Мелита Милин о композицији *Асимптота* за емисију из циклуса *Нова дела* (јун, 1987) Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Нова дела 1987–1988*. Види такође: Мелита Милин, Музика специфичног аскетизма, *Музички талас* бр. 1/1994, 93.

<sup>86</sup> Мелита Милин о композицији *Асимптота* за емисију *Нова дела* (јун 1987), Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Нова дела 1987–1988*. Види такође: Мелита Милин, нав. дело, 92.

<sup>87</sup> Петар Бингулац о композицији *Византијски концерт* за емисију из циклуса *Осветљења* (20. март 1979.) Трећег програма, Архив Трећег програма Радио Београда, свеска *Осветљења 1979–1980*. Види такође: Petar Bingulac, Ljubica Marić – VIZANTIJSKI KONCERT, нав. дело, 287–288.

<sup>88</sup> Milena Vitas, Arhetipska imaginacija Ljubice Marić, *Treći program*, 117–118/2003, 202–203.

<sup>89</sup> Milena Vitas, nav. delo, 211.

<sup>90</sup> Ништа мање вредна од рецимо Кинотеке која је под заштитом државе, мислимо да би оба ова радијска архива требало да заштити макар град Београд, тиме што би помогао њихову дигитализацију како би у тој мање-више неуништivoј форми били доступни научницима и свим заинтересованима за проучавање већином непознате а вредне културне баштине ове земље, Европе и света.

<sup>91</sup> Мире Далеоре, Вере Спасојевић и Христине Медић.

<sup>92</sup> Осим тога увек се водила и статистичка евиденција о емитованом материјалу која је омогућавала да се оствари планирани баланс између старе и нове музике, домаће и стране, говора о музici и саме музике.

<sup>93</sup> Slobodan Divjak, Sto brojeva časopisa *Treći program*, *Treći program*, 101/1995, 5.

<sup>94</sup> Slobodan Divjak, nav. delo, 6.

<sup>95</sup> Slobodan Divjak, nav. delo, 5.

## Литература

Овде Радио Београд, зборник поводом педесетогодишњице, Радио Београд, Београд 1979.

Darinka Simić-Mitrović, *Da cappo al' infinito*, Radio Beograd, Beograd, 1988.

Peda J. Marković: *Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Savremena administracija, d.d., Beograd 1992.

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

Aleksandar Luj Todorović: *Umetnost i tehnologija komunikacija*, Multimedia, Clio, 2009.

## Архивски материјал Трећег програма

Свеска *Музичка модерна 1983–1985*.

Свеска *Музичке вечери 1972–1975*.

Свеска *Музичке вечери 1979–1982*.

Свеска *Музичке вечери 1982–1988*.

Свеска *Осветљења 1979–1980*.

Свеска *Нова дела 1987–1989*.

Свеска *Ауторски концерти 1993–1994*.

## RADIOPHONY

Hristina Medic

## RECEPTION OF LJUBICA MARIĆ'S OEUVRE ON RADIO BELGRADE THIRD PROGRAMME

UDK: 78.071.1:929 Марин Ј.

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 2–26

Submitted: 29th October 2009

Approved: 21st November 2009

**Abstract:** There are two parallel and complementary courses in this review – one is focused on the analyses of conception of Belgrade Third programme and in this context another one is related to the valuation of the participation of Ljubica Marić's music in Third programme's broadcast. I also examine the influence of creativeness of this composer upon the invention and thematic conception of the musical broadcast of this programme, as well as on the public concerts of Radio Belgrade ensembles. I am also interesting in what kind was the approach to her work in the studies of music writers and musicologist that were broadcast on this programme. I have set the special emphasis on the sixties and seventies years of the last century, therefore on the very beginning of Third programme, when after the many years of silent about serbian church music and its influence on the serbian recent musical creativeness, finely has appeared interesting analitical studies in this field. The musical poetics of Ljubica Marić then has come in the focus of research of our musical scientists. This study uses the documentary material that is announced for the first time. The five appendixes of this review present the first systematisation and announcement of the Radio Belgrade arcives concerning the records of Ljubica Marić's voice and music, also the concerts programmes with her as conductor, furthermore the programmes of her music in the interpretation of Radio Belgrade ensembles or in the organization of Third programme.

**Key words:** Third programme, radio, archive, the programme's conception, public concerts, *Musical moderne*, Ljubica Marić, Serbian music, Byzantine influence, singing, archaic.

\*Hristina Medić was born in Belgrade (1943). She graduated 1967 at Departman of musicology at Academy of music in Zagreb. She was editor in Radio Belgrade Third programme and has contributed articles in newspapers in Zagreb, Belgrade and Sarajevo also in various music magasines and annual. She is editor in chief of music magasine *The Musical wave*.

### Прилог бр. 1

#### СНИМЦИ ГОВОРА ЉУБИЦЕ МАРИЋ У АРХИВИ РАДИО БЕОГРАДА

- 1964.** Монотематичност и монолитност облика фуге.  
Студијски снимак приступне беседе САНУ.
- 1977.** Милош Јевтић: Разговор са Љубицом Марић (16. јануар)
- 1988.** Емисија *Нова дела* Трећег програма Радио Београда. Љубица Марић говори о кантати *Из тмине појање* и чита стихове.
- 1988.** Емисија за паузу преноса концерта (9. јун) из циклуса *Музичке вечери Радио-телевизије Београд*. Разговор Христине Медић са Љубицом Марић, Вуком Куленичићем, Зораном Ерићем и Огњеном Богдановићем.

### Прилог бр. 2

#### ПРОГРАМИ ЈАВНИХ НАСТУПА ЉУБИЦЕ МАРИЋ (КАО ДИРИГЕНТА) СА ВЕЛИКИМ ОРКЕСТРОМ РАДИО БЕОГРАДА

- 2. фебруар 1945.** – Дворана Коларчеве задужбине  
Јозеф Сук: *Медитација на корал Св. Вацлава*  
Антоњин Дворжак: *Симфонија Из новог света*
- 5. мај 1945.** – Дворана Коларчеве задужбине  
Јохан Кристијан Бах: *Симфонија у Ес дуру*  
Артур Хонегер: *Летња пасторала*  
Јозеф Хайдн: *Симфонија у Ге дуру*

### Прилог бр. 3

#### ЈАВНИ КОНЦЕРТИ АНСАМБЛА РАДИО БЕОГРАДА СА ДЕЛИМА ЉУБИЦЕ МАРИЋ

(Концерти одржани после 1965. директно су преношени на Трећем програму Радио Београда)

##### 10. јун 1945.

Концерт Хора Радио Београда  
Диригент Милан Бајшански

- Драгутин Чолић: *Таман облак*  
*Друже, твоја кућа гори*
- Никола Херцигоња: *Наша песма*
- Божидар Трудић: *Расински партизани*  
*Иде Тито*
- Љубица Марић: *Маглица*  
*Романијо*
- Иво Тијардовић: *Марјане, Марјане*

##### 30. јул 1945.

Концерт Хора Радио Београда (диригент непознат)

- Драгутин Чолић: *Таман облак*  
*Друже, твоја кућа гори*
- Љубица Марић: *Маглица се пољем повијала*  
*Романијо*
- Марко Тајчевић: *Кренула је*  
*Сад у борбу*
- Никола Херцигоња: *Наша песма*
- Иво Тијардовић: *Марјане, Марјане*
- Оскар Данон: *Козара*

##### 1. децембар 1945.

Концерт Хора Радио Београда  
Диригент Милан Бајшански  
*Партизанске песме*

- Миодраг Васиљевић: *Општа*  
*Јастребац*
- Љубица Марић: *Романијо*  
*Маглица се пољем повијала*
- Кутев: *Родопска народна песма*

##### 16. новембар 1951. Дворана Коларчеве задужбине

*Свечана академија поводом прославе стогодишњице смрти Петра Петровића Његоша (у оквиру прославе десетогодишњице Народног устанка)*

Концерт Хора ЦДЈА и Симфонијског оркестра НР Србије. Диригент Живојин Здравковић

Уводно предавање Петра Бингулца

Јосиф Маринковић–Јосиф Славенски: *Нарицаљка за женски хор*

(Соло сопран Анита Мезетова)  
Светомир Наастасијевић: *Чашу меда за мешовити хор*

Светолик Пашћан: *Бјеше облак за мушки хор*  
(диригује Слободан Костић)

Војислав Вучковић: *Херојски ораторијум* (први део) за мешовити хор и оркестар

Љубица Марић: *Стихови из Горског вијенца* за бас и оркестар (прво извођење, прим. Х. М.)

(солиста Никола Цвејић)

Божидар Трудић: *Сват Црногорски о Краљевићу Марку* за бас и оркестар

(солиста Никола Цвејић)

Никола Херцигоња: *Горски вијенац*, кантата за сопран, мешовити хор и оркестар  
(солиста Анита Мезетова)

##### 8. децембар 1956. Дворана Коларчеве задужбине

Концерт Београдске филхармоније и Хора Радио Београда

Диригент Живојин Здравковић

Љубица Марић: *Песме простора* (прво извођење)

21

**Прилог бр. 3 (наставак)**

**3. новембар 1958. Дворана Коларчеве задужбине**  
**Ревија ансамбала Радио Београда**  
Суделују: Симфонијски оркестар, Хор, Велики народни оркестар, Забавни и гудачки оркестар  
Диригенти **Живојин Здравковић**, **Боривоје Симић**, **Илија Генић**  
Солиста **Јоже Привешек**, вибрафон

Лудвиг ван Бетовен: Увертира *Егмонт*  
Љубица Марић: *Песме простора*  
Стеван Мокрањац: *Друга руковац*  
Врабец: *Билећанка*  
Народне песме у стилизацији Ђорђа Караклађића, Б. Јунгића, Б. Ивановског и Боривоја Илића  
Потпури забавних мелодија

**28. фебруар 1959. Дворана Коларчеве задужбине**  
**Музичке вечери Радио-телевизије Београд**  
Концерт Симфонијског оркестра Радио-телевизије  
Београд  
Диригент **Андре Клитенс**

Сезар Франк: *Симфонија у де молу*  
Хектор Берлиоз: Увертира за оперу *Бенвенуто Челини*  
Љубица Марић: *Октоиха 1* (прво извођење)  
Албер Русел: Свита бр. 2 из балета *Бахус и Аријана*

**22. мај 1961. Концертни студио *Истра***  
**Музички бијенале, Загреб**  
Концерт Хора и Симфонијског оркестра  
Радио-телевизије Београд  
Диригент **Боривоје Симић**

Славко Остерц: *Симфонијски став*  
Љубица Марић: *Песме простора*  
Јосип Калчић: *Дани у тами* (прво извођење)

**15. новембар 1972. Дворана Коларчеве задужбине**  
**Музичке вечери Радио-телевизије Београд**  
Концерт Хора и Симфонијског оркестра  
Радио-телевизије Београд  
Диригент **Младен Јагушт**  
Суделује Српски гудачки квартет

Јохан Себастијан Бах: Свита у *Де дуру бр. 4*  
Бохуслав Мартину: Концерт за гудачки квартет и оркестар  
Љубица Марић: *Песме простора*  
(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)  
(у паузи преноса емитован текст Валтера Гизлера  
*Тешкоће код слушања нове музике*)

**20. март 1974. Дворана Коларчеве задужбине**  
Концерт симфонијског оркестра Радио-телевизије  
Београд  
Диригент **Младен Јагушт**  
Солиста **Џон Клег**, клавир

Волфганг Амадеус Моцарт: *Симфонија – Прашка – у Де дуру бр. 38*, KV 504  
Љубица Марић: *Византијски концерт за клавир и оркестар*  
Роберт Шуман: *Симфонија у Ес дуру, бр. 3 оп. 97*  
(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)  
(у паузи преноса емитована емисија Хроника)

**22. јул 1978. Држићева пољана, Дубровник**  
**Дубровачке летње игре**  
Београдска филхармонија и Хор Радио-телевизије  
Београд  
Диригент **Живојин Здравковић**

Љубица Марић: *Песме простора*  
Леош Јанаћек: *Глагољска миса*  
(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

**12. октобар 1978. Велика дворана Дома синдиката**  
**Београдске музичке свечаности**  
Концерт Београдске филхармоније и Хора  
Радио-телевизије Београд  
Диригент **Ангел Шурев**

Љубица Марић: *Песме простора*  
(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

**21. фебруар, 1979. Дворана Коларчеве задужбине**  
**Музичке вечери Радио-телевизије Београд**  
Концерт симфонијског оркестра Радио-телевизије  
Београд  
Диригент **Илмар Лапињш**

Љубица Марић: *Октоиха 1*  
Морис Равел: Концерт у *Де дуру за клавир и оркестар*  
Хектор Берлиоз: *Фантастична симфонија, оп.14*  
(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

**7. октобар 1981. Дворана Коларчеве задужбине**  
**Београдске музичке свечаности**  
Концерт Београдске филхармоније и Хора  
Радио-телевизије Београд  
Диригент **Антон Колар**  
Солиста **Дубравка Ковачевић**, клавир

Љубица Марић: *Пасакаља*  
*Византијски концерт*  
*Песме простора*  
(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)  
(у паузи преноса емитован текст Мирјане Веселиновић  
*Антирестаураторство Песама простора Љубице  
Марић*)

#### Прилог бр. 3 (наставак)

9. јун 1988. Дворана Коларчеве задужбине

Музичке вечери Радио-телевизије Београд

Концерт Хора и Симфонијског оркестра

Радио-телевизије Београд

Диригент Младен Јагушт

Солисти: Душан Трбојевић, клавир, Миодраг Петровић и Зоран Поповић, басови.

(Концерт је био поруџбина берлинске радио-станице РИАС поводом 750 година од оснивања града Берлина. Снимак је одложно емитован 23. јуна те године на берлинској радио-станици, а преузело га је још 14. европских радио-станица).

Вук Куленовић: *Moto barbāro*

Василије Мокрањац: *Поема за клавир и оркестар*

Зоран Ерић: *Субито за женски хор, бас и магнетофонску траку*

Огњен Богдановић: *Ла луна за оркестар и хор (прво извођење)*

Љубица Марић: *Песме простора*

(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

(у паузи преноса емитован разговор са Вуком Куленовићем, Зораном Ерићем, Огњеном Богдановићем и Љубицом Марић)

17. октобар 1999. Дворана Коларчеве задужбине

Београдске музичке свечаности

Концерт Хора и Симфонијског оркестра

Радио-телевизије Београд

Диригент Младен Јагушт

Љубица Марић: *Пасакаља*

*Песме простора*

(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

16. фебруар 2008. Дворана Коларчеве задужбине

Концерт Хора и Симфонијског оркестра

Радио-телевизије Србије

Диригент Младен Јагушт

Љубица Марић: *Песме простора*

6. октобар 2009. Дворана Коларчеве задужбине

Београдске музичке свечаности

Концерт Хора и Симфонијског оркестра

Радио-телевизије Србије

Диригент Премил Петровић

Солиста Лидија Бизјак, клавир

*Поводом обележавања стогодишњице рођења*

*Љубице Марић*

Октоиха 1

Византијски концерт за клавир и оркестар

Тужбалица, Пасторала и Химна (редакција Мирјана Живковић)

*Песме простора*

(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

(у паузи преноса камерна музика Љубице Марић)

#### Прилог бр. 4

##### ЈАВНИ КОНЦЕРТИ И ДИРЕКТНИ ПРЕНОСИ СА ДЕЛИМА ЉУБИЦЕ МАРИЋ У ОРГАНИЗАЦИЈИ ТРЕЋЕГ ПРОГРАМА

6. март 1985. Студентски културни центар

Музичка модерна, циклус концерата Трећег програма Радио Београда

Концерт Олге Милошевић, мецосопран и Александра Коларевића, клавир

Казимјеж Сероски: *Соната за клавир*

*A piacere*

Марјан Шијанец: *Ноктурно ин Ес* за електронски клавир

Љубица Марић: *Из тмине појање*, речитативна кантата за глас и клавир (прво извођење)

(директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)

25. март 1992. Дворана Коларчеве задужбине

Стара српска музика и њен одјек у делима савремених српских композитора

Концерт из циклуса Европског радија Београдске филхармоније, ансамбла Ренесанс и Мушкиог вокалног ансамбла. Диригент Алкис Балтас. Солисти:

Александар Шандоров, клавир, Људмила Грос-Марић, сопран, Драгослав Павле Аксентијевић, тенор, Жорж Грујић, крављи рог и Ратомир Илић, виола

Скомрашка музика старе Србије

*Остролјанка*, свита

*Врање*, свита

Видовданске песме (*Соко бира*, *Заспала царица Милица*)

Скомрашке игре (*Путничка мелодија ноћу*, *Скомрашка игра*, *Девојачка игра*)

Зоран Христић: *Завештање*, симфонијска фантазија

Љубица Марић: *Византијски концерт за клавир и оркестар*

Духовна музика старе Србије

Кир Стефан Србин: *Нинја сили*

Никола Србин: *Херувимска песма*

Исија Србин: *Свјати боже*

(пренос преко Трећег програма Радио Београда)

23

## Прилог бр. 4 (наставак)

<b>3. фебруар 1993. Атеље 212</b> <b>Ауторски концерти, циклус Трећег програма Радио Београда</b> <b>Дела Љубице Марић</b>	<i>Соната за виолину и клавир</i> (Маја Јокановић, виолина, Светлана Кнезовић, клавир) <i>Архаја 1</i> (Гордана Матијевић, виолина, Дејан Млађеновић, виола, Сан德拉 Белић, виолончело) <i>Чудесни милиграм</i> (Ивана Радивојевић, сопран, Љубиша Јовановић, флавута) <i>Архаја 2</i> (Трио Ле баханал: Дејан Куленовић, обоа, Драган Петровић, кларинет, Предраг Стојковић, фагот) <i>Чаробница</i> (Ивана Радивојевић, сопран, Александар Коларевић, клавир) (директан пренос преко Трећег програма Радио Београда)
--	--

## Прилог бр. 5

### СНИМЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ У АРХИВИ РАДИО БЕОГРАДА

<b>1957.</b> <i>Соната за виолину и клавир</i> (1948)	Моно снимак, студијски, АДД 1964 и АД 1996.
Бранко Пајевић, виолина, Марјан Липовшек, клавир. Моно снимак, студијски.	
<b>1958.</b> <i>Три прелудијума за клавир</i> (1946)	<b>1964.</b> <i>Остинато супер тема Октоиха за клавир, харфу и гудачки оркестар или гудачки квинтет</i> (1963).
Зденко Марасовић, клавир. Моно снимак, студијски.	Љубица Марић, клавир, Јосип Пикељ, харфа, Камерни оркестар РТБ. Диригент Оскар Данон. Моно снимак, студијски, АДД 1964. Снимак освежен 1976, АД 1996.
<b>1958.</b> <i>Пасакаља за оркестар</i> (1958)	<b>1964.</b> <i>Остинато супер тема Октоиха за клавир, харфу и гудачки оркестар или гудачки квинтет</i> (1963).
Београдска филхармонија. Диригент Оскар Данон. Моно снимак, студијски. АДД 1996.	Ансамбл РТБ. Диригент Павле Дешпаль. Моно снимак, студијски.
<b>1958.</b> <i>Цавти божур</i> (1947)	<b>1964.</b> <i>Чаробница</i> за сопран и клавир (1964)
Хор РТБ. Диригент Боривоје Симић. Моно снимак, студијски.	Драгослава Николић, сопран, Зорица Димитријевић-Стошић, клавир. Моно снимак, студијски.
<b>1958.</b> <i>Звезде се нишну</i> (1947)	<b>1965.</b> <i>Октоиха 1</i> за оркестар (1959)
Хор РТБ. Диригент Боривоје Симић. Моно снимак, студијски.	Зденко Марасовић, клавир, Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Младен Јагушт. Моно снимак, студијски.
<b>1959.</b> <i>Песме простора</i> (1956)	<b>1965.</b> <i>Пасакаља</i> за оркестар (1958)
Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Живојин Здравковић. Моно снимак, студијски.	Београдска филхармонија. Диригент Живојин Здравковић. Моно снимак, студијски.
<b>1959.</b> <i>Октоиха 1</i> за оркестар (1959)	<b>1966.</b> <i>Дувачки квинтет</i> (1932)
Зденко Марасовић, клавир. Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Оскар Данон. Моно снимак, студијски, АДД 1996. и АДД 2005.	Београдски дувачки квинтет (Франс Грацели, флавута, Егон Готвалд, обоа, Ернест Ачкун, кларинет, Марјан Болфан, фагот, Стјепан Рабузин, хорна). Моно снимак, студијски.
<b>1963.</b> <i>Три прелудијума за клавир</i> (1946)	<b>1966.</b> <i>Дувачки квинтет</i> (1932)
Зденко Марасовић, клавир. Моно снимак, студијски.	Београдски дувачки квинтет (Миодраг Азањац, флавута, Егон Готвалд, обоа, Ернест Ачкун, кларинет, Марјан Болфан, фагот, Стјепан Рабузин, хорна). Моно снимак, студијски.
<b>1963.</b> <i>Маглица се</i> (1945)	<b>1967.</b> <i>Песме простора</i> (1956)
Женски хор РТБ. Диригент Боривоје Симић. Моно снимак, студијски.	Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Боривоје Симић. Моно снимак, студијски.
<b>1963.</b> <i>Романијо</i> (1945)	<b>1973.</b> <i>Бранково коло</i> за клавир (1947)
Женски хор РТБ. Диригент Боривоје Симић. Моно снимак, студијски.	Никола Рацков, клавир. Стерео снимак, студијски.
<b>1964.</b> <i>Византијски концерт</i> за клавир и оркестар (1959)	<b>1974.</b> <i>Византијски концерт</i> за клавир и оркестар (1959)
Олга Јовановић, клавир, Београдска филхармонија. Диригент Оскар Данон. Стерео снимак, студијски, АДД 1996.	

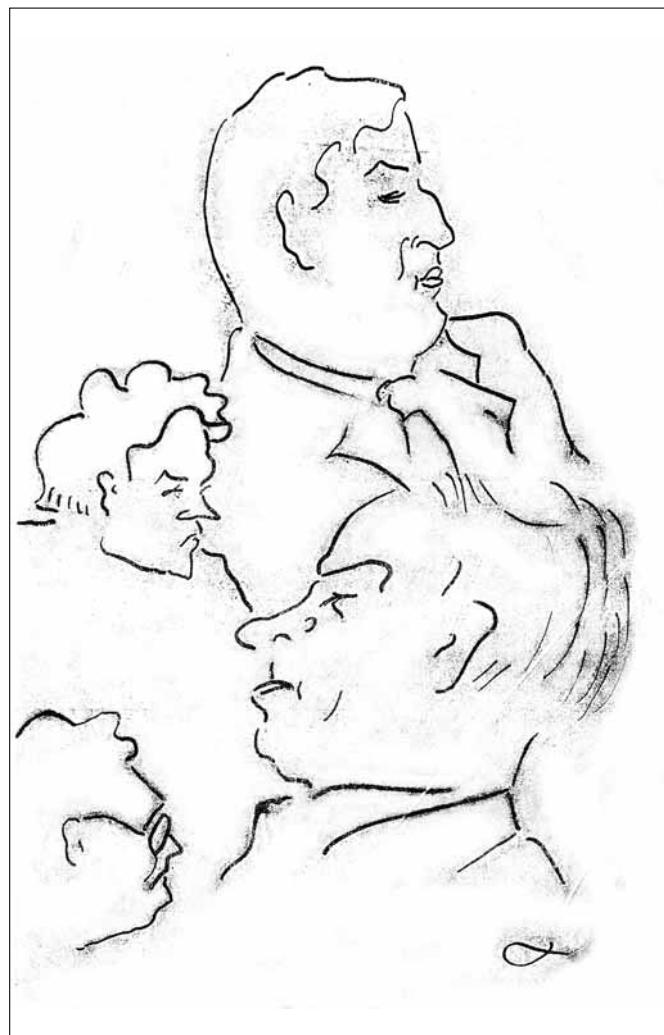
## Прилог бр. 5 (наставак)

- Џон Клег, клавир, Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
Стерео снимак, студијски.
- 1976.** *Три прелудијума за клавир* (1946)  
Еми Хенц-Дијеман, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1977.** *Песме простора* (1956)  
Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
Стерео снимак, студијски.
- 1977.** *Соната за виолину и клавир* (1948)  
Милутин Косановић, виолина, Зорица Димитријевић-Стошић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1977.** *Соната за виолину и клавир* (1948)  
Урош Пешић, виолина, Зорица Димитријевић-Стошић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1978.** *Три народне* (Звезда се нишну, Џавти божур, Лиле, лиле, 1947)  
Хор РТБ. Диригент Боривоје Симић.  
Стерео снимак, студијски.
- 1978.** *Остинато супер тема Октоиха* за клавир, харфу и гудачки оркестар или гудачки квинтет (1963).  
Београдски камерни оркестар. Диригент Дарinka Матић-Маровић.  
Стерео снимак, студијски.
- 1979.** *Октоиха 1* за оркестар (1959)  
Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Илмар Лапињаш.  
Стерео снимак, студијски.
- 1980.** *Византијски концерт* за клавир и оркестар (1959)  
Владимир Крпан, клавир, Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Јован Шајновић.  
Стерео снимак, студијски.
- 1982.** *Бранково коло* за клавир (1947)  
Невена Поповић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1983.** *Инвокација* за контрабас и клавир (1983)  
Војин Драшкоци, контрабас, Игор Ласко, клавир.  
Стерео снимак са концерта 27. 10. 1983. у Галерији САНУ.
- 1983.** *Инвокација* за контрабас и клавир (1983)  
Војин Драшкоци, контрабас, Игор Ласко, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1984.** *Из тмине појање*, речитативна кантата за глас и клавир (1984)  
Драгица Николић-Танасковић, мецосопран, Александар Коларевић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1984.** *Етида* за клавир (1945)  
Невена Поповић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1984.** *Соната-фантазија* за соло виолину (1930)  
Срђан Грујић, виолина.  
Стерео снимак, студијски.
- 1984.** *Дувачки квинтет* (1932)  
Београдски дувачки квинтет (Франц Грасели, флаута, Егон Готвалд, обоа, Ернест Ачкун, кларинет, Марјан Болфан, фагот, Стјепан Рабузин, хорна).  
Стерео снимак, студијски.
- 1984.** *Чаробница*, мелодијска рецитација за сопран и клавир (1964)  
Драгослава Николић, мецосопран, Зорица Димитријевић-Стошић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1986.** *Соната за виолину и клавир* (1948)  
Маја Јокановић, виолина, Велислава Палачорова, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1986.** *Монодија* октоиха за соло виолончело (1984)  
Ксенија Јанковић, виолончело.  
Стерео снимак, студијски.
- 1987.** *Асимптота* за виолину и гудачки оркестар (1986)  
Срђан Грујић, виолина, Београдски гудачки оркестар *Душан Сковран*.  
Диригент Александар Павловић.  
Стерео снимак, студијски.
- 1988.** *Из тмине појање*, речитативна кантата за глас и клавир (1984)  
Олга Милошевић, мецосопран, Александар Коларевић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1989.** *Инвокација* за контрабас и клавир (1983)  
Небојша Игњатовић, контрабас, Гордана Марјановић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1992.** *Архаја 1* за гудачки трио (1992)  
Бранислав Сисел, виолина, Дејан Млађеновић, виола, Сандра Белић, виолончело.  
Стерео снимак са концерта на Међународној трибини композитора у Сремским Карловцима.
- 1993.** *Архаја 1* за гудачки трио (1992)  
Гордана Матијевић-Недељковић, виолина, Дејан Млађеновић, виола, Сандра Белић, виолончело.  
Стерео снимак, студијски.
- 1993.** *Чудесни милиграм* за глас и флауту (1992)  
Ивана Радivoјевић, сопран, Љубиша Јовановић, флаута.  
Стерео снимак, студијски.
- 1993.** *Чаробница*, мелодијска рецитација за сопран и клавир (1964)  
Ивана Радivoјевић, сопран, Александар Коларевић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1993.** *Из тмине појање*, речитативна кантата за глас и клавир (1984)  
Александра Ивановић, мецосопран, Оливера Ђурђевић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1994.** *Монодија* Октоиха за соло виолончело (1984)  
Ксенија Јанковић, виолончело.  
Стерео снимак са концерта у оквиру *Бемуса* 1994.
- 1995.** *Архаја 1* за гудачки трио (1992)  
Минхенски трио *Гштајг* (Сретен Крстић, виолина, Мартин-Албрехт Роде, виола, Михаел Хел, виолончело).  
Стерео снимак са концерта у оквиру *Бемуса* 1995.
- 1995.** *Архаја* за дувачки трио (1993)  
Трио *Ле Баханал* (Дејан Куленовић, обоа, Драган Петровић, кларинет, Предраг Стојковић, фагот).  
Стерео снимак, јавни.
- 1995.** *Из тмине појање*, речитативна кантата за глас и клавир (1984)

25

## Прилог бр. 5 (наставак)

- Александра Ивановић, мецосопран, Гордана Марјановић, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 1995.** Чаробница, мелодијска рецитација за сопран и клавир (1964)  
Ивана Радивојевић, сопран, Александар Коларевић, клавир.  
Стерео снимак са концерта 1995.
- 1996.** Три прелудијума и етида за клавир (1945)  
Рајмонда Шајнфелд, клавир.  
Стерео снимак са концерта у Центру Сава 11. 5. 1996.
- 1996.** Соната-фантазија за соло виолину (1928, рев. 1996)  
Јулија Хартиг, виолина.  
Стерео снимак, студијски.
- 1996.** Асимптоја за виолину и гудаче (1986)  
Срђан Грујић, виолина, Београдски гудачки оркестар  
*Душан Сковран*.  
Диригент Александар Павловић.  
Стерео снимак, студијски.
- 1996.** Песме простора (1956)  
Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
ААД, студио.
- 1996.** Торзо клавирски трио (1996)  
Трио Голдберг (Јасминка Станчул, клавир, Мaja Јокановић, виолина, Иштван Варга, виолончело).  
Снимак са концерта одржаног у оквиру Међународне трибине композитора 1996.
- 1996.** Торзо клавирски трио (1996)  
Александар Мађар, клавир, Арвид Енгегар, виолина, Ксенија Јанковић, виолончело.  
Стерео снимак, 14. 4. 1996, сала Филхармоније у Келну.
- 2001.** Бранково коло за клавир (1947)  
Никола Рацков, клавир.  
Стерео снимак, студијски.
- 2004.** Три народне (Звезда се нишну, Џавти божур, Лиле, лиле, 1947)  
Хор РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
Стерео снимак, студијски.
- 2005.** Туга за ћевојком (1929)  
Мушки хор РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
Стерео снимак са концерта у Дворани Коларчеве задужбине 14. 1. 2005.
- 2006.** Музика за оркестар (1932)  
Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Давид Порсланја.  
Стерео снимак, студијски, 2005. Монтиран 2006.
- 2006.** Пасакаља за оркестар (1958)  
Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
Стерео снимак, студијски, 2005, монтиран 2006.
- 2007.** Чаробница, мелодијска рецитација за сопран и клавир (1964)  
Анета Илић, сопран, Лидија Станковић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у Галерији САНУ, 11. 10. 2007.
- 2008.** Песме простора (1956)  
Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Младен Јагушт.  
Стерео снимак са концерта у Дворани Коларчеве задужбине, 16. 2. 2008.
- 2009.** Соната-фантазија за соло виолину (1928/1929, рев. 1996)  
Јулија Хартиг, виолина.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. март 2009.
- 2009.** Дувачки квинтет (1932)  
Неда Арсенијевић, флаута, Борислав Чичовачки, обоа, Александар Тасић, кларинет, Иван Јотић, фагот, Милан Роксандић, хорна.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. март 2009.
- 2009.** Три прелудијума и етида за клавир (1945)  
Наталија Младеновић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Песма и игра за клавир (1947)  
Наталија Младеновић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Бранково коло за клавир (1953)  
Наталија Младеновић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Стихови из Горског вијенца за баритон и клавир (1951)  
Васа Стјакић, баритон, Лидија Станковић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Песма за фалуту (1976)  
Неда Арсенијевић, флаута.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Чаробница, мелодијска рецитација за сопран и клавир (1964)  
Анета Илић, сопран, Лидија Станковић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Соната за виолину и клавир (1948)  
Јулија Хартиг, виолина, Наталија Младеновић, клавир.  
Стерео снимак са концерта у сали Београдске филхармоније 18. 3. 2009.
- 2009.** Октоиха 1 (1958/1959)  
Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Премил Петровић.  
Стерео снимак са Бемуса, 6. 10. 2009. Дворана Коларчеве задужбине.
- 2009.** Византјски концерт за клавир и оркестар (1959)  
Лидија Бизјак, клавир, Симфонијски оркестар РТБ.  
Диригент Премил Петровић.  
Стерео снимак са Бемуса, 6. 10. 2009. Дворана Коларчеве задужбине.
- 2009.** Тужбалица, Пасторала и Химна (1962/2009)  
Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Премил Петровић.  
Стерео снимак са Бемуса, 6. 10. 2009. Дворана Коларчеве задужбине.
- 2009.** Песме простора (1956)  
Хор и Симфонијски оркестар РТБ. Диригент Премил Петровић. Стерео снимак са Бемуса, 6. 10. 2009. Дворана Коларчеве задужбине.



Љубица К. Марић: Учесници Међународног конгреса композитора и музичких критичара 1948. године у Прагу на којем је ауторка присуствовала као делегат Удружења композитора Србије  
Ljubica K. Marić: The participants of the 1948 International congress of composers and music critics in Prague, where Marić was a delegate of Serbian Association of Composers

*Ива Ненић\**

# ПОСТ-МОМЕНТУМ ТРАДИЦИЈЕ

*Етно и world music тумачења песме Дуни ми, дуни, лађане*

УДК: 78:398(497.11)“199“

ID: 176892940

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 28–32

Примљено: 16. новембра 2009.

Одобрено: 1. децембра 2009.

**Сажетак:** Процесима трансформације традиционалне музике у Србији у правцу неофолклорних или world music формација у досадашњој етномузиколошкој литератури посвећено је релативно мало простора. Поред промене 'контекста' извођења, односно културалних и идеолошких премиса које артикулишу један (материјални) музички продукт – у овом случају традиционалну песму, једнаку пажњу завређују и промене у самој материјалности музике, односно структуралне и стилске иновације и преиначења нераскидиво везана са њеном поновном контекстуализацијом. На примеру традиционалне песме са Косова „Дуни ми, дуни, лађане“, коју је записао етномузиколог Миодраг Васиљевић, прате се унутар и транс-национална миграирања музике у којима се изнова конструише значење саме традиције, али се истовремено стварају и (лабави) канони, иманентни балкански и међународно етно и world сцени.

**Кључне речи:** „Дуни ми, дуни, лађане“, етно, world music, музичка структура, анализа, реконструкција, неофолклор

\*mr Ива Ненић (р. 1979) је етномузиколошкања и теоретичарка уметности и медија. Дипломирала је 2004. године на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду као студенткиња генерације. Магистарски рад, под насловом *Повратак прошлог: критички приступ идеологијама традиције* одбранила је 2009. године у оквиру Интердисциплинарних студија Универзитета уметности у Београду. Завршила је једногодишње додипломске програме Београдске отворене школе и Центра за женске студије. Њена интересовања, поред етномузикологије, укључују студије културе (са нагласком на британској школи), теорију идеологије, антропологију музике и студије рода.

У овом тексту бавићу се начином на који елементи српског народног певања улазе у савремене праксе обнове и употребе традиционалне музике. Народна вокална традиција Србије и других држава Балкана постала је предмет интересовања средином деведесетих година 20. века, у периоду када су се паралелно јавили покрети „реконструкције“ традиционалног звука, као и тенденције његовог осавремењивања под утицајем глобалног усмерења, познатог као world music. Премда рад са музичком традицијом, или музичким фолклором у ранијој терминологији, није ексклузивна тековина последње деценије прошлог века, модалитети поступања са музичким наслеђем који су се јавили у том периоду умају неколико заједничких одлика по којима се разликују од претходних феномена сродне оријентације. Наме, и „нови“ неофолклорни израз и хибридне форме у којима се на различите начине дотичу народна музика и жанрови потекли са Запада, у српској музичкој култури најчешће носе атрибут етно, и повезани су са новим поимањем етничког и националног идентитета насталог након распада СФРЈ, за чије сврхе је било неопходно посегнути у архаичну музичку прошлост.<sup>1</sup> И једне и друге, такође, одређује дисkontинuitet са музиком која је предмет реконструкције, у смислу да аутори и извођачи најчешће нису непосредни насиоци традиције, као и да је изводе изван некадашњег функционално определjenog контекста. Напослетку, премда се неотрадиционални „тврди“ модели обнове традиционалног звука и појаве из „етно“ или world усмерења раслојавају по поступцима артикулације музичког материјала, стилским карактеристикама и музичким идеологијама које заступају, и једни и други се сразмерно ретко ослеђају на принципе музицирања инхерентне некадашњем фолклорном изразу попут варијантности, родно определеног извођења и других.

Начин на који се традиционална народна песма мења на формалном, структуралном и стилском плану уласком у свет комодификоване популарне музике размотрићу на примеру косовске песме *Дуни ми, дуни, лађане*, коју је Миодраг Васиљевић забележио педесетих година прошлог века и објавио у збирци *Народне мелодије с Косова и Метохије*.<sup>2</sup> Реч је о свадбеној песми косовских Срба о којој Васиљевић, најалост, није оставио опсежније етнографске податке. На основу Васиљевићеве транскрипције не може се закључити пуно о стилу извођења: поред мелодијског костура прве мелострофе, записано је неколико изразитијих украсних тонова, а стихови су дати у интегралном облику. Ову песму је у протеклих десет година обрадило неколико извођача којима је полазиште представљала или Васиљевићева збирка, или су пак до информација долазили путем механизма размене и учења музике преко снимака других аутора карактеристичан за нову етно/world music сцену. У табели која следи дат је хронолошки преглед појављивања обрада *Дуни ми, дуни, лађане* почевши од прве коју је, према транскрипцији Миодрага Васиљевића, снимио и објавио певачки дуо *Теофиловић* (види Табелу 1).

Васиљевић је записао две варијанте песме *Дуни ми, дуни, лађане*, прву по певању Синђе Зафировић из Гњилана 1947. године, а другу 1948. године у Београду на основу извођења

Табела бр. 1

Дуни ми, дуни, лађане			
Извођач	Жанр	Издање	Земља порекла
Вокални дуо „Теофиловић“	Неотрадиционална музика	Чувари сна, Београд, 1998.	Србија
Теодулија	Етно	Приче из давнина, Београд, 2002.	Србија
Афион	Etno/world music	Афион, Загреб, 2006.	Хрватска
Ann' Sannat	World music	2007(?), живо извођење <sup>3</sup>	Русија

Димитрија Чемерикића. Ниједна од нових интерпретација не посеже за мелодијом транскрибованом према Чемерикићевом певању, која је ужег амбитуса (кварт) и сведенијег покрета у односу на квинти опсег и развијенију мелоритмичку структуру првог записа. У намери да верно реконструише песму, дуо *Теофиловић* руководио се Васиљевићевом транскрипцијом певања Синђе Зафировић. Песма се на први поглед испевава без већих интервенција на формалном и структурном плану, осим што се значајно скраћује текст (изостављено је шест стихова). Ту промену Ненад Љубинковић оправдава позивајући се на флексибилност усмене предаје: *Песме нису преузимали по принципу аутоматизма, или научне документарности, некоје песме су свесно скраћивали у односу на старе етномузиколошке записи, јер у таквом, рудиментарном облику оне данас настављају трајање у народ-*

ном певању. Песма је жива народна мисао, подложна изменама, променама. Није окамењена, јер ни њен вечити, трајни творац: народ, тачније човек, није увештен у животу и трајању.<sup>4</sup>

Уз уважавање опаске да је промена неизбежна у процесу предаје „живе традиције“, не сме се сметнути с ума да начин на који дуо *Теофиловић* располаже и барата музичким материјалом припада другачијој културалној формацији, која се у ширем европском кругу сродних појава назива оживљавањем народне музике (folk revival), те су стога и њихови поступци ближи том контексту у односу на претходни, не-

Пример бр. 1. – Васиљевићева транскрипција *Дуни ми, дуни, лађане*<sup>5</sup>

29

Гјилане

Дуни ми, дуни, лађане,  
Дуни ми, дуни, лађане, еј, лађане!

Дођи ми, дођи, драгане, У моју башчу зелену, Под моју ружу румену, Куде ја везем дарове, Сас белу свилу и злато, Свакому свату по јагл'к, А тебе, драги, бошчал'к.	Дуни ми, дуни, лађане, Дођи ми, дођи, драгане, Ситан сам бисер расула, Оди га са мном купити, А ја ћу тебе љубити!
--	--

Певала Синђа Зафировић (Гјилане, 1947).

посредни живот традиције. Скраћивање поетског текста може се протумачити као својеврсна семантичка динамизација, јер изостају стихови у којима се набрајају девојчини дарови и описује њихова намена, а уместо њих прелази се на директан позив изабранику да заједно са девојком сакупља бисер,<sup>6</sup> ипак, скраћивање јесте и својеврстан уступак медијатизацији спроведеној над традицијом – а *capella* песме сабране на једном компакт диску које, уз то, припадају готово заборављеној вокалној традицији, прилагођавају се броју економији реализације савременог слушаоца.

Даљим поређењем интерпретације Теофиловића и фолклорног узорка указују се и друге промене које се могу означити својственим, или чак типским за неотрадиционални музички покрет у Србији данас. На првом полустиху лирског несиметричног осмерца у Васиљевићевом запису јавља се силазни мелодијски покрет у амбитусу мале терце, почевши од иницијалиса. У понављању мелопоетске целине долази до варирања, што за последицу има таласаст мелодијски покрет (a2). Иницијалну структуру сличну варираном моделу на мелодијском плану дели и позната косовска песма *Густа ми магла паднала*, средином деведесетих изузетно популарна у кругу етно и world music.<sup>7</sup> Из тог разлога и не чуди одлука Теофиловића да уместо првобитног сила-зног интонирања сваки почетак мелострофе изведу ослањајући се на варирани уместо на иницијални мелодијски модел. Другим речима, изневерава се закономерност традиционалне сеоске музике оличена у принципу понављања и варирања у корист измењеног фолклорног узорка који се, у тумачењу Теофиловића, потом фиксира и понавља без изразитијих промена које би се могле очекивати према одликама сеоског традиционалног певања у Србији. Оне промене које се јављају очituју се у слободнијем третману орнамената који на појединим местима постају део мелодијског костура, као и на плану агогике, продужењем појединих

тонова и убрзавањем темпа на месту где се јавља рефрен *ej* у музичком току.

Поређењем првих мелострофа традиционалне песме и њеног тумачења од стране Теофиловића сагледавају се следеће структурне промене (види Табелу бр. 2).

На известан начин, изведба Теофиловића усталила се као својеврстан модел за даља тумачења песме *Дуни ми, дуни, лађане*, за чије ауторе се са правом може претпоставити да нису консултовали Васиљевићеву збирку косовских песама. Парадигматски модел такве интерпретације представља обрађа коју је група *Теодулија* објавила на свом дебитантском албуму 2002. године. У вокално-инструменталном аранжману који укључује компоновани инструментални увод и дуже интерлудије импровизационог карактера, од саме песме преостаје седам стихова који се реорганизују у целине вишег реда сходно захтевима аранжмана и наизменично смењују са инструменталним одсецима. Некадашња мелострофа заснована на понављању стихова прелази у строфу која настаје везивањем два различита стиха или понављањем истог стиха, у зависности од позиције у аранжману. Крај песме маркира алтернација првог стиха песме *Дуни ми, дуни, лађане* и његове окрњене форме у дужини првог чланка од пет слогова, који се повремено завршава извиком и.

У деоници коју изводе певачице *Теодулије* доминира тала-  
саста мелодика на почецима стихова, идентична обрасцу ко-  
ји су на том месту музичког тока увели *Теофиловићи*. Тај  
исти мелодијски сегмент јавља се и на проширењу текстуал-  
не основе које чине рефрен и поновљена последња реч стиха  
на kraју мелострофе, где је у традиционалној песми поно-  
вљен силазно интониран мелодијски одељак са почетка.  
Кретање од традиционалне песме преко њене неофолклорне  
обнове све до популарне форме етно музике, указује тако,  
на деволуцију принципа варирања: иницијални сегмент сила-  
зног мелодијског покрета прелази у други план код *Тефи-  
ловића*, да би се у потпуности изгубио у аранжману *Теоду-  
лије* (види *Табелу бр. 3*).

Од других важнијих измена ваља истаћи да украсних то- нова готово и нема, а и поједине тонске групе бивају упрошћене. Крајевима мелострофе придржују се узвици на самогласнику *и* – сведочећи о превиђању или селективном укрштању регионалних и локалних стилских особености различитих етномузичких зона. О сличном говори и начин певања који припада географски и културално дислоира- ном, али свеприсутном конотирању грленог и снажног, односно гласног, као традиционалног или архаичног, засту- пљеном на данашњој српској сцени етно и world музике, које убира данак у потирању и губљењу стилских особено-

*Табела бр. 2*

Табела бр. 3

Васиљевићева транскрипција (*V)					Теодулија (*T)				
A		Av			A		Av		
a1	b1	a2	bv	a1	a1	b1	a1	b1	a1
a1 a2 a3		a1 a2 a3	r a3		a1 a2 a3		a1 a2 a3	r a3	
3, 2, 3		3, 2, 3	(1) 3		3, 2, 3		3, 2, 3	(1) 3	

a2 (V) = a1 (T), b1 (T) је упрощена варијанта бв (V)

сти карактеристичних за одређену музичкокултуралну пре-деону целину.<sup>8</sup>

У протеклој деценији етно и world сценом у Србији, и делимично на Балкану, доминирао је одабир песама са ритмичком деобом од седам осмина. На то упућује и аранжман *Дуни ми, дуни, лађане* хрватске групе *Афион*, у којем је певана деоница у потпуности преведена на поменуту ритмичку поделу. Морфолошки, аранжман је близак *Теодулијном*, са смењивањем инструменталних и вокално-инструменталних одсека, а разликује га употреба акустичних инструмената (флаута, гитара, контрабас, дарабука), спорији темпо и медитативнији карактер. У пратећој програмској књижици наводи се да је песма *Дуни ми, дуни* пореклом славонска (slavonski tradicional). Без одговарајуће транскрипције или звучног снимка који би могли поткрепити ову тезу о пореклу, извођење *Афиона* упадљиво наликује модификованијој верзији која је преко Теофиловића и, доцније, *Теодулије*, инаугурисана на балканском сцени етно музике.

Миграње српских традиционалних песама ка интернационалном контексту појава је новије природе, и углавном се забива по већ поменутим правилима world music сцене, којом као основни извор информација циркулишу мање или више аутентични снимци без детаљнијих података о оригиналном начину и функцији извођења музике. Увећавањем оптике, већина српских нативних мелодија потпада под општију ма-главиту одредницу балканске музике, што за последицу има даље губљење оригиналних карактеристика, и велику интерпретативну произвољност, али се уједно успостављају нови модели „узора“ и „копије“. Тако је, по свој прилици, и руска група *Ann' Sannat* била у могућности да се упозна са песмом *Дуни ми, дуни, лађане* – слушајући неке од постојећих популаризованих снимака.

Вокална деоница у тумачењу Ине Бондар заснива се на смењивању две ритмичке поделе у оквиру парног метра: ритмичку структуру прва два чланка стиха чине две пунктирале и једна обична осмина („дуни ми, дуни“), последњи чланак изводи се у комбинацији правилне четвороосминске и поделе засноване на пунктираним осминама („лађане“); на исти начин је организован и други, поновљени стих у оквиру мелострофе, док се у текстуалном проширењу (четири осмине) повремено јавља рефрен, а повремено га чини само поновљена последња реч стиха. Ова новина свакако не припада корпузу традиционалних средстава из којег је песма потекла, и може се повезати са намером да се музички ток динамизује сучељавањем фигуре од две пунктирале и једне обичне осмине у инструменталној пратњи, и смене метричких подела у вокалној деоници. Сличну функцију остварује и рефрен, који се уместо фиксираног места у традиционалној пе-

сми, појављује у функцији својеврсног *застоја* у музичком току који најављује крај певане строфе (његово трајање је значајно продужено у односу на рефрен у Васиљевићевој транскрипцији). Певање је слично постојећим етно тумачењима на која се ве-роватно и угледало, и представља најдаљу модификацију у односу на фолклорни узор. Штавише, и аранжман реализован у саставу виолина – бузуки – гитара – виолончело прилично наликује аранжманским решењима *Афиона*. „Аутентично“ у традиционалној музици, тако, постаје траг трага, а про-мене на плану макро и микроформе, као и укрштања стилских категорија постају све-дочанства о томе како је „култура“ уписи-вана, преbrisана и наново уписивана у ма-теријалност музичког.

\* \* \*

О чему говоре спроведене анализе кре-тања традиционалне песме кроз нова под-ручја музичког? Истицање чињенице оси-пања или деволуције традиционалног изра-за представља својеврстан труизам, и неу-бедљиво оправдавање за занемаривање нових појава чија анализа (локалну) етномузико-логију води ка разматрању лепезе контек-стуализација музичких традиција (у множи-ни), без устручавања и самонаметнутих ограничења. Законитости проистекле из традиције у одређеном моменту, извесно је, престају да важе као *номос стварања* и *разумевања музичке баштине*, односно муз-ика – у овом случају, косовска песма – постаје артефакт убрзаног културалног процесирања које подлеже новим правили-ма. Њен даљи „развој“ измештен је из тела традиције, али никако није арбитран: дисперзија једног музичког садржаја руко-вођена је интринсичним правилима музич-ко-културних формација у које улази, као и сталном тензијом између канонизације и иновације, опирања нестанку некадашњих граница и њиховог беспоштедног или до-бронамерног брисања. Можда је то карика у животу традиције, али спроведена на ра-

дикално другачији начин, будући да је реч пре о вакснућу него о природном настављању. Оправдавајући Васиљевићев манир солфејистичке једноставности мелографског записа као форме која дозвољава да музика на један други начин „заживи“, Младен Марковић сугерише да фолклор *фиксiran na папиру значи само успомену на одређени тренутак његовог постојања, snapshot из породичног албума.*<sup>9</sup> На трагу те мисли, требало би пружити шансу новим, нео- и посттрадиционалним музичким појавама чијом се пажљивом анализом и интерпретацијом указују не увек успела, понекад крајње хетеродоксна, а у извесним случајевима и занимљива музичка решења. Јер, историјски наслеђен тренутак world музике (и њених деривација попут етна, фузије са другим жанровима, итд) представља управо то: извлачење из заборава артефаката музичке прошлости, посுђивање из традиције које гравитира сопственим правилима, истовремено повратно утичући на поимање тога шта традиција *јесте* и шта од ње, и на који начин, преостаје за данас и за сутра.

<sup>1</sup> Историчар Кристијан Ђордано појаву повратка идеализованим вредностима предсоцијалистичке епохе назива принципом историјске реверзибилности посткомунистичких друштава. О његовој концепцији више у:

Kristijan Đordano, „Etno-istorijski trag: etničke pripadnosti i seljački identiteti“, *Ogledi o interkulturnoj komunikaciji*, XX vek, Beograd, 2001, 232–236.

<sup>2</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије* (прир. Зорислава М. Васиљевић), Нота, Књажевац и Београдска књига, Београд, 2003, 180.

<sup>3</sup> Снимак је доступан на адреси:

<http://www.annsannat.com/media.shtml>  
30. 08. 2009.

<sup>4</sup> Nenad Ljubinković, „Kako natpevati vilu: o pesmama sa CD-a Čuvari sna“ (programska knjižica), *Čuvari sna*, One Records, Beograd, 1998.

<sup>5</sup> Преузето из: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 180.

<sup>6</sup> Изостављени су следећи стихови:

(...) Kude ja vezem darove/Sas belu svilu i zlato/Svakomu svatu po jagl'k/A tebe, dragi, boščal'k/Duni mi, duni, lađane/Dodì mi, dodì, drage.

Према: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 180.

<sup>7</sup> Разликује се метроритмичка структура: у случају *Дуни ми, дуни, лађане* подела је двочетвртинска, док је ритам песме *Густа ми магла паднала* заснован на обрасцу од 7/8.

<sup>8</sup> Ваља напоменути да стилска недоследност није увек присутна у остварењима world сцене: постоје бројни примери где је, баш на против, посебна пажња посвећена управо очувању локалних особености. Многи музичари који су у непосредном контакту са традицијом, или су накнадно едуковани као њени интерпретатори, успевају да остваре добру равнотежу између музичког фолклора и савремених решења. Ипак, чини се да то није случај са већим делом сцене српске етно музике, јер је тај музички покрет (који се због своје хетерогености не може назвати жанром у правом смислу) у великој мери вођен комерцијалним моментом и таласом *нове моде* у откривању музичког фолклора.

<sup>9</sup> Младен Марковић: „Миодраг А. Васиљевић: првих сто година“, *Нови звук* бр. 22, СОКОЈ–МИЦ, Београд, 2003, 21–26, 24.

## TRACING THE ETHNO-SOUND

Iva Nenić\*

### TRADITION'S POST- MOMENTUM

Ethno and world music interpretations of the song

*Duni mi, duni, lađane*

UDK: 78:398(497.11)“199“

ID: 176892940

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 28–32

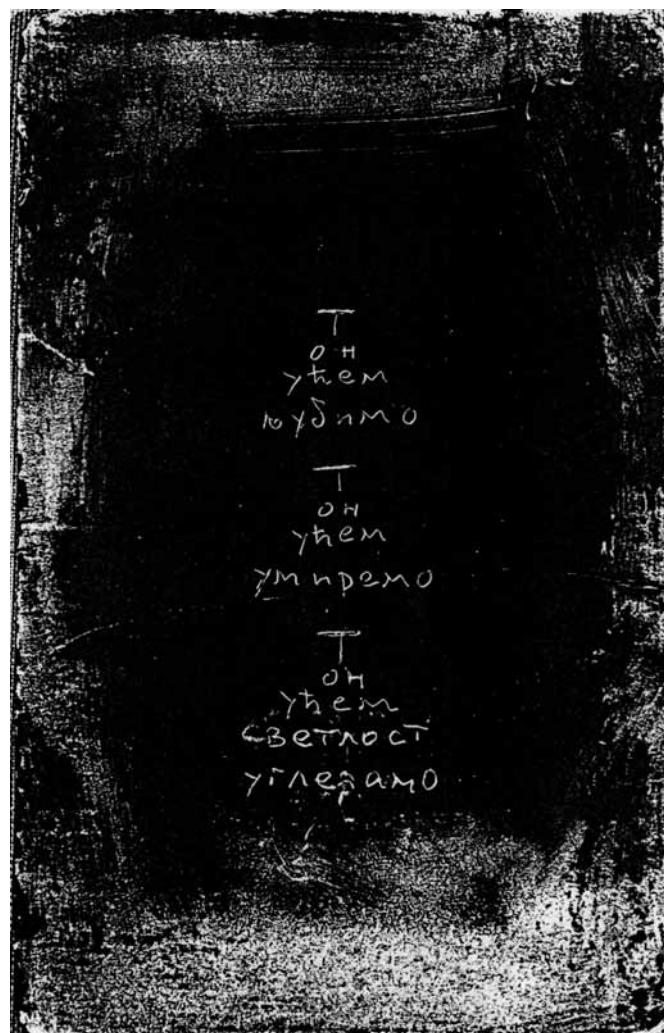
Submitted: 16th November 2009.

Approved: 1st December 2009.

**Abstract:** Ethnomusicological consideration of traditional music's transformation in Serbia towards neo-folkloristic or world music formations is of a recent origin. Along with the changes in the "context" of performance, and cultural and ideological premises that articulate a (material) musical product – a traditional song in this instance, equal attention must be paid to the modifications taking part in the very *materiality* of music. The latter refers to the structural and stylistic innovations and changes that are inextricably connected to the new contexts where music is brought to life. In this paper I trace national, regional and transnational migrations of a traditional song from Kosovo *Duni mi, duni, lađane*, that rely on a transcription made in 1947 by ethnomusicologist Miodrag Vasiljević. This song's movement across the musico-cultural borders exemplifies the shifting of a tradition's meaning, but also shows how the (loose) canons of the "Balkan" and international *etno* and world music scene are created and contested.

**Key words:** *Duni mi, duni, lađane*, ethno (etno), world music, musical structure, analysis, reconstruction, neo-folklore

\*Iva Nenić (b. 1979), in 2004 graduated with honors at the Academy of music in Belgrade as a Master of Arts from the department of Ethnomusicology. Later in 2009 she received her Extended Research Master's degree from the University of Arts in the field of Theory of arts and media with a thesis *Return of the Past: Critical Approach to Ideologies of Tradition*. She also took part in the advanced undergraduate programs of Belgrade Open School and Belgrade's Center for Women's Studies. Her fields of interest include ethnomusicology, cultural studies (mainly british school), theory of ideology, antropology of music and gender studies.



Љубица К. Марић: *Тонућем љубимо* (из Таблица)  
Ljubica K. Marić: *As we sink, we love* (from *Tablets*)

Jernej Weiss\*

# CZECH MUSICIANS IN SLOVENIA BETWEEN 1861 AND 1914

UDK: 78(=162.3)(497.12)“1861/1914”

ID: 176892684

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 34–40

Submitted: 22nd April 2009.

Approved: 14th May 2009.

**Abstract:** The many Czech musicians working in Slovenia in the period between 1861 and 1914 actively co-created practically all areas of music culture in Slovenia throughout this period. Through their activities they decisively influenced the creative, musical-reproductive, musical-pedagogical and musical-publicist areas, and strongly influenced the transition from a more or less musically inspired dilettantism to a gradual qualitative and quantitative rise of musical culture in Slovenia. So it seems that the sound craftsmanship of predominantly well-educated Czech musicians in Slovenia was precisely what music culture in Slovenia needed in the early phase of its development. Of key importance for music culture in Slovenia were therefore its contacts with the many well-educated Czech musicians who brought to Slovenia the creative achievements of music culture in Czech lands at the turn of the 19th to the 20th century.

**Keywords:** Czech musicians, Immigration, Czech lands, Slovenian lands, Anton Nedvěd, Anton Foerster, Emerik Beran, Josip Procházka, Karl Hoffmeister, Václav Talich

\* Dr. Jernej Weiss ([jernej.weiss@ff.uni-lj.si](mailto:jernej.weiss@ff.uni-lj.si)) studied at the Department of Musicology of the University of Ljubljana (1999–2002) and at the Institute of Musicology of the University of Regensburg (2002–2003). In 2004 he became Assistant and Research Fellow at the Department of Musicology (Faculty of Arts, University of Ljubljana) where he finished his postgraduate studies. The focal point of his Ph.D. research was “The role of Czech Musicians in Slovenia, between 1861 and 1914.” In 2005 he became an Assistant Editor of the main Slovene musicological periodical *Muzikološki zbornik* (*Musicological Annual*). His research is mainly devoted to the history of Czech and Slovene music at the turn of the 19th to the 20th century, music between the World Wars and music and politics.

The activities of Czech musicians had an enormous impact on events in the music culture of Slovenia in the period between 1861 and 1914. The numerous Czech musicians working in Slovenia in the period between 1861 and 1914 actively co-created in practically all areas of music culture in Slovenia and strongly influenced the transition from a more or less musically inspired dilettantism to a gradual qualitative and quantitative rise of music culture in Slovenia.

The studies conducted so far have not given a thorough and comprehensive overview of the activities of Czech musicians in the music culture of Slovenia in the period between 1861 and 1914. This research therefore deals with the question of the musical, social and cultural influences of Czech musicians in Slovenia in this period. More precisely, in which areas, how and to what extent did the most important representatives of Czech musicians in Slovenia contribute, through their activities, to music culture in the period between 1861 and 1914 in Slovenia. For the purposes of this research, the primary sources, general historical, periodical, publicist and special music literature held in the music archives of Slovenia and the Czech Republic have been analysed.

An increased number of Czech musicians is especially characteristic of newly emerging nations, among which the idea of the need to form a new, nationally more distinctly determined music culture already appeared at the beginning of the 19th century. The dates chosen for research, 1861–1914, thus begin with the great flowering of Slovenian music after the liberalisation of the Habsburg monarchy and end with the First World War.

It seems that well-educated Czech musicians had arrived just in time to occupy the vacant job positions in a number of newly established music institutions in the early 1860's, whose primary task was to emancipate Slovenian music from the previously prevalent and dominant cultural models. In spite of this, the decisions of Czech musicians to work in these institutions were more of an existential than of an ideological nature. The arrival of Czech musicians was therefore primarily the consequence of the formation of several new music institutions, as well as the existing need for well-educated staff. The similarity in language and ideas in the above-mentioned institutions gave Czech musicians an advantage over their predominantly German-speaking counterparts, and this similarity was more often than not decisive for their engagement.

Czech immigrants informed their fellow countrymen on the situation in Slovenia mostly through letters, arousing in them an interest in Slovenian provinces. By emphasizing Czech-Slovenian reciprocity in the past, they kindled feelings of solidarity and connectedness among the two nations. Such connections through ideas soon brought concrete results and, with the onset of the constitutional period in the early 1860's, stimulated more intensive migration from Czech to Slovenian provinces. The arrival of Czech musicians was in part also due to the fact that they were much too numerous in the Czech provinces, and thus came to Slovenia primarily as eco-

nomic migrant workers. A key role was naturally played by personal acquaintances among Czech musicians and the recommendations of some of their colleagues, who through their work had already proven their worth in Slovenian provinces and enjoyed considerable trust among its musicians. Slovenian musicians often sought advice on the recruitment of educational and reproduction staff from Czech colleagues already working in Slovenia, who were well-acquainted with the situation in Czech music.

The activities of predominantly well-educated Czech musicians were already of utmost importance in the music culture of the first half of the 19th century in Slovenia. In this period, Czech musicians significantly contributed to improving the music culture of Slovenia in the areas of music reproduction (Gašpar Mašek, Josef Beneš), music education (Josef Mikš, Franc Sokol, Jan Slavík), musical craft (Andrej Ferdinand Malahovski) and, last but not least, composing (František Josef Benedikt Dusík, Venčeslav Wratný). Some of their compositions even represented an initial contribution to the tradition of individual musical genres in Slovenia. Through their tireless work in the period of major political events, such as e.g. the Ljubljana Congress in 1821<sup>1</sup> and afterwards, they maintained a more or less high level of music reproduction. It is in particular these musicians who deserve the merit for the high quality level of philharmonic concerts, as well as the organizational work and staging of certain performances in the Estate Theatre in Ljubljana. Already in the initial decades of the 19th century, such concerts and opera performances introduced audiences in Ljubljana to some of the most recent compositions, among others also Beethoven's symphonies. Although equal importance cannot be attributed to all educational achievements of Czech musicians in the first half of the 19th century in Slovenia, they nevertheless contributed decisively to the education of the emerging generation of composers, music reproducers and teachers in Slovenia. Nor should one overlook their valuable contributions in individual local communities, where many of them worked as choirmasters, organists, organ masters and music teachers, and in this way helped to raise the music culture of these areas.

As in the first half of the 19th century, the functioning of certain major music institutions in Slovenia in the period between 1861 and 1914, which saw the arrival of an increasing number of Czech musicians, practically cannot be imagined without Czech musicians. Most of these newcomers were well-educated, as they generally had the possibility of acquiring the best university-level music education at the leading Czech university-level music institutions, such as the Prague National Conservatory of Music<sup>2</sup> and the Organ School in Brno<sup>3</sup>. Some of them had enriched their extensive musical knowledge in various fields in their own Czech provinces before arriving in Slovenia. It therefore comes as no surprise that they brought with them a considerable amount of highly applicable musical knowledge, methods and techniques which they were then able to put to practical use in the establishment of some of the most important music institutions in Slovenia.

Czech musicians in Slovenia therefore collaborated with all music institutions operating in Slovenia between 1861 and 1914, regardless of their national character. Without musicians such as Anton Nedvěd<sup>4</sup>, Jan Lego or Henrik Korel, the establishment and subsequent operation of reading halls in Ljubljana, Trieste or Maribor simply cannot be imagined.<sup>5</sup> One could also hardly speak of the beginnings and subsequent oper-

ation of the Dramatical Society,<sup>6</sup> the Musical Society<sup>7</sup> or, later on, the Cecilian Society<sup>8</sup> without Anton Foerster<sup>9</sup>, who undoubtedly played one of the leading roles in these institutions. Just as inconceivable is the functioning of the Philharmonic Society without such Czech music directors as Anton Nedvěd and Hans Gerstner, who largely contributed to the quantitative and qualitative rise of both music-reproduction and music-education activities of this institution. In the area of music-organizational work, mention should be made of Julius Ohm Januschowsky and a number of other Czech musicians, such as Josip Procházka and Karl Hoffmeister, who contributed to the functioning of the Music School of the Ljubljana Musical Society. Also deserving mention are the valuable institutional endeavours of Czech musicians in the field of church music. In particular Anton Foerster, much like Peregrin Manich in Maribor, considerably reformed the music activities of the Ljubljana Cathedral as its regens chori. Without Czech musicians such as Václav Talich, Peter Teply or Cyril Metoděj Hrazdira, it would have been hard to imagine the aspirations emerging at the beginning of the 20th century for the establishment and functioning of a professional orchestra such as the Slovenian Philharmonic Orchestra which, in the field of orchestra music, succeeded in replacing the previously predominant army bands.<sup>10</sup> Czech musicians working in Slovenia in the first half of the 19th century naturally participated in the musical performances of the leading Slovenian opera institutions: the Estate Theatre (later known as the Provincial Theatre), as well as the previously mentioned Dramatic Society and the Slovenian Provincial Theatre established in 1892.<sup>11</sup>



Anton Nedvěd (1829–1896)



Anton Foerster (1837–1926)

36

In the field of music reproduction, attention should in particular be drawn to the activities of some other Czech musicians, who in various Slovenian cities and towns contributed substantially to raising the level of music reproduction. It would be very difficult to imagine the formation of the choir of the Trieste Musical Society without Jan Lego, or any advancements in the area of music reproduction without the endeavours of Josef Michl in Gorica and Peter Teplý in Trieste, or the choir of the Maribor Reading Society without Emerik Beran. These musicians largely contributed to the qualitative and quantitative rise of music reproductions in the above-mentioned cities.<sup>12</sup>

Numerous Czech musicians can also be traced in the field of music education. Most of them were active at the Music School of the Ljubljana Musical Society, where the music education programme was only beginning to be created and conditions established for the music education process, which the management of this institution entrusted to well-educated Czech musicians. Through mediators in Prague, particularly Jan Lego, the Ljubljana Musical Society succeeded in bringing these musicians to Slovenia. It is therefore not surprising that Ljubljana hosted such renowned music teachers as, for example, pianists Karl Hoffmeister and Josip Procházka, who were later among the most distinguished professors at the National Conservatory in Prague. Václav Talich was also one of those professors of the Ljubljana Musical Society who, in the field of com-

posing, significantly influenced the music education activities of the central Czech university-level institution, the National Conservatory in Prague, as well as the music reproduction activities of the Czech Philharmonic. Worthy of mention are a number of other Czech music teachers, such as Gustav Moravec and Hans Gerstner, who did not enjoy such internationally resounding musical careers, but for almost half a century created the music education programmes of the Music School of the Ljubljana Philharmonic Society, and continuously followed the changes in music education abroad.<sup>13</sup>

In the field of composing, Czech musicians also contributed some fundamental compositions in practically all music genres, and these set the guidelines for further composing activities in Slovenia.

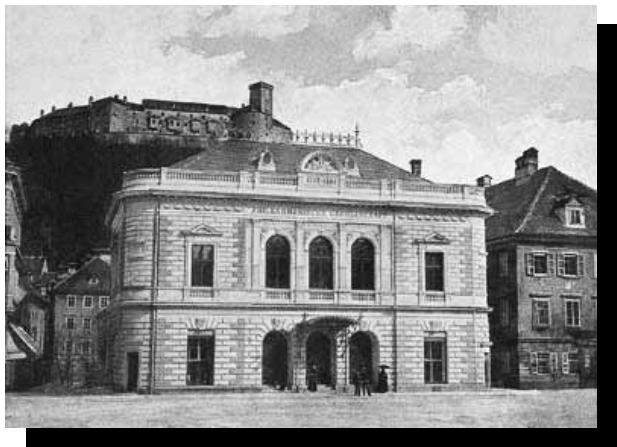
Considering the compositional contribution of Anton Nedvěd in chamber music, Foerster's manifold composing activities, which brought brilliant results in the area of musical performances with the opera *Gorenjski slavček* (The Nightingale of Upper Carniola), the creative achievements of Emerik Beran in chamber and symphony productions, the significant piano compositions of Karl Hoffmeister, and the songs of Josip Procházka, it seems that the above-mentioned composers essentially contributed to the development of individual music genres in Slovenia in the period discussed. Their shared quality was by all means a sound compositional-technical knowledge which, in contrast to the dilettantism that dominated all spheres of musical activity in Slovenia at the time, stemmed from a solid foundation in musical education.

These musicians managed to acquire a solid musical education during their studies with some of the leading Czech composing teachers and theoreticians, among whom special mention should be made of Smetana, Dvořák, Janáček, Otakar Hostinský, and many others. With their extensive compositional-technical knowledge, they were able to avoid the self-sufficient, chiefly utilitarian concept of music culture that more or less marked music production in Slovenia up to the period between the two wars. This is largely owing to the fact that they harboured a deep-rooted tradition of autonomous musical thinking. Although the majority of Czech composers were more or less reserved towards the most recent compositional-technical procedures, their mastery of musical artisanship provided them with ample opportunities to express themselves within their own compositional poetics. And for this reason they generally did not subordinate their compositional-technical solutions to the utilitarianistically interpreted artlessness that was predominant in Slovenia at the time. Folk simplicity was, of course, far from being unknown to them – on the contrary: the numerous choruses written by them for the patriotic or lyrical verses of Slovenian authors demonstrate their conviction that a functional incentive for music is important. However, much like those at the beginning of the 20th century, more educated Slovenian composers were cautious towards simplicity.

Alongside national awareness, they were thus among the first to understand music also from the perspective of compositional-technical relevance, which was sooner a rare than a self-evident view of musical creativity in Slovenia at the turn of the 19th century. In spite of the utilitarian purpose of compositions, the majority of Czech musicians in Slovenia emphasized their artistic, pure or special way of thinking in tones without which a musical creation may nevertheless be a work of art, but only within the framework defined by postulates outside the sphere of music, such as e.g. the reading-society folk nature of an expression or the religiously pre-

scribed moderation of a melody. Precisely this approach, which could be designated as pure musical thinking – is at the same time the source from which their fundamental compositional orientation can be drawn.

Czech musicians working in Slovenia made an important contribution in yet another area – music publishing. Although they were present in this area in somewhat smaller numbers than in music reproduction or music education, it is primarily their contribution in the field of music publishing that holds the greatest value. Czech musicians such as Anton Foerster, Julius Ohm Januschowsky, Karl Hoffmeister and Josip Michl wrote important articles and reviews of concerts in daily newspapers and in some Slovenian magazines. Of major significance were also their published contributions in the field of music education, foremost among these being individual textbooks serving as teaching aids to Czech musicians in their educational work. Nedvěd and Foerster made the most important contribution to the formation of music education litera-



**The Slovenian Philharmonic Building  
(where Talich conducted between 1908 and 1912)**

ture in Slovenia. With their music textbooks, Czech musicians laid the foundations for more efficient work in the field of music education, and thereby established the foundations of Slovenian music terminology. Yet their music publishing activities were not limited solely to articles in daily newspapers; through these articles they also influenced Czech musical newspapers and magazines. It is largely owing to Foerster, and later to Michl, that Czech readers obtained valuable information from these publications on musical events in Slovenia and were, throughout the period discussed, constantly informed on the very important role played by their fellow countrymen in the music culture of Slovenia. Although their music publishing activities were the least productive if compared to other areas of their work, which may probably be attributed to language difficulties, the contributions of Czech musicians set the guidelines for the further development of music publishing activities in Slovenia.

In comparison with other migrants in Slovenia, Czech musicians are by all means the most numerous, and made the most important contribution to raising the level of music culture in Slovenia. Of a similar intensity were the migrations of Czech musicians to some areas outside the Habsburg monarchy. In Serbia, for example, the migrations of Czech musicians to the northern part of the then Serbian provinces were particularly characteristic, although they were also present in southern parts of Serbia as well. This is quite surprising given the fact that only the northern part of the then Ser-

bian territory formed part of the Austro-Hungarian Empire<sup>14</sup>. Throughout history, the Serbs developed their art in two opposing civilisations and cultures – eastern and western.<sup>15</sup> A very similar situation regarding Czech musicians also existed in some other provinces in southeastern Europe. An increased migration flow of Czech musicians into Bosnia and Herzegovina was observed in particular after 1878, when the Bosnian and Herzegovian provinces were also officially annexed to the Austro-Hungarian Monarchy. Like in Slovenia, Czech musicians played a key role in the profes-

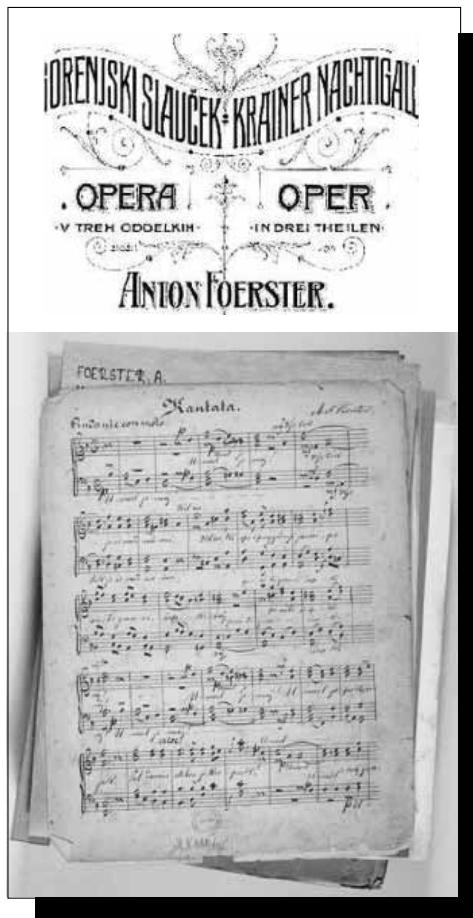


**Václav Talich (1883–1961)**

**37**

sionalization of music culture in Bosnia and Herzegovina.<sup>16</sup> A considerable number of Czech musicians can also be traced in Croatia, and these were active in almost all areas of musical life and contributed significantly to the development of music culture there.<sup>17</sup> The arrival of such a large number of Czech musicians after the implementation of the constitutional regime of 1861 was not only characteristic of nations within the Austro-Hungarian monarchy. Similarly to the southern, non-Hapsburgian part of Serbia, Czech musicians also markedly influenced the music culture of Bulgaria.<sup>18</sup>

As regards the representation of Czech musicians in individual Slovenian provinces, it is difficult to say in which of these provinces they were most numerous in terms of institutional forms of activity. However, the province hosting the largest number of Czech musicians was none other than the central Slovenian historical province of Carniola. It was in Carniola, more specifically in Ljubljana, that one was able to observe the continuous activities of Czech musicians, who worked in almost all the leading music institutions in Ljubljana



**Anton Foerster:** *Gorenjski slavček*  
(*The Nightingale of Upper Carniola*)

from the establishment of its reading hall until the dissolution of the Ljubljana Philharmonic Society. A slightly smaller number of Czech musicians can be traced in the bordering provinces, particularly in the southernmost province of todays Primorska, which is probably attributable to the increased cultural influence of the neighbouring Italian and Austrian provinces on the local cultural activities. For this reason no increased numbers of Czech musicians arriving in Slovenia were observed in the Primorska region after 1861.<sup>19</sup>

In determining the total number of Czech musicians working in Slovenia, it may be established that in the period discussed, around 60 Czech musicians who contributed significantly to the development of music culture were active in Slovenia for an extended period of several years. In the same period, more than 200 Czech musicians were active in Slovenia for a shorter period of time and, for the most part, did not significantly influence the music culture of Slovenia. Czech musicians therefore contributed very intensively in all areas of their musical activity in Slovenia in the period between 1861 and 1914.

After their arrival in Slovenia, Czech musicians were able to apply the rich musi-

cal knowledge they had acquired at Czech university-level music institutions in practice, and in this way profoundly penetrated all areas of musical activity. This is largely the reason why their role in the music culture of Slovenia in the period between 1861 and 1914 is of exceptional value. One could say that their work in the areas of music education and music reproduction was so superior that they actually created the trends in the music culture of Slovenia. Czech musicians did not take almost any positions on national or ideological issues, as they worked in both German and Slovenian music institutions. It therefore seems relevant to stress that the so-called uniform declaration of Czech musicians for the Slovenian side, which until now had been more or less uniformly attributed to them by recent music-history literature,<sup>20</sup> does not hold true. One must realise that despite their emphasis of Pan-Slavic reciprocity and certain other positions on various ideas appearing in the Slovenian environment in the period discussed, there were no pronounced declarations among Czech musicians for either side. The majority decided to collaborate with Slovenian music institutions irrespective of their national character and for entirely practical reasons. The so-called *division concept*, which generally links Czech musicians between the years 1861 and 1914 in their later interpretations with the Slovenian side, never had any significant impact on the work of Czech musicians in real life.<sup>21</sup>

Parallel to determining the role of Czech musicians in the music culture of Slovenia, a number of other issues are coming to light in connection with the interpretation of music history in the period discussed. The main question is whether it is at all reasonable to speak of Slovenian music history at all given the dominant role played by Czech and some other music migrants in Slovenia – for in doing so we are involuntarily stressing its national character – or would it be more suitable to speak about the history of music in Slovenia, considering the very important role held by Czech musicians in Slovenia in the past. Ultimately, the music culture of a certain territory is defined primarily by current musical achievements and not allegiance to a certain national or political group.

The majority of Czech musicians who were active in Slovenia over an extended period of time were naturalized there and completely assimilated with the local inhabitants. They did not declare themselves to be Czechs, Germans or Slovenians, but understood their mission and the related identity above all as a contribution to raising the music culture of the area. It is largely owing to them that, in the second half of the 19th century and at the beginning of the 20th century, several attempts were made to professionalize musical life in Slovenia. In different fields of musical activity, Czech musicians contributed to the establishment and functioning of the leading music institutions of that time in Slovenia. In comparison with other musicians, Czech musicians are those who most significantly marked the music culture of Slovenia in that period. Not only is their contribution far more extensive when compared to that of other music *migrants* and by all means more significant considering their achievements, their role in the music culture of Slovenia is so important that the functioning of many music institutions in the period between 1861 and 1914 in Slovenia would have been highly questionable, if not impossible, without Czech musicians.

<sup>1</sup> The Ljubljana Congress in 1821 was the second of three congresses of the Holy Alliance. For a good four months, the capital

city of Carniola was transformed into the center of European politics. This consequently led to the revival of musical life. Eva Holz and Hernrik Costa, *Ljubljanski kongres: 1821*, Nova revija, Ljubljana 1997.

<sup>2</sup> The Prague National Conservatory was established in 1811. Johann Branberger, Ed., *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, Praga 1911. See also: Vlastimil Blažek, Ed., *Sborník na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praha 1936.

<sup>3</sup> The Organ School in Brno began to operate in 1882. Jernej Weiss, Orglarska šola v Brnu, *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljani*, Litera, Maribor 2008, 19–36. See also: John Tyrrell, The Organ School, *Janáček: Years of a Life*, The Lonely Blackbird, Volume I (1854–1914), Faber and Faber, London 2006, 244–258.

<sup>4</sup> Anton Nedvěd (Hořovice, 19 August 1829 – Ljubljana, 16 June 1896), conductor, composer and teacher. He studied at the Music Conservatory in Prague and worked as music teacher and opera singer in Prague and Brno. From 1856 onward he lived in Ljubljana. He was Director of the Philharmonic Society (1858–1883), from 1859 onward he was a teacher at the Public Music School, and also taught at a secondary school and a seminary. Within the scope of the Philharmonic Society, he established a mixed and a male choir. He was one of the founders of the ‘Glasbena matica’ (Musical Society) and its committee member until 1880. Primož Kuret, ‘Nedvěd, Anton’, *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana 1993, 349.

<sup>5</sup> These were established in Trieste (29 January 1861), Maribor (17 July 1861), Ljubljana (20 October 1861) and elsewhere in Slovenia. Slovenian patriots found models for them in the Czech Republic. They performed special events called *bésede* (words) on them. They were used in almost everything that was being created, which strongly expanded the possibilities of performing Slovenian compositions and directly stimulated more intensified musical creativity. Cvetko Budković, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I: Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, Ljubljana 1992, 156, 292, 298.

<sup>6</sup> The awakened Slovenian national consciousness saw its great opportunity in the opera, which became the center of a national movement with which the young bourgeoisie identified themselves. Stage music reproductions were reintroduced by the Ljubljana reading hall with music performances in theatrical productions. Its work was then continued by the Dramatično društvo (Dramatic Society), founded in 1867. Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, 1991, 301.

<sup>7</sup> Glasbena matica (Musical Society), an association of professional musicians and music lovers founded especially to cultivate the Slovene musical art. Glasbena matica was established in 1872 in Ljubljana as the central Slovene musical institution. It began to collect Slovene folk songs and to regularly issue above all Slovene authors' compositions, which encouraged music production in Slovenia. Being aware that it would only carry forth its message with a sufficient number of musically trained performers, it opened a music school in 1882. In 1891, it also established a choir, whose quality soon improved under Matej Hubad's leadership. After 1918, the Ljubljana Glasbena matica successfully continued its work: in 1919 it established a conservatory, followed by the Orchestra Association. During the reorganization of music education and publishing in 1945, Glasbena matica preserved only one choir, which occasionally still performs in concerts. Jože Sivec, *Glasbena matica, Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana 1989, 224.

<sup>8</sup> The Cecilian Society in Ljubljana was founded in 1877. In order to increase the number of capable organists and church choir-masters, the Cecilian Society established the Organ School in Ljubljana (1877) and published the magazine *Cerkveni glasbenik* (1878–1945, 1976–). Aleš Nagode, *Ceciljanizem na Slovenskem*

*kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje*, doctoral thesis, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 1997.

<sup>9</sup> Anton Foerster (Osenice, 20 December 1837 – Novo mesto, 17 June 1926), composer, organist and pianist. He studied law (graduated in 1863) and music in Prague. He was *regens chori* of the cathedral in Senj, Croatia (1865–1867), and from 1867 onward worked in Ljubljana. He was choirmaster of the National reading society in Ljubljana and conductor of the Dramatic Society, then *regens chori* of the Cathedral (1868–1909) and music teacher in Ljubljana's secondary schools. In 1877 he established the Organ School in Ljubljana, was a co-founder of *Cerkveni glasbenik* (Church Musician) and its long-time editor (1878–1908). Andrej Rijavec, ‘Foerster, Anton’, *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana, 1989, 129.

<sup>10</sup> Through their activities, several Czech bandmasters and other Czech musicians left their mark on these bands.

<sup>11</sup> The last-mentioned is reputed as the first Slovenian Opera House.

<sup>12</sup> Among the cities with the largest number of active Czech musicians in Slovenia are, in first place, Ljubljana and Maribor, followed in particular at the turn of the century by Gorica and Trieste with a number of very important Czech musicians. In the other provinces throughout Slovenia, Czech musicians did not play any major role in the period discussed, despite a number of significant Czech musicians who strongly influenced the reproduction level of music culture in these areas.

<sup>13</sup> Although Czech music teachers were most numerous in Ljubljana – at the Music School of the Philharmonic Society and especially at the Slovenian Musical Society in Ljubljana –, they were also quite numerous in other parts of Slovenia at the turn of the century, following the formation of other music education institutions. Hence, it seems that without their active participation, the music education of these areas would be virtually nonexistent, as it was their extensive musical knowledge that enabled the formation and subsequent undisturbed operation of the mentioned institutions.

<sup>14</sup> The process of *Europeanization* of Serbian music thus began in the 18th century and intensified considerably in the 19th century in the multinational and multicultural southwestern part of the Austrian Empire, of which Vojvodina was also a part. The creation of modern Serbian musical life in this area – in Novi Sad, as well as in numerous small towns (Vršac, Kikinda, Subotica, Pančevo) – strongly depended on the numerous Czech musicians who came to earn a living in the Serbian provinces. The first tide of Czech immigrants arrived as early as in the 1950's, while the last one came in the 1980's. With time, Czech musicians began to move southward and occupy distinguished positions in the musical life of some other

Serbian cities: Belgrade, Niš, Leskovac, etc. The Czech newcomers (e.g. V. Hlavač, A. Lifka, R. Tollinger, etc.) were mostly well-educated musicians who enthusiastically began to lay the foundations in music institutions as choirmasters, orchestra and theatre conductors, other musicians and music teachers. Although their creative range was slightly more modest in comparison with the achievements of their more famous European colleagues, their musical contribution – particularly in choral, orchestral and piano music – was of major importance in the formation of a new ‘Serbian’ music culture. Katarina Tomašević, Contribution of Czech Musicians to Serbian Music in the 19th Century, Matjaž Barbo, Ed., *Muzikološki zbornik* 42 (2006) 1, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, Ljubljana 2006, 127–137. See also: Roksanda Pejović, Czech Musicians in Serbian Musical Life (1844–1918): Part I, Mirjana Veselinović-Hofman, Ed., *New sound* 8 (1996), International Magazine for Music, Belgrade 1996, 57–64 and Roksanda Pejović, Czech Musicians in Serbian Musical Life (1844–1918): Part II, Mirjana Veselinović-Hofman, Ed., *New sound* 9 (1997), International Magazine for Music, Belgrade 1997, 64–75.

<sup>15</sup> Alongside the Greek-Turkish influence, such circumstances were created primarily by numerous Russian migrations, which were beyond doubt most extensive in the Serbian provinces and decisively contributed to the development of Serbian music culture. Melita Milin, The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917, Melita Milin, Ed., *Muzikologija* 3 (2003), Beograd 2003, 23–25.

<sup>16</sup> The immigration of Czech musicians to Bosnia and Herzegovina began to intensify primarily after its annexation in 1878, when the Austro-Hungarian government sent a large number of Czech musicians to work in Bosnia and Herzegovina. In these provinces, Czech musicians occupied practically all the positions where they were needed as professional musicians. There were also a great many amateur musicians among the Czech immigrants, who began to organize societies in Bosnia and Herzegovina, the most famous of these being the so-called Češki krožok. Yet the immigration of Czech musicians to Bosnia and Herzegovina did not end upon the onset of World War I, as a large number of Czech musicians arrived in the said territory even after the end of the war. Fatima Hadžić, Češki muzičari u Bosni i Hercegovini, *Zbornik radova Muzičke akademije u Sarajevu*, Sarajevo 2006, 68–87.

<sup>17</sup> Sanja Majer-Bobetko, Djelovanje stranih glazbenika u drugoj polovici 19. stoljeća u Hrvatskoj, *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, svezak 455.

<sup>18</sup> Emiliya Desislava, *Češtice kapelmajstori i prinosept na Bulgarija*, Sofia 1978, 53–68.

<sup>19</sup> On the contrary, given the exceptionally rich history of activities carried out by Czech musicians at the beginning of the 19th century,

their number even declined slightly after the constitutional changes implemented in the above-mentioned province in 1861.

<sup>20</sup> Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, 1991, 335.

<sup>21</sup> It is indisputable that the concept of nationally influenced music culture left a strong mark not only on Slovenian musical creativity, but also on musical historiography in Slovenia. It would therefore be necessary to take a critical distance from certain secondary historical sources or certain musical-historical literature from the recent period. In line with the new European cultural and political reality, which transcends national boundaries, and above all by including some new sources which historians have traditionally disregarded, it would seem logical to make an attempt at reinterpreting the role of certain institutions and individuals in the music history of Slovenia, and do away with the endless repetitions of certain truly outdated concepts of an extremely nationally determined Slovenian music history.

## ПУТЕВИ РАЗВОЈА СЛОВЕНАЧКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Јернеј Вајс\*

### ЧЕШКИ МУЗИЧАРИ У СЛОВЕНИЈИ ОД 1861. ДО 1914.

УДК: 78(=162.3)(497.12)“1861/1914“

ID: 176892684

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 34–40

Примљено: 22. априла 2009.

Одобрено: 14. маја 2009.

**Резиме:** Многи чешки музичари који су деловали у Словенији између 1861. и 1914. године били су активни учесници готово на свим подручјима словеначке музичке културе тог времена. Њихова делатност битно је утицала на стваралачке, извођачке, педагошке и публицистичке области музике и снажно обојила прелаз од музичког дилетантизма до постепеног квалитативног и квантитативног развоја музичке културе у Словенији.

Изгледа да је спрема претежно добро образованих чешких музичара била тачно оно што је требало музичкој култури у Словенији у раној фази њеног развоја. Зато су од кључног значаја за словеначку музичку културу били контакти са многим добро школованим чешким музичарима који су у Словенију донели креативна достигнућа музичке културе чешких земаља на прелазу 19. у 20. век.

**Кључне речи:** чешки музичари, имиграција, чешке земље, словенске земље, Антон Недвјед, Антон Ферстер, Емерик Беран, Јосип Прохаска, Карл Хофмајстер, Вацлав Талих.

\* Јернеј Вајс (jernej.weiss@ff.umi-q.si) студирао је музикологију на Одсеку за музикологију Универзитета у Љубљани (1999–2002) као и на Институту за музикологију Универзитета у Регензбургу (2002–2003). Године 2004. постао је асистент и научни сарадник на Одсеку за музикологију (Факултет уметности, Универзитет Љубљана) где је завршио своје последипломске студије. Главна тема истраживања у његовој дисертацији је улога чешких музичара у Словенији између 1861. и 1914. године. Од 2005. је помоћник уредника главног словеначког музиколошког часописа *Музиколошки зборник*. Његова истраживања углавном су окренута историји чешке и словеначке музике на прелазу 19. у 20. век, као и музичи и политичи између два светска рата.



Љубица К. Марић: *Моја мајка и ја и ја*

(други назив ове слике је: *Моја мајка и неваљала и добра Љубица*)

Ljubica K. Marić: *My Mother and me and me*

(another title for this image is: *My mother and bad and good Ljubica*)

Слободан Лазаревић\*

## ШКОЉКА И ЕХО

УДК: 821.112.2.09-31 Ман Т.; 78.01

ID: 176893452

BibId: 0354-9313 15 (2009) pp. 42–50

Примљено: 7. октобра 2009.

Одобрено: 15. октобра 2009.

**Сажетак:** Три модуса постојања музике и Време и простор фуге два су поглавља из обимније (још необјављене) студије Уметников скривени потпис у којима се, кроз анализу романа *Доктор Фаустус*, последњег дела Томаса Мана, најпре истражује мисао и схватање великог писца о модалитетима, тј. начинима на које музика може да постоји, а затим се преиспитује његов поступак да фугу као музичку композицију угради у структуру свог романа.

У дискусијама и живим полемичким коментарима које је Леверкин водио са пријатељем Цајтбломом, својим будућим биографом, уочава се како музика за будућег композитора није само форма коју ће реализовати кроз скуп односа између тонова од којих је дело сложено, већ је уметничко стварање и начин живота. Тонске релације и тонске функције су начин настајања и постојања дела, предуслов његовог звуковног остварења. Оно се слушаоцу објављује као згушнутост, опчињеност магијом тонских и хармонских односа. Биће музике суочава нас са сликом света често неразговетног, чулно наметљиве материје коју нам она најчешће саопштава уз помоћ анерганске средставе.

**Кључне речи:** модус, архетип, текст, звук, полифонија, хронотоп, фуга, мит.

\*Др Слободан Лазаревић, ванредни професор Теорије књижевности и Опште књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, рођен је у том граду 1949. године. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду где је и магистрирао са темом *Мисао о литератури и модерној уметности у есejистичком делу Душана Матића*. Докторирао је на Филозофском факултету Београдског универзитета са темом *Стваралачко присуство мита у савременој српској литератури и уметности*. Преко две године је радио као ноћни чувар златарске радионице *Бани*. Ту је и настала књига *Заједничко у невидљивом* (1995). Објавио је низ студија и чланака, као и 18 књига, међу којима: *Владимир Величковић, стрма раван хоризонта* (1990), *Величковић: симбол и сугестија=свет симбola и симбол света у сликарству Владимира Величковића* (2003), *Коса вертикалa Мирослава Ђорђевића* (1992) и *Теорема слике: сликарски и песнички контрапункти Мирослава Ђорђевића* (2008), Есеј *Душана Матића* (1983), *Преиначење митског обрасца: стваралачко присуство мита у савременој српској литератури и уметности* (2001), *Клопка уметности: скривени мимезис у Хамлету* (цртежи Владимира Величковића, 2006), *Дух тајне* (2008) и *Међудноси уметничких светова* (2005).

## Три модуса постојања музике

Проницљивошћу каква се може срести само у посебних стваралаца, Томас Ман је у животопис композитора Адријана Леверкина, који приповеда музичарев пријатељ из најранијих дана Серенус Цајтблом, доктор филологије, уплео и лик Вендела Кречмара, оргуљаша, муџавца, али и човека великог мисаоног богатства.<sup>1</sup> Значај његове појаве не огледа се само у чињеници да је он први Адријанов учитељ музике, личност која подучава, али и образује, него и у томе што младом бићу помаже да музику схвати и разуме као естетски предмет.

У том процесу сазнавања бића ове уметности одлучујућу улогу имају четири Кречмарова предавања – *Зашто Бетовенова соната опус 111 нема трећи став*, затим *Бетовен и фуга*, *Музика и око* и *Музика и елементи*, које он држи пред малобројном публиком у сали Друштва за општекорисну дејатност. Ове теме, у сагласју са пишевом проницљивошћу и лукавством, стварају утисак да су наслумице одабране, а за право су четири сложене карике које ће, попут Одисејевог ожилка, скривати, али засигурно помоћи у разоткривању и тумачењу животних и стваралачких поступака Адријана Леверкина.

Утисак спонтаности привидно следи афинитет предавача и намеру да малобројну публику заинтересује за причу, нарочито за анегдотско у њој. Међутим, ако се пажљиво анализирају наслови и садржаји предавања, може се закључити, релативно брзо, како Кречмар, заправо, пред своје слушаоце подастире темељна теоријска и естетичка питања која конституишу уметност, па, дакле, и саму музику као њен део. Сазнање да то више нису приче саткане од занимљивих догађаја, већ невелики огледи који, по ко зна који пут, поново покрећу дилеме у филозофији уметности, тј. музике – однос и условљеност форме и садржине, време и стваралачко време, постоји ли музика по себи или она егзистира само за нас, има ли она као једном остварена своје објективно, од субјекта независно биће, или је дата само кроз субјективне интенције и само за време њеног трајања?

Међу предавањима Вендела Кречмара посебно, али и по-лазно место заузима треће – *Музика и око*. У њему он констатује да се музика обраћа чулу слуха само у оној мери у којој је ухо, као и остала чула, пријемник онога што је духовно. Међутим, предавач наглашава и чињеницу да многи језички обрти у музичком жаргону уопште нису изведени из подручја акустичког, већ из оног визуелног, из слике коју пружају ноте (...) и (...) да је знаљу довољан један поглед на слику тог писма да би стекао одговарајући утисак о духу и вредности неке композиције.<sup>2</sup> Овим он упозорава да се појам музике поклапа с појмом музичког дела, односно да није реч о томе да ли неко може читати већ исписане нотне знаке уживати у музici, него о чињеници да музика може постојати и ако у њој нико не ужива. Ни визуелним, ни аудитивним путем, а већ као текст музика је готово дело.

Потребно је овде напоменути да је Оргуљаш основе за овакво излагање могао наћи и у неким ранијим теоријским претпоставкама, посебно у оним које су тврдиле да је музика

ка *opus absolutum*, тј. дело за себе, лишено своје звучне присутности, што га је нагнало да најпре претпостави како је начин постојања музике у форми текста идеална могућност, предуслов за сваку објективну конкретизацију коју називамо естетским доживљајем: *можда најдубља жеља музике (...)* да се уопште не чује, да се чак и не види, нити пак да се осећа, већ да се, кад би то било могуће, слуша и посматра у подручју чисто духовног, с ону страну чула па чак и душе.<sup>3</sup>

Међутим, већ једном од следећих реченица Кречмар констатује и супротно: *Али, с друге опет стране, будући везана за чулни свет, она ипак мора да стреми и за најснажнијом, заводљивом чулном изражайношћу, као Кундри<sup>4</sup>, која неће оно што чини и која меке руке своје младости свија око врате луде. Своје најмоћније чулно остварење она налази у оркестарској инструменталној музики, где се наиме, чини да преко уха афишира сва чула и тајно стапа царство уживања у тоновима са оним где се ужива у бојама и мирисима.*<sup>5</sup> Да-кле, смисао музике се губи ако се бар унутар ње не представи њена акустика. То значи, да би она прешла из модуса могућности у модус стварности, неопходно је да неко, читајући нотне знаке, дозове у свест, ако већ не на инструменту, тонове које те ознаке подразумевају.

У складу са наведеним принуђени смо да начинимо дигре-сију и да се позовемо на почетак четвртог Кречмаровог предавања *Музика и елементи* у којем он, имајући у виду Вагнеров *Прстен Нibelунга*, истиче како се у овом делу мит света и мит музике подударају, да би касније нагласио **склоност музике да заранја натраг у елементарно** (подвикао С. Л.) и да се сама себи диви у својим прапочелима<sup>6</sup>, односно да у су-штини ове уметности лежи способност да се изнова открива и поново производи.<sup>7</sup>

Ако смо у разматрању трећег предавања могли да уочимо како музика постоји у два модуса: модусу стварности – као звук, и у модусу могућности – као текст, у цитираним реченицама четвртог предавања сазнајемо да ова уметност може постојати и у модусу идеалне нужности – као незаobilazni архетип сваке могуће музике.

Како би илустровао ово своје казивање, Вендел Кречмар ће слушаоцима исприповедати животопис Јохана Конрада Бајсела који ће, придруживши се секти немачких баптиста седмог дана, иако недовољно учен, створити за потребе секте музичку теорију која ће брзо бити преточена у праксу.

С одважном брзином било је створено смислено и употребљиво учење о мелодији. Одредио је да у свакој тонској лествици треба да постоје **господари и слуге**. Када се одлучио да као мелодијско средиште сваког датог тоналитета посматра трозвук, именовао је тонове који припадају том акорду за мајсторе, остали тонови лествице били су, међутим, слуге. Онај слој текста на коме је нагласак имао је сад да представља по један мајstor, а ненаглашене слогове – слуге.

Што се хармоније тиче, посегао је он за једним сумарним поступком. Израдио је табеле акорада за све могуће тоналитете, **на основу којих је свако без напора могао да испише своје попевке четврогласно или петогласно** (подвикао С. Л.) чиме је изазвао праву поплаву композиционог беснила у заједници (...). Ритам је био онај део теорије чије прочишћење је још било преостало овом чилом човеку (...). Брижљиво је у композицији следио нагласак речи, дајући, једноставно, наглашеним слоговима дуже, а ненаглашеним краће ноте. Да установи чврст однос између нотних вредности, то му није пало на памет, и управо је тиме свом метру сачувao знатну гипкост (...).<sup>8</sup>

Приповешћу о теорији и пракси Јохана Конрада Бајсела Кречмар показује да трећи модус регулише свако потенци-

јално стварање у складу са духом музикалности на тај начин што *предодређује* шта је добро, а шта није у овом подручју. Музикално повољне или неповољне комбинације и релације мелодије, хармоније и ритма постоје иако их неко не открије (композитор) или не запази (слушалац). Али пре него што се појаве захваљујући композитору или слушаоцу, оне бивствују у сфере идеалне нужности. Питагорејци су то подручје назвали музиком *сфера*, а Лајбница *престабилизираном хармонијом*. Много година касније, за време штетње, после свадбе Адријанове сестре Урсуле, он ће Цајтблома подсетити на ово предавање из којег су му у живом сећању остале речи да у музичи уопште не мора све да се чује, али да уколико под тим „чути“ схвата и разуме генуину реализацију поједињих средстава помоћу којих остварује *највиши и најстрожи космички поредак и законитост по мери зvezданог система*, онда морам рећи: не, тако се то неће чути.<sup>9</sup> Да би одмах додао и ово: када би и постојала могућност да се чује, таква музика би представљала недокучиво естетско задовољство. И тај модус постојања музике у потенцији, дакако, другачији је у конкретном извођењу, тј. акустичкој презентацији.

Реченица која следи враћа нас поново трећем Кречмаровом предавању, самом његовом крају. Описом клавира који је по његовом мишљењу (...) директни и суверени репрезентант музике у самој њеној духовности (...)<sup>10</sup>, он помера родно место музике из партитуре у нешто, по њему, још идеалније – место у којем се одиграва њена акустична реализација, простор у којем се замршени односи мотива, хармоније и ритма могу извући из музичке лектире, али допуњени аудитивном фантазијом. Оно што се чује из клавира остварује право на музичку егзистенцију.<sup>11</sup> Тиме се слушаоцима предавања поручује како се музичи не може одрицати за себе постојећи објекти-витет. И она је попут ликовних дела естетски предмет, предмет естетске контемплације. Додуше, њена предметност је невидљива, што значи да се њена вредност крије иза спољне форме, у дубинама сопствене истине којој се слушалац враћа онда кад је све прошло и на тај начин је себи представља као једну целину. Сећајући се прошлог и повезујући поступно дате детаље, слушалац реконструише целину која је пре извођења и слушања постојала. Она је и без слушаочевог додатка поседовала своју *предгледну и пластичну форму*.

Вендел Кречмар у својим предавањима не заборавља да подробно, на њему својствен начин – примером и сликовито, анализира психолошку природу процеса у којем се из укрштања форме и супстанце рађа уметничко дело. Његово прво предава-

ње Зашто Бетовенова соната опус 111 нема трећи став, започиње привидно расејаним одговором Фамулусу који присуствује предавању и чека да из Кречмарових уста чује какав логичан разлог. *Није имао времена и зато је радије мало проширио други став.*<sup>12</sup> Одговор најпре звучи расејано, па донекле и шеретски, да би у каснијој анализи по-примио тон трезвене ироније, исте оне са којом Сократ у *Ијону* доказује рапсоду да његово делање нема значај уметности (као и Фамулусу наивно питање за брз и сми-слен одговор) која почива на познавању ствари, као у случају лекара и неимара, не-го је изражajни облик на који га, отргнут од његове самосвести, гони нека туђа сила. У стању ентузијазма уметник је изван себе и постаје гласноговорник и слепо оруђе бо-га који из њега проговара.

У ентузијазму који обузима Бетовена има и елемената божанског, али и демон-ског. Велико остварење какво је, несумњи-во, и *Соната опус 111* не може настати простом вољом аутора, већ мешањем чудесног одушевљења, душевног распињања, али и њиховог укрштања са критичком све-шћу.

Тамо где се састају величина и смрт, об-јашњавао је, *ту се рађа и објективна скло-ност конвенцији* која по суверености оста-вља за собом најсамовољнији субјективизам јер оно што је само лично, које је у ствари већ *надвисило једну до врхунца до-ведену традицију* надраста сад у томе још једном само себе, ступајуће, *величајно и утварно у оно митско, колективно* (у свим случајевима подвукao С. Л.).<sup>13</sup>

У процесу настанка дела *критичка свест* није сасвим монолитна јер није само сатка-на од свести, већ и од подсвесног и несве-сног. Она се јавља кад је потребно да умет-ник прочисти *објективну склоност конвен-цији*. Ни настанак Бетовенове сонате није лишен те потребе. Она је ту као прочи-шћавање другог, односно потпуног одсу-ства трећег става. Очигледно је да се у ве-ликом композитору, у једном периоду ства-рања, јавила потреба да из *масивног ин-струменталног блока* одстрани оно што по његовом творачком наслућивању није у стању да одговори високим естетским зах-тевима надахнућа и стваралаштва.

*Ту се – језик – випе не чисти – од ове-штилих флокула, већ овакве флокуле – од привида – да је субјект – њима – овла-дао – привид уметности – се одбације – на-послетку – уметник увек – одбације привид уметности* (у свим случајевима подвукao С. Л.). *Дим – дада! Слушајте, молим, како ов-де тежина фуге – у акордима – претеже над мелодијом.*<sup>14</sup>

Ову фазу потискивања садржаја који не одговара високим Бетовеновим критерију-мима Кречмар назива *одбацивање привида*

уметности, и она би се могла означити као фаза негативног избора. У стваралачком процесу, то је фаза кад аутор не зна сасвим шта хоће и како треба дефинитивно да изгледа дело, али слути бар како не треба да изгледа. На основу ове привидне противуречности, и Бетовен је прецизно запа-зио шта у процесу настанка сонате није у складу између ње-ног традиционалног облика и његове замисли, односно на-дахнућа.

*Трећи став? Ново започињање – после овог опроштаја? Повратак – после овог растанка? Немогуће! Догодило се да је соната у другом, овоме енормном другом ставу себе дове-ла до краја са којег нема повратка. И кад каже соната, онда не мисли само на ову у c-molu, већ мисли на сонату уопште, као род, као баштињени уметнички облик:* он сам се овде завршава, доведен је до краја, он је испунио своје судбинско одређење достигао свој циљ, преко кога се више не иде, он се укида и раствара, оправшта се (у свим случајевима подвукao С. Л.) – махање на растанку оног де-ге-ге мотива, што га цис мелодијски теши, то је опроштај и у овом смислу, опроштај велики као комад, опроштај од сонате.<sup>15</sup> Непосто-јање (изостанак) трећег става у *Сонати опус 111* потврђује тезу да стваралаштво не може бити поступак пасивне имаги-нације, механичко понављање бројева и рачуна. Елиминишу-ћи оно што у датом тренутку компоновања није задовољава-ло његове највише критеријуме, Бетовен је само потврдио да уметник у процесу стварања и те како влада елементима обраде идеја које је добио у тренуцима надахнућа. Укидајући до тада традиционални и очекивани облик сонате, он је себи само створио простор за размах властите имагинације. А она је повремено била и доволно храбра, али и дрска, да укине конвенцију, што се у исходу показало као нужан услов (можда чак и предуслов) да Бетовен доврши своје де-ло, обогати музичку литературу, уметност уопште.

На примеру настанка ове сонате Вендел Кречмар је неве-ликом броју слушалаца послао важну поруку – стварање уметничког дела је високонапонска активност у којој се ди-јалектички додирују, укрштају и ужлебљују три елемента: лични, епохални и општеуметнички.

Бетовен је у часовима стварања нареченог дела био пред-одређен да се изрази у духу свог времена (форма и стил), мада је као слуга, али и господар своје уметности укинуо очекивани облик сонате и тим укидањем изразио квинтесен-цију уметности – њену потребу да се у времену и простору игра својом слободом у односу на род, врсту, мотив, стил, форму. Тиме уметник – у примеру Вендела Кречмара то је један од највећих стваралаца које је свет имао – стварајући нове облике укидањем до тада познатих, успоставља срод-ност и склад са најтајанственијим унутрашњим треперењем своје душе.

Међутим, већ у следећем предавању – *Бетовен и фуга*, Кречмар малобројно, упорној, групи слушалаца говори и о оној другој крајности стваралачког проблема који се јавља и код генија какав је Бетовен, а односи се на чињеницу да божанско надахнуће и одушевљење каткада није довољно да се избегну све замке у које уводи трагање за крајњом супстан-цијом стваралаштва. У његовим речима из детаља Бетовенове биографије није тешко прозрети древно схватање о потреби синтезе супротности *китаре и аулоса, ловора и бршљана, страсти и интелекта, екстазе и трезвенисти* или, како се о читавом проблему уверљиво изразила Аница Савић Ребац пишући о Пиндару, да *нема поезије без заноса и инспирације, а знао је да је нема ни без свесне уметности*. На сличноје у овом другом предавању желео да укаже и Кречмар – стварање дела је у највећој мери ствар људског талента, зна-

ња, али пут до њега води преко профетског и божанског заноса који, како је својевремено мислио и Хесиод, својим сиренским звуцима може да уђутка морске ветрове.

Тврђа злонамерних како је (...) велики човек лош у контрапунку – тврђу у којој су меродавни музички свет она места где се фуга јавља у посмртном маршу Ероике и у алегрету A-dur симфоније само могла да утврде<sup>16</sup>, потврђује да се технички не сме порећи значај за разумевање праве природе стваралаштва. Прича, тачније анегдота која се чула на предавању, то и потврђује. У касно лето 1819. Бетовен је компоновао мису поводом устоличења надвојводе Рудолфа за олмучког архибискупа. Средишња тачка око које се читав догађај врти јесте мајсторов неуморни рад на Креду с фугом. Стваралачки немир досеже свој апогеј једне ноћи кад је овогемаљске мере времена Бетовен већ одавно био заменио усијаном магмом свог неуморног стваралачког бића: *Уместо тога радио је унутра, у својој соби, на Credu, на Credu с фугом – ученици су га чули кроз затворена врата како ради. Глуви мајstor је певао, урлао и ударао ногама о под седећи над Credom – било је то тако језиво потресно да се њима који су на вратима слушали ледила крв у жилама.*<sup>17</sup> За то време куварице су дремале, подгревале јело, најзад заспале и дозволиле да припремљени обед потпуно загори. Кад је мајстор, не знајући који је час и доба, постао свестан реалности, планује да најжешићим гневом: *Зар не можете ни један сат пробдети са мном?*<sup>18</sup>

Да је окосницу настанка мисе потражио само у добром познавању контрапункта, Бетовен не би изгубио осећај за стварност и време, ничим не би био изазван да излије велику количину негативне егерије. С обзиром на то да је чин компоновања за њега увек представљао трагање за новим смислом, то тражење истовремено је значило најдубљу карактеристику стварања без обзира да ли је реч о једном ставу, делу става или читавој композицији. Није му било до врло познавање технике компоновања фуге, већ и време, потребно време где израња нови смисао из психолошке гроznице стваралаштва. Тек у ваљаном преплету са техником пронађени смисао чини фундаменталну вредност дела. Сазнање да је Бетовен ову мису завршио тек три године касније казује добро знану истину – уметник је личност с јаком моћи доживљавања, необузданом фантазијом, живим представама, али и способношћу стрпљивог промишљања, критичког односа према властитим идејама, решењима и делу, ма каквим мерилима и оценама свакодневно око света судило о његовим поступцима и логотехници.

У настанку оба дела – *Сонате опус 111* и *Креду с фугом*, уочава се, поред анегдота, свеукупна еластичност Бетовеновог креативног духа. Виртуозни обрт који твори један од важних тренутака времена креативног чина, утрајен је и у настанак наречених дела. У намери да његова предавања буду пријемчива и занимљива за малобројне слушаоце, Кречмар проблеме који се односе на теорију и филозофију стваралаштва открива посредством биографских детаља из живота знаних и мање знаних композитора и, колико му је то могуће у датим условима, истовременом интерпретацијом и анализом одговарајућих дела музичке литературе.

Међутим, оно што је основно, а најтајновитије у њиховом настанку – еластичност креативног духа, тренутак обрта, сублимацију, он смишљено скрива својим већ препокривајућим начином – анегдотом, узбуђењем, муцањем. Тим поступком он свима, а посебно и понајвише свом ученику Адријану Леверкину жељи да упути загонетку, коју овај поред младости мора да одгонетне, а затим да њена најтананица значења и поруке угради у обрисе своје латентне поетике.

Спасоносну стваралачку комбинацију – решење проблема, уметник остварује уз присуство виртуозног обрта, тражењем жељеног тренутка продора креације у пасивни материјал, чувајући стварност као познату конвенционалну целину. Али стваралачка комбинација не опозива ни познато, ни конвенционално у потпуности. У интерпрелацијама ових крајности, а можемо их означити и као постојеће и могуће, збива се сложена промена креативног припремања простора и времена како би се дело најавило у одговарајућем времену и простору. Једна од најранијих поука коју Леверкин стиче јавља се у облику запитаности младог бића: *Како је све то сачињено, с каквом вештином, на који начин је постављено, како се иде ка теми и како се оно напушта, разрешава, како се само у разрешењу припрема нова тема и како је плодна фигура која испуњава међупростор* тако да нема ниједног слободног места или таквог који одаје поусталост, како се *ритам гип-ко укључује у промене, ступњевито расте, прихвати оно што дотиче с различих страна, силовито буји и провалајује у бурни тријумф* (у свим случајевима подвукao С. Л.) (...).<sup>19</sup>

Цитирани одломак најуверљивији је пример Леверкинове егзалтиране реакције на провокативни текст–контекст–котекст учитељевог предавања. Засењен је величјаношћу игре духа који претапањем теме, пројимањем фигура, саобрађавањем ритма савладава пасивну материју да би тријумфално подарио делу одлике композитне и протејске творевине. Оно што младић још није, и задуго неће спознати, то је да ова игра духа (креација) не тражи само жртву у иссрпљујућем ишчекивању, него је, катаракада, неопходно зграбити *оно што дотиче с различитих страна* и на тај начин самој игри дати шансу да исполи композитно и протејско. Јер, у бити сваке креативне игре није просто понављање онога што је виђено, него стварање – *делоторне снаге по себи*.<sup>20</sup>

45

## Време и простор фуге

Уметничко дело за своје настајање може да захвали и артикулацији комплементарних односа материје и форме, односно начин обликовања дела у великој мери зависи од врсте материје у којој се оно формира. Ово нас, истовремено, подсећа на нејасне границе међу уметностима и на питање њиховог постојања.

Животопис композитора Адријана Леверкина који је забележио пријатељ Серенус Цајтблом показује да је могућ додир двеју уметности, музике и књижевности, коришћењем исте технике и форме. Стога сматрамо и потребним и неопходним да за-

вршно поглавље огледа Томас Ман, симултани глас – полифонија посветимо намери да фугу као музичку композицију препознамо у структури романа *Доктор Фаустус*.

На ово настојање обавезују нас већ неке раније студије са сличним размишљањем о романима који својом унутрашњом организацијом теже за опонашањем стваралачких форми и поступака карактеристичних за музичку уметност.<sup>21</sup> Међутим, посебан подстицај имплицитно смо добили од теоријских разматрања која, бар на први поглед, немају много додира са нашим размишљањима. Реч је о добро знатом учењу Михаила Бахтина о хронотопу. Као што је познато, у разматрању овог проблема знаменити научник полази од тезе да су категорије времена и простора одлучујући, како формални тако и суштински, диференцијални знаци романеске прозе. Наведено разоткрива да је свака епска форма саграђена на координатама времена и простора, а без њих је немогуће било какво развијање сијећа и општи ход романескног збијања.

Овај мање-више општи и познати закључак за нас постаје значајан ако имамо у виду правила фуге као чврсте, устаљене форме коју Ман преноси на композицију свог романа. Како бисмо ово размишљање о хронотопу у фуги учинили делотворним, потребно је да поновимо неке опште, већ добро знате чињенице, с обзиром на то да је фуга најзначајнији полифони облик, то јест систематско имитационо спровођење једне теме која се излаже кроз експозицију, развојни и завршни део. Дакле, фуга је композиција за више гласова у којој исту тему понављају један за другим више различитих гласова. Тако, на пример, код трогласне фуге почиње само један глас доносећи тему, када се она завршава преузимаје други, али за квинту више, док први глас наставља у контрапункуту. Када тема другог гласа дође до краја, преузима је трећи глас, док први и други контрапунктирају. Овде је нужно објаснити појам контрапункта, односно двоструког контрапункта, као специјално изграђеног контраста на принципу који омогућава да два контрапунктирају гласа замене своја места, да горњи постане доњи, и обратно, али да притом вођење гласова и употреба интервала буду задовољени.

Ако имамо у виду већ поменуту чињеницу да се настанак музике огледа у гласу као њеном искону, где се јачина, висина и боја гласа претапањем сливају у једно, онда у њему самом можемо наћи суштину фуге као праобрасца музике, али и саме егзистенције. То се види већ по томе што су у музичи облик и садржај узајамно испреплетани као ни у једној другој уметности – може се готово са сигурношћу рећи да су једно те исто.

Тврђа о истоветности облика и садржаја музике упућује на сазнање да она није само временска, како нас учи већина подела о природи испољавања уметности, већ и просторна уметност.<sup>22</sup> Временска компонента музике одговара чулу слуха, просторна чулу вида. Овим још једном желимо да подсетимо на Кречмарово предавање у којем он, између остalog, говори како је нотни запис простор који носи у себи музику која се види. Такође, битно је нагласити да музика надилази ограниченост чула, односно омогућава да се посматра с ону страну чула, никада се не одричући свог елементарног, примитивног, прапочетног, она прославља своју истоветност са космосом.

Ту истоветност, узгред речено, најпотпуније је изразио Вагнер у *Прстену Нibelунга*. Почетак свих ствари има своју музику – то је музика почетка, али и почетак музике. Истовремено с митом света ствара се и мит музике. Привлачна симултаност света и музике везала је предмете за музiku и тиме им омогућила да се изражавају у музici.<sup>23</sup>

Имајући у виду да је фуга чврста, устаљена, дакле својеврсна музичка временско-просторна форма, Ман је преноси и на композицију романа *Доктор Фаустус*. На први поглед уочава се троструко време у роману – време приповедања у којем егзистира наратор Серенус Цајтблом, време приповести у којем егзистира Адријан Леверкин и треће, апстрактно време могућег реципијента којем се наратор обраћа. Кроз овако трогласно виђење времена осликан је хронотоп егзистенције: прошлост-садашњост-будућност. Овај хронотоп представља једну цикличну структуру која се може схватити не само као фуга, већ и као импулс самог живота.

Овај импулс за Томаса Мана једнак је делотворној снази слободе, али не само као идеје, већ и као саме стварности, што се види у његовом приступању, односно одступању од форме фуге приликом поступка структурирања композиције романа. Већ смо нагласили три одсека фуге који се у роману могу јасно запазити. Тема фуге садржи у себи два наступа: први који је у основном тоналитету – дукс или субјект и други који је у доминантном – комес или пратилац, одговор. У роману, основном тоналитету, дуксу би одговарао Адријан Леверкин, док доминантном тоналитету или комесу одговара наратор Серенус Цајтблом. Међутим, током приповедања може се уочити како дукс модулира у доминантни тоналитет, а комес се враћа у основни.

Роман започиње Серенусовим излагањем теме, доминантном – животом Адријана Леверкина, што представља и први наступ теме, односно основног тоналитета. Смењивањем временских равни приповедања, као и историјских, биографских и аутобиографских детаља, долази до модулације комеса. Уколико различите временске равни, односно наратора и главног јунака посматрамо као гласове, уочићемо двоструки контрапункт. У тренуцима када је главни јунак пасиван (активан), приповедач је активан (пасиван) у односу на реципијента. Ток приповедања наизменично диктирају јунак и приповедач.

Експозиција почиње једногласно, а остали гласови наизменично доносе тему. Редослед којим они улазе назива се реперкусија. Излажући своје утиске о пропasti Немачке паралелно са Леверкиновом биографијом, Цајтблом (комес) остварује такозвани контрасубјект који служи као допуна и контраст теми, што је уочљиво на различitim временским равнима романа. Овај однос реализује се током целог романа (фуге) чиме Ман остварује стални контрасубјект који је у двоструком контрапункту према теми. Кад сви гласови по једанпут донесу тему, експозиција је завршена. Писац ју је остварио износећи податке о Леверкиновом и Цајтбломовом

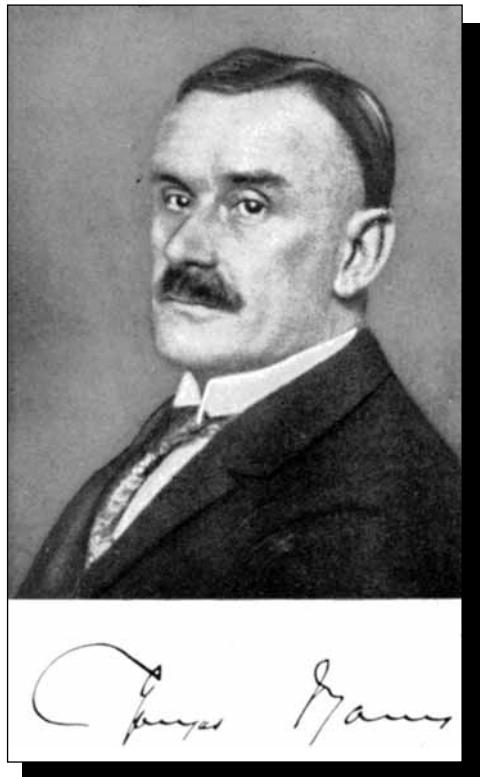
детињству и школовању, предавањима професора Кречмара, затим првом појавом лајтмотива (*ха-е-а-е-ес*) у песми *О драга девојко, како си зла*, почецима Адријанове болести. Након завршетка експозиције јавља се међустав, грађен контрасубјектом и најавом материјала који ће касније бити развијен као нека од тема, што је и карактеристично за фугу. У овом међуставу најављују се ликови који ће се појавити тек у развојном делу (Мери Годо, Руди Шветфенгер, нећак Непомук).

Развојни део обухвата више наступа теме у разним сродним тоналитетима. Он најчешће почиње темом у паралелном тоналитету. За почетак овог дела можемо сматрати тренутак венчања Адријанове сестре Урсуле, где се Серенус и Адријан срећу и где се поново износи тема *ха-е-а-е-ес*. У овом делу распоред наступа теме је слободан. Ти наступи могу бити појединачни, у паровима и групама. Увођењем нових ликова – Инес, Кларисе, Инститорис и других, долази до наступа теме у групама, док у односу Леверкин – Цајтблом тема наступа појединачно или у паровима. Такође, и у овом делу се могу запазити међуставови изграђени од истог тематског материјала као и први који је повезао експозицију и развојни део. То се огледа у најавама Кларисиног или Инесиног удеса, односно удеса Адријана Леверкина.

Завршни део фуге обухвата један или више наступа теме. У овом делу честа је спрега или сустицање, то јест вештачка имитација тема. У роману, она се образује разрешењем судбине Адријана Леверкина и осталих ликова, чини се да њихове судбине достижу једна другу својим разрешењима. На крају романа стоји постскриптум који би одговарао музичком облику *coda*, односно завршетку музичког облика. Такође, у завршном делу постоји *варљива каденца* – завршни тон који је остварен у коди. Варљива каденца би одговарала тренутку када Леверкин при извођењу *Нарицања* пада у несвест. Ту се глас спушта на завршетку, то јест каденца се остварује у постскриптуму, када наратор наставља да говори о том догађају.<sup>24</sup>

Поред оквирне, трогласне фуге која чини композицију романа, сматрамо да се могу уочити фугете које се јављају у односу међу ликовима. Једну од њих би чинио распоред гласова Леверкин – Цајтблом – остали ликови или Леверкин – Мери Годо – Шветфенгер. Сматрамо и да у оквиру овог романа-фуге постоји латентна фуга у самом Адријану Леверкину. Његова егзистенција се одвија кроз три гласа, први би чинио линеарно време, у ствари време у којем се јавља његова болест. Други глас би чинио циклично време у којем он живи стварност легенде о Фаусту и Андерсенове бајке *Мала морска вила*. Трећи глас његове егзистенције могли бисмо условно да назовемо миметичком стварношћу која се јавља у фрагментима; она је видљива у његовом избору имања Пфајферинг које подржава имање његових родитеља. Затим, ту је и подударност између његовог живота и живота његовог узора, Бетовена. Овде можемо истаћи присутну религиозност код обојице, схватање да музика залази у теологију, вишегодишњи рад на делима и осмишљавање дела, као и присуство нећака у животу обојице, као ретких особа према којима су осећали љубав.

Вратићемо се поново духовној вези Бетовена и Леверкина. Сад нека нам буде допуштено да изложимо једну тезу на коју нас подстиче Манова непоновљива склоност ка митологизацији. Тим пре, што непрестано имамо на уму његову смелу потребу да се једноко спушта у најдубљи бунар прошlostи, како је на почетку *Легенде о Јосифу* означио митску матрицу. Иако је у анализи Гетеовог *Фауста*<sup>25</sup> потанко испитао порекло ове легенде, налазећи јој корен још у античким



Томас Ман

временима, у роману *Доктор Фаустус* довођећи у близки значењски контекст легенду и бајку *Мала морска вила*, писац нам пружа могућност за ново, нешто смелије читање Фаустовог лика, односно разумевање Адријанове судбине.

Фаустова жеља да поседује све знање овог света, жудња у којој се огледа и количина властитог прецењивања и неспремност да ослушкује свет око себе, упућује нас да његову личност упоредимо са Нарцисом из добро познатог античког мита о судбини младића који опчињен својом лепотом страда у моменту кад схвати да не може да домashi и пољуби варљиву слику свог одраза у води. Фауст, опчињен жудњом за апсолутним, такође испољава нешто од Нарцисовог карактера – жртвује своју душу, али не успева да апсолутно „захвати“ на извору сазнања.

Међутим, уз легенду о Фаусту, Ман приповеда и бајку *Мала морска вила*. Не случајно, она нас својим имплицитним слојем значења подсећа на онај део мита о Нарцису, део у којем он у својој самозаљубљености не узвраћа љубав нимфи Ехо, због чега она вене од чежње, све док од ње не остане само глас. Али, у часу Нарцисове смрти, једино га Ехо види и упућује му поздрав.

Манов Фауст – Леверкин, жељећи да створи дело које ће по савршенству бити равно божијим творевинама, ретко је спреман да воли и другима пружи могућност да га воле, без чега и нема истински проживљеног стваралачког чина. Отуда му се све

оно што би могао да воли, и сви они који би њега могли да воле откривају као прашан ехо. Јер, суштина постојања остварује се кроз друге. Тек они представљају доказ да постоји и да је спреман за сва искушења живота. Јер само Ерос може да дозове лепоту, радост, али и да изазове бол и болест. Танатос је само облик неопозивог растака. И као што мит о Нарцису и Еху гради фатум две личне историје, где нимфа постоји само као празно говорење, а Нарцис као неми, лепи цвет, тако и Леверкин-Фауст и *мала вила с чијим боловима* се он поистовећује, творе слику разорне стварности у којој је извесна само патња. Оно што је у оба примера исто, то је реалност приједа.

Леверкин, у детињству, ипак, усамљени дечак, затим младић неиспуњен жељеним емоцијама, ствара уметничко дело које жељи да по сваку цену пркоси Творцу. У том пркосу и пристанку на опкладу са нечести-вим искушивачем на крају постаје само трагични неми цвет. *Мала вила* само је празан одјек у огледалу другог, коју је Адријан наслутио у својој раној композицији *Светлуцање мора*. Светлуцање као јека антиципира његов крај. Уочавамо да у поступку митологизације Ман вешто сједињује две противуречне културе – античку и хришћанску, спајајући мит, легенду, бајку. Примери које смо навели и које ћемо додати довољно говоре да поступак није сагледан просто и једнообразно. Кроз наглашавање духа времена у којем Цајтблом приповеда животопис композитора, Ман духом хуманизма и стваралаштва брани живот подједнако доследно и од суревњивости божова, али и од десператно-бунтовничког људског рода.

Занимљиво је да Леверкин истиче негативну сродност свог последњег дела, симфонијске кантате *Нарицање доктора Фауста* са Бетовеном *Деветом симфонијом*. Бетовен у овом делу прави одступање уводећи глас (песму *Ода радости* у последњем ставу) који иначе није саставни део симфоније. Ово нас упућује на враћање гласу као искону музици, што и Леверкин чини својим последњим делом, уводећи речитатив, односно врсту говорног певања при чему се говор испољава више него музички елемент. То не изненађује ако се има у виду да је праоблик фуге вокални, што нас опет враћа закључку и поновој тврђњи о музici, то јест фуги као импулсу самог живота.

Композиторима је било својствено да у своја дела уметну тему, при том је скривајући. Једна од таквих присутна је код Баха, који је често као тему користио слова свог имена b-a-c-h (бе-а-це-ха). Овај поступак користи и Леверкин како би у своја дела уткао своју коб, тему *ха-e-a-e-es* (*h-e-a-e-es* – Хетера Есмералда). Ова тема – лајт-

мотив, присутна је у роману као симбол лептира, проститутке Есмералде и смарагдног прстена. Ови симболи поново нас увлаче у Манову склоност ка митологизовању. Уколико лептира разумемо као облик душе, онда иза њега није тешко препознати антички мит о принцези Психи. У хеленско-римској митологији Психа је представљена као најмлађа од три сестре, чија лепота угрожава Венеру и изазива њену завист. Стога је осуђена од богиње да изврши неколико тешких задатака, међу којима је најтежи да од богиње подземља Прозерпине донесе део божанске лепоте. Богиња је срдачно примила дошљакињу и услишила јој молбу. И поред упозорења да при повратку не отвара кутију, Психа је пала у искушење да украде делић божанске лепоте како би се допала свом супругу. Отворила је, и у њој уместо лепоте затекла паклени сан који ју је одмах савладао и она се срушила на земљу. Амор је брзо долетео до Психе, истресао из ње сан и поново га затворио у кутију. Не улазећи детаљије и даље у крај митолошке приче, мишљења смо да су два детаља посебно важна за Мана: да путем симбола лептира задатке које извршава Психа стваралац тумачи као параболу о лутању људске душе, која преко патње и искушења стиже у највише сфере и постаје бесмртна. Али, део мита који говори о немогућности да Психа, лепа девојка, истрипи искушење путености и страсти, писац преиначава у причу о смарагдном прстену. Смарагд је камен тајне спознаје, драгуљ бога Хермеса, гласника богова. Његово својство је да пробија и најмрачнију таму. Према хришћанском учењу, Луциферу је приликом пада из Раја испао један камен са чела. Уколико тему *ha-e-a-e-es* посматрамо као унапред одређену судбину, евидентно је да савез са гостом у карираним оделу происходи из потребе уметника за синтезом духовног и материјалног света, где превагу ипак односи духовни. (Као потврда тога је и двадесетчетврогодишње Адријаново стваралаштво.)

Прстен – симбол везе и тајне спознаје, подсећа га на завет са гостом, посредство између света и демона и овогемаљског света, што се све, напокон, оваплођује у његовом стваралачком чину. А уметничко дело остаје само пукотина у времену и простору<sup>26</sup>.

<sup>1</sup> Томас Ман, *Доктор Фаустус*, Матица српска, Нови Сад, 1980, 72.

<sup>2</sup> Исто, 88.

<sup>3</sup> Исто, 89.

<sup>4</sup> Лик из Вагнеровог *Парсифала*.

<sup>5</sup> Томас Ман, *нав. дело*, 89–90.

<sup>6</sup> Исто, 92.

<sup>7</sup> Исто, 92.

<sup>8</sup> Исто, 95–96.

<sup>9</sup> Исто, 278.

<sup>10</sup> Исто, 90.

<sup>11</sup> Овом Кречмаровом суду скоро да потпуно одговара дистинција коју Блох у *Духу утопије* прави о улози и значају клавира у музici Моцарта и Бетовена: *Јер код Моцарта клавир је још био подређен, најављивао је, истина, тему, но иначе је фигурирао само под оркестралним ставом; насупрот томе Бетовен не зна ни за какво збијање које клавир не би преузео и ни за какав пут који оркестар на крају не би морао напустити како би у **клавиру, том инструменту који увек изнова забруји и твори блиставу круну, нашао пуну величанственост*** (подвикао С. Л.). Цитирано према: Блох, Ернст, *Дух утопије*, превод Милан Табаковић, БИГЗ, Београд, 1982, 105.

<sup>12</sup> Томас Ман, нав. дело, 75.

<sup>13</sup> Исто, 77–78.

<sup>14</sup> Исто, 79.

<sup>15</sup> Исто, 80–81.

<sup>16</sup> Исто, 82.

<sup>17</sup> Исто, 84.

<sup>18</sup> Исто, 84.

<sup>19</sup> Исто, 114–115.

<sup>20</sup> Исто, 114.

<sup>21</sup> На пример: Радослав Јосимовић, *Књижевни погледи Ромена Ролана*; Теодор Адорно, *Философија нове музике*, Ернст Блох, *Дух утопије*; Карл Далхаус, *Естетика музике*, а посебан значај имају радови Виктора Жмегача: *Улога музике у стварању Томаса Мана* (*Die Musik im Schaffen Thomas Mann*). Изучавајући све видове присуства музике у Мановом делу, Жмегач закључује: *Стваралачку рекапитулацију музичке проблематике и свих с њом повезаних питања представља последњи велики роман Манов – Доктор Фаустус. Уз већ споменуте аспекте музике као опшкултурне појаве, то дјело начиње питање, у чему је суштина кризе у сувременој умјетности, тражећи одговор у духу одређених националних и друштвених традиција западноевропске умјетности. Уз крупна идеолошка питања, тај роман намеће и важан књижевно-естетски, па и технички проблем: како приказати музику, која постоји, а која ипак мора имати одређене стилске значајке у складу с „демонском“ сликом свијета, која такођер има изразито хисторијско обиљежје? Анализа романа показује, да је Ман тај задатак ријешио на начин, по којем дјелу припада засебно место у свјетској књижевности. Нарочито се истиче стилски поступак, који је писац сам назвао „монтажом“, а с помоћу којега је у роман ушао читав низ података с подручја сувремене музике. Такав поступак има опћу књижевно-теоретску позадину, јер се у вези с њим јавља питање, какав је однос писца према грађи, којом се на тај начин служи. Намеће се одговор да Ман и онђе, где не изриче отворену осуду грађанској друштву, ипак суди и те како критички, управо средствима пародистичке монтаже.*

Последње поглавље посвећено је приказу стилских поступака, које пјесник примењује у описивању музике, тј. у претакању музичких предожби у језичке јединице. И овдје се очituје развијатак у приповједачеву приступању тој задаћи. Док у дјелима из првога стваралачког раздобља доминира пјесничко сликање чувства и угођаја, у Доктору Фаустусу одлучујућу улогу играју „конструктивни“, технички подаци о формалној структури композиције, инструментацији и сл. Таква приповједачка интеграција неке стручне грађе значајна је за сва дјела почев од Зачаранога бријега (Der Zauberberg), па се у том колу, уз теорију и повијест музике, налази медицина, египтологија, књижевна повијест Гетеовог доба, међијавелистика.

<sup>22</sup> Проблем кога се дотичемо враћа нас великој теми упоређивања уметности. Класична традиција ју је дефинисала речима *ut rictura poesis*: сликарство схваћено као поезија, или поезија схваћена као сликарство. Ту је и формулатија Симонида Кејанина који је тврдио да је сликарство нема поезија. Ову тему проналазимо у целикупној класичној култури. Велики немачки теоретичар Лесинг упутио се у ту игру односа, али је то учинио зато да би показао да је академизам жилавији него што се мисли, те да је боље безбедно га напасти него допустити да нас лукаво заведе кад год размишљамо о односу између уметности и говора. Да је подела на уметности простора и времена сасвим произволна готово важи и за музику. У раду *Однос између музике и сликарства данас* Теодор Адорно закључује да што је музика више музика, што, дакле, иде даље ка суштини музичког, она је у већој мери *освајање простора*. Важи и обратно – што сликарство иде даље у ономе што стварно јесте, оно се више музикализује, односно све се више повремењује. За Адорна, проблемски улог јесте да се доведе до укрштања не са-

мо уметности, већ и њихових ослонаца, супстрата, садржаја, тј. same димензије коју те уметности покушавају да истакну.

Нека ова фуснота буде прилика да поменемо, у контексту проблема који излажемо, Љубицу Марић и њену кантату *Песме простора*. Инспирисана кратким, сажетим и неслучјеним написима са богумилских стећака, она је у седам рељефно извађаних торзоа који се повезују и израстају у јединствену целину, сублимирала везу између тока времена у коме човек живи и ванвремена у које се све утапа. Значај ове кантате је и у томе што је Љубица Марић докучила да су димензије времена и простора до те мере испреплетане да музика и не може бити ништа друго до преплет времена и простора, или *Zeit-spiel-raum* како је овај феномен означио Мартин Хайдегер.

Реч је о томе да се време не схвати као низ или као след многобројних *сада* који су одвојени једни од других и уситњени, већ да се отворе једни у друге. А то је већ простор. Јер, ако ова *сада* могу међусобно општити, то значи да се стрелицом времена може ићи у свим правцима, будући да свако *сада* може доћи у додир са следећим или претходним *сада*. На овај начин и контрапунктирајући гласови који замењују место простором обухватају на одређени начин време. Тако глас можемо дефинисати и као дomet запоседања територије.

Не треба заборавити ни мишљење професора Данијела Шарла који, разматрајући увек актуелни проблем односа простора и времена у уметностима, усредсређује нашу пажњу на чињеницу да пре него што постану технике начињена развијања гласа, најпре су могућност на располагању у грлу сваког детета. *Изгледа као да их са артикулисаним говором губимо*, каже Шарл. Дакако, нећемо зато окривити азбучну линеаризацију, али се готово никад не упитамо губимо ли хоризонталним читањем у односу на идеографско, вертикално читање. Можда тамо на Истоку може да се открије неки дубљи глас у недрима просторног пута какав је Тао глас који је био на неки начин полифон, пре него што је Запад открио полифонију. Шарл наводи и пример – тибетанску музику која увек изненади непредвиђеним просторима мисаоног певања. Постоји, дакле, музика која димензији вертикалности придаје исти значај као и димензији хоризонталности, а монодија постаје блиска (срдна) полифонији.

Усуђујемо се да приметимо ово: не само кантатом *Песме простора*, већ и целокупним својим опусом, пре свега циклусом *Музика Октонија*, Љубица Марић кретала се трагом који је музика далеког Истока тако давно антиципирала, али се она подједнако користила и искрствима савременика. Трећи део овог циклуса – *Праг сна*, компоновала је на стихове Марка Ристића, једног од оснивача београдског надреализма. Инспирација није била случајна, јер су управо песници овог покрета афирмисали *сан*, не само као равноправно подручје човековог

живота већ и као делотворну покретачку силу имагинације. Између сна и јаве, као између два екстремна пола исте човекове стварности, постоји део спојених судова, као низ прелазних стања, преко којих се обелодањују, на специфи-чан начин, спојеност времена и простора.

<sup>23</sup> У предавању Рихард Вагнер и Нibelуншки прстен које је одржано 16. новембра 1937. у Сали Универзитета у Цириху, Томас Ман каже: *Мит је за Вагнера језик народа* који још песнички ствара — зато га он воли и зато му се као уметник потпуно предаје. *Мит, то за њега значи бити једноставан, туђ образованости, узвишен, чист, — укратко, оно што он назива „чи-сто људско“, а што је истовремено једино музикално. Мит и музика, то је драма, то је сама уметност* (подвукao С. Л.), јер само чисто људско чини му се за уметност погодно (...)) и како је срећан био, dakле, Вагнер кад је, пенетрирајући материју за коју се одлучио, бајку о Сигифриду, успевао да скида све више историјских наслага, да слој по слој ослобађа предмет од познијих превлака и да га враћа онамо одакле је, као новорођен, у најчиšћем лицу људском, произашао из песнички стваралачке душе народне [...]. Требало му је да продре уназад до праизвора и почела [...] — основе мита — тек ту је била света дубина прошлости која је одговарала његовом схватању будућности. Томас Ман, Есеји. 1, Матица српска, Нови Сад, 1980, 318–320.

<sup>24</sup> Ако узмемо у обзир трагичан крај главног јунака, тон Мановог романа-фуге се завршава де молом.

<sup>25</sup> Томас Ман, нав. дело, 60 и даље.

<sup>26</sup> О уметности као пукотини у времену слути сликар и песник Александар М. Ђурић стихови-ма у песми **У виду**. Пукотина на небу/ Муња/ Пукотина на земљи/ Расад/ Пукотина у време-ну/ Уметност/ Пукотина на лицу/ Бора/ Пукотина на папиру/ Линија./ Пуко Ти на/ Оскудно, ево Ти!/ Наша је судбина// Ипак/ И проглед у онострano/ Тамо где светлост увире,/ а светли друго рођење./ Завириш у графему и/ Проник-неш богатство/ Божијег цртежа.

## THE MUSIC AND OTHER ARTS

Slobodan Lazarević\*

### SHELL AND AN ECHO

UDK: 821.112.2.09-31 Ман Т.; 78.01

ID: 176893452

BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp 42–50

Submitted: 7th October 2009.

Approved: 15th October 2009.

**Summary:** 1. Three moddities of the escistence of music. In the four lectures: *Why Beethoven's Sonata Op. 111 Lacks the Third Movement*, *Beethoven and Fugue*, *Music and the Eye* and *Music and the Elements*, Wendell Kretzschmar sta-

tes that music exists in three different modes: the mode of reality (as a sound), the mode of ideal potentiality (as a text) and the mode of ideal necessity (as an archetype).

The third mode regulates every potential “production” *in accordance with the spirit of musicality*, in such a way that it predetermines what is good and what is not in the field. In terms of musicality, favorable reactions and combinations exist even if nobody accomplishes (the composer) or notices (the listener) them. Before they appear in composer’s or listener’s consciousness they objectively exist in the sphere of ideal necessity.

As a text, music is a completed work. The mode of existence of music as a text is an ideal potentiality, in Kretzschmar’s opinion (the third lecture: Music and the Eye); it is a precondition for any objective realization referred to as an esthetic experience.

Henceforth, if notation is more than a mere instruction, then there is a third moment that surpasses both the text and the sound. This third moment is the listener as the only subject who can read the intention of the mark.

**2. The Time and Space of the Fugue.** Considering the fact that a fugue is a solid, fixed and individual musical form in terms of time and space, Mann transfers it onto the composition of the novel *Doctor Faustus*. At first glance it is possible to notice triple time in the novel — *the time of narrative* featuring the narrator, Serenus Zeitblom, *the time of the plot* featuring Adrian Leverkuhn and the third *abstract time* featuring the potential recipient. The triple idea of time illustrates the *chronotope of existence* through past-present-future relationship. This chronotope represents a cyclic structure that can be interpreted not only as a fugue, but as the impulse of life as well.

The novel begins with Serenus stating the theme, the dominant — the life of Adrian Leverkuhn, which is at the same time the first performance of the theme. By alternating the time of narration, as well as historical, biographical and autobiographical details the modulation of comes is achieved. If different time levels, in other words the narrator and the hero, are to be regarded as voices, a double counterpoint is revealed. When the hero is passive (active), the narrator is active (passive) in relation to the recipient. The course of narration is alternately determined by the hero and the narrator.

**Key words:** modus, archetip, text, sound, poliphony, chronotop, fugue, myth.

\*PhD Slobodan Lazarević (1949), associated professor of Literary Theory and General Literary at the Faculty of Philology and Arts at The University of Kragujevac, was born in this town 1949. He graduated from Faculty of Philology in Belgrade, where completed his master’s degree with the thesis titled *Thoughts about Literature and Contemporary Arts in Essays written by Dušan Matić*. He completed his PhD course with a dissertation titled *Creative presence of Mythos in Serbian Arts and Literature*. He spent two years working as a nightshift porter at Djani goldsmith workshop. There he wrote his book *The Common in the Invisible* (1995). Slobodan Lazarević is known as the author of 18 books, as well as dozens of studies, essays and articles. Showing no ambition of naming all of them, we feel that works of monographic significance should be mentioned here: *Vladimir Veličković: the Steep of Horizon* (1990), *Veličković: Symbol and Suggestion – The World of Symbols and The Symbols of the World in Paintings of Vladimir Veličković* (2003), *A Sloping vertical of Miroslav Đorđević* (1992) and *A Painting’s Theoreme: Painting and Poetic Counterpoints of Aleksandar M. Djurić* (2008). Also the following works sholud be mentioned, as well: *Dušan Matic’s Essay* (1983), *Modification of a Mythical Form* (2001), *The Trap of Ar: Hidden Mimesis in Hamlet* (Vladimir Veličković’s drawings, 2006), *The Spirit of a Secret* (2008) and *Interrelations of Artistic Worlds* (2005).



Љубица К. Марић: Последњи цртеж моје мајке  
Ljubica K. Marić: The last drawing of my mother

Katarina Marković\*

# **MAHLER'S DURCHBRUCH**

Overcoming the wheel of Ixion (1) • ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

UDK: 78.071.1:929 Малер Г.

ID: 176890892

**BIBLID: 0354-9313, 15(2009) pp. 52–68**

**Submitted: 11th April 2009.**

Approved: 15th June 2009.

**Abstract:** In this study (Chapter 4 of my dissertation) I examine the aesthetic and philosophycal foundations of some of the more problematic musical procedures observed in Mahler's Early symphonies. In considering the formal and poetic content of these works I find that two musical/aesthetics ideas, namely *Durchbruch* (Breakthrough) and the *Art of Transition* are particularly relevant for their analysis and interpretation. In my view, these two concepts function dialectically in Mahler's music: while the breakthrough moments create unexpected ruptures in the musical trajectory of the symphony, Mahler's emphasis on transitional musical processes blurs the boundaries of the traditional musical structures. In recent years the idea of *Durchbruch*, has received some attention in Mahler scholarship, but the importance of these ideas for Mahler's broader aesthetic and musical thinking has not yet been explored. The Durchbruch-like moments in Beethoven's symphonies were recognized not only by nineteenth-century writers and critics but also in Wagner's and Mahler's Beethoven performances. The romantic notion of the Breakthrough as sudden breach in the expected musical process thus brought an important element of drama to the interpretive writings of figures such as A. B. Marx, Quilibiceff, and Griepenkerl as well as to performances of Beethoven's symphonies that adopted Wagner's model. In this study, I consider the role that idea of the Breakthrough plays in the formal and aesthetic trajectories of Mahler's own music.

**Keywords:** Durchbruch, *First Symphony*, rupture, Gustav Mahler, *Art of Transition*, Wagner, Beethoven, Adorno.

\*Katarina Marković is a musicologist and pianist specializing in late- and post-Romantic music. She completed her Ph.D. at Brandeis University in 2004 with a dissertation entitled *The Work of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*. She has contributed articles to *Beethoven Forum* and *New Sound International Magazine* and read papers at national and international conferences on a wide range of topics including the music of Gustav Mahler, Mahler's Beethoven interpretations, cyclicity in the nineteenth-century symphony, the lament in Balkan folk traditions, and French Early Modern Opera. Her scholarly interests are interdisciplinary in nature and also include fin-de-siecle European arts and culture, German Idealist aesthetics, and music and national identity in the Balkan region. She is a recipient of research grants and awards from the French Ministry of Culture, Max Kode and Sacar Foundations and Brandeis University.

While the idea of *Durchbruch* emerged as a response to Beethoven's music as well as from changes in the nineteenth-century social consciousness stemming from momentous historical events such as the French Revolution, the twentieth-century critical development of this concept begins with Adorno and continues with scholars such as Egg-ebrecht, Sponheuer, Oechsle, Hepokoski, Buhler, McClatchie and Lewin.<sup>1</sup> Perhaps the most influential idea that Adorno posits in relation to the significance of the Breakthrough in Mahler's music is that it possesses an element *from outside* of the closed musical form which intervenes and disrupts the immanent logic of that form. Following Adorno's lead, many of the above-mentioned scholars attempt to create new formal systems in which the various appearances of the Breakthrough are categorized in a systematic manner.

While these various post-Adornian approaches present many interesting interpretive possibilities, in this chapter I argue that by narrowly extracting the moments of Breakthrough from the surrounding musical material and generally neglecting the wider musical and philosophical considerations of the Breakthrough idea, these approaches exhibit a formalist tendency which prohibits the development of an adequate conception of Mahler's idiosyncratic musical language. Therefore, after an examination of the recent literature discussing the *Durchbruch*, I offer a more comprehensive musical and aesthetic analysis which reveals the Wagnerian and Schopenhauerian foundations of Mahler's compositional and artistic outlook and also the elements of his own transposition of the *Durchbruch* idea into the fabric of his early symphonies. As I will show, the tonal processes of the *First Symphony* in which the tonality of D major is achieved only after a series of failed attempts closely parallel Schopenhauer's ideas about the nature of human striving toward transcendence. In Schopenhauer's philosophy, the human condition is characterized by an endless cycle of striving, hope, and failure to gain insight into the metaphysical reality beyond perceptible phenomena. Similarly, Mahler in his own statements likened the poetic and musical content of his *First Symphony* to a spiritual quest in which a hero struggles to overcome his earthly impediments. Only after giving up hope when the key of D major seems utterly beyond reach and the hero meets his death will his vision of transcendence, i.e., the attainment of a stable arrival in the key of D major be granted.

## Adorno, Durchbruch and the "Immanent Critique of Form"

As was mentioned above, Adorno's ideas about the interaction of materials from within a supposedly closed art form with those that intrude upon it "from the outside" have been highly influential in recent discussions of Mahler's music. Adorno explains Mahler's attitude towards form as a process which is guided not by traditional principles but rather by the specific musical content and by Mahler's conception of the overall progression of each piece. Breakthrough, as Adorno sees it, is one of the three essential "genres" or "characters" in Mahler's idea of form.<sup>2</sup> While

Adorno recognizes the momentary effect of the Breakthrough, for example, in the D major passage in the *First Symphony*'s first movement (m. 352), which comes as a "rupture" that originates from *beyond the music's intrinsic movement, intervening from outside*,<sup>3</sup> Adorno also suggests that this "genre" has formal consequences. Adorno's discussion of the formal aspects of the Breakthrough thus hints at the cyclical treatment of these occurrences in Mahler's symphonies. He therefore concludes that the Breakthrough in the *First Symphony* affects the form of the entire work since the recapitulation to which it leads cannot restore the balance demanded by the sonata form. The recapitulation thus shrinks to a hasty epilogue. In Adorno's view, this abbreviated recapitulation is prepared by the exposition which *dispenses with multiplicity of forms and the traditional thematic dualism and so needs no complex restitution. The idea of breakthrough, which dictates the entire structure of the movement, transcends the traditional form while fleetingly sketching its outline.*<sup>4</sup>

This novel view of form proposed by Adorno appears in the context of his idea of a *material theory of form* which proposes the deduction of formal categories from their meaning characteristics as opposed to their formal functions. He thus opposes formalist theories which use abstract classifications such as first theme, transition, second theme, etc., without understanding these divisions in terms of their meaningful content. Adorno thus does not negate the existence of these abstract formal categories in Mahler's music, but he sees them as overlaid with material ones. In his view, these two kinds of categories interact in various ways with the result that sometimes *material formal principles are constituted besides or below the abstract ones, which while continuing to provide the framework and to support the unity, no longer themselves supply a connection in terms of musical meaning.*<sup>5</sup>

Although Adorno's notion that the internal musical form engages in a dialogue with what he calls material formal principles and so elements from outside the work enter into its formal substance has been highly influential in recent scholarship, it is important to note that Adorno was not the first musicologist to emphasize the importance of *Durchbruch* in Mahler's music. German musicologist Paul Bekker, whose works Adorno knew and cited, was in fact, the first twentieth-century scholar to use the term *Durchbruch* in relation to the D major music of Mahler's *First Symphony*.<sup>6</sup> While Adorno's formulation has been more influential in recent scholarship, it is useful to compare the views of these two figures since many of the issues raised in their writings reappear in more recent analyses.

In Bekker's view, the concept of Breakthrough in Mahler's *First Symphony* is a multistage process in which the melodic powers enclosed in the principal theme of the first movement, which Bekker, following Wagner's writings on the *Ring*, calls the "nature motive," are released. The gradual progression through which the music proceeds—from its inorganic and formless utterances to its formed, melodic, colorful and ultimately conscious features—is in Bekker's analysis always connected with reaching the tonality of D major. The first step in this process, as Bekker understands it, occurs after mm. 63ff in the first movement, where the formation of the first theme from the "inorganic" nature motives of the introduction takes place. The outburst of melodic powers is here for the first time released from the raw, unformed fourth motive of the introduction, or *Quartenei* as Bekker labels it, and the ambivalence of the tonality in the beginning is overcome through the clear emergence of the D major theme. This achievement is, however, only temporary, for the music sinks again into the darkness of the elementary motives immediately after the exposition.

The second step towards the light is the *Durchbruch* of melodic power in the cello, in mm. 220ff, again in D major. In his explanation of this moment Bekker uses organic metaphors such as *something abstract (intervals) that becomes something melodic, human or the emergence of themes.*<sup>7</sup> These metaphors, as well as the association of musical climaxes with the evolution from the unconscious to the conscious are embedded in Wagner's romantic aesthetic of art and his literary style as well. The Breakthrough in this passage is in Bekker's view another step towards the actualization of the abstract vision presented in the introduction. The final Breakthrough, in his view, comes in m. 358, in the recapitulation. In this regard, it is interesting to note a difference in Adorno's and Bekker's positioning of the Breakthrough. In comparison to Adorno, Bekker's Breakthrough comes "too late" since Adorno's emphasis is on the unexpected burst of the "otherness" of the D major fanfares. The D major fanfare passage is essential for Bekker's breakthrough as well, since this outburst calls for deeper powers to awaken and open the path for the Breakthrough of the chordal principal theme in its full glory. The recapitulation is seen here as the freeing of everything that has been constricted in the exposition.

Adorno, however, has a different interpretation of the influence of the breakthrough on the recapitulation. Unlike Bekker, who does not discuss the difference in the motivic content of the principal theme as it appears in the exposition and in the recapitulation, Adorno understands this difference as a necessary effect of the Breakthrough. He states that: *the return that the breakthrough evokes must be its result: something new. To prepare for this musically, a new theme is evolved in the development, the melodic germ of which is introduced at the start in the cellos [mm.167ff]. From it an episodic horn phrase is formed and then... it dominates the later development to emerge retrospectively, as it were, at the return of the tonic, as the main theme which, at the time, it never was.*<sup>8</sup>

Although Adorno's and Bekker's views at first seem different, they are similar in their basic concepts in that both authors use organic metaphors for explaining the "emerging" and gradual developing from a "melodic germ" or "inorganic matter" of a theme that will present itself in unrestricted splendor in the recapitulation. Furthermore, for both authors this moment is connected with D major and both realize the importance of the concept of Breakthrough for this process. They differ, however, in how they define the theme, and where they locate beginning of the process of "emerging." The concept of Breakthrough, although in both views connected with the idea of an outburst and release of energy, differs also in the two author's views in that

for Adorno it is “the Other,” something from the outside, something foreign to the music, while for Bekker, the Breakthrough comes as a result of a gradual formation of something already inherently present in the music. Hence the difference in the moment of its occurrence: Adorno’s “Other” comes five measures before Bekker’s “actualization of the vision.” By its sudden explosion, Adorno’s “Other” clears the path for the unfolding of the melodic potential in the recapitulation.

Expanding on Adorno’s theory, Mahler scholars have in the last thirty years accepted the notion of the Breakthrough as an integral element in the structural and tonal analysis of Mahler’s *First Symphony*. Instead of rooting their interpretations of form in the traditional sonata-form framework, the mentioned post-Adornian scholars have adopted the view of the Breakthrough as a formative, dialectical force in the creation of musical structure. After Adorno, the first scholar to use the idea of the Breakthrough as an analytical tool was Bernd Sponheuer. In his analysis of the *First Symphony*’s Finale, Sponheuer labels the D major material that first appears in the culmination of the first movement as the “Breakthrough” music, and notes that this material always reappears unexpectedly, disrupting the musical processes underway. Sponheuer was also the first to put forward the view that the Finale’s form is influenced by the recurrence of various materials of the first movement. Acknowledging the consequences of such an interpretation, Sponheuer evaluates the nature of those procedures that diminish the significance of the recapitulation. Sponheuer thus sees the insertion of the introductory material of the first movement into the Finale, the reverse recapitulation, and the reappearance of the long intensification process from the first movement as gestures which establish the “thematic immanence” of the Breakthrough music and the subsequent chorale melody. This immanence, according to Sponheuer, results in the predominance of the Breakthrough moment over the formal function of the reprise. In his view, the *Durchbruch* represents a “claim” to contrast the “world” as the embodiment of reality with the “other world” which promises redemption. In an Adornian discourse, Sponheuer sees the contrast of that “world” as the symbol of the *historical life-process of which the given music is initially a reflection, and the other world or the redemptive condition that invalidates the given world of the music* as corresponding to the critical moment of breakthrough. Therefore, in Mahler, the *Durchbruch* breaks into the closed formal immanence through the unexpected turn to choral-like transcendence.

In his analysis of Strauss’s *Don Juan*, James Hepokoski also adopts an Adornian view of the Breakthrough, but sees it as characteris-

tic of a group of late nineteenth century works. In his analysis, Hepokoski describes a sudden “inbreaking” process (the C major *Heldenthema*) which originates “outside the proposed structure” and during the course of the piece takes over the formal logic (the E major rondo of Strauss’s symphonic poem), triggering *a recomposed or totally reconsidered recapitulation, in which the breakthrough idea itself usually plays a prominent role.*<sup>9</sup> Rooted in Adorno’s philosophy, but also drawing on writers on genre theory, such as Hans Robert Jauss, Timothy Bahti and Heather Dubrow, Hepokoski proposes a type of analysis that goes beyond the mere reduction of a work to a single analytical category and proceeds instead into hermeneutics, perceiving the work as a coherent “thing in motion.”<sup>10</sup> Stating that *our ability to interpret a work’s gestures resides in our decision regarding to which generic family they belong*, Hepokoski recognizes that the works composed around the turn-of-the-century represent a particular challenge since they confront us with “generic mixtures” or unusual interactions with tradition. Therefore for Hepokoski, the need to *determine which generic traditions it (the piece) is in dialogue with* represents an important task in music analysis. He considers the formal problem of the non-symmetrical recapitulation in the Strauss symphonic poem as belonging to the category of one of the *fin-de-siècle* deformation families, that of the “breakthrough” (*Durchbruch*) sonata deformation. In his opinion, the breakthrough concept is closely related to the category of *peripeteia*, or sudden reversal of fortune, and involves *abandoning or profoundly correcting the originally proposed sonata (the one proposed in the exposition) through the inbreaking of an emphatic, unforeseen idea of some post-expositional point, usually during the space customarily given to the development.*<sup>11</sup> Therefore, the *Heldenthema*, which in Lenau’s words arrives in m. 315 as a *thunderbolt from the heights*, serves as an announcement of the breakthrough-intention. At the point of collapse of the exposition-schema in the recapitulation in mm. 510ff, when the breakthrough-intention is fully realized and the *Heldenthema* returns *fortissimo* in the tonic E major as a substitute for the second subject, it is still undermined by the dominant pedal and *represents promise, not fulfillment*. The fulfillment, although not identified as such by Hepokoski, comes as a by-pass of the E major tonality altogether in m. 543 when the C major is reached. Comparing the formal consequences of Strauss’s *Durchbruch* with that of Mahler’s *First Symphony* Finale, Hepokoski concludes that *the breakthrough triggers a recomposed or totally reconsidered recapitulation, in which the breakthrough idea itself usually plays a prominent role*. Hepokoski attributes this prominent role of the Breakthrough to the late Romantic *aesthetic system that increasingly validated only original ideas*.

Undoubtedly, many of Hepokoski’s points about Strauss’s Breakthrough are relevant for the discussion of the *Durchbruch* in Mahler’s *First Symphony*: the “return” of the Breakthrough music from the development section in the recapitulation, the six-four form of the tonic suggesting a dominant/tonic duality, the crippled recapitulation, and the absence of the second subject in it as a result of the *Durchbruch*, to name just a few. However, as will be shown below, due to differences in the tonal and harmonic configuration of the moments of *Durchbruch* and the role of those moments in the musical and quasi-programmatic trajectories of each of these works, the interpretation of the roles of the *Durchbruch* in these two works are ultimately quite different. Furthermore, in my view, by attributing these parallels in these two works to the same *fin-de-siècle* “category” of sonata-form deformation and viewing them historically as a result of the rejection of a *potentially redundant recapitulation* in an *aesthetic system that accepted only original ideas*, Hepokoski

overlooks not only the historical dimensions of the *Durchbruch* term and idea, but also the idiosyncratic formal and philosophical implications that this concept possesses in Mahler's early symphonies.

Entering into a dialogue with the work of both Sponheuer and Hepokoski, James Buhler interprets the Breakthrough material in Mahler's *First Symphony* as a means of setting up a critique of the form within the form itself. Buhler thus sees the limitations of Hepokoski's approach in the fact that it deals primarily with "sonata hybrids" or one kind of sonata form deformation and not with traditionally conceived sonata forms. Buhler concludes that it is only by assuming the guise of a "normal" sonata-form element that a breakthrough can critique the sonata principle from within, that is immanently.<sup>12</sup> Objecting to Sponheuer's interpretation which maintains a strict separation between the formal function of the material and the mediating function that establishes thematic immanence,<sup>13</sup> Buhler projects the breakthrough as a "transcendent critique" of form. In Buhler's opinion, Sponheuer fails to make the connection between the thematic-mediating function of this interpolation (of the nature motives from the first movement, m. 428), which is associated with establishing the thematic immanence of the breakthrough<sup>14</sup> with the formal function of articulation, which is associated with sonata form, thus leaving the breakthrough entirely outside of the sonata form process.<sup>15</sup> Therefore, in Buhler's view, unless it is formulated in terms internal to sonata form, breakthrough must be posited as an alternative, transcendent formal procedure intruding on sonata form from outside<sup>16</sup> (my emphasis) Contrary to Sponheuer's "transcendent critique" which, according to Buhler, lacks the autonomy, institutional authority and historical prestige of a "pure" sonata form<sup>17</sup> and would only reinforce the already existing criticism of Mahler's forms as

artistic flaws, Buhler proposes the adoption of an *immanent critique*" which addresses the question of "how to conceptualize breakthrough such that its own internal structure is constituted in terms of sonata-form procedures.<sup>18</sup> Buhler's preference for an *immanent critique* instead of a *transcendent* one, that is, a critique that emphasizes the interior processes instead of those that are exterior to the form itself, may be seen as reflecting the difference between Bekker's Breakthrough which occurs as an inner necessity of the musical logic and Adorno's emphasis on the character of *Otherness* in the Breakthrough.

In the Finale of the *First Symphony* Buhler identifies three guises of the breakthrough, which, in his opinion, set up an alternative outline of a sonata form. According to this interpretation, the breakthrough model is first established during the second section of the development section, in C major in mm. 297–302 after the recall of the chamber woodwind section from the first movement. (See Example 1.) The second time the motive appears, in Buhler's view, is in the second part of the development section, mm. 370–375, when the second phrase of the model is tonally deflected towards F major, while the melodic motion points towards G.<sup>19</sup> (See Example 2.) On the downbeat of the next measure D major is heard instead, creating, in Buhler's opinion, a musical motion inexplicable from

55

#### Example 1 – Symphony No. 1, IV, mm. 297–302 (Buhler's "Model")

#### Example 2 – Symphony No. 1, IV, mm. 370–375.

**Example 3 – Symphony No. 1, IV, mm. 631–636 (“Breakthrough” chorale).**

**56**

*the perspective of either of these musical logics.<sup>20</sup> This ruptured Breakthrough motive, in Buhler’s interpretation, is the beginning, the exposition of the alternative sonata form, which continues with its own quasi development (part of which is the recapitulation of the first theme in F minor) until its own recapitulation, in mm. 631 (where the Coda of the “traditional” sonata form would begin). At this point, Buhler claims that the Recapitulation begins with the Breakthrough motive which “mends” the rupture of its previous appearance, by transposing the C major model (from mm. 297–302) into D major. (See Example 3.) Buhler maintains that such a theory allows us to transform the immanent critique of the transcendent chorale embodied in Mahler’s idea of “spiritual struggle” into an immanent critique of sonata form embodied in the theoretical concept of breakthrough.<sup>21</sup> The double appearance of the choral in the Finale of the *First Symphony* can thus be interpreted, according to Buhler, not only as an imitation of a “spiritual struggle” but also as an imitation of a sonata form as well.*

The reintroduction of the D major materials, the sudden tonal shift in the Finale, as well as the *Durchbruch* of the first movement, may at first glance call into question the suitability of the sonata form model for both of the outer movements. However, even if we accept the postulates of Buhler’s interpretation, certain procedures in his analysis raise methodological questions. Although Buhler presents several points by which the “alternative” sonata form outline conforms to the gestures of the “traditional” sonata form scheme in this movement, his proposed alternative sonata form outline excludes the breakthrough “model” in C major, established in his view in mm. 297–302, and starts its exposition with the “ruptured” version of the Breakthrough (mm. 370–375). This version of the breakthrough, however, does not possess the tonal and harmonic stability that is characteristic of an exposition, but instead presents, on the one hand, the duality of G and F chords (with C major implied) and, on the other hand, an unexpected deflection toward D major that is perceived as a disruption of the logical harmonic motion—the resolution to

C, which is the tonality that has been prepared by the long pedal on G of the previous section. Furthermore, in this interpretation, the “alternative” recapitulation of the *Durchbruch* in mm. 631–636, although harmonically and motivically conforming to the model and transposing it to the “right” tonality (D major), is curiously not viewed as the recapitulation in relation to the model, but instead as a recapitulation of the “ruptured” version of the Breakthrough.

In my view, Buhler’s proposition that Mahler intentionally created a parallel formal outline organized around the reappearance of the Breakthrough music does not take the historical, aesthetic and contextual ramifications of this concept into consideration, and is not backed by any biographical evidence testifying to Mahler’s intentions in this respect. In fact, Buhler’s imposition of a supposedly predetermined critical stance on Mahler’s part toward his musical processes shows how persistently Mahler’s idiosyncratic musical language has been misunderstood ever since the premiere of his *First Symphony*. Even in 1900, at the time of the Viennese premiere of the *First Symphony*, several critics labeled the work *Sinfonia Ironica*, parodying the title of Beethoven’s *Eroica* and at the same time implying that there is a strong element of irony in the work. Misinterpreting the harsh contrasts of the musical materials in the work, critics such as Max Kalbeck and Robert Hirschfeld viewed the unevenness of Mahler’s music as his way of mocking and consciously distorting traditional forms and genres. Kalbeck, who was later to become one of Mahler’s rare supporters, thus attributed the *fragmentary form of the first and last movements* to the presence of irony, the result being that the music was *saying the opposite of that which it means*.<sup>22</sup> As in Buhler’s reading, Kalbeck suggests that there is a disparity between the surface, i.e., the musical gestures, and the meaning of the music.

The Austrian critic Robert Hirschfeld was far less understanding of the reasons for the unusual aspects of Mahler’s first major work. Instead he saw Mahler as an ironic and cynical critic of both the tradition and the state of musical composition in general. He accused Mahler of intentionally *parodying certain known musical gestures*, of producing a *satire on a symphony* and intentionally mocking other composers by mimicking their excessive, yet uninspired compositional output. In Hirschfeld’s opinion therefore, the entire Finale was not to be taken seriously since it was *only a satire on the overwhelming conceit of powerful modern geniuses*.<sup>23</sup> Hirschfeld noted also a certain dichotomy between the “physical and material” aspects of this work, which, in his opinion, showed the composer’s craftsmanship on the one hand, and the actual content of the music on the other. The dual character of Mahler’s music in this symphony, especially in the outer movements obviously caught the attention of Mahler’s contemporaries who have continuously mistrusted this work due to the perceived element of intentional mockery and irony. The idea put forward by Buhler and other post-Adornian

Mahler scholars that Mahler attempted to enter into a sophisticated critical dialog with tradition through superimposing upon it an alternative formal model in fact is simply another, although more complex, misinterpretation of the poetic and formal content of Mahler's musical language and the role of *Durchbruch* within it. As I will argue, Mahler's *First Symphony* represents one of the composer's first major attempts to express the totality of life, with all its contradictions, idealistic hopes and failures, through music. In many of his letters and remarks dating from the period of the composition and revision of the *First Symphony*, Mahler exhibited an essentially romantic idealist aesthetic and philosophical view, which lacked even a hint of detached irony or sophisticated cultural criticism that has been ascribed to him. Furthermore, I believe that the idea of *Durchbruch* in this piece is deeply embedded in the romantic musical, philosophical and critical tradition and, if viewed as such, provides insight into many other difficult interpretive problems of the outer movements of this symphony.

The term *Durchbruch* and its wider historic, aesthetic and ideological background, as manifested in Mahler's usage of this concept, are closely linked to nineteenth-century Beethoven reception and interpretation, as well as to the early romantic artistic and philosophical reactions to the French Revolution. Adorno's interpretation of Mahler's music, although undoubtedly insightful and inspirational, thus needs to be understood within the context of his mid-twentieth century philosophical outlook and not superimposed on the interpretation of Mahler's supposed intentions for the work's structure. The importance of the Breakthrough concept for Mahler's music must, therefore, be evaluated within the musical and aesthetic context of the individual symphonies and from the perspective of the intellectual underpinnings of his own time.

## Mahler's *Durchbruch* and the Heroic Narrative of D major

As I have suggested at various points above, the idea of Breakthrough in Mahler's *First Symphony* creates a complex tonal structure which suggests a quasi-philosophical narrative underpinning embedded in Wagnerian and late-romantic idealist philosophy. Already from the tonally ambiguous beginning of the *Symphony*, there is a series of attempts at establishing a firm tonal center in D major. Every time that attempt is carried out, it is harmonically undermined (by several tonalities,

the most "endangering" of which is F minor, the original key of the last movement) and the resolution to D major proves to be a failure. Following the narrative of Mahler's own program for the work, the quest for D major can, therefore, be seen as representing cycles of human strivings and apparent victories which are subsequently dissolved and destroyed, necessitating yet another cycle of striving for the ultimate goal. In the recapitulation of the Finale, only when several failures have established the belief that F minor will remain the key in which the symphony will end, that is, only when we have entirely given up on achieving the goal of reaching D major, is the D major successfully attained.

In the Finale of the *First Symphony*, the moment when the arrival of D major is most unexpected and therefore undermined occurs halfway through the development section. The process leading up to this D major begins at m. 371, where the trumpets, trombones and tuba sustain a C major tonic six-four chord (G-C-E) for two and a half measures, and the horns outline the C triad in a fanfare-like manner. The impression of having arrived on C major is clouded, however, when in mm. 374 and 375 the harmonic direction of the music changes quite suddenly and the key of D major enters instead of C. (See Example 4.) This change is brought about with an unexpected progression: an F major triad (IV) over the G pedal leads to a B-flat major triad that then settles on a D major triad which becomes the new tonic key. Two aspects of this passage are particularly unexpected. First, the turn to the B-flat major triad, which points for a brief moment toward the key of F major, is entirely unexpected in the context of the long dominant preparation for the key of C major. Second, the trumpets and the oboes outline a stepwise motion that is directed towards G which would confirm the expected key of C major, but after the scalar melodic ascent C-D-E-F the melody abruptly leaps up a third to the dominant degree (A) of another tonality—

### Example 4 – Symphony No. 1, IV, mm. 373–375.

57

Key of  
C major implied

(F: IV)

D: I

C: (I) (IV) (I or V)

V ped -----

# 58

D major, shifting the tonality suddenly up a tone. This moment is the first point of arrival on D major, the tonality that the beginning of the development had apparently striven for. At this point, however, the arrival on D major is entirely unexpected, and, if preparation is considered desirable or necessary, then it is an unsatisfactory arrival as well.

This first arrival on D major comes after a series of previous failed attempts to attain that tonality. In the Finale that process begins early on in the development section, at m. 238 in the score, where, after the full exposition of the second theme (ending in m. 231), the motives from the introduction of the first movement reappear over an extended D-flat pedal in the bass. The “nature motives” reminiscent of the first movement are fragmented and combined in a similar fashion as in the end of the development section. The role of the sustained pedal, however, is different at these two points. The D-flat pedal, since it is carried forward from the end of the exposition, can be viewed here as a “dying away” gesture rather than as dominant preparation as is the case with the C pedal at the end of the development. Another important point about the D-flat pedal is that in the fourteen measures after m. 238, it can be interpreted in two ways: one in relation to what went before and the other anticipating what is to come. (See Example 5.) Interpreted in relation to what has come before, in the passage from mm. 245–253 the D-flat pedal supports a diminished seventh chord (D flat-E-G-B flat) which creates a sense of tonal instability. Interpreted in relation to what comes after, however, the D-flat is reinterpreted enharmonically as C-sharp and the diminished seventh chord then points toward a resolution into the key of D major. Thus the D-flat pedal, although at first appearing as merely the residue of an expired tonality, reveals itself as a potential dominant preparation, prefiguring the role of the pedal at the end of the development.

Moreover, the double perspective on the harmonic content of this passage reflects another tonal duality that is to come after m.

254. The horns (beginning with the eighth-note pick up to m. 245) emphasize the dominant and the leading tone pitches of the key of D (A-C sharp), with a gesture that serves as a signal of the movement’s first theme which was heard for the last time in m. 98 in the exposition. This gesture, however, coming from the beginning of the introduction to the movement, will ultimately become the beginning of the triumphant D major theme that shines in the final apotheosis. In m. 252, after the diminished seventh chord (C sharp-E-G-B flat, spelled as D flat-E-G-B flat) that together with another strong gesture in the trumpets also implies a resolution to D, the move towards D is undermined by Mahler’s placement of a G in the bass below the D (mm. 254ff). (See Example 6.) This Breakthrough-like event controverts all the expectations of D in the preceding section.

The duality of two tonal centers—D and G—is kept throughout the whole next section as well. The G tonal center, although strong suggested by the bass G in m. 254, is destabilized by a number of factors including the continued emphasis on C-sharp in the bass in mm. 255 and 256 as well as by the delayed entrance of the third of the tonic G minor triad. (The B-flat does not appear until the second half of m. 257.) In m. 258 the tonalities of D and G in fact seem to collide as horns sound a *fortissimo* G against *fortissimo* F-sharp to C-sharp of the tuba. While the first trumpet and trombone reiterate the theme fragment in D, the strings continue to outline the tonic and dominant pitches of the G minor tonality.

The failed attempt to reach D major in this passage is the first in a series of unsuccessful strivings towards tonal stability that dominate the rest of the development and play an important role in shaping parts of the recapitulation as well. As will be seen, every attempt at attaining a stable point of arrival will be more successful than the previous one, but will still lack the power to reach it convincingly. Furthermore, the decisive motive of a stepwise motion and a leap in the horns and trumpets will always be a signal of this attempt.

The section between mm. 254 and 290 is characterized by the harmonic motion through several tonalities: (D implied) G minor, A minor, B-flat minor and A-flat major. All of these tonalities lack stability, and the intense chromaticism destabilizes the feeling of a tonal center throughout this entire section. After m. 274, when B-flat minor is suggested by its dominant seventh chord, a series of chromatic alternations begins: E-flat and F-flat, G and A-flat and lastly B-flat and B-natural. A-flat major is suggested after mm. 282, but it is never established since the tonic appears either with an added seventh to the chord (tonic chord with G-flat) or it is present as an added minor ninth to a diminished seventh chord on G. The harmonic motion after that seems at one moment to be directed towards E-flat major

### Example 5 – Symphony No. 1, IV, mm. 248–254 (beginning of development).

**Example 6 – Mahler, Symphony No. 1, IV, mm. 254–261.**

(mm. 284ff), but when on the next beat of the same measure all the notes are shifted a half step higher—a process that is repeated in the next measure—the analyst is faced with a difficult decision: is the chord B-D sharp-F sharp-A just a chromatic upper neighbor to the main harmony B flat-D-F-A flat, or is it the other way around? The third possibility, which in this case seems most likely, is that this is one of the harmonically ambiguous sections of music where Mahler purposely creates an undefined tonal center in order to strengthen the impact of the next strong tonal arrival.

The section that follows this chromatic motion (in mm. 290ff) can be analyzed in C major, which is again destabilized by the pedal G in the bass. The arrival on C, although only relatively stable, justifies the previous chromatic motion and the alternation between B-flat and B-natural. Surrounded by the sonority of the note G, in the bass and in the high register of the violins, a variation of the material from the introduction of the first move-

ment appears in the woodwinds. Neighboring and passing tones in a march-like rhythmic configuration embellish the basic motivic outline of successive interlocked descending fourths. The motivic progression that follows recalls the introduction of the first movement. Then, in m. 294, with the disappearance of the pedal in the bass, the triplet motive that follows in the clarinets is heard outlining the octave g-c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>. However, instead of proceeding with the next motivic cell from the introduction, Mahler used the step-leap trumpet motive, with its decisive gesture form dominant to tonic, to point towards the tonal center C. This is the moment that Buhler identifies as the “model” for the subsequent Breakthroughs of the movement. (*See Example 1.*) Once again, however, the stability of the key is weakened by several factors. First, the harmonic structure that supports the leap G - C (through A) in the trumpets—an empty sonority of G in the clarinets, the horns and the second violin—does not include the leading tone (B). Furthermore, a G pedal again accompanies the C, and the whole passage is reduced to the trumpets and trombones with the first violin outlining the C major tonic triad, all in *pianissimo* dynamics. The quest for tonal stability is, therefore, left unfulfilled, and this section, although including motivic elements of the later Breakthrough, is not established here as a model upon which later events are constructed, but must be seen in the context of the elusive process of attaining tonal stability.

After a brief return of the A flat-G alternation, the tonal ambivalence between G and C as tonal centers comes back after m. 317. Circling around G, the next section, which has a strong dominant tendency, extends until m. 371 and is saturated with motivic elements of the first theme of the Finale. As the dynamics of the section grow towards the full orchestral triple forte in m. 371, the decisive step-leap motive in the horns and trumpets returns and seems to point again towards C. The expectation of C major will, as we have seen, however, be unfulfilled and instead, D major will finally, yet unexpectedly be accomplished. (*See Example 2.*)

Since the D major was attained unexpectedly, and in a sense undeservedly, as though a gift of grace instead of an accomplishment of the several stages of tonal striving for D major of the development section, the movement proceeds to undermine this arrival. The first signs of weakening of the apparently victorious D major choral music that follows (mm. 375–383) start at m. 384 when the previously static tonic pedal in the bass expands into an oscillating figure D-C sharp. The trumpet’s ascending figure in mm. 391–395 as well as the leap of a fifth in the bass shifts the emphasis onto A major. However, the polarization between D and A as tonal

centers remains throughout that section: through a gradual release in tension, textural thinning out and diminuendo, the oscillating figure in the bass returns to D but gradually dies out and is taken over and replaced by a sustained horizontal D-A polarization throughout the orchestra. The sustained D remains throughout the section starting in m. 428, bringing about the D minor “nature” material from the introduction of the first movement. This last section of the development is dominated by tonal instability and motivic recall of previously heard music. Through a motion from D minor, through C, A-flat major and finally F minor, Mahler alternates the recall of the music from the introduction of the first movement (mm. 428–442 and mm. 447–456) and the Finale’s second subject (mm. 443–446 and mm. 457–505).<sup>24</sup> Throughout the section, Mahler sustains a pedal (on D and then, through D-flat, on C) first in the bass and then expanding it to the upper registers, which undermines a sense of arrival and, consequently, a sense of recapitulation. Gradually, the F minor is established and with it the motives of the Finale’s first theme emerge (mm. 519ff), setting in motion the movement’s recapitulation. Therefore, the Breakthrough of the previously attained D major has been gradually annihilated by the first movement’s introductory D minor music and by the infiltration of the Finale’s second subject. The D major music is finally rejected and overpowered by the Finale’s main F minor thematic material. The victory of the D major has been, therefore, lost and the F minor seems to have taken over not only the trajectory of this movement, but of the entire symphony.

The final D major Breakthrough in mm. 623–636 (*Example 3.*) comes as a result of a gradual tonal preparation and is musically and semantically strongly connected to what Adorno labeled as the first movement’s Breakthrough (mm. 352–358). The last intensifying section of the development in the first movement, mm. 319ff, starts with a long pedal on D-flat which, if enharmonically interpreted as C-sharp, anticipates the arrival on D. (The same section is exactly recalled in the Finale in mm. 588ff.) The arrival on D is, however, temporarily suspended by an affirmation of F minor in mm. 327–329 and a deflection towards B-flat major in mm. 345–351. The last chord of the section immediately preceding the Durchbruch is a diminished chord A-C-E flat (with F-sharp implied) after which the D major chord (with a dominant pedal creating the dominant/tonic tension) sounds indeed as Mahler has characterized it, *as though fallen from the skies*. Although the A and the implied F-sharp are carried over from the previous sonority, and there is a long dominant preparation by the A pedal in the high strings and winds, the D major arrives with the trumpet fanfares, signaling an unexpected and sudden event. Also, the arrival on D is still underlined by the dominant pedal, creating a prolonged sense of expectation for a stable tonic. The event of mm. 352–358, or the Breakthrough according to Adorno, releases the energy for the stable tonic of the first movement’s recapitulation in m. 358, or Bekker’s Breakthrough of the awakening and releasing of all the melodic powers of the chordal horn theme, which have until that point been constricted ever since the exposition.<sup>25</sup>

In the Finale, soon after the recapitulation is already under way (mm. 560ff), the music gradually assumes the exact shape (mm. 588–627) as already heard in the first movement (mm. 319–357): the D-flat pedal, the flat VI degree of F minor, may again be interpreted enharmonically as C-sharp, or leading to D. There is a long intensification and the diminished chord resolves the same way. This time, there is a somewhat stronger anticipation of the trumpet fanfares by the dotted notes in the horns and oboes. This Breakthrough, however, instead of continuing, as in the first movement, to clear the path for the full development of

**Example 7 – Mahler, Symphony No. 1, IV, mm. 621–625.**

the chordal horn theme, clears the path for a final, harmonically correct affirmation of D major. It opens the way for the Finale's previous failed Breakthroughs (in m. 254 and mm. 369–375) to resolve into a long awaited and already prepared D major. The D major reached in m. 623, the same one that was reached before the recapitulation in the first movement in m. 352, is still undermined by the A pedal carried over from the previous, harmonically unstable section. (*See Example 7.*)

Thus, the moment that Adorno described as a Breakthrough in the first movement, and consequently the corresponding moment in the Finale, although musically important events,

have not yet enabled a satisfactory harmonic victory of the D major over the constantly interfering F minor. What follows this still unsatisfactory arrival on D in m. 623 in the Finale is the final appearance of the choral theme in m. 631–636, which is this time transposed up a whole tone, and pointing not to C major as in the development section (mm. 370–375) but towards D. The ensuing D major is this time a prepared and justified result of the previous harmonic sequence, and

is not merely a deflected resolution from the expected C major to D major. Furthermore, by reinforcing the D major *Durchbruch* from the first movement by the ultimately “successful” *Durchbruch* of the Choral theme from the Finale, Mahler finally accomplishes the goals of his first *Durchbruch*—the stable victory of the D major and the full unleashing of the melodic powers of the symphony. This accomplishment is all the more glorious after all hope of reaching D major and successfully resolving the outcome of the *Durchbruch* was abandoned in the F minor recapitulation of the Finale.

How, then, should we view the cycles of reaching towards D major through a series of Breakthrough-like events? Do they suggest Mahler’s deliberate creation of an alternative sonata for critiquing the traditional form? Should we try to understand these cycles within the boundaries of traditional form as a late-romantic “deformation” of the sonata form model? Or should we instead view this musical procedure as a reflection of a broader philosophical perspective on art and life in general? As I have suggested above, the question of how this tonal narrative affects the traditional notions of musical form in Mahler’s *First Symphony* is, in my view, one that needs to be understood in a wider aesthetic context. The still intriguing and unresolved questions surrounding the peculiar nature of the victory of Mahler’s final D major Breakthrough Chorale—a victory that occurs after the most dramatic Breakthrough in the symphony (m. 375) has failed and dissolved into F minor—require us to look into Mahler’s philosophical and artistic outlook for answers to this problem.

## Schopenhauer-Wagner-Mahler: The Transformation of the *Durchbruch* Idea

The section that follows the dramatic first arrival on D major in the Finale at m. 375 raises the most momentous aesthetic questions in this symphony. The expectation of a stable arrival on D major that has been growing through the whole process of the development has, as we have seen, only been partially satisfied. Although an arrival on D has taken place, there is no sense that it is the outcome of preceding events—that it has been “earned,” so to speak. If anything, an arrival on C was expected, rendering the D major, which was the unfulfilled goal of some previous processes of intensification, as a delayed, but still unsatisfactory resolution. The question that has puzzled many authors interested in this symphony is: what was Mahler’s intention in this case? Why does the D major come without preparation, when Mahler might have easily rendered its

arrival into the culmination of a process of struggle or seeming inevitability?

The answers to these questions bring us back to Mahler’s own interpretation of this passage. In Natalie Bauer-Lechner’s recollections, Mahler characterized this section in the following way: *This experience was, perhaps, even more striking in the case of a transition in my First Symphony—one that gave me a lot of trouble. Again and again, the music had fallen from brief glimpses of light into darkest depths of despair. Now, an enduring, triumphal victory had to be won. As I discovered after considerable vain groping, this could be achieved by modulating from one key to the key a whole tone above (from C major to D major, the principal key of the movement). Now, this could have been managed very easily by using the intervening semitone and rising from C to C-sharp, then to D. But everyone would have known that D would be the next step. My D chord, however, had to sound as though it had fallen from heaven, as though it had come from another world. Then I found my transition—the most unconventional and daring of modulations, which I hesitated to accept for a long time and to which I finally surrendered much against my will. And if there is anything great in the whole symphony, it is this very passage, which—I can safely say it—has yet to meet its match.*<sup>26</sup>

From this passage, it is clear what Mahler’s intentions were and that this moment was not a result of his immaturity and insufficient knowledge of modulations as his harmonic solution was characterized at the time of the work’s premiere. Even years after the work’s creation, in the 1899/1900 season, when the work was performed in Dresden, Frankfurt and Vienna, critics uniformly objected to the *disproportion between form and content, Wagnerian reminiscences, kettledrum orgies, vulgarity and conglomeration of nervous impressions* in the outer movements. It was supposed that Mahler, in his *determination to produce something new at any price* was desperately trying to *write something other than a classical symphony*.<sup>27</sup> Prominent Viennese critics, Hanslick, Helm and Schönaich among others, couldn’t understand the meaning of the sudden burst of the *end of the world* Finale, its *grotesque cacophonies and explosions*, and characterized its tonal structure as *completely irrational*, bearing no links with the previous movements and jumping, without any transition from pastoral innocence to savage bedlam.<sup>28</sup>

However, contrary to the critics’ assessment that there was no rational idea behind the symphony, it does appear that many of the most shocking procedures in the Symphony were made deliberately, with a quasi-philosophical agenda behind it. The idea that underlies the C-D modulation, as we have seen from Mahler’s comments, is that of striving for a sudden victory. However, this victory, as Mahler himself explained in a letter to Richard Strauss, could not be achieved: *... at the place in question the conclusion is merely apparent (in the full sense of a “false conclusion”), and a change and breaking-down that reaches to the essence is needed before a true “victory” can be won after such a struggle. My intention was to show a struggle in which victory is furthest from the protagonist just when he believes it closest. — This is the nature of every spiritual struggle. — For there it is by no means so simple to become or to be a hero.*<sup>29</sup>

The Breakthrough at m. 375 is, therefore, only a “false conclusion” to the long struggle, which consequently breaks down back into darkness. It is from this state of desperation, of hope already given up, that a “true” victory may be gained. What in Mahler’s opinion constitutes a “true victory” is connected to the notion of a “hero,” reflecting the Beethovenian notion of a hero. Only after a heroic struggle, failure and finally death, does the

heroic spirit transcend the earthly life. Mahler compared this poetic narrative of his *First Symphony* to the aim of art in general: *I'm not happy about it, for the aim of art, as I see it, must always be the ultimate liberation from and transcendence of sorrow. Admittedly, this aim is achieved in my First, but in fact, the victory is won only with the death of my struggling Titan. Every time he raises his head above the surging waves of life—and the conquering, transcendent motif accompanies him—he is struck down again by the blows of Fate, whenever he rises above it and seems to get hold of it, and only in death, when he has become victorious over himself does he gain victory!*<sup>30</sup>

The cycles of the Titan's rise and with him of the momentousness of the *Durchbruch*, and the devastating blows of Fate to him and to the D major, finally end in the death of the hero. The victory gained at m. 375 is, therefore, just an illusion, for it is not earned nor prepared. Instead it has fallen from another world, and in Mahler's view, will have to be lost. Similarly to Mahler's *Durchbruch* where the anticipation of D major was always subverted by an unexpected and unprepared arrival of D, the arrival of the E minor "heavenly sphere" in m. 281 of the development section of the first movement of Beethoven's *Eroica* was also prepared by a long stretch of unstable harmonic solutions pointing towards E. To many early romantic critics, as well as writers today, however, the final attainment of the E minor sounded as a sudden, unwarranted solution, as something "other" that had fallen from the sky, as a spiritual call from the distance that symbolizes the hero's farewell to life.<sup>31</sup> The E minor comes after the A minor, with which the passage starts (in m. 248) and which is soon undermined in m. 260 as the harmonies progress towards E minor through a series of seventh chords and their elliptical resolutions (m. 260: V7, m. 266: VII7 of V, m. 272: VII4/3, m. 274: VI6/4, m. 276: N6/5, m. 280: V9). As the dynamics and the harmonic tension increase, the syncopated rhythms are metrically condensed until, in m. 280, the pattern is broken on the chord that is the peak of dramatic tension, the dominant ninth. That chord, initially in forte dynamics, instead of being the climactic peak, is the point of a dynamic and dramatic reversal since in the four bars that it occupies, only the strings are playing, decreasing the volume every measure and the syncopated rhythms have been replaced by metric regularity. The E minor that comes after, with its new orchestral, dynamic and metric configuration, as well as with its emphasized melodic contour in the oboes and cellos as opposed to the primarily rhythmic and harmonic driving force of the previous section, comes as an entirely new beginning, and not as an expected resolution of a climactic rise.

In that respect, Beethoven's *Durchbruch*, as Grieppenkerl has labeled this moment, is similar to Mahler's unsatisfactory attainment of D major in m. 375 in the Finale as well as at other points such as in m. 254 in the Finale and m. 352 in the first movement. However, just as most romantic critics have interpreted the arrival on E minor as related to the Hero's death and his transcendence into "heavenly spheres" in the Beethoven, so does this last failed struggle open the door to transcendence in Mahler's Finale. Mahler's hero and his spirit must continue to struggle before he overcomes himself, before he liberates himself from sorrow and so transcends it. Only then, when all the willful, sudden achievements of the goal (D major) have been abandoned and human conscious struggle has proven to be futile, may he achieve true victory.

The theme of struggle in attaining victory is, of course, not a novel concept in symphonic music, but still, the repeated failure to achieve it, especially the failure caused by an unexpected and unearned sudden victory granted from the outside, has permeated the poetic and aesthetic worlds of many romantic artists

inspired by the struggles of Beethoven's symphonic "heroes." In the writings of Richard Wagner, especially in his texts dealing with Beethoven, there are numerous references to the process of human (and consequently musical) striving for transcendence. In the program notes for the 1859 concert ending of the prelude to *Tristan and Isolde*, Wagner used the term *Durchbruch* to describe the endless struggle for transcendence of his heroes.<sup>32</sup> *Durchbruch* is here understood as a point of insight, as a release from the endless longing that dominates the prelude: *...just once, in one long-articulated impulse, he let that insatiable longing swell up from timidest avowal of the most delicate attraction, through anxious sighs, hopes and fears, laments and wishes, raptures and torments, to the mightiest onset and to the most powerful effort to find the breach (Durchbruch) that will reveal to the infinitely craving heart the path into the sea of love's endless rapture. In vain! Its power spent, the heart sinks back to languish in longing, in longing without attainment, since each attainment brings in its wake only renewed desire, until in final exhaustion the breaking glance catches a glimmer of the attainment of highest rapture: it is the rapture of dying, of ceasing to be, of final redemption into that wondrous realm from which we stray the furthest when we strive to enter it by force.*<sup>33</sup>

Similarly to Mahler, Wagner stresses that it is not by force that one can attain the highest rapture; it is only by *ceasing to be*, by giving up hope of attainment that the redemption into the *wondrous realm* will be allowed. Therefore, each striving ends unsuccessfully and brings only a renewed desire, a desire that can be fulfilled only by something over which we have no power. Such a view of the futility of human efforts to attain transcendence is derived from Schopenhauer's metaphysics, whose basic concepts strongly influenced Wagner after 1854.<sup>34</sup> In the following period of Wagner's life, both in his writings and in his music, Schopenhauer's pessimistic view of the world emerged as one of the dominant influences on Wagner's aesthetics of art. In his monumental work *The World as Will and Representation*, Schopenhauer describes the essential nature of all human striving as an endless circular process of desire, longing, hope and ultimate failure to know the metaphysical reality beyond all phenomena. Schopenhauer saw the *will-to-live*, (*Wille zum Leben*), as the source for all human suffering. This blind striving at a level beneath that of conscious thought and action, in his view, springs from: *... want or deficiency, from dissatisfaction with one's own state or condition, and is therefore suffering so long as it is not satisfied. No satisfaction, however, is lasting; on the contrary, it is always merely the starting-point of a fresh striving... Thus that there*

*is no ultimate aim of striving means that there is no measure or end of suffering.*<sup>35</sup>

Because of this endless, and ultimately futile striving, Mann's individuality is a source of torment, and in fact, just an illusion. He states that *to desire immortality for the individual is really the same as wanting to perpetuate an error for ever; for at bottom every individuality is really only a special error, a false step...*<sup>36</sup> The view that no satisfaction is lasting but is instead always merely the beginning of a new process of reaching for an attainment is the essential motive for the endless longing for transcendence in Wagner's opera. Schopenhauer attributes this longing to the human will that is powerless in its striving: *...desire, that is to say, want, is the precedent condition of every pleasure; but with the satisfaction or gratification can never be more than deliverance from a pain, from a want.*<sup>37</sup> *...the will, whose objectification is human life like every phenomenon, is a striving without aim or end.*<sup>38</sup>

The repeated successive cycles of willing, striving, hoping and failure, are seen as the reality of human existence, and are metaphorically bound, in Schopenhauer's view, with the symbol of the *wheel of time* or the ancient Greek myth of the *wheel of Ixion*. Schopenhauer uses the image of humanity rotating endlessly along the cycles of the wheel of time to convey its enslavement to the Will: *The subject of willing is constantly lying on the revolving wheel of Ixion, is always drawing water in the sieve of the Danaids, and is the eternally thirsting Tantalus.*<sup>39</sup>

The necessarily circular nature of all human experience therefore, in Schopenhauer's view, comes from the inability of Man to cease the endless willing of his spirit. The only exit from this state is the escape from the grips of the *principium individuationis*, through the denial of the will-to-live and the breaking of the cycle of desire-hope-failure.

Both Wagner and Mahler have in their writings and music referred to this Schopenhauerian metaphor. One of Wagner's *Wesendonck Lieder*, "Stehe still," set to a text by Mathilde Wesendonk, both poetically and musically recreates this cycle. The first two strophes, with their poetic content and with their sixteenth-note perpetuum mobile-like rhythm, and complex harmonies in minor mode describe the *rushing, roaring wheel of time* and the yearning for it to stop. The ending of the first strophe calls for an ending of this perpetual process:

*Urewige Schöpfung, halte doch ein,  
Genug des Werdens, laß mich sein!  
(Eternal creation, stop!  
Enough of becoming, let me be!)*

The second strophe takes this idea even further, where, as a way out from this cycle

of the Will, the cessation of every motion, breath and even life is called for:

*Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;  
Ende, des Wollens ew'ger Tag!  
(Swelling pulses, restrain your beating;  
End, Will's eternal day!)*

The sought for deliverance from the wheel of time is attained only at the end of the third strophe, where it is clear that only when the desire from within is stopped and overcome, the "riddle of Nature" may be solved:

*Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:  
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,  
Und lost dein Rätsel, heil'ge Natur!  
(The heart can have no further wish:  
Man knows the imprint of eternity,  
And solves your riddle, blessed Nature!)*

The music follows this dramatic halt of the Will's striving: the rhythmic and motivic motion is interrupted, and a slow harmonic progression occurs outlining a descending circle-of-fifths of a series of dominant seventh chords—on A, D, G, C, and ending on F major 7th. The potentially endless harmonic circling finally cadences in C major, which is established by a clear dominant-tonic progression and a final tonic arpeggiation through four octaves. Therefore, by interrupting the constant life-pulse and complex agitation of the first two strophes, and by returning to the basic inevitabilities and simplicity, symbolized in the circle of fifths and the neutral C major ending, Wagner emphasizes the Schopenhauerian idea that the only way to transcendence is the renunciation of the will-to-live.

Mahler also conceptualized the symbol of the Ixion-wheel in similar terms when talking about the Finale of his *Third Symphony*: *In the Adagio, everything is resolved into quiet "being"; the Ixion-wheel of appearances has at last been brought to a standstill.*<sup>40</sup>

Furthermore, Mahler musically embodied this philosophical idea through the formal and tonal structure of the Scherzo of his *Second Symphony*.

The attainment of this state of being, or in Schopenhauerian terms, the knowledge of the Thing-in-itself, possible only through transcendence, as opposed to the mere perception of phenomena, in Schopenhauer's view could be gained only through a complete resignation to death and the abandonment of the will, through moments of divine artistic inspiration, or ascetic, mystic meditation. One is the furthest from gaining such an insight when one strives the most for it. Only when the blind striving of the Will completely ceases, only when one has abandoned any hope, will deliverance be possible. Schopenhauer explains that the only way for Man to gain access into a higher realm is to overcome himself through the cessation of the will-to-live and the acceptance of death: *(Thus,) For a blissful condition of man, it would not be by any means sufficient for him to be transferred to a "better world"; on the contrary, it would also be necessary for a fundamental change to occur in man himself, and hence for him to be no longer what he is, but rather to become what he is not. For this, however, he must first of all, cease to be what he is; as a preliminary this requirement is fulfilled by death...To be transferred to another world and to change one's entire nature are at bottom one and the same thing.*<sup>41</sup>

Schopenhauer finds that only in the complete denial of the will can salvation be found: *...True salvation, deliverance from life and suffering, cannot even be imagined without complete*

Example 8 – Wagner, Prelude to *Tristan und Isolde*, Concert Ending, mm. 90–95.

molto rallent.

95 a  
Largo.  
1. 2.

**90 a**

Fl.

Hb.

Kl. A.

E. H.

F.

Hr.

E.

Fg.

Bkl. A.

Harfe.

1. V.

2. V.

Br.

Vc.

Kb.

pp  
espress.  
sehr zart

sehr zart

pp  
sehr zart

sehr zart  
sehr zart

pp  
pp sehr zart

pp sehr zart

p

dim.  
più p  
pp

zart  
dim.  
più p  
pp

dim.  
pp

dim.  
più p  
pp

dim.  
più p  
pp

molto rallent.  
Largo.

65

*denial of the will. Till then, everyone is nothing but this will itself, whose phenomenon is an evanescent existence, an always vain and constantly frustrated striving, and the world full of suffering as we have described it.<sup>42</sup>*  
*...Ultimately death must triumph...*<sup>43</sup>

Through the comparison of Wagner's and Schopenhauer's writings, we witness the identical concept of the futility of any human effort to attain transcendence. Whether it is the *the path into the sea of love's endless rapture* as in Wagner's *Tristan*, or it is *true salvation, deliverance from life and suffering*, in each case it is only by the ultimate denial of the Will, in other words by death, that one can reach one's goal.

From this perspective, the Breakthrough indeed seems to come as something from the outside, as "the Other" as Adorno specifies it. *Tristan* and *Isolde* fail to find it in the concert ending of the Prelude, specifically because they are striving "by force" to find it. The attainment, as Wagner defines it, is not something already present and capable of being developed, but rather something granted to us when the process of striving is finally abandoned. Thus Wagner's musical analogue of the *Durchbruch* is to bring in m. 94 of the concert ending of the Prelude, the music of *Isolde*'s transfiguration in A major, following the climax and "relapse into desire" towards the end of the Prelude. Here, not only is the A major not prepared, but all the other musical parameters show a drastic shift, as though the music suddenly enters a completely new realm. (See Example 8.) As the "transfiguration music" is sounded, the orchestration changes with the entrance of the harps, the rhythmic and melodic configuration switches from languid motivic interchanges between solo instruments to a clear thematic outline in the woodwinds and violins and the meter is entirely new and more schematically organized than in the previously heard music. The metric configuration, abandoning entirely the six-eight meter, shows a systematic organization of eight bars of common time, two bars of five-four (three plus two), three bars of three-four, and twelve bars of two-four. By shifting the tonality of the entire concert piece from the initial A minor of the prelude to the A major of the transfiguration music, and by stripping that A major of its bass note, Wagner relinquishes the very musical substance of the prelude, and its "illusion" of unity, to the idea of sudden transport into an ethereal region, an event that is granted from the "outside."<sup>44</sup>

Mahler's Breakthrough, however, although significantly grounded in Wagnerian and Schopenhauerian aesthetics, differs in one important respect. Although Mahler's hero collapses several times after passionately striving for victory, just as *Tristan* and *Isolde* do according to Wagner's program, and the

goal is the furthest away when he thinks it is nearest, Mahler, unlike Wagner, finds justification for this process of struggle. In the above cited letter to Strauss Mahler explains the *false conclusion* of his shift from C to D in the *Durchbruch* of his Finale, as a much needed complete break-down that reaches to the essence in order to win a true "victory". Although he follows the Schopenhauerian idea that in a human struggle *victory is furthest from the protagonist just when he believes it closest*, still, at the end, by concluding that *it is by no means so simple to become or to be a hero*, Mahler justifies this struggle which is for him primarily spiritual in nature. Therefore, the tonality which the *First Symphony* finally attains is D major, the key that the music has repeatedly from the beginning of the first movement attempted to establish, and not another key, granted "from the outside" as a symbol of the transcendent "otherness."<sup>45</sup>

Although the element of foreignness or otherness does comprise an important element of the Breakthrough—it brings unexpected and apparent victory—the transcendence in Mahler's music has to be earned, and only after a long struggle is the D major ending granted in the Finale. In one of the rare references to his Jewish origins, Mahler compares his own artistic struggles to those of Jacob. He sees a parallel in Jacob's wrestling with God with his own striving for God's blessing through artistic creation. Ultimately both struggles are rewarded: *A magnificent symbol of the creator is Jacob, wrestling with God until He blesses him. If the Jews had been responsible for nothing but this image, they would still inevitably grow to be a formidable people – God similarly withholds His blessings from me. I can only extort it from Him in my terrible struggle to bring my works into being.*<sup>46</sup>

The element of religion—in Mahler's case not an organized religion, but spirituality in a broader sense—and the idea of Art-Religion are what justifies this endeavor. Even though Mahler's hero achieves victory through the ending of his own earthly life, his struggle to attain transcendence has not been futile, since it is in death that he enters the higher realm. The process of reaching for a stable D major both in the first and the fourth movements—every time followed by similar musical gestures and, as Bekker observes, by the releasing of the melodic potential—fails repeatedly, but each time the hero is strengthened with a new hope. Arising after each breakdown of striving, this new hope becomes more imminent each time and justifies the struggle. Mahler's hero, although reaching transcendence by the denial of his will, by claiming victory only after becoming *victorious over himself* and renouncing the attainment of D major, is not simply given the D major, as a completely new and foreign tonality symbolizing the previously unknown realm of transcendence; rather, the D major comes as a reward for his long spiritual struggle, as a posthumous recognition of his apparently futile efforts.

<sup>1</sup> James Buhler, "'Breakthrough' as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony," *19th Century Music* 20, no. 2 (Fall 1996): 125–143; Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers* (Munchen: Piper, 1982); James Hepokoski, "Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's *Don Juan* Reinvestigated," in *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work*, ed. Bryan Gilliam (Durham: Duke University Press, 1992): 135–175; Stephen McClatchie, "The 1889 Version of Mahler's First Symphony: A New Manuscript Source," *19th Century Music* 20, no. 2 (1996): 99–124; David Lewin, "Some Theoretical Thoughts About Aspects of Harmony in Mahler's Symphonies," (Cambridge, MA: Music and the Aesthetics of Modernity: An Interdisciplinary Conference, Harvard Univers-

sity, 2001); Siegfried Oechsle, *Symphonik Nach Beethoven: Studien Zu Schubert, Schumann, Mendelssohn Und Gade*. (Kassel: Baerenreiter, 1992); Bernd Sponheuer, “Der Durchbruch Als Primaere Formkategorie Gustav Mahlers: Eine Untersuchung Zum Finalproblem Der Ersten Symphonie.”, Sponheuer, *Logik Der Zerfallen: Untersuchen Zum Finalproblem in Den Symphonien Gustav Mahlers*.

<sup>2</sup> While Breakthroughs are “momentary,” the second “genre,” Suspensions, are self-enclosed episodes where time seems suspended, and the third, Fulfillments, are moments where a thematic freedom collides with an intrinsically closed musical context. See Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. 41–43.

<sup>3</sup> Ibid., 4–5.

<sup>4</sup> Ibid., 6.

<sup>5</sup> Ibid., 44–45

<sup>6</sup> Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien* (Berlin, 1921).

<sup>7</sup> Ibid., 46.

<sup>8</sup> Adorno, 13.

<sup>9</sup> Hepokoski, 149.

<sup>10</sup> Ibid., 143.

<sup>11</sup> Ibid., 149. As I will argue below, however, the element of the “unforeseen” is actually absent from Mahler’s notion of the *Durchbruch* in his *First Symphony*, since the sudden and surprising effect of the Breakthrough moments is, at the same time, always bound up with the arrival on D major, the expected and strived for tonality of the Symphony. Therefore, the arrival on D in the *Durchbruch*, even though unprepared and unjustified, is not a “reversal” but rather the foreshadowing and anticipation of the final goal.

<sup>12</sup> Buhler, 135.

<sup>13</sup> Ibid., 133.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid., 135.

<sup>17</sup> Ibid., 135.

<sup>18</sup> Ibid., 135.

<sup>19</sup> Contrary to Buhler’s assessment, I believe that the whole preceding section points towards C, and that the G to which the melodic motion points is in fact the dominant of C and not the tonic of G.

<sup>20</sup> Buhler, 139.

<sup>21</sup> Ibid., 135.

<sup>22</sup> Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler: Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1995), 311.

<sup>23</sup> Robert Hirschfeld, *Wiener Abendpost*, November 1900, quoted in La Grange, 310.

<sup>24</sup> It is important to note that the Finale’s second subject is derived from the first movement as well. (See mm. 169–171 in the first movement and mm. 175ff in the Finale.)

<sup>25</sup> The recapitulation does not begin with the first theme in its original guise, but with a version of it from the development (mm. 209–218). The way Mahler constructed this recapitulation and the one in the Finale is relevant to the question of his view of formal boundaries, a question that will be examined in Chapters Five and Six of this dissertation.

<sup>26</sup> Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, Peter Franklin ed., Cambridge: Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992, 31. [Emphasis mine.]

<sup>27</sup> La Grange, op.cit., vol. 2, 140–146.

<sup>28</sup> Ibid., 308–309.

<sup>29</sup> Herta Blaukopf, ed., *Gustav Mahler and Richard Strauss: Correspondence 1888–1911*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), 37.

<sup>30</sup> Bauer-Lechner, 50.

<sup>31</sup> Nineteenth-century authors who viewed the Eroica passage in this way include A. B. Marx, Wilhelm von Lenz, and Alexander Oulib-

cheff. Twentieth-century writers include Paul Bekker, Thomas Grey, and Scott Burnham.

<sup>32</sup> I would like to thank Eric Chafe for pointing out this fact to me during his graduate seminar on Wagner’s *Tristan und Isolde*.

<sup>33</sup> Robert Bailey, ed., *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde* (New York: Norton, 1985), 47–48.

<sup>34</sup> Edouard Sans offers an alternative date for Wagner’s encounter with Schopenhauer’s philosophy. In his book *Richard Wagner et la pensee schopenhauerienne* (Paris: Edition C. Klincksiek, 1969), he argues that Wagner already knew about Schopenhauer in 1852.

<sup>35</sup> Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*. Translated from German by E. F. J. Payne (New York: Dover Publications, 1969), 1: 309.

<sup>36</sup> Schopenhauer, 2: 492.

<sup>37</sup> Ibid., 319.

<sup>38</sup> Ibid., 321.

<sup>39</sup> Schopenhauer, op. cit., 1: 196.

<sup>40</sup> Bauer-Lechner, 67.

<sup>41</sup> Schopenhauer, op. cit., 2: 492.

<sup>42</sup> Ibid., 397.

<sup>43</sup> Ibid., 311.

<sup>44</sup> In the final and complete version of the opera, however, the transfiguration music will come in the key of B major in the *Liebestod*, where the B major has been anticipated by a series of arrivals on F-sharp. For a detailed account of the philosophical background and the interpretative implications of the tonal outline of the opera, see Chafe, *Tristan und Isolde*, Oxford University Press, forthcoming.

<sup>45</sup> This parallels the B major in Wagner’s *Tristan und Isolde* which is also not a symbol of “otherness” but is something adumbrated at many earlier points in the opera and attained only in the Transfiguration music of the final scene of Act III.

<sup>46</sup> Bauer-Lechner, 76.

## Selected Bibliography (1)

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Abbate, Elizabeth Teoli. “Myth, Symbol, and Meaning in Mahler’s Early Symphonies.” Ph.D., Harvard University, 1996.

Abrams, M. H. “English Romanticism: The Spirit of the Age.” In *Romanticism Reconsidered*, edited by Northrop Frye. New York: Columbia University Press, 1963.

Adorno, Theodor. “Mahler (Centenary Address, Vienna 1960).” In *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*. London and New York: Verso, 1998.

———. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971.

———. “Bach Defended against His Devotees.” In: *Prisms*, 133–47. London: Neville Spearman, 1967.

- Agawu, Kofi. "Prolonged Counterpoint in Mahler." In *Mahler Studies*, edited by Stephen E. Hefling, 217–248. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Ambros, August Wilhelm. *Die Grenzen Der Musik Und Poesie: Eine Studie Zur Ästhetik Der Tonkunst*. Leipzig: Matthes, 1855/6.
- Bailey, Robert, ed. *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. Norton Critical Scores. New York: Norton, 1985.
- Banks, Paul. "Mahler's 'Todtentfeier': A Symphonic Poem?" *The Musical Times* 129, no. 1750 (December 1988).
- Barsova, Inna Alekseevna. *Sinfonii Gustava Malaera*. Moskva: Sov. kompozitor, 1975.
- Bauer-Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*. Translated by Dika Newlin. Peter Franklin ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Beiser, Frederick C. *Enlightenment, Revolution and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought, 1790–1800*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
- Bekker, Paul. *Beethoven*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1912.
- . *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- Bent, Ian. "Plato -Beethoven: A Hermeneutics for Nineteenth-Century Music?" *Indiana Theory Review* 16 (1995): 1–33.
- Berlioz, Hector. *A Travers Chants*. Paris: Grund, 1971 (1862).
- Bing, Albert. "Zu Mahlers Retuschen an Schumanns Symphonien." *Pult und Taktstock* 5 (1928): 53.
- Blaukopf, Herta, ed. *Gustav Mahler and Richard Strauss: Correspondence 1888–1911*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- , ed. *Gustav Mahler Briefe: 1879–1911. Rev. And Enl. Ed.* Vienna: Publications of the International Gustav Mahler Society, 1982.
- , ed. *Mahler's Unknown Letters*. London: Victor Gollancz, 1986.
- Blaukopf, Kurt and Herta Blaukopf. *Mahler: His Life, Work and World*. London: Thames and Hudson, 1976 and 1991.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Bonds, Mark Evan. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- . "Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century." *Journal of the American Musicological Society* 50, no. 23 (1997): 387–420.
- Botstein, Leon. "Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation and History." In *Mahler and His World*, edited by Karen Painter, 1–55. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Bowie, Andrew, ed. *Friedrich Schleiermacher: Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Edited by Karl Ameriks and Desmond Clarke, *Cambridge Texts in the History of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Brandt, Richard B. *The Philosophy of Schleiermacher: The Development of His Theory of Scientific and Religious Knowledge*. New York: Greenwood Press, 1968.
- Brinkmann, Reinholt. "In the Time(S) of the Eroica." In *Beethoven and His World*, edited by Scott Burnham and Michael P. Steinberg, 1–27. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- . *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms*. Translated by Peter Palmer. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.  
(to be continued in the next *Musical Wave*)
- МУЗИЧКА ПОЕТИКА ГУСТАВА МАЛЕРА**
- Катарина Марковић\***  
**МАЛЕРОВА ИДЕЈА ПРОБОЈА**  
Савладавање Иксионановог точка (1)
- УДК:** 78.071.1:929 Малер Г.  
**ID:** 176890892  
**BIBLID:** 0354-9313, 15(2009) pp. 52–68  
**Примљено:** 11. априла 2009.  
**Одобрено:** 15. јуна 2009.
- Резиме:** У овој студији (четврто поглавље моје дисертације) истражујем естетичке и филозофске основе неких од најпроблематичнијих музичких процеса које су могу уочити у Малеровим раним симфонијама. Имајући у виду формални и поетички садржај тих дела открила сам да су две музичко-естетичке идеје – пробој и уметност прелаза нарочито значајне за њихову анализу као и за њихову интерпретацију. Сматрам да су та два концепта у Малеровој музичкој у дијалектичком односу: док моменти пробоја стварају неочекиване прекиде у музичком току симфоније, стављајући акценат на (музичке) процесе прелаза Малер замагљује границе између традиционалних музичких структура. Идеја пробоја посредује извесну пажњу научника, али њен значај за шире естетичко и музичко сагледавање Малерове музике још није искоришћен. Да би се у потпуности разумео значај тих идеја разматрала сам њихов историјски развој од раноромантичарске идеалистичке филозофије до ране рецепције Бетовенових симфонија и Вагнерове музичке естетике. Момент пробоја у Бетовеновим симфонијама препознали су не само писци и критичари 19. века, већ и Вагнер и сам Малер, као њихови извођачи. Појам пробоја у романтизму схваћен као нагли прекид очекиваног музичког развоја, доносио је према тумачењима писаца као што су А. Б. Маркс, Квибичев и Грипенкерл, један важан елемент драматичности што је био случај и са извођењима Бетовенових симфонија која су присвојила Вагнеров модел. У овој студији разматрала сам улогу коју је та идеја пробоја имала у формалном и естетском току Малерове музике. Такође сам указала и на Малеров сопствени став према Вагнеровој и Бетовеновој музici (што се види у његовим бројним писмима и забележеним разговорима, као и у бројним белешкама које је уносио у своје партитуре Бетовенових и Вагнерових дела), а који је био дубоко уроњен у филозофски и поетски свет тих идеја, које су биле покретачка снага многих његових контроверзних избора у интерпретацији. Са оваквом позадином као основом, истраживала сам музичке процесе у Малеровим раним симфонијама, узимајући при том у обзир и његове скрице и ревизије. Кроз анализу одабраних одломака из Малерових симфонија бр. 1, 2 и 3 протумачила сам пробој и уметност прелаза као две музичко-естетичке сile које стоје у дијалектичком односу и које обликују идиосинкретични структурални и поетички садржај Малерових раних симфонија.
- Кључне речи:** Пробој, Прва симфонија, прекид, Густав Малер, уметност прелаза, Вагнер, Бетовен, Адорно.
- \*Др Катарина Марковић, музиколог и пијаниста, специјализовала се за музику касног и позног романтизма. Докторирала је (ментор Ерик Чејф) на Брендис универзитету 2004. године са дисертацијом *Свет Малерових раних симфонија: од идеје до форме*. Објављивала је радове у часописима *Бетовен форум* као и *Нови Звук* и представљала своје радове широке тематике (музика Густава Малера, Малерове интерпретације Бетовена, цикличност у симфонији 19. века, тужбалица у балканској фолклорној традицији и француска рана /модерна опера) на националним и међународним склоповима. Њен научни приступ је интердисциплинарни, а укључује и уметност и културу фен д' сиекла, немачку идеалистичку естетику као и музику и национални идентитет балканске регије. Она је добитник награда Француског министарства за културу, Фондације Макс Каде и Захер, као и Брендис универзитета.

() ии светови  
што се не крећу

() не зуше  
што вечно мирују

() на муарост  
непомична

Љубица К. Марић: *Они светови*  
Ljubica K. Marić: *Those Worlds*

**Огњен и пријатељи: Брате Фрате**  
**ПТП РТС, 2004.**  
**CD-413988 SOKOJ**  
**ADD**  
**УДК: 78.071.1 Поповић О. (049.32)**  
**ID: 176894988**  
**BIBLID: 0354-9313 15(2009)**



Иза имена *Огњен и пријатељи* крије се група изванредних младих, већином класично образованих музичара, које предводи кларинетиста и сопран саксофониста Огњен Поповић. Ансамбл је стекао афирмацију на концертима и компакт диск компилацијама *Balkan Sounds Global 1 i 2* у продукцији Б92. Реч је, у основи, о ауторском пројекту Огњена Поповића који у оквиру ансамбла делује и као композитор и аранжер. Поред њега, сталну поставу групе чине виолинисткиња Ксенија Милошевић, хармоникаш Boјан Николић, тамбураш Михајло Јовић, кларинетиста Шаму Киш, гитариста Владимир Јанковић, контрабасиста Слободан Герић и перкусионисти Влада Јованов и Горан Милошевић.

Други диск ове групе, под називом *Брате Фрате*, доноси дванаест нових композиција Огњена Поповића и две обраде традиционала. Снимљен је 2003. године са продуцентом Оливером Јовановићем у Студију *O*, а успешно промовисан у башти клуба *Цвијета Зузорић*, као и на бројним концертима у Србији и иностранству. Жанровски наставља истом стазом која је утабана првим компакт диском *Балкан Румба*. На прво слушање изразито фолклорно обојена, музика групе *Огњен и пријатељи* представља еклектичну мешавину наизглед неспојивих елемената. Наиме, Огњен Поповић покушава да споји своје мултиетничко (српско-румунско) порекло са тековинама западноевропске класичне музике коју је усавршавао на самом извору, то јест у Немачкој. Манифест оваквог приступа представља десета композиција која носи назив *Моцартова попевка фон Огњен*: она започиње мелодијом моцартовског призива коју доноси виолина... или, виолину прати хармоника! А затим се композиција изненада претвара у типично влашко коло! ... *Није лоше,*

каже Моцарт. *Ма, какви лоше, кажу бабе Маре и Ане, тетке Јане, браца фраце, чак нам ни ти ту не сметаш! Ни ви не сметате мени, каже Моцарт...* Овим речима је писац Милош Николић у духовитом тексту, штампаном у пратећој књижици, најбоље сумирао суштину компакт диска *Брате Фрате*, чији је наслов такође симболичан – фрат је румунска реч за брата. А где се спајају ове различите културне традиције? Наравно, за кафанским столом, те тако насловна, девета нумера одише типичном атмосфером војвођанских кафана. Сличне су и четврта и шеста нумера, *Поново заједно*, односно *Издана у дан*, са водећом мелодијом у виолини. Међутим, фокус се мења од композиције до композиције, па тако нумере *Увертира* и *Свадба* звуче као српска кола, док су *Тетка Јана* и *Мара* праве „влајне“. Ни то није све: у композицијама *Бавария*, *Слаткица*, *013* и *Ана* јасно се чују латино ритмови и хармоније, које се спајају са влашким и српским мелодијама! Прави бисери на диску *Брате Фрате* јесу две лагане нумере, *Пан* и завршна *Заборављена земља*, у којима до пуног изразаја долазе фантастичан виртуозитет и музикалност Огњена Поповића, а његов инструмент, кларинет, буквально проговара, претварајући се на тај начин у својеврстан алтер его композитора. Симулација панове фруле помоћу кларинета у композицији *Пан* заиста је фасцинантна. Мелодијска инвенција је најаче оружје Огњена Поповића и сав музички садржај је подређен њеном величанству. Стога у аранжманима водећу улогу имају дувачки инструмент и виолина, у нешто мањој мери и хармоника, док преостали инструменти пружају функционалну пратњу. Дијалози сопран саксофона и кларинета које у нумерама *Тетка Јана* и *013* изводе Огњен и такође одлични Шаму Киш представљају у аранжерском смислу највише дometе на албуму. *Брате Фрате* обилује и духовитим детаљима као што је вокални секстет у композицији *Мара* у стилу чувеног хармоникаша Владете Кандића – Бата Канде.



Огњен Поповић

Нови албум групе *Огњен и пријатељи* није намењен музичким чистунцима, али ни потрошачима новокомпоноване народне музике. *Брате Фрате* је пример чисте

радости компоновања и музицирања које не признаје никаква правила и ограничења. Слушати гласно и без предрасуда.

**Јелена Јанковић**

**Игор Маркевич – Колекција**  
**Deutsche Gramophone, 2003.**  
**УДК: 78.071.1 Маркевич И. (049.32)**  
**ID: 176894988**  
**BIBLID: 0354-9313 15(2009)**



Прошле године продукција Дојче Грамофон објавила је веома лепо и вредно издање: комплет од девет компакт дискова са најбољим снимцима диригента Игора Маркевича. Реч је о историјским снимцима, начињеним уモノ или стерео техници током педесетих година прошлог века, са различитим оркестрима, а оригинално објављеним за продукције Дека–Дојче Грамофон и Филипс. Већина ових снимака раније није била доступна на компакт дисковима, тако да је за ову прилику дигитално ремастеризована. Комплет је објављен у оквиру едиције *Орицинал Мастерс*, посвећене дигиталном реиздању славних историјских снимака – поред Маркевичевих, у овој едицији досад су се појавили тонски записи *Амадеус* и *Јаначек* квартета, диригената Ференца Фричаја, Вилхелма Фуртвенглера, Еугена Јохума, пијанисте Вилхелма Кемпфа, као и певача Ханса Хотера и Астрид Варнај. На овај начин, едиција Дојче Грамофон жели да сачува од заборава извођачку уметност величана из прошлог века, али и да нове генерације упозна са њиховим највишим дometima.

Средином претходног века Игор Маркевич се налазио на врхунцу стваралачких моћи, а усавршавање технике бележења звука омогућило му је да веома често снима, са различитим оркестрима, различита дела из свог заиста великог репертоара. На колекцији која је пред нама заступљени су композитори од Доменика Чимарозе и Кристофа Вилибалда Глuka до Клода Дебисија и Золтана

Кодаја, чиме су уредници издања желели да пруже увид у ширину Маркевичевих интересовања.

Подсетимо само на неколико детаља из Маркевичеве биографије. Рођен у Кијеву 1912. године, Маркевич се најпре определио за каријеру композитора, те је учио код истакнутог француског педагога Нађе Буланже. Међутим, Други светски рат донео је прекретницу у његовом професионалном животу. У тренутку избијања рата затекао се у Фиренци, те је ратне године провео у овом италијанском граду, а после Мусолинијеве капитулације Маркевичу је, као истакнутом члану фирентинског покрета отпора, поверио да реорганизује музички живот овог града. Млади уметник, који је учио дириговање код славног Хермана Шерхена, одговорно се прихватио овог задатка и престао да компонује како би се посветио дириговању. У почетку је дириговао претежно опере, да би затим широ и свој симфонијски репертоар. Његовом интернационалном успеху допринела је чињеница да су немачки диригенти у то време били у немилости, док су совјетски диригенти били спречени да путују у Западну Европу и Америку. Маркевича су зато позивали на све стране, те је често био принуђен да диригије захтевна дела са непознатим оркестрима са свега неколико проба, што га је навело да до детаља изоштри своју технику дириговања. С обзиром да је и сам био композитор, био је у стању да детаљно анализира партитуре и да осветли сваку композиторову замисао. Успон дикографске индустрије омогућио је Маркевичу да своје интерпретације редовно снима и објављује, те је и овим путем његово име постало познато у свету. Маркевич је снимао не само са оркестрима на чијем челу се налазио, већ и са онима где је деловао у својству госта-диригента. Између остalog, он је први диригент са Запада који је снимао са Јапанском филхармонијом.

На колекцији из едиције *Оријинал Мастерс* заступљени су следећи снимци: први диск испуњавају три Моцартове симфоније – број 34 у Це друу, „Прашка“ број 38 у Де друу и „Хафнер“ број 35 у Де друу, као и Симфонија у Ге друу Кристофа Вилибалда Глуга. Прве две симфоније забележене су са Маркевичем за пултом Берлинских филхармоничара, 1954. године, док су „Хафнер“ и мање позната Глукова симфонија снимљене три године касније, са Оркестром концертног друштва Ламуре. На другом компакт диску налазе се Концертантна симфонија у Бе друу за виолину, виолончело, обоу, фагот и оркестар Јозефа Хајдна, снимљена 1957. године са Оркестром Ламуре и солистима Жоржом Алеом, Андреом Ремоном, обоистом Емилом Мајосом и фаготистом Реймоном

Друлезом; затим, Концерт за две флауте и камерни оркестар у Ге друу Доменика Чимарозе, где су у улози солиста наступили Орел Николе и Фриц Демлер. Снимак је начињен са Берлинским филхармоничарима 1954. године, баш као и следећи звучни запис Шубертове Симфоније у Де друу, бр. 3. На трећем диску налазе се два Бетовенова дела – Увертира „Леонора“, снимљена са Оркестром Ламуре 1958., и Симфонија у Ес друу бр. 3 „Ероика“, у интерпретацији Маркевича и Њујоршког оркестра Симфонија Етра (раније Ен Би Си оркестар). Остатак диска испуњава вредан историјски документ – разговор са диригентом, вођен у Њујорку 8. фебруара 1957. године, који је остао сачуван у архивима продукције Дека. У овом разговору Маркевич се дотакао различитих тема, од дириговања Посвећења пролећа, преко своје запостављене композиторске каријере и развијене педагошке активности, до планова за будућност. На четвртом диску такође су заступљена Бетовенова дела, снимљена са Оркестром Ламуре током 1957. и 1958. године: Шеста симфонија „Пасторална“, увертире „Кориолан“ и „Фиделио“, Велика увертира у Це друу „Имендан“, те Увертира „Освећење куће“ оп. 124. Пети компакт диск је посвећен делима Јоханеса Брамса: Првој симфонији, снимљеној са оркестром Симфонија Етра, као и снимцима оствареним у Совјетском Савезу 1963. године: реч је Рапсодији за алт, оп. 53, где је као солисткиња наступила Ирина Архипова, тада такође у зениту своје каријере, и о Трагичној увертири, оп. 81. Том приликом Маркевич је дириговао Државним симфонијским оркестром Совјетског Савеза. На шестом компакт диску налази

се још једно Брамсово дело, Симфонија у е молу бр. 4 оп. 98, и Псалмус Хунгарикус Золтана Кодаја – ово дело такође је снимљено током Маркевичевог гостовања у Русији 1963. године. На седмом диску Маркевич поново диригује „својим“ оркестрима, Берлинским филхармоничарима и Оркестром Ламуре, а интерпретирани су оркестарски одломци из музичких драма Рихарда Вагнера: Прелиди за први и трећи чин Лоенгринга, Увертира и Музика Венериног брега из Танхојзера, те Зигфридова идила и Јахање Валкира из тетралогије Прстен Нивелунга. На осмом диску заступљена су дела француских композитора, у интерпретацији Оркестра Ламуре: Симфонија у Ес друу бр. 2 Шарла Гуноа, Мала свита за оркестар „Дечије игре“ Жоржа Бизеа, као и Симфонијска свита „Море“ и Две игре за харфу и оркестар Клода Дебисија. Најзад, девети компакт диск посвећен је делима Петра Чајковског: Шестој „Патетичној“ симфонији у ха-молу и Симфонијској фантазији „Франческа да Римини“. Први снимак је остварен 1953. са Берлинским филхармоничарима, а други 1959. са Оркестром Ламуре. Дакле, уредници ове компилације водили су рачуна да направе презентативан избор Маркевичевих снимака остварених на врхунцу каријере, али и да осветле његова разноврсна интересовања и да демонстрирају у којој се мери његова интерпретативна концепција мењала у зависности од оркестра са којим је сарађивао. Из истог разлога, на диксовима су заступљена и омиљена велика дела симфонијског репертоара, али и мање познате композиције, попут Гуноове симфоније, Бизеове свите или Бетовенових кантичних увертира.



Игор Маркевич



О Маркевичевом диригентском умећу пуно је написано, па ипак, прилика да чујемо његове интерпретације обједињене на овај начин још једном нас је уверила у његове изузетне интерпретативне домете. Томе доприноси и одличан квалитет тонских записа; готово да је тешко поверовати да су у питању историјски снимци. За добар утисак свакако су заслужни инжењери звука у продукцији Дојче Грамофон, који су веома умешно ремастеризовали старе снимке, од којих је готово половина остварена у монотехници – али још већа заслуга припада самом Маркевичу, јер су његове интерпретације биле знатно испред свог времена, веома модерне, те ни данас нису изгубиле на свежини. За разлику од појединачних диригената његове генерације, у Маркевичевом изразу нема ни трагова романтичарског патоса и претераних експресивних гестова; његови снимци плene прецизном израђеношћу детала, потребом да се осветле сви елементи партитуре, те јасном аналитичком усмереношћу интерпретација. Смењују се веома различити оркести, али јединственост концепције остаје неизменјена. Још један Маркевичев веома модеран поступак јесте настојање да звучни колорит својих оркестара прилагоди стилским карактеристикама партитуре, инсистирајући на виртуозитету гудачког ансамбла у Моцартовим симфонијама, насупрот доминацији дувачког корпуса у снимцима Вагнерових оркестарских интерлудијума. Маestro антиципира још јед-

ну савремену интерпретативну процедуру, откривајући колико Моцартове симфоније дугују својим претходницима, симфонијама преткласичара, те појединим ставовима придаје недвосмислен играчки карактер, што је за оно време било доста неуобичајено. Маркевичево тумачење Дебисијевог импресионизма је убедљиво, али никако прозрачно и *сфумато* – напротив, Маркевич остварује звучну слику јарким и упечатљивим бојама, откривајућиisuју сву слојевитост и богатство Дебисијевог музичког писма. Посебну драгоценост овог издања представља снимак *Шесте симфоније* Чайковског – иако је реч о монотим снимку, звучни запис је беспрекоран, транспарентан, виталан, драматичан мада не и отужно сентименталан; све деонице су рељефно извајане, полифони преплети неумоливо прецизно реализовани, а једва приметна патина монотехнике снимања само доприноси шарму и топлинам ове интерпретације. За други став Маркевич узима нешто спорији темпо од убичајеног, да би му супротставио олујно брзи Скерцо, који у његовом тумачењу звучи непогрешиво – руски! Тумачење Бетовенове *Ероике* је класичарски уравнотежено: Маркевича не занима громовитост оркестарских ефеката већ прецизно осветљавање Бетовенове формалне концепције. Поново је избор нешто споријег темпа у првом и четвртом ставу, уз брижљиву дотераност свих слојева оркестарске фактуре, кључ за постизање класичарске уравнотежености. Маркевич жртвује испразни виртуозитет да би постигао стилски убедљивије тумачење. Заправо, свака од компилираних интерпретација непогрешиво носи печат Маркевичеве индивидуалности: маestro никада није желeo да следи утабане извођачке стазе, није се осећao дужником претходних диригентских генерација, нијe се бојao експеримената – и управо због тога његове интерпретације до данас нису изгубиле ништа од своје актуелности. За Маркевичеве „фанове“ – ово је издање које морају имати; за све остale љубитеље музике – изванредна прилика да се упознају са једном од најуспешљијих уметничких личности прошлог века, овде приказаном у најбољем могућем светлу.

Ивана Медић

**Ансамбл Марсија, Високо дрво – савремено балканско свирање и певање**

ПГП РТС, 2003.  
CD 414343  
ADD  
УДК: 784.4 (049.32)  
ID: 176898316  
BIBLID: 0354-9313 15(2009)

Основан 1999. године, ансамбл за балканску музику *Марсија* дошао је крајем

2003. године до свог првог компакт диска, названог *Високо дрво – савремено балканско свирање и певање*. Осим насловне нумере, на компакт диску се налази још четрнаест композиција, највећим делом народних песама из балканских крајева. Две композиције потписали су чланови ансамбла, док мелодија под насловом *Болестан сам од љубави твоје* потиче из Јерменије. Диск је снимљен у Студију 6 Радио Београда, са продуцентом Владаном Марковић, познатом београдском ћезовицом. Опремљен је лепо дизајнираном двојезичном книжицом (на српском и енглеском језику), са шаљивим и особеним коментаром Зорицем Којићем, верног „фана“ овог интересантног бенда.

Ансамбл *Марсија* од оснивања делује у саставу: Ања Ђорђевић, вокал и клавир, Слободан Павловић, виола, Душан Ђукчић, тапан и дамире, Ђорђе Стијеповић, контрабас и Жорж Грујић, гајде, рог, зурла, фруле и кавал. Прво значајно представљање ансамбл је имао на Бему-



су, 25. октобра 2000. године у Атријуму Народног музеја. Исти програм који су онда извели, на одушевљење бројне публике, представили су – уз мање измене – и на компакт диску *Високо дрво*. Иако може деловати чудно то што је ансамбл у претходних неколико година тако мало мењао свој репертоар, треба имати у виду да су чланови *Марсије* активни и у другим групама сличног (*Ренесанс*, *Коло*) или дијаметрално различитог усмерења (*Havana Whisper*, *Равно небо*). Ања Ђорђевић се у међувремену окупала и на пољу музичког театра, демонстрирајући свој предиван глас и сценски таленат у сопственој камерној опери *Нарцис и Ехо*. Могуће је, такође, да је диск дуго чекао на објављивање, као што је случај и са издањима многих других наших музичара.

Као највећи квалитет компакт диска *Високо дрво* може се изнети то што је успео да очува енергију коју *Марсија* исијава у живим наступима. Од уводне игре *Exaltopanlos* из Егејске Македоније, до завршне *Разметанишке р'ченице*,



тензија готово да ни у једном тренутку не опада, а то се односи у подједнакој мери на инструменталне и вокално-инструменталне композиције. Једина слабија тачка на диску, потпuno неочекивано, јесте насловна нумера *Високо дрво*, у којој је глас Ање Ђорђевић исувише раван, с обзиром на емотивни тонус ове песме (у чијим се завршним стиховима недвосмислено говори о инцестуозној љубави брата према сестри – *Убава мома род нема*). Такође, свака нова строфа отпевана је потпuno исто као и претходне, без украса које Ања ужivo изванредно музикално и аутентично изводи. Штета, јер је заиста реч о предвиђеној песми, која је један од фаворита живих наступа *Марсије*. На сву срећу, у свим осталим композицијама у којима Ања Ђорђевић пева, њен глас је заиста највећи квалитет овог ансамбла и даје му потребну препознатљивост, будући да се поједине песме и игре које изводи *Марсија* налазе и на репертоару група као што су *Ренесанс* и *Запис Драгослава Павла Аксентијевића*. Оно што посебно импонује јесте велика способност трансформације коју Ања Ђорђевић демонстрира својим гласом, прилагођавајући се посебном карактеру сваке песме. У нумерама *Преди ћеро танку жицу*, *Све се клињем и преклињем* и *Ја погледах преко кола* она наступа готово кабаретски, више глумећи него певајући, док у нежној *Трендafilе мој* звучи анђeosки чисто и озарено. Најбољи су свакако они моменти у којима Ања напушта манир равног певања и допушта свом сопранском гласу да звучи „школованије“ – најлепши пример за то је песма *Шта се оно тамо сија?* којој је с правом припало средишње место на диску.

Инструментална „свирка“ *Марсије* је посебна прича. Као илустрација споја старог и новог, извornog и оригиналног уметничког израза, одлично служи диптих *Тешкото/Ласкавац* започет сјајним дuetom кавала и тапана који као да је снимљен „на терену“, али у наставку им се придржује контрабас са потпuno оригиналним мелодијским кретањем које наликује некаквом цез солу. Генерално по-

сматрано, управо је мелодијски третиран контрабас онај кључни елемент који звук *Марсије* смешта у савремен контекст и одређује поетику ансамбла као типично постмодерни произвољан спој тековина различитих уметничких традиција. Томе треба додати и звук виоле, који у себи нема ничег „балканског“, већ асоцира на звук келтске или чак америчке кантри музике! Дискретно коришћен клавир са-мо потенцира необичност аутентично-не-аутентичног звука. С друге стране, фантастичне партије Жоржа Грујића на дувачким инструментима, потпомогнуте фолклорном ритмичком пратњом на тапану и даирама, враћају време у недатирани искон, а географски нас воде у сеоске и планинске крајеве, призывају атмосферу народних светковина и дишу у ритму природе. Заиста импресивно звуче гађе у *Путничкој мелодији*, рог у *Разметанишкој р'ченици* или фрула у *Песми Радета Војводе*.

Понегде је спој разнородних музичких индивидуалности изузетно успео, као на пример у нумери *Болестан сам од љубави твоје*, где је мелодија фруле лепо допуњена исоном виоле и клавиром најмановског звучаша. Још је занимљивају пе-сма *Полој ми, слуго царева*, где тапан у пратњи теме ствара ритам близак савременој drum&bass музичи!

Све у свему; чланови *Марсије* могу да буду поносни на свој диск првенац, зато што их приказује у добром светлу, као музичаре-виртуозе, који су при том у стању да донесу оригиналне ауторске креације. Јер, балканска музика је за *Марсију* само извор инспирације, традиција којој се одаје почаст удаљавањем од ње у правцу личног-колективног израза. Тај квалитет уметничке надградње издаваја албум *Високо дрво* из мора неинвентивних остварења осредњих музиканата који, у жељи за брзом зарадом, протурају под крилатицом новог етнозвука плодове свог духовног сиромаштва и играју на добитну карту неудубљивања у суштину појма креације.

Јелена Јанковић

**Вилем де Феш, Josif (ораторијум)**  
**NM Classics**  
**ASIN: B00005TNC7**  
**УДК: 78.071.1 Феш В. де (049.32)**  
**ID: 176899596**  
**BIBLID: 0354-9313 15(2009)**

У издању продукције NM Classics, чији су покретачи Холандски радио и Национално музичко удружење, недавно је објављен трострuki компакт диск са ексклузивним садржајем – реч је о премијерном снимку ораторијума *Јосиф* (односно *Цозеф*) холандског барокног композитора Вилема де Феша, који је рођен

1687. а преминуо 1761. године. С обзиром на то да је реч о мало познатом делу, посветићемо најпре нешто више простора овом остварењу, као и његовом аутору, чији је животни и стваралачки пут детаљно описан у веома информативној књижici. Након тога, позабавићемо се техничким карактеристикама овог издања.

Ораторијум *Јосиф*, компонован 1745. године на енглеском језику, на текст из Старог завета, припада традицији енглеских ораторијума, чији је утемељитељ и најпознатији представник без сумње Георг Фридрих Хендл. Попут свог великог савременика Хендла, Де Феш је био натурализовани Енглез, те се у тамошњој литератури наводи под именом Вилијам Дифеш. Но, његово право име открива фламанско порекло: рођен је на северу Холандије, међутим, његови родитељи били су католици из Лијежа, данашња Белгија; у овом граду, познатом по великом броју цркава, Де Феш је стекао пр-



Вилем де Феш

ва музичка знања. Најпре је наступао као члан децијег црквеног хора, а затим је учио виолину. Почетком 18. века Де Феш се преселио из Лијежа у Амстердам, а из тог доба датирају његови први композиторски покушаји. У Енглеској је провео више од тридесет година, све до смрти, а у овој земљи стекао је углед одличног виолинисте и композитора претежно инструменталне музике – соната и концерата за гудачке инструменте, али и соло песама на енглеском и италијанском језику.

Велики успех Хендлових ораторијума инспирисао је и друге енглеске композиторе да се опробају у овом жанру, а најзначајнија дела компоновали су Вилем де Феш, затим Морис Грин, Томас Арне и Џон Стенли. Де Фешов први ораторијум, *Јудит*, премијерно је изведен 15. фебруара 1733. године у театру Lincoln In Fields, свега годину дана након Хендловог првог ораторијума *Естер*. Постоје записи да је ораторијум *Јудит* репризиран 1740.



године; међутим, до данас је сачуван само либрето овог дела, док је музика, најалост, изгубљена.

Свој други и последњи ораторијум, *Josif*, Вилем де Феш је компоновао 1745. године, а забележена су свега два извођења, 20. марта и 3. априла исте године. Дуго се веровало да је и ово дело изгубљено: међутим, 1980. године белгијски музиколог Питер Андрисен пронашао је комплетан рукопис у библиотеци Краљевске музичке академије у Лондону. Ово откриће довело је до првог модерног извођења овог дела, приређеног 3. јуна 1984. године у Берингену (Белгија) под управом Јоса Свиленса. Ново извођење уследило је 12. септембра 1987. године, у Фешовом родном граду Алкмару, под управом Јоса ван Имерзела. Међутим, тек је трећа модерна поставка овог дела забележена на компакт диску, те ово издање има смисао представљања свету поново откривеног, а претходна два и по века заборављеног, холандског ствараоца.

Аутор либрета, чије име нажалост није забележено, концентрисао се на поједине сцене из старозаветне приповести о Јосифу, сачинивши успелу драматизацију. Поред младог Јосифа, главне личности су његов отац Јаков, браћа Робен, Симеон и Бењамин, као и Египћанин Потифар, управник фараонових телохранитеља, и његова жена. Главна драматуршка нит у либрету бави се издајом, завишћу и праштањем. Јосифова браћа су љубоморна, јер је он очев омиљени син; поред тога, обдарен је специјалним моћима и умећем тумачења снова. Браћа планирају да га убију, али у последњи час одустају и вместо тога продају Јосифа у робље. Он доспева у Египат, и захваљујући својој интелигенцији, вештинама и неизмерној вери у Бога, уздиге се из робовског статуса и доспева на високе позиције. За то време, у Јосифовој домовини је завладала глад и његова браћа долазе у Египат. Они не препознају Јосифа, који је у међувремену одрастао, и препуштени су му на милост и немилост. Јосиф их искушава, али на крају одлучује да им открије свој идентитет и да им опрости грех. Овакав сиже пружио је обиље сцена погодних за драматизацију: Јосифово заточеништво и продају у робље; покушај Потифарове жене да га заведе, и њену каснију оптужбу да је Јосиф њу завео; Јосифово тумачење фараоновог сна; тест којем су подвргнута његова браћа и многе друге.

Ораторијум има форму која је преузета од Хендла: подељен је у три чина, а сваки чин се састоји из пет или шест сцена, у оквиру којих се изменjuју речитативи са аријама или хорским нумерама. Као што је случај и са операма из тога доба, речитативи су места приповедања драмске радње, док су арије ре-

флексивне и интроспективне. Највећи број арија је у да капо форми, а Де Феш је компоновао и три дуста: измену Јосифа и Потифарове жене, измену Потифара и његове жене и измену Јосифа и Симеона. Занимљива је околност да је и Хендл компоновао ораторијум *Josif* свега годину дана пре Феша. Због тога се Де Феш потрудио да створи дело у потпуности различито од Хендловог – како у погледу избора библијских одломака, тако и у смислу поделе улога, те комплетне музичко-драмске структуре дела.

Посветимо се сада карактеристикама издања које је пред нама. Извођачи који су овом приликом оживели музiku Вилема де Феша били су: Кларон МекФаден, сопран (Јосиф); Роберта Александер, мецосопран (Потифарова жена); Сузана Монкајо фон Хасе, алт (Робен), затим Нико ван дер Мел, тенор (Потифар); Хенк Вон, тенор (Симеон), Том Сол, бас (Јосифов отац Јаков); Сузана тен Волде, сопран (најмлађи брат Бењамина), те Јаспер Швепе, баритон (Галиот). Учешћа у снимању узели су Национални дечији хор, којим руководи Вилма тен Волде и вокални октет *Viri Cantores*, под уметничким руководством Франка Хамелерса, као и инструментални ансамбл *Musica ad Renum*, под управом Једа Венца, који је био уједно и уметнички директор читавог пројекта. Према Венцовим речима из програмске књижице, мада су се приликом извођења држали извornog манускрипта, о којем је већ било речи, након проучавања Фешових оркестарских дела, као и оркестрације Фешових савременика, првенствено Хендла, закључено је да су поједине деонице дувача изостављене из рукописа. Услед тога, појединачним нумерама приододати су дрвени дувачи, који удавају деонице гудачких инструмената. Такође, у хору *Sound the Fifes* допуњене су некомплетне деонице трубе и тимпана. Јед Венц је нагласио и да су солисти одабрани како би истакли оперски квалитет овог дела: Венцова концепција захтевала је карактеристичне, живописне и убедљиве гласове. У том смислу, посебно се истичу блистави сопран Кларон Мек Фаден, која тумачи младог Јосифа, затим тамни и сензуални мецосопран Роберте Александер, у у洛зи заводљиве Потифарове жене, као и моћни алт Сузане Монкајо, која је дочарала лик Јосифовог брата Робена, којег наизменично разједају завист и грижа савести. По речима Венца, намера је била да се Јосифов пут од пастира до роба, од затвореника до виспреног политичара, прикаже једнако убедљиво као да је појединачни опера или позоришни комад. Према нашој процени, ова намера је веома успешно и доследно спроведена. Солисти, одреда специјализовани за барокни репертоар, у потпуности су одговорили

специфичним захтевима Де Фешове партитуре, која на момente заиста неодољиво подсећа на Хендлова дела. С обзиром на то да је реч о једном сачуваном Де Фешовом вокално-инструменталном делу, нажалост нисмо у стању да дамо праву процену његовог композиторског умећа и индивидуалних стилских одлика – међутим, са становишта техничке дорађености и тематске инвениције, ораторијум *Josif* заиста не заостаје за Хендловим делима истог жанра.

Као што смо већ споменули, Венц је mestimично „дописао“ Де Фешову партитуру, додајући деонице дрвених и лименних дувача, као и тимпана, чиме је његов оркестар сасвим приближио Хендловом. Овакав поступак оправдан је како са становишта постизања убедљивије и занимљивије звучне слике, тако и са позиције познавања и поштовања тадашње оркестарске праксе. Добром утиску до-приноси и жив, разигран и виртуозан инструментални ансамбл, настављач холандске традиције извођења старе музике на оригиналним инструментима, коју је утемељио Густав Леонхарт. Диригент Јед Венц посебну пажњу је посветио не тако бројним хорским нумерама, које уносе динамичност и доприносе драмском замаху дела. Посебно бисмо истакли веома добар квалитет снимка – чист, прецизан, са веома мало ефеката додатих у циљу стварања просторности и живописности звука. Продуценти из Холандског радија створили су звучну илузију као да се заиста налазимо на месту извођења – у великој цркви Светог Аугустина у Амстердаму, јер су ухватили природан ехо, у мери у којој он не оптерећује слушање и не доводи до разливености звука.

Реч је, дакле, о веома озбиљно припремљеном и успешном реализованом пројекту. Уметнички тим који је радио на припреми овог издања заиста се потрудио да светској музичкој јавности представи у што бољем светлу свог поново откривеног барокног мајстора. Импресионира труд уложен у сваки сегмент овог издања: почев од избора извођача, њихове припремљености, квалитета звучног записа, па све до луксузне опреме, чији је посебно драгоцен део веома информативна пропратна књижица, са текстом на чак пет језика – холандском, енглеском, француском, немачком и италијанском. Заиста смо уживали у овом издању, које може послужити као узор свим националним музичким посленицима на који начин треба водити рачуна о властитој уметничкој баштини и представити је светском културном аудиторијуму.

Ивана Медић



Љубица К. Марић: *Moja soba*  
Ljubica K. Marić: *My room*

## ИНДЕКС ИМЕНА

- Адорно, Теодор Визенгрунд (Adorno, Theodor Wiesengrund), 4, 16, 49, 52, 53, 54, 56, 57, 61, 66, 67  
Аксентијевић, Драгослав Павле, 73  
Але, Жорж (Alais Georges), 71  
Амор, 48  
Андрисен, Питер (Andriessen, Peter), 74  
Арне, Томас (Arne, Thomas), 73  
Архипова, Ирина, 71
- Балер, Џејмс (Buhler, James), 52, 55, 56, 60  
Балтас, Алкис, 5  
Барановић, Крешимиран, 10, 17  
Барток, Бела (Bartók, Béla), 3, 8, 10, 19  
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian), 5, 8, 10, 18  
Бати, Тимоти (Bahti, Timothy), 54  
Бауер-Лехнер, Натали (Bauer-Lechner, Natalie), 62, 67, 68  
Бахтин, Михаил, 46  
Беили, Роберт (Bailey, Robert), 67, 68  
Бекер, Паул (Bekker, Paul), 53, 54, 55, 67, 68  
Бенеш, Јозеф (Beneš, Josef), 35  
Беран, Емерик (Beran, Emerik), 34, 36  
Берд, Тадеуш (Baird, Tadeusz), 7  
Берио, Лучано (Berio, Luciano), 7, 16  
Берлиоз, Хектор (Berlioz, Hector), 19  
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 19, 44, 45, 47, 48, 52, 56, 57, 62, 63, 71, 72  
Бизе, Жорж (Bizet, Georges), 71  
Бизјак, Лидија, 5  
Бингулац, Петар, 6, 15, 19, 20  
Блох, Ернст (Bloch, Ernst), 48  
Блум, Клаус (Blum, Klaus), 4  
Блуме, Фридрих (Blume, Friedrich), 4  
Богдановић, Огњен, 11  
Бондар, Ина, 31  
Бошњак, Југослав, 7
- Брамс, Јоханес (Brahms, Johannes), 71  
Бранбергер, Јохан (Branberger, Johann), 39  
Бритн, Бенџамин (Britten, Benjamin), 10, 18, 19  
Будковић, Цветко, 39  
Бузони, Феруђо (Busoni, Ferruccio), 18  
Букурешлијев, Андре (Boucourechliev, André), 16  
Буланже, Нађа (Boulanger, Nadia) 70  
Булатовић, Милан, 16  
Булез, Пјер (Boulez, Pierre), 16
- Вајс, Јернеј (Weiss, Jernej), 34, 39, 40  
Васиљевић, Миодраг, 28, 29, 30, 32  
Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 5, 43, 46, 48, 50, 52, 62, 63, 64, 66, 67, 71, 72  
Варнај, Астрид (Varnay, Astrid), 70  
Везендонк, Матилда (Wesendonk, Mathilde), 64  
Винавер, Константин, 19  
Волф, Хуго (Wolf, Hugo), 5  
Вратни, Венчеслав (Wratny, Venčeslav), 35  
Вукдраговић, Михаило, 9, 17
- Гаде, Нилс (Gade, Niels), 67  
Герштнер, Ханс (Gerstner, Hans), 35, 36  
Гете, Волфганг (Goethe, Wolfgang), 47  
Глобокар, Винко, 17  
Глук, Кристоф Вилибалд (Gluck, Christoph Willibald), 70, 71  
Гостушки, Драгутин, 4, 17  
Грин, Морис (Greene Maurice) 73  
Грипенкерл, Фридрих Конрад (Griepenkerl, Friedrich Konrad), 52  
Грујић, Жорж, 72  
Гуно, Шарл (Gounod, Charles), 71
- Даброу, Хедер (Dubrow, Heather), 54  
Далапикола, Луиђи (Dallapiccola, Luigi), 10  
Далеоре, Мира, 17, 19, 20  
Далхаус, Карл (Dahlhaus, Carl), 4, 16, 17, 19, 49  
Данон, Оскар, 5, 19  
Дворжак, Антоњин (Dvořák, Antonín), 36  
Дебиси, Клод (Debussy, Claude), 18, 70, 71, 72  
Дела Моте, Дитер (Della Motte, Dietter), 4  
Демлер, Фриц (Demmler, Fritz) 71  
Десислава, Емилија (Desislava Emiliya), 40  
Деспич, Дејан, 19  
Де Фаља, Мануел (De Falla, Manuel), 7, 10  
Де Феш, Вилем (De Fesch, Willem), 73–74  
Дибелијус, Урлих (Dibelius, Urlich), 4  
Дивјак, Слободан, 20  
Динеску, Виолета (Dinescu, Violeta), 18  
Друлез, Реймон (Droulese Raimond), 71  
Дусик, Франтишек Јозеф, Бенедикт (Dusík, František Josef Benedikt), 35
- Ђордано, Кристијан (Giordano, Cristian), 32  
Ђорђевић, Ања, 72, 73  
Ђукић, Душан, 72  
Ђурић, Александар М., 50
- Ебен, Петр (Eben, Petr), 7  
Егебрехт, Ханс Хајнрих (Eggebrecht, Hans Heinrich), 52, 66  
Ехзле, Зигфрид (Oechsle, Siegfried), 52, 67  
Ерић, Зоран, 11  
Ерос, 48  
Ехо, 48

- Зафировић, Синђа, 28, 29  
 Здравковић, Живојин, 19  
 Зјелински, Тадеуш (Zielinsky, Tadeusz), 4
- Имерзел, Јос ван (Imerseel, Jos van), 74  
 Ингарден, Роман (Ingarden, Roman), 16, 17
- Јагушт, Младен, 5, 6, 17  
 Јаначек, Леош (Janáček, Leoš), 36, 39  
 Јанкелевич, Владимир (Jankéléwitch, Vladimir), 16, 17  
 Јанушовски, Јулијус Ом (Januschowsky, Julius Ohm), 35, 37  
 Јајс, Ханс Роберт (Jauss, Hans Robert), 54  
 Јовановић, Олга, 5  
 Јовичић, Јован, 19  
 Јосиф, Ерико, 4, 5, 10, 17, 19  
 Јохум, Еуген (Jochum, Eugen), 70
- Кабалевски, Дмитриј, 10  
 Кагел, Маурицио (Kagel, Mauricio), 16  
 Каљбек, Макс (Kalbeck, Max), 56  
 Картер, Елиот (Carter, Eliot), 16  
 Качински, Тадеуш (Katczinsky, Tadeusz), 4  
 Калчић, Јосип, 5, 17  
 Кастиљони, Николо (Castiglioni, Niccolo), 4  
 Кемпф, Вилхелм (Kempf, Wilhelm), 70  
 Квилибичев, Александер (Quilibicheff, Alexander), 52, 67  
 Кејџ, Џон (Cage, John), 8  
 Клег Џон (Cleg, John), 5  
 Копленд, Арон (Copland, Aaron), 16  
 Ковачевић, Дубравка, 5  
 Кодай, Золтан (Kodály, Zoltán), 10, 70, 71  
 Колар, Антон, 5  
 Коларевић, Александар, 19  
 Коњовић, Петар, 5  
 Корел, Хенрик, 35  
 Корели, Арканђело (Corelli, Arcangelo), 5  
 Костић, Душан, 10  
 Крпан, Владимира, 5  
 Ксенакис, Јанис (Xenakis, Iannis), 16
- Кузмановић, Раденко, 16  
 Куленовић, Вук, 7, 11  
 Курет, Примож, 39
- Ла Гранж, Анри-Луис (La Grange, Henry-Louis), 67  
 Лазаревић, Слободан, 42, 50  
 Лајбниц, Готфрид Вилхелм (Leibniz, Gottfried Wilhelm), 43  
 Лапињш, Илмар (Lapinš, Ilmmar), 19  
 Левин, Дејвид (Lewin, David), 52, 66  
 Лего, Јан, 35  
 Леонхарт, Густав (Leonhardt Gustav), 74  
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Lessing, Gotthold Ephraim), 49  
 Лигети, Ђерђ (Ligeti, György), 7, 8, 10  
 Логар, Миховил, 19  
 Лопарник, Борут, 17  
 Луцифер, 48
- Љубинковић, Ненад, 29, 32
- Мајер-Бобетко, Сања, 40  
 Максимовић, Рајко, 7, 17  
 Малаховски, Андреј Фердинанд, 35  
 Малер, Густав (Mahler, Gustav), 5, 10, 52–68  
 Малеџ, Иво, 17  
 Малколм, Арнолд (Malcolm, Arnold), 19  
 Ман, Томас (Mann, Thomas), 42, 46, 47, 48, 49, 50, 64  
 Марковић, Катарина, 52, 68  
 Маркс, Адолф Бернхард (Marx, Adolf Bernhard), 52, 67  
 Марић, Љубица, 1–26, 27, 33, 41, 49, 51, 69, 75, 79  
 Маркевич, Игор, 70–72  
 Марковић, Младен, 32  
 Мартину, Бохуслав (Martinu, Bohuslav), 7, 18, 19  
 Машек, Гашпар, 35  
 Медић (Витас), Милене, 18, 20  
 Медић, Христина, 2, 17, 18, 19, 20, 26  
 МекКлечи, Стивен (McClatchie, Stephen), 52, 66  
 Месијан Оливије (Messiaen, Olivier), 16  
 Меџгер, Ханс Клаус (Metzger, Hans Klaus), 4
- Менделсон, Феликс (Mendelssohn, Felix), 10, 67  
 Микш, Јозеф (Mikš, Josef), 35  
 Миладиновић, Ивана, 18  
 Михл, Јозеф (Michl, Josef), 36, 37  
 Мичел, Доналд (Mitchel, Donald), 4, 16, 17  
 Милин, Мелита, 6, 9, 15, 17, 18, 20, 40  
 Милојевић, Милоје, 5, 17  
 Милојковић-Ђурић, Ивана, 6, 17  
 Милошевић, Олга, 19  
 Мишел, Андре (Michel, André), 16  
 Мол, Абрахам (Moll, Abraham), 16  
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus), 19, 48, 71, 72  
 Мокрањац, Василије, 11, 17  
 Мокрањац, Стеван, 5, 6, 8, 15  
 Монтеверди, Клаудио (Monteverdi, Claudio), 19  
 Моравец, Густав, 36  
 Мураи, Јурица, 5
- Нагоде, Алеш, 39  
 Нарцис, 47, 48  
 Настасијевић, Светомир, 17  
 Недвјед, Антон (Nedvéd, Anton), 34, 35, 37, 39  
 Нејмаревић, Ивана, 18  
 Ненић, Ива, 28, 32  
 Николе, Орел (Nicolet, Aurèle), 71
- Обрадовић, Александар, 17  
 Орф, Карл (Orff, Carl), 10  
 Остерц, Славко, 19
- Павловић, Слободан, 72  
 Палестрина, Ђовани Пјерлуиђи да (Palestrina, Giovanni Pierluigi da), 8  
 Пападопулос, Драгомир, 4, 17  
 Пејовић, Роксанда, 6, 17, 40  
 Пендерецки, Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof), 7, 10  
 Перичић, Властимир, 6, 8, 17  
 Петровић, Премил, 5, 13  
 Пиндар, 44  
 Пињон, Пол (Pignon, Paul), 17  
 Поповић, Берислав, 17  
 Поповић, Невена, 5  
 Поповић, Огњен, 70  
 Премате, Зорица, 8, 14, 19  
 Прокофјев, Сергеј, 3, 10, 18, 19  
 Прохацка, Јосип (Procházka, Josip), 34, 35, 36

- Психа, 48  
 Пуленк, Франсис (Poulenc, Francis), 18
- Равел, Морис (Ravel, Maurice), 10, 19  
 Раденковић, Милутин, 10  
 Радић, Душан, 10, 17  
 Радица, Рубен, 18  
 Радовановић, Владан, 4, 17, 18  
 Рајичић, Станојло, 17  
 Рајнеке, Петар (Reineke, Petar), 4  
 Рахмањинов, Сергеј, 19  
 Регер, Макс (Reger, Max), 19  
 Ремон, Андре (Raimond, André), 71  
 Респиги, Оторино (Respighi, Ottorino), 18  
 Ристић, Марко, 49  
 Ристић, Милан, 5, 17  
 Русел, Албер (Roussel, Albert), 10
- Савић-Ребац, Аница, 44  
 Санс, Едуар (Sans, Edouard), 67  
 Свиленс, Јос (Svilens, Jos), 74  
 Селем, Петар, 17  
 Сероцки, Казимјеж (Serocki, Kazimierz), 13  
 Симић, Боривоје, 10  
 Симић-Митровић, Дарinka, 17  
 Славенски, Јосип, 5, 8, 10, 17, 18, 19  
 Славик, Јан, 35  
 Сокол, Франц, 35  
 Сократ, 44  
 Сметана, Беджих (Smetana, Bedřich), 5, 36  
 Спасојевић, Вера, 17, 18  
 Срећковић, Биљана, 18  
 Стевановић, Ксенија, 18  
 Стенли, Џон (Stanley, John), 73  
 Стефановић, Ана, 18  
 Стефановић, Ивана, 8, 14, 19  
 Стефановић, Павле, 4, 17  
 Стјеповић, Ђорђе, 72  
 Стравински, Игор, 3, 7, 8, 10, 18, 19, 71
- Талих, Вацлав (Talich, Václav), 34, 35, 36, 37  
 Тепли, Петер, (Teply, Peter), 35, 36  
 Тирел, Џон (Tyrrel, John), 39  
 Томашевић, Катарина, 40  
 Тришић, Ивана, 11, 17, 18, 19  
 Трудић, Божидар, 7
- Фелерер, Густав (Fellerer, Gustav), 16  
 Ферстер, Антон (Foerster, Anton), 34, 35, 37  
 Фон Ленц, Вилхелм (Von Lenz, Wilhelm), 67  
 Фон Фишер, Курт (Von Fischer, Kurt), 4  
 Фохт, Иван (Focht, Ivan), 4  
 Фрајт, Лудмила, 17, 18, 19  
 Фричай, Ференц (Fricsay, Ferenc), 70  
 Фуртвенглер, Вилхелм (Furtwangler, Wilhelm), 70
- Хайдегер, Мартин (Heidegger, Martin), 49  
 Хајнц, Херман (Heinz, Hermann), 16  
 Хаџић, Фатима, 40  
 Хайдн, Јозеф (Haydn, Joseph), 19, 71  
 Ханслик, Едвард (Hanslick, Edward), 62  
 Хаусвалд, Гинтер (Hausswald, Günter), 4, 16  
 Хелм, Теодор Ото (Helm, Theodor Otto), 62  
 Хендл, Георг Фридрих (Händel, Georg Friedrich) 73, 74  
 Хепокоски, Џејмс (Hepokoski, James), 52, 54, 55, 66, 67  
 Херцигоња, Никола, 7, 10  
 Хилдесхајмер, Волфганг (Hildesheimer, Wolfgang), 4  
 Хинденбит, Паул (Hindemith, Paul), 3  
 Хермес, 48  
 Хиршфелд, Роберт (Hirschfeld, Robert), 56  
 Хонегер, Артур (Honegger, Arthur), 10  
 Хоффмајстер, Карл (Hoffmeister, Karl), 34, 35, 36, 37  
 Хостињски, Отакар (Hostinsky, Otakar), 36  
 Хотер, Ханс (Hotter, Hans), 70  
 Храздира, Цирил Методиј (Hrazdira, Cyril Metoděj), 35  
 Христић, Зоран, 6, 17  
 Христић, Стеван, 5, 17  
 Хрнчић, Јозеф (Hrnčič, Josef), 19  
 Хубад, Матеј, 39
- Цветко, Драготин, 39, 40
- Чајковски, Петар Иљич, 17, 71, 72  
 Чемерикић, Димитрије, 29  
 Чимароза, Доменико (Cimarosa, Domenico), 70, 71  
 Чичовачки, Борислав, 13, 18
- Шајновић, Јован, 5  
 Шандоров, Александар, 5  
 Шарл, Данијел (Charles, Danielle), 49  
 Шејка, Леонид (Scheika, Leonid), 8, 18  
 Шенаих, (Schönaich), 62  
 Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold), 10, 18  
 Шерхен, Херман (Scherchen, Hermann), 71  
 Шефер, Бохуслав (Schäffer, Boguslav), 4  
 Шефер, Пјер (Schaeffer, Pierre), 16  
 Шијанец, Маријан, 13  
 Шнебел, Дитер (Schnebel, Dieter), 4  
 Шнитке, Алфред (Schnitke, Alfred), 18  
 Шопенхајер, Артур (Schopenhauer, Arthur), 63, 64, 66, 67  
 Шостакович, Дмитриј, 10  
 Шпонхојер, Бернд (Sponheuer, Bernd), 52, 54, 55, 67  
 Штефан, Рудолф (Stephan, Rudolph), 4, 16  
 Штокхаузен, Карлхайнц (Stockhausen, Karlheinz), 16  
 Штраус, Рихард (Strauss, Richard), 54, 62, 66, 67  
 Шту肯шмит, Ханс Хајнрих (Stuckenschmidt, Hans Heinrich), 16  
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz), 5, 19, 67, 71  
 Шуман, Роберт (Schumann, Robert), 5, 67



Љубица К. Марић: Збирка камења испод прозора дневне собе у стану Љубице Марић.  
Први велики камен (слева испред зида) као и велики камен у средини (десно иза  
наслона столице) пронађени су у реци Студеници испосредно у близини манастира.  
Ljubica K. Marić: The Collection of stones under the window of the living room in  
Ljubica Marić's home. The first big stone (left, in front of the wall) and another one  
in the middle (right behind the back of the chair) were found in the river Studenica  
near the eponymous monastery.

**ТЕКСТОВИ СРПСКИХ АУТОРА ШТАМПАНИ  
У МУЗИЧКОМ ТАЛАСУ 1994–2008**  
(наставак из претходног броја)

- Данијела Кулезић: РИНГ–РИНГ МЕЂУНАРОДНИ ФЕСТИВАЛ НОВЕ МУЗИКЕ  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 104–105
- Данијела Кулезић: ПРИКАЗ КЊИГЕ КОНТАКТ ГРУПЕ АУТОРА  
МТ бр. 26/2000, 186
- Данијела Кулезић: ОБЕРОН ЗОРАНА ЕРИЋА  
МТ бр. 28/2001, 36–37
31. Вук Куленовић: О МОРАЛНОСТИ ФОРМЕ  
МТ бр. 2–3/1995, 16–22
32. Сања Куњадић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА КВАРТЕТА *ПРАЖАК И МАРК КОПЕЈ*  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 131–132
33. Александар Мађар/Христина Медић: ПОГЛЕД У НОТЕ  
МТ бр. 1/1995, 19–23
- Александар Мађар/Данијела Кулезић: ВРЕМЕНСКА ПРЕДНОСТ У САЗРЕВАЊУ  
МТ бр. 1/1995, 25–31
34. Зорица Макевић: КРАЉЕВА ЈЕСЕН  
МТ бр. 1/1994, 111–112
- Зорица Макевић: МАТЕЈА МАРИНКОВИЋ – ДВА НАСПРАМНА ЛИКА  
МТ бр. 1/1995, 158–159
- Зорица Макевић: О КРХКОМ БИЋУ МУЗИКЕ И КЛИЗАВОМ СИРЕНИНОМ РЕПУ  
МТ бр. 4–6/1995, 124–127
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА РИТЕ КИНКЕ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 3
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ АЛЕКСАНДРА СЕРДАРА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 4–5
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ АЛЕКСАНДРА МАЦАРА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 6–7
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 25–26
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ АНДРЕЈА ЛУГАНСКОГ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 32–33
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ МИХАИЛА ПЛЕТЬЈОВА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 33
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ МИШЕЛА ДАЛБЕРТОА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 38
- Зорица Макевић: БЕМУС '94  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 56 и 58
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ВИОЛИНИСТКИЊЕ МАРИНЕ ЈАШВИЛИ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 3
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА РТБ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 17
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 22–23
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ВИОЛИНИСТЕ РЕЖИСА ПАСКИЈЕА И ПИЈАНИСТЕ ЖАНА КЛОДА ПЕНТИЈЕА  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 32
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТА АН КЕФЕЛЕК, ЕМАНИЈЕЛА СТРОСЕРА, КЛЕР ДЕЗЕР И КРИСТИЈАНА ИВАЛДИЈА  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 34
- Зорица Макевић: БЕМУС '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 77, 81, 86
- Зорица Макевић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 113–114
- Зорица Макевић: КОНЦЕРТ ТРИЈА *ВАНДЕРЕР*  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 129
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ НОТНИХ ИЗДАЊА КЛАВИРСКЕ МУЗИКЕ ЉУБИЦЕ МАРИЋ  
МТ бр. 28/2000, 123
- Зорица Макевић: ПРИКАЗ ДВА КОМПАКТ ДИСКА МУЗИКЕ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ  
МТ бр. 30–31/2002, 161
35. Ирина Максимовић: ПРИКАЗ КЊИГЕ МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА *НАРОДНЕ ПЕСМЕ И ИГРЕ КОСОВА И МЕТОХИЈЕ*  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 126–127
- Ирина Максимовић: ПРИКАЗ СЕРИЈЕ КОМПАКТ ДИСКОВА *MUSIC! THE BERLIN PHONOGRAPHM – ARCHIV 1900–2000*  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 134–135
36. Љубица Марић: ИЗ ТМИНЕ ПОЈАЊЕ – РЕЧИТАТИВНА КАНТАТА  
МТ бр. 1/1994, 29
37. Игор Марић/Марија Масникоса: МИНИМАЛИЗАМ У УМЕТНОСТИ  
МТ бр. 26/2000, 126–138
38. Матеја Маринковић/Ивана Комадина: ИГРА ИНТЕГРАЛНИХ АСОЦИЈАЦИЈА  
МТ бр. 1/1995, 133–135
39. Татјана Марковић: ХОРСКЕ РУКОВЕТИ АЛЕКСЕ ШАНТИЋА  
Одлике стила  
МТ бр. 5–6/1996, 16–24
40. Марија Масникоса: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА  
МТ бр. 2–3/1995, 151–152

- Марија Масникоса: СРЂАН ХОФМАН – ЕЛЕКТРОАКУСТИЧКА МУЗИКА  
МТ бр. 1–3/1996, 128–129
- Марија Масникоса: ДРАМАТУРШКА УСЛОВЉЕНОСТ ХУМОРА У ОПЕРИ ЗАЉУБЉЕН У ТРИ НАРАЦИЈЕ  
МТ бр. 4/1996, 64–70
- Марија Масникоса: НЕШТО САСВИМ ЛИЧНО О СВЈАТОСЛАВУ РИХТЕРУ  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 16
- Марија Масникоса: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 110
- Марија Масникоса: ПОРТРЕТ УМЕТНИКА У МЛАДОСТИ – МИЛАН РИСТИЋ (1)  
МТ бр. 2–4/1998, 18–36
- Марија Масникоса: МИЛАН РИСТИЋ – ПОВРАТАК ТРАДИЦИЈИ НА КРАЈУ СТВАРАЛАЧКОГ ПУТА (2)  
МТ бр. 1–3/1999, 20–34
- Марија Масникоса: ПОСЛЕДЊЕ ТРИ СИМФОНИЈЕ МИЛАНА РИСТИЋА (3)  
МТ бр. 26/2000, 30–62
- Марија Масникоса: МИМИЛАЛИЗАМ У УМЕТНОСТИ  
Поглед у прошлост или разумевање садашњости  
МТ бр. 26/2000, 126 –138
41. Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КЊИГЕ МУЗИКА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ЕВРОПИ  
МТ бр. 30–31/2002, 136–137
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КЊИГЕ ЦОРЦИНЕ БОРН RATIONALIZING CULTURE  
МТ бр. 30–31/2002, 140–142
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КЊИГЕ THE CAMBRIDGE HISTORY OF WESTERN MUSIC THEORY  
МТ бр. 30–31/2002, 144–146
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ ДВА КОМПАКТ ДИСКА СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА РАДИО ФРАНКФУРТА  
МТ бр. 30–31/2002, 160–161
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КЊИГЕ ПИТЕРА КИВИЈА AN INTRODUCTION TO A PHILOSOPHY OF MUSIC  
МТ бр. 32–33/2003, 118–119
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА SOLOSESSION БОЈАНА ЗУЛФИКАРПАШИЋА  
МТ бр. 32–33/2003, 124–125
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА МИША МАЈСКИ – МАРТА АРГЕРИЋ  
МТ бр. 32–33/2003, 125–126
- Ивана (Јанковић) Медић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКОВА УЛРИХА ХЕРКЕНХОФА  
МТ бр. 32–33/2003, 127–128
- Ивана Медић: ПРИКАЗ КЊИГЕ СТАНИСЛАВА АПОЛИНА БАХОВЕ СВИТЕ ЗА ВИОЛОНЧЕЛО  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 121
- Ивана Медић: ПРИКАЗ КЊИГЕ МАНУЕЛА ГАРСИЈЕ МЛАЂЕГ ГАРСИЛИНА ШКОЛА  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 122–123
- Ивана Медић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА МИХАИЛА ПЛЕТЬЈОВА SONATAS&RONDOES КАРЛА ФИЛИПА ЕМАНУЕЛА БАХА  
МТ бр. 34–35/2006–2007
- Ивана Медић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА ROUND MIDNIGHT ДВАНАЕСТ ВИОЛОНЧЕЛИСТА БЕРЛИНСКИХ ФИЛХАРМОНИЧАРА  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 133–134
- Ивана Медић: ЈЕДИНСТВЕНИ ИЗОЛОВАНИ УМЕТНИК  
Разговор са музикологом Ричардом Тоупом  
МТ бр. 36–37/2008, 8–13
- Ивана Медић: СУПЕРФОРМУЛА – ГЕНЕТИЧКИ КОД КОМПОЗИЦИЈЕ  
Разговор са Карлајицом Штокхаузеном  
МТ бр. 36–37/2008, 14–16
- Ивана Медић: СВЕТЛОСТ – КОСМИЧКО-РИТУАЛНИ ТЕАТАР КАРЛАЈИНЦА ШТОКХАУЗЕНА  
МТ бр. 36–37/2008, 52–84
41. Милена Медић: АРХЕТИПСКЕ СЛИКЕ ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ  
МТ бр. 4–6/1995, 92–107
- Милена Медић: МИТСКИ ОБРАЗАЦ И МУЗИКА ТОКА СВЕСТИ  
МТ бр. 1–3/1996, 62–70
- Милена Медић: САЗВЕЖЂА ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА  
МТ бр. 3–6/1997, 106–125
- Милена Медић: РАЗГОВОР СА ВЛАДАНОМ РАДОВАНОВИЋЕМ  
МТ бр. 3–6/1997 XVI–XX
- Милена Медић: МИТСКИ СВЕТОВИ ИГОРА СТРАВИНСКОГ  
МТ бр. 26/2000, 140–161
42. Христина Медић: ПУТОВАЊЕ МАРКА ПОЛА  
Нови компакт диск ансамбла Ренесанс  
МТ бр. 1/1994, 95
- Христина Медић: АМБИВАЛЕНТНЕ СФЕРЕ МАЛЕРОВЕ ДЕВЕТЕ  
МТ бр. 1/1994, 103
- Христина Медић: АУРА ЛИТУРГИЈСКЕ ЕСТЕТИКЕ  
МТ бр. 1/1994, 106–109
- Христина Медић: ПОГЛЕД У НОТЕ  
Разговор са пијанистом Александром Маџаром  
МТ бр. 1/1995, 19–24
- Христина Медић: АРХАИЧНО ОЖИВЉЕНО У САДАШЊЕМ  
Разговор са композитором Слободаном Атанацковићем  
МТ бр. 1/1995, 52–56
- Христина Медић: КОСМОГОНИЈА ЈУГОСЛАВА БОШЊАКА  
Разговор са композитором  
МТ бр. 2–3/1995, 26–32
- Христина Медић: ЛЕТЊА ДУХОВНА АКАДЕМИЈА У СТУДЕНИЦИ '95  
МТ бр. 4–6/1995, 116–119
- Христина Медић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ

- МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 22–23
- Христина Медић/Катарина Томашевић: МЕСТО ХРИСТИЋЕВОГ ВАСКРСЕЊА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ  
МТ бр. 1–2/1997, 22–25
- Христина Медић: ЛЕТЊА ДУХОВНА МУЗИКА У СТУДЕНИЦИ '97  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 58–61
- Христина Медић: У ПОХОДЕ СВЈАТОСЛАВУ РИХТЕРУ  
Алхемија сенки и покрета  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 14–15
- Христина Медић: ДИСКОГРАФСКИ ОПУС ДЕЈАНА МЛАЂЕНОВИЋА  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 64–65
- Христина Медић: ФЕСТИВАЛ РАНЕ МУЗИКЕ '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 106–107
- Христина Медић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 112, 114–116 и 118–119
- Христина Медић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА РУСКА И СРПСКА ДУХОВНА МУЗИКА  
МТ бр. 28/2001, 128
43. Весна Микић: ЕЛЕКТРОНСКИ СТУДИО ТРЕЂЕГ ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА  
Између нужности опстанка и потребе за променама  
МТ бр. 36–37/2008, 18–24
44. Иван Миленковић: ПРИКАЗ ЧАСОПИСА ТЕОРИЈА КОЈА ХОДА  
МТ бр. 30–31/2002, 157–159
45. Мелита Милин: АСИМПТОТА ЉУБИЦЕ МАРИЋ  
МТ бр. 1/1994, 92–93
46. Јасмина Милојевић: ПРОБЛЕМИ ДЕФИНИСАЊА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ КАО ТЕОРИЈЕ КУЛТУРЕ  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 48–52
- Јасмина Милојевић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА МАРКО БАНДА БР. 1  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 128–129
47. Милоје Милојевић: ВАСКРСЕЊЕ  
МТ бр. 1–2/1997, 26–28
- Милоје Милојевић: О УМЕТНИЧКОЈ СОЛО ПЕСМИ ФРАНЦ ШУБЕРТ КАО МУЗИЧКИ ЛИРИЧАР  
УМЕТНИЧКА СОЛО ПЕСМА КОД ЧЕХА  
О САВРЕМЕНОЈ ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ СОЛО ПЕСМИ  
ЈОСИФ МАРИНКОВИЋ КАО КОМПОЗИТОР СОЛО ПЕСМЕ  
МТ бр. 1–3/1999, 36–66
48. Дејан Млађеновић/Бојана Жижић: ИЗАБРАНИ УНУТРАШЊИ ГЛАС  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 4–7
49. Ивана Неймаревић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2002  
МТ бр. 30–31/2002, 170–171
50. Ива Ненић: ПРИКАЗ ЗБОРНИКА *ETHNOMUSICOLOGY SPRING/SUMMER 2003*  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 118–121
51. Снежана Николајевић: СВЕТСКА ПРЕМИЈЕРА МТ бр. 1/1994, 96–97  
Снежана Николајевић: МЕЂУНАРОДНО ТАКМИЧЕЊЕ МУЗИЧКЕ ОМЛАДИНЕ '96  
МТ бр. 2–4/1995, 121–124
- Снежана Николајевић: ОДНОС ИЗМЕЂУ СТАНКОВИЋЕВЕ И КОЊОВИЋЕВЕ КОШТАНЕ  
МТ бр. 1–2/1997, 34–44
- Снежана Николајевић: ЗЛАТНИ ПРАГ '97  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 20–21
52. Јелена Новак: БЕЛИ ГАВРАН ФИЛИПА ГЛАСА  
МТ бр. 26/2000, 116–124
- Јелена Новак: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА ПИЈАНИСТЕ ВУКА МУСТЕРОВИЋА  
МТ бр. 26/2000, 191–192
- Јелена Новак: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА СА МУЗИКОМ ИВАНА ЈЕВТИЋА  
МТ бр. 26/2000, 192
- Јелена Новак: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА АНСАМБЛА NEW ART FORUM  
МТ бр. 26/2000, 193
- Јелена Новак: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА СА ДЕЛИМА СЕЈБИЈА ИНАГАКИЈА  
МТ бр. 26/2000, 194
- Јелена Новак: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2000  
МТ бр. 26/2000, 198–200
- Јелена Новак: ПРИКАЗ КОМАПКТ ДИСКА *PEACE OF DREAM* ЗОРАНА ЕРИЋА  
МТ бр. 28/2001, 124
- Јелена Новак: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА OUVRES POUR ORCHESTRE ET FORMATION DE CHAMBRE ИВЕ МАЛЕЦА  
МТ бр. 28/2001, 124–125
- Јелена Новак: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2001  
МТ бр. 28/2001, 133
- Јелена Новак: ВЕРМЕР У МРЕЖИ ОЗНАЧИТЕЉА  
Речитатив Тамагучија, предлог за посттеориски оперски манифест, симулација  
МТ бр. 29/2001, 68–80
- Јелена Новак: ОПЕРА И ИДЕОЛОГИЈА МАСОВНЕ КУЛТУРЕ  
Дела музичког театра Џона Адамса и Питера Селерса  
МТ бр. 30–31/2002, 68–76
53. Драгомир Пападопулос: ПАЛЕСТРИНА ХАНЦА ПФИЦНЕРА  
МТ бр. 32–33/2002, 82–86
54. Властимир Перичић: LUDUS TONALIS ПАУЛА ХИНДЕМИТА  
МТ бр. 2–4/1998, 96–120
- Властимир Перичић: ТЕНДЕНЦИЈЕ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИКЕ ПОСЛЕ 1945.  
МТ бр. 26/2000, 64–80
- Властимир Перичић: МУЗИЧКО ПИСМО – КЊИГА ТИЈАНЕ ПОПОВИЋ-МЛАЂЕНОВИЋ  
МТ бр. 26/2000, 187–188

55. Ивана Перковић: ЛИТУРГИЈЕ КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА И ЈОСИФА МАРИНКОВИЋА  
МТ бр. 26/2000, 190–191
- Ивана Перковић: КОЈЕ ЂУ ПЕСМЕ ДА ЗАПЕВАМ СМРТИ ТВОЈОЈ, МИЛОСТИВИ?  
Песме за вечерње богослужење на Велики петак у стваралаштву српских композитора  
МТ бр. 28/2001, 18–34
- Ивана Перковић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2001  
МТ бр. 28/2001, 134–135
56. Милене Пешић: ТРАГАЊЕ ЗА СМИСЛОМ ЗВУЧАЊА И ЗНАЧЕЊА  
Концерт композиција Златана Вауде  
МТ бр. 1/1994, 100–101
- Милене Пешић: ДВА ОПЕРСКА СПЕКТАКЛА  
МТ бр. 1/1994, 103–104
- Милене Пешић: ОПЕРСКА СЦЕНА НА БЕМУСУ  
МТ бр. 1/1995, 142–145
- Милене Пешић: КАПЕЛА ГЛИНКА  
МТ бр. 1/1995, 145–146
- Милене Пешић: ПОКЛОН-КОНЦЕРТ  
МТ бр. 1/1995, 146–147
- Милене Пешић: ДУХОВНО ОБЗОРЈЕ ДЕЈАНА ДЕСПИЋА  
МТ бр. 1/1995, 171–172
- Милене Пешић: ОПЕРСКА СЦЕНА  
МТ бр. 4–6/1995, 137–139
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ФИЛХАРМОНИЈЕ ЖОРЖ ЕНЕСКУ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 10
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА СИМФОНИЈСКОГ ОРKEСТРА РТБ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 17–18
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ХОРА РТБ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 18–19
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ХОРА И СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА РТБ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 19
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 22, 24, 27–8
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТИЕ НИКОЛАЈА ЛУГАНСКОГ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 30
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА АНСАМБЛА ЗА НОВУ МУЗИКУ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 51
- Милене Пешић: БЕМУС '94  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 54, 55, 58–59, 59–60, 62–63 и 63–64
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ВИОЛИНИСТИЕ СТЕФАНА МИЛЕНКОВИЋА  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 4
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТИКИЊЕ НАТАШЕ ВЕЉКОВИЋ И БАРИТОНИСТИ НИКОЛЕ МИЈАИЛОВИЋА
- МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 4–5
- Милене Пешић: ПРИКАЗ АУТОРСКОГ КОНЦЕРТА ИВАНА ЈЕВТИЋА  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 5–6
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА БЕОГРАДСКОГ ГУДАЧКОГ ОРКЕСТРА ДУШАН СКОВРАН  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 7
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА РТБ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 15, 15–16 и 17–18
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 22, 23–24 и 36
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТИЕ ДМИТРИЈА БАШКИРОВА  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 28
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТИЕ ЖАНА ЕФЛАМА БАВУЗЕА  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 30
- Милене Пешић: БЕМУС '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 70, 76, 77
- Милене Пешић: БЕЛЕФ '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 92–93
- Милене Пешић: ФЕСТИВАЛ РАНЕ МУЗИКЕ '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 108
- Милене Пешић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2000  
МТ бр. 26/2000, 196–197
- Милене Пешић: ПРИКАЗ КЊИГЕ КАЗИВАЊА МИРОСЛАВА ЧАНГАЛОВИЋА  
МТ бр. 28/2001, 122–123
57. Небојша Петровић: ОПШИРНИЈИ ПРИКАЗ ТОКА СУДБИНЕ ВИЗУЕЛНОГ САЖЕТОГ ПРИКАЗА  
МТ бр. 1/1994, 13–16
- Небојша Петровић: ПОДИЈУМ СВЕТСКЕ МУЗИКЕ МЛАДИХ  
МТ бр. 1/1995, 4–12
- Небојша Петровић: АМЕРИЧКА МУЗИЧКА СЦЕНА  
МТ бр. 1/1995, 116–118
- Небојша Петровић: СТРАВИНСКИ ТУМАЧИ СТРАВИНСКОГ  
МТ бр. 1/1995, 163–165
- Небојша Петровић: ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ –ЧЕРЈОМУШКИ  
МТ бр. 2–3/1995, 168–169
- Небојша Петровић: ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ ДИСКОФИЛА  
Приказ тумачења дела Рихарда Вагнера, Џона Адамса, Тан Дуна, Модеста Мусоргског, Мориса Равела и Јохана Себастијана Баха  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 65–67
58. Премил Петровић: БАЈРОЈТСКЕ СВЕЧАНЕ ИГРЕ '95  
МТ бр. 4–6/1995, 119–121
- Премил Петровић: ARTSPOTTING  
МТ бр. 4/1996, 105–109
- Премил Петровић: ЈУГЕНДСТИЛ У ЧЕТВРТОЈ СИМФОНИЈИ ГУСТАВА МАЛЕРА  
МТ бр. 1–3/1999, 116–142

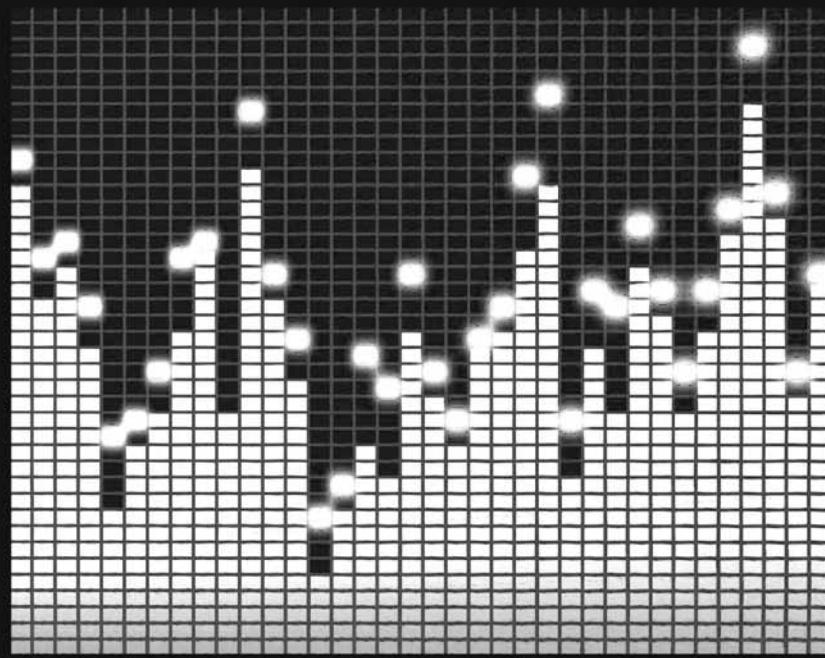
59. Бранка Поповић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2002  
МТ бр. 30–31/2002, 166–167, 168–170  
Бранка Поповић: ОДЈЕЦИ ПОТОНУЛЕ КАТЕДРАЛЕ  
МТ бр. 32–33/2003, 20–26
60. Тијана Поповић-Млађеновић: DIFFERENTIA SPECIFICA (1)  
МТ бр. 4–6/1995, 28–40  
Тијана Поповић-Млађеновић: DIFFERENTIA SPECIFICA (2)  
МТ бр. 1–3/1996, 36–52  
Тијана Поповић-Млађеновић: DIFFERENTIA SPECIFICA (3)  
МТ бр. 4/1996, 18–50  
Тијана Поповић-Млађеновић: МОСТОВИ .... ВРЕМЕНА  
Алфред Шнитке: Концерт за виолу и оркестар  
МТ бр. 5–6/1996, 32–48  
Тијана Поповић-Млађеновић: ПЕЛЕАС И МЕЛИСАНДА – ОПЕРА ИЛИ АНТИОПЕРА  
МТ бр. 3–6/1997, 54–74
61. Зорица Примате: У БОРХЕСОВСКОМ ВРЕМЕНУ  
МТ бр. 1/1994, 30–33  
Зорица Примате: ПОЕЗИЈА ПЕВАНА ЗВУКОМ  
Концерт композиција Иване Стефановић  
МТ бр. 1/1994, 99–100  
Зорица Примате: У ЗНАКУ МУЗИКЕ 20. ВЕКА  
МТ бр. 1/1995, 136–142  
Зорица Примате: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 95  
МТ бр. 2–3/1995, 140–143  
Зорица Примате: АЛЕГОРИЈСКА СЛИКА РАЗМИШЉАЊА  
Ауторски концерт Милана Михајловића  
МТ 2–3/1995, 172–173  
Зорица Примате: TORMENTO DEL MIO CUORE  
МТ бр. 4–6/1995, 127–131  
Зорица Примате: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА РТБ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 17  
Зорица Примате: ПРИКАЗ ЧЛНОВА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 51–52  
Зорица Примате: БЕМУС '94  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 53, 57–58 и 61–62  
Зорица Примате: SPEED  
МТ бр. 3–6/1997, 32–38  
Зорица Примате: БЕМУС '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 73–76, 78, 79, 80, 81, 83–85  
Зорица Примате: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 116–118  
Зорица Примате: МУЗИЧКЕ ВЕЧЕРИ РТБ '96  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 122  
Зорица Примате: МУЗИЧКА ФОРМА – ЕНЕРГЕТСКИ МОДЕЛ У ВРЕМЕНУ  
МТ бр. 1–3/1999, 170–172
- Зорица Примате: LUDUS OMNIPOTENS  
МТ бр. 26/2000, 176–182  
Зорица Примате: МОКРАЊАЦ – ЧАСОПИС ЗА КУЛТУРУ  
МТ бр. 26/2000, 184–185  
Зорица Примате: ПИСМО И ПЕТ ФРАГМЕНАТА  
*Horror vacui* Наташе Даниловић  
*Little Noiz* Ирене Поповић  
МТ бр. 28/2001, 38–42  
Зорица Примате: СВЕ СТВАРИ ПОСТОЈЕ НА НАЧИН НА КОЈИ БИВАЈУ ОПАЖЕНЕ  
Пет руковети Исидоре Жебељан  
МТ бр. 30–31/2002, 34–40  
Зорица Примате: ОПЕРА О ОПЕРИ  
О могућем начину писања о опери данас  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 36–46  
Зорица Примате: ПРИКАЗ КЊИГЕ ЈЕЛЕНЕ НОВАК ДИВЉА АНАЛИЗА  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 125–126
62. Сања Радиновић: МАКАМ-ПРИНЦИП У МЕЛОПОЕТСКОМ ОБЛИКОВАЊУ ЗАПЛАЊСКИХ ЈЕСЕЊИХ ПЕСАМА  
МТ бр. 29/2001, 34–44
63. Владан Радовановић: КОМПОНОВАЊЕ КАО ОСЛУШКИВАЊЕ  
МТ бр. 1/1994/19–23
- Владан Радовановић: ДИГИТАЛНА УМЕТНОСТ  
МТ бр. 1–3/1996, 130–135
- Владан Радовановић/Милена Медић: РАЗГОВОР  
МТ бр. 3–6/1997 XVI–XX
- Владан Радовановић: ЕЛЕКТРОАКУСТИЧКА МУЗИКА У ЈУГОСЛАВИЈИ  
МТ бр. 29/2001, 16–26
64. Бранка Радовић: У СВАКОМ БИЋУ СВЕТЛИ БОЖАНСКА ИСКРА  
Јаначек и Достојевски  
МТ бр. 1/1995, 82–84
- Бранка Радовић: ОСОБЕНОСТ И ТРАДИЦИЈА МОГУ ЗАЈЕДНО  
Разговор са композитором Владимиром Тошићем  
МТ бр. 26/2000, 16–28
65. Селена Ракочевић: ПРИКАЗ АНТОЛОГИЈЕ СРПСКИХ И ЦРНОГОРСКИХ НАРОДНИХ ПЕСАМА  
ДРАГОСЛАВА ДЕВИЋА  
МТ бр. 30–31/2002, 159
66. Силvana Ружић: МЕЂУНАРОДНО ТАКМИЧЕЊЕ МУЗИЧКЕ ОМЛАДИНЕ  
МТ бр. 2–3/1995, 154–155
- Силvana Ружић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ ЕДВАРДА ВОЛАНИНА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 5–6
- Силvana Ружић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА АНСАМБЛА ГУДАЧИ СВЕТОГ БОРЂА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 7–8
- Силvana Ружић: РАЗГОВОР СА ДИРИГЕНТОМ ЧАРЛСОМ БОРНШТАЈНОМ

- МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 21
67. Миша Савић/Марија Масникоса: МИНИМАЛИЗАМ У УМЕТНОСТИ  
МТ бр. 26/2000, 126–138
68. Јелена Стакић: ПРИКАЗ КЊИГЕ ВЕРЕ ИКОНОМОВЕ ЖИВОЛИН ЗДРАВКОВИЋ – ЗЛАТНА ЕПОХА БЕОГРАДСКЕ ФИЛХАРМОНИЈЕ  
МТ бр. 26/2000, 186–187
69. Ивана Стаматовић: AFFETTI CANTABILI  
Разговор са чембалисткињом Светланом Стојановић  
МТ бр. 26/2000, 10–14
- Ивана Стаматовић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА МУЗИКА ЗА ЧЕМБАЛО БИРОЛАМА ФРЕСКОБАЛДИЈА  
МТ бр. 26/2000, 191
- Ивана Стаматовић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2000  
МТ бр. 26/2000, 200–202
- Ивана Стаматовић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2001  
МТ бр. 28/2001, 130–131 и 132–133
- Ивана Стаматовић: БАХОВА МУЗИКА ДАНАС  
Разговор са чембалисткињом Оливером Ђурђевић  
МТ бр. 29/2001, 4–8
- Ивана Стаматовић: ГЛАС И ТЕЛО КОМПОЗИТОРКЕ  
О композицији *VrisKrik.EXE* Јасне Величковић
- Ивана Стаматовић: ПРИКАЗ КЊИГЕ ЕРИКА САТИЈА А MAMAL'S NOTEBOOK  
МТ бр. 30–31/2002, 137–140
- Ивана Стаматовић: ПРИКАЗ ДИСКОГРАФСКОГ ОПУСА ЏОАНЕ МЕК ГРЕГОР  
МТ бр. 30–31/2002, 161–164
- Ивана Стаматовић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2002  
МТ бр. 30–31/2002, 167–168
- Ивана Стаматовић: ПОСЛЕДЊИ БАЛ МАРГАРИТЕ НИКОЛАЈЕВНЕ  
МТ бр. 32–33/2003, 28–32
- Ивана Стаматовић: ПРИКАЗ ЗВОРНИКА *MUSICOLOGY AND DIFFERENCE. GENDER AND SEXUALITY IN MUSIC SCHOLARSHIP*  
МТ бр. 32–33/2003, 119–121
- Ивана Стаматовић: ПРИКАЗ ЗВОРНИКА *CECILIA RECLAIMED*  
МТ бр. 32–33/2003, 121–123
- Ивана Стаматовић: ПРИКАЗ ФЕСТИВАЛА КОМПОЗИТОРИ У ПРВОМ ЛИЦУ  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 136–138
70. Весна Станковић/Ивана Комадина: ПРЕДНОСТ КАМЕРНОГ МУЗИЦИРАЊА  
МТ бр. 1/1995, 131–133
71. Ксенија Стевановић: АВАНТУРА – РЕНЕСАНС,  
ПРИКАЗ ШЕСТ КОМПАКТ ДИСКОВА АНСАМБЛА РЕНЕСАНС  
МТ бр. 28/2001, 126–128
- Ксенија Стевановић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА 2001
- МТ бр. 28/2001, 131, 132
72. Ана Стефановић: ПЕЧАТ ПОСТМОДЕРНОГ ВРЕМЕНА У ДАНАШЊОЈ СРПСКОЈ МУЗИЦИ  
МТ бр. 1/1994, 4–7
- Ана Стефановић: *PIERROT LUNAIRE* АРНОЛДА ШЕНБЕРГА (1)  
МТ бр. 1/1994, 35–47
- Ана Стефановић: ОСМИШЉАВАЊЕ ДАРИНКЕ МАТИЋ-МАРОВИЋ  
МТ бр. 1/1994, 115–116
- Ана Стефановић: МОЦАРТОВ ПОЕТСКИ УНИВЕРЗУМ  
МТ бр. 1/1995, 24–25
- Ана Стефановић: *PIERROT LUNAIRE* АРНОЛДА ШЕНБЕРГА (2)  
МТ бр. 1/1995, 62–80
- Ана Стефановић: *PIERROT LUNAIRE* АРНОЛДА ШЕНБЕРГА (3)  
МТ бр. 2–3/1995, 34–70
- Ана Стефановић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА КОМПОЗИТОРА '95  
МТ бр. 2–3/1995, 138–140
- Ана Стефановић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА ПИЈАНИСТЕ ПАВЕЛА НЕРСЕСЈАНА  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 31–32
- Ана Стефановић: ПРИКАЗ КОНЦЕРТА КВАРТЕТА ПАРИСИИ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 35–36
- Ана Стефановић: БЕМУС '94  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 60–61 и 64–65
- Ана Стефановић: АРХАИЧНО, МОДЕРНО И ПОСТМОДЕРНО  
О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић  
МТ бр. 1–2/1997, 10–20
- Ана Стефановић: КОНЦЕРТ ЗА ОБОУ ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА  
МТ бр. 2–4/1998, 38–40
- Ана Стефановић: НАПИСИ МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА О СОЛО ПЕСМИ  
МАРГИНАЛИЈЕ МИЛОЈЕВИЋЕВЕ ВОКАЛНЕ ЛИРИКЕ  
МТ бр. 1–3/1999, 66–87
73. Ивана Стефановић: О РЕЧИМА ЉУБИЦЕ МАРИЋ  
МТ бр. 1/1994, 97–98
- Ивана Стефановић/Ивана Комадина: МУЗИКА СА ЗНАЧЕЊЕМ  
МТ бр. 1/1994, 7–11
74. Драгана Стојановић–Новићић: ПИСАНА РЕЧ БЕРИСЛАВА ПОПОВИЋА – ИНТЕЛЕКТУАЛНО-УМЕТНИЧКИ КРЕДО  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 16–34
75. Светлана Стојановић/Ивана Стаматовић: AFFETTI CANTABILI  
МТ бр. 26/2000, 10–14
76. Милица Стојковић: ПРИКАЗ КОМПАКТ ДИСКА У РИТМУ ТАНГА ИЛИЈЕ ГЕНИЋА  
МТ бр. 32–33/2003, 128–130
77. Теодора Суић: БАЛКАНСКИ КОНГРЕС МУЗИКЕ '95

- МТ бр. 2–3/1995, 156–157
78. Катарина Томашевић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА  
КОМПОЗИТОРА '95  
МТ бр. 2–3/1995, 145–151
- Катарина Томашевић: ПРЕДСКАЗАЊЕ ИЗ ПРОШЛОСТИ  
*Јефимија Лазару* – кантата Дејана Деспића и *Симонида*  
– опера Станојла Рајчића  
МТ бр. 5–6/1996, 26–30
- Катарина Томашевић/Христина Медић: МЕСТО  
ХРИСТИЋЕВОГ ВАСКРСЕЊА У СРПСКОЈ  
МУЗИЦИ  
МТ бр. 1–2/1997, 22–25
79. Владимир Тошић/Бранка Радовић: ОСОБЕНОСТ И  
ТРАДИЦИЈА МОГУ ЗАЈЕДНО  
МТ бр. 30–31/2000, 16–28
- Владимир Тошић/Марија Масникоса: МИНИМАЛИЗАМ У  
УМЕТНОСТИ  
МТ бр. 26/2000, 126–138
80. Ивана Тришић: САБИЈАЊЕ ОБЛИКА – ЛОГИКА  
ИЗРАЖАЈНИХ БЛОКОВА  
МТ бр. 1/1995, 18–19
- Ивана Тришић: ТАНАНИ ТРЕПТАЈ ДУШЕ  
Разговор са диригентом Младеном Јагуштом  
МТ бр. 1/1995, 124–127
- Ивана Тришић: ПРИКАЗ КЊИГЕ ЗОРИЦЕ ПРЕМАТЕ  
ДВАНАЕСТ ЛАКИХ КОМАДА  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 62
81. Наташа Турнић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА  
КОМПОЗИТОРА 2002  
МТ бр. 30–31/2002, 171–172
82. Јован Ђирилов/Марија Масникоса: МИНИМАЛИЗАМ У  
УМЕТНОСТИ  
МТ бр. 26/2000, 126–138
83. Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ПИЈАНИСТОМ  
АЛЕКСАНДРОМ СЕРДАРОМ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 5
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ПИЈАНИСТКИЊОМ  
БРИЖИТ АНЖЕРЕР  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 25
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ДИРИГЕНТОМ ЕМИЛОМ  
ТАБАКОВИМ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 26–27
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ЧЛАНОВИМА  
КВАРТЕТА ПАРИЗИИ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 35
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ПЕВАЧИЦОМ  
ФРАНСОААЗ АТЛАН  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 36–37
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ПИЈАНИСТОМ  
МИШЕЛОМ ДАЛБЕРТООМ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 38–39
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ЧЛАНОВИМА  
КВАРТЕТА БАЛАНЕСКУ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 40–41
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ПИЈАНИСТИМА КЛЕР  
ДЕЗЕР И ЕМАИЕЛОМ СТРОСЕРОМ  
МТ ДОДАТАК бр. 4–6/1995, 53–54
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ДИРИГЕНТОМ ЕМИЛОМ  
ТАБАКОВИМ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 24–26
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ПИЈАНИСТОМ ЖАНОМ  
ЕФЛАМОМ БАВУЗЕОМ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 30–32
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ВИОЛИНИСТОМ  
РЕЖИСОМ ПАСКИЈЕОМ И ПИЈАНИСТОМ  
ЖАНОМ КЛОДОМ ПЕНТИЈЕОМ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 32–34
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ЧЛАНОВИМА  
КВАРТЕТА БАЛАНЕСКУ  
МТ ДОДАТАК бр. 2/1996, 36–39
- Марија Ђирић: ЛАУТА ЈЕ МЕДИТАТИВАН  
ИНСТРУМЕНТ  
Разговор са лаутистом Брајаном Рајтом  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 46–47
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ФЛАУТИСТОМ  
ПАТРИКОМ ГАЛУАОМ  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 124–126
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ТРИЈОМ ВАНДЕРЕР  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 128
- Марија Ђирић: РАЗГОВОР СА ШАНСОНИЈЕРКОМ  
ФРАНСОААЗ КИШЕИДА  
МТ ПЛУС бр. 1/1998, 129–130
84. Срђан Хофман: УНУТРАШЊЕ СЛУШАЊЕ И  
ИНТУИТИВНО ПРОНАЛАЖЕЊЕ  
МТ бр. 2–3/1995, 10–15
85. Стеван К. Христић: ПОВОДОМ ДВЕ КРИТИКЕ  
МТ бр. 1–2/1997, 28–32
86. Бојана Цвејић: РЕЖИЈСКА ОСТВАРЕЊА БОБА  
ВИЛСОНА  
ПИЈАНИЗАМ КРИСТИЈАНА ЗАХАРИЈАСА  
МТ бр. 4/1996, 102–105
- Бојана Цвејић: МЕЂУНАРОДНА ТРИБИНА  
КОМПОЗИТОРА  
МТ бр. 26/2000, 197–198
- Бојана Цвејић: НЕМОГУЋА ОПЕРА  
Перформатив – гаранција опстанка опере у култури?  
МТ бр. 28/2001, 62–68
- Бојана Цвејић: УДАРИ МЕ ТВОЈОМ ПАЛИЦОМ ЗА  
РИТАМ  
Музика у културним протоколима медијских  
митологија: случај Вожд  
МТ бр. 34–35/2006–2007, 54–58
87. Борислав Чичовачки: ИЗВОЂАЧКО МАЈСТОРСТВО  
ЉУБИШЕ ПЕТРУШЕВСКОГ  
МТ бр. 36–37/2008, 4–6
88. Мишко Шуваковић/Марија Масникоса: МИНИМАЛИЗАМ  
У УМЕТНОСТИ  
МТ бр. 26/2000, 126–138

Stuart Bortvik i Ron Moj

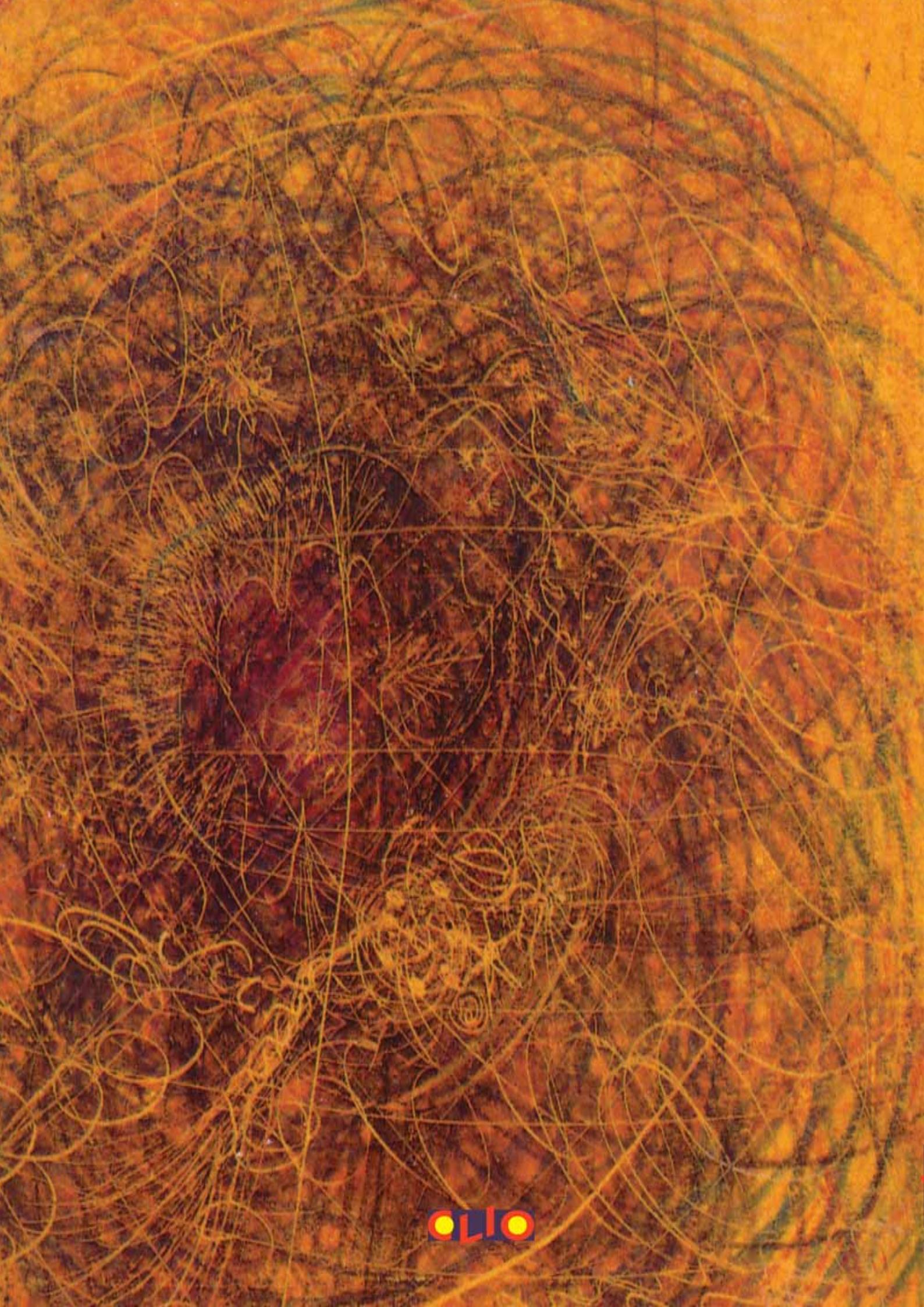
# POPULARNI MUZIČKI ŽANROVI



CLIO

**CLIO**  
**CLIO**

Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 44, 11000 Beograd  
tel. 011 3035 696, 2626 858, fax: 011 2635 013, info@clio.rs, www.clio.rs



**CLIO**