



Трансформација водеће  
улоге диригента  
у интерпретацији музике

Јубилеј Коњовићеве  
опере Коштана

Композитори у више лица

Музичка поетика Густава  
Малера



ДУШАН РАДИЋ И ВАСКО ПОПА



Alan Frejzer

# O UMEĆU SVIRANJA KLAVIRA

ARS  
CLIO

CLIO  
CLIO

Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11000 Beograd  
tel. 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 16. бр. 39/2010.

UDK 78:781(05)

Издавачко предузеће

**CLIO**

Београд, Господар Јованова 63  
тел. 3035-696 тел/факс 2624-334

ж. р. 340-22091-05

info@clio.rs

**За издавача**

Зоран Хамовић

\*

**Главни уредник**

Христина Медић

\*

**Редакција**

Бранка Радовић, Катарина  
Марковић, Мирјана Вукичевић-  
Закић, Данијела Кулезић-Вилсон,  
Јелена Новак, Ивана Медић, Ивана  
Миладиновић, Биљана Срећковић

\*

**Уметнички савет**

Здравко Блажековић,  
Филип Филиповић,  
Милена Пешић, Миша Савић

\*

**Дизајн корица**

Светлана Волић

\*

**Лектура и коректура**

Сања Благојевић-Бошковић

\*

**Технички уредник**

Дејан Тасић

\*

**Штампа**

Skripta internacional

Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слике на корицама

Душан Радић: *Усамљени папагај*

Душан Радић: *Лептири*

Објављивање овог броја  
суфинанцирао је СОКОЈ

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

# САДРЖАЈ

## Contents

◆ *Душан Радић*: МУЗИКА... 1  
*Dušan Radić*: MUSIC...

### ◆ THE ART OF INTERPRETATION

*Sanja Petričić*: CONDUCTOR'S TRANSFORMATIONAL  
LEADERSHIP IN THE ACT OF MUSIC MAKING 2

### ◆ УМЕТНОСТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

*Сања Петричић*: ТРАНСФОРМАЦИЈА ВОДЕЋЕ УЛОГЕ  
ДИРИГЕНТА У ИЗВОЂЕЊУ МУЗИКЕ 8  
(Сажетак)

◆ *Душан Радић*: РОЛАНД 9  
*Dušan Radić*: ROLAND

### ◆ КОМПОЗИТОРИ У ВИШЕ ЛИЦА

*Ивана Медић*: НЕУХВАТЉИВ ИМПУЛС СТВАРАЛАЧКЕ ДУШЕ 10  
Разговор са Душаном Радићем

### ◆ THE COMPOSERS IN MORE FACES

*Ivana Medić*: THE UNCATCHABLE IMPULSE OF A CREATIVE SOUL 14  
A Conversation with Dušan Radić  
(Abstract)

◆ *Душан Радић*: РАДОСТ 15  
*Dušan Radić*: HAPPINESS

### ◆ ОГЛЕДИ О ОПЕРИ

*Надежда Мосусова*: ЈУБИЛЕЈ ОПЕРЕ КОШТАНА ПЕТРА КОЊОВИЋА 16  
Осамдесет година од троструке југословенске премијере

### ◆ ESSAYS ON OPERA

*Nadežda Mosusova*: JUBILEE OF OPERA KOŠTANA  
BY PETAR KONJOVIĆ 26  
80-th years of yougoslav premiere  
(Abstract)



Vol. 16. No. 39/2010.

UDC 78:781(05)

Publisher

**CLIO**

Belgrade, Gospodar Jovanova 63  
Serbia

phone +381 11 3035-696

phone/fax +381 11 2624-334

info@clio.rs

**Executive**

Zoran Hamović

\*

**Editor in Chief**

Hristina Medić

\*

**Editorial Board**

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

\*

**Art Council**

Zdravko Blažeković,  
Filip Filipović, Milena Pešić,  
Miša Savić

\*

**Cover Design**

Svetlana Volic

\*

**Copy Editor**

Sanja Blagojević-Bošković

\*

**Prepress**

Dejan Tasić

\*

**Printed by**

Skripta internacional  
Belgrade

The Musical Wave is published yearly

**Cover Pages**

Dušan Radić: *Lonely parrot*

Dušan Radić: *Butterflies*

No. in registry: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

# САДРЖАЈ

## Contents

◆ *Душан Радић*: КУПУС II 27  
*Dušan Radić*: CABBAGE II

◆ **МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ**

*Ана Марковић*: КОМПОЗИЦИЈЕ ДУШАНА РАДИЋА  
НА СТИХОВЕ ВАСКА ПОПЕ  
У ПАРАЛЕЛИЗМУ СТВАРАЛАЧКИХ ПОЕТИКА 28

◆ **MUSIC AND OTHER ARTS**

*Ана Марковић*: COMPOSITION BY DUŠAN RADIĆ  
ON VASKO POPA'S POETRY VIEWED  
IN PARALLELISM OF THE TWO AUTORS POETICS 52  
(Summary)

◆ *Душан Радић*: ЦИРКУС 53  
*Dušan Radić*: CIRCUS

◆ **MUSICAL POETIC OF GUSTAV MAHLER**

*Катарина Марковић*: BEYOND THE FIRST SYMPHONY 54  
Transformation of the Concepts of Durchbruch  
and Transition in Mahler's Later  
*Wunderhorn* Symphonies (2)

◆ **МУЗИЧКА ПОЕТИКА ГУСТАВА МАЛЕРА**

*Катарина Марковић*: НАКОН ПРВЕ СИМФОНИЈЕ 87  
Трансформација концепта пробоја и прелаза  
у Малеровим касним *Wunderhorn* симфонијама (2)  
(Сажетак)

◆ *Душан Радић*: ЕЛЕКТРОНИКА 91  
*Dušan Radić*: ELECTRONIQUE


◆ **ИНДЕКС ИМЕНА 92**  
INDEX OF NAMES

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,  
br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova 61) Clio,  
1994– (Belgrade : Skripta internacional). – 30 cm

Godišnje. – Tkest na srp. i engl. jez.  
ISSN 0354-9313 = Muzički talas  
COBISS.SR-ID 125211143



Музика од свих уметничких грана понајмање  
објашњава и понајмање је објашњива.

Душан Радић

Sanja Petričić\*

# CONDUCTOR'S TRANSFORMATIONAL LEADERSHIP IN THE ACT OF MUSIC MAKING

UDK: 005.322:316.46 ; 78.071.2

ID: 194294284

BIBLID: 0354-9313, 16(2010) pp. 2-8

Submitted: 2nd February 2011.

Approved: 15th September 2011.

**Abstract:** A review of world-wide research studies on leadership shows that there are many different theories to explain the complexities of the leadership process such as for example, Bass<sup>1</sup>, Bryman<sup>2</sup>, Gardner,<sup>3</sup> and Mumford<sup>4</sup>. To some researchers, leadership is conceptualized as a trait and to others as a process. Both qualitative and quantitative methods have been used for leadership studies in different contexts such as small groups, therapeutic groups and large organizations. In this paper the analysis of leadership is in the context of the orchestra organization. The main focus of this paper is the analysis of the transformational process of leadership applied in conducting that moves orchestra members to accomplish more than it is expected from them in the act of music making. If leadership is defined as a *process*, it is no longer a characteristic or a trait of the leader but instead a transactional event that happens between the leader and the follower. This definition further implies that leadership is not linear, one-way event, but rather an interactive event where a leader affects and is affected by followers. Since this paper will focus on the interaction between a conductor and the members of the orchestra, a conductor will be defined as the *leader* and orchestra members as the *followers*.

**Key words:** transformational style, leadership, conducting, music making process, performance quality

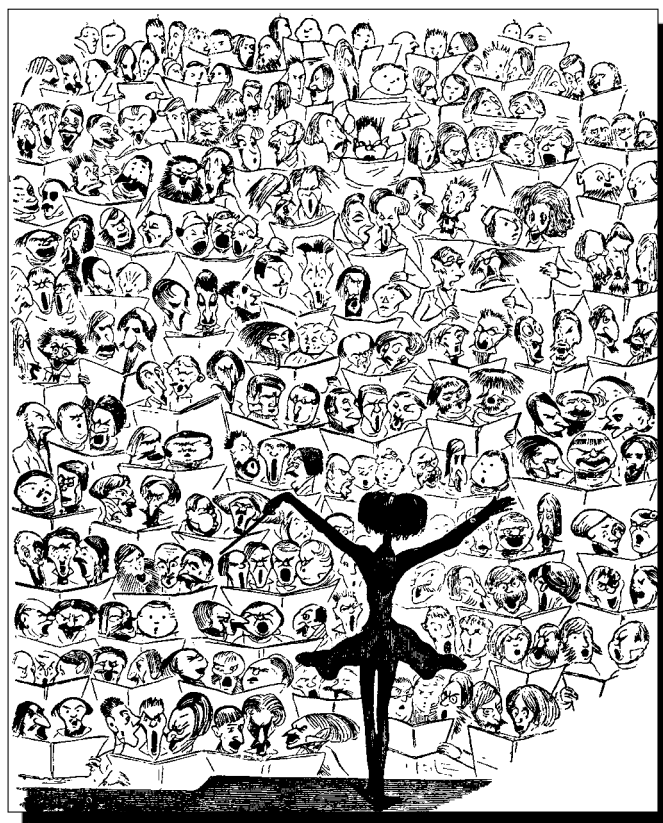
\* **Sanja Petricic**, was born in 1978 in Belgrade, Serbia, first performed a piano concerto with orchestra at the age of eleven. Ms. Petricic performed solo and chamber music concerts in Italy, Greece, Serbia, Macedonia, Croatia, France, Finland and United States. In 2002, Ms. Petricic became the founder of the International Music Society Libera Musica and has organized projects in Serbia, Greece, Finland and US focusing on cultural exchange and educational outreach. Ms. Petricic has participated in summer festivals at Indiana University, Cleveland Institute of Music and the International Summer Music Festival in Casalmaggiore, Italy. Ms. Petricic has completed her Bachelors Degree in Music at Oberlin Conservatory of Music majoring in piano performance under the full scholarship. After graduating from Oberlin Conservatory in 2001, she returned to Serbia where she was working at the Belgrade Conservatory of Music as an accompanist for the String Department. In 2006 Ms Petricic completed her Graduate diploma in collaborative piano from the Juilliard School in New York.

## Theory of leadership

There are as many definitions of leadership as there are theorists who have attempted to define the concept.<sup>5</sup> Due to the ambiguous meaning of the definition, the distinction between leadership and other social -influence processes is often blurred. Schermerhorn views leadership as *the manager's use of power to influence the behavior of others*.<sup>6</sup> Nash argued that leadership implied influencing change in the conduct of people<sup>7</sup> while Tead defined it as *the activity of influencing people to cooperate toward a desirable goal*.<sup>8</sup> The following definition of leadership will be used for the purposes of this paper in the analysis of the conductor's leadership style towards the orchestra: *Leadership is the process whereby an individual influences a group of individuals to achieve a common goal*.<sup>9</sup>

In the context of conductor's leadership, the high quality of music performance, as the main task for the conductor, is as equally important as the way in which the orchestra members will be inspired to play the music. Because of this reason, further analysis of the conductor's leadership style and ways in which it effects the music quality of the performance, is essential to my research topic.

Since the early 1980's there has been a renewed interest in leadership that became a new focus for many researchers.



Berlioz conducting the société philharmonique  
Picture by Gustave Doré in 'Journal pour rire', 1850

Table 1 – Model of transformational and transactional leadership

Transformational Leadership	Transactional Leadership	Laissez-Faire Leadership
Factor 1 Idealized influence Charisma	Factor 5 Contingent reward Constructive transactions	Factor 7 Laissez-faire Non transactional
Factor 2 Inspirational motivation	Factor 6 Management-by-exception Active and passive Corrective transactions	
Factor 3 Intellectual stimulation		
Factor 4 Individualized consideration		

Taken and adapted from *Leadership: Theory and practice* (p. 177), by Northouse, P. G., 2010, Sage Publications, Inc.

According to Bryman the “New leadership approach” revived leadership as a topic of theory and research, after many lost interest and faith in this concept.<sup>10</sup>

This new approach integrates ideas from trait, style and contingency approaches of leadership and also incorporates and builds on work of sociologists such as Weber<sup>11</sup> and political scientists such as Burns.<sup>12</sup>

Studies of successful and unsuccessful organizational transformations established the concept of transformational leadership due to the decisive role of leadership in these situations. Transformational leadership is also termed visionary leadership, strategic leadership or charismatic leadership and it refers to specific leadership behaviors, actions and strategies that are necessary for organizational transformation.<sup>13</sup>

Although, this new concept of leadership does not alter the basic definition of leadership, the process of influencing the activities of an individual or a group toward goal achievement, it does require specific actions that the leader should perform in a transformation of the individual or a group. The conductor in the orchestra as the transformational leader typically inspires the orchestra members to perform better than originally expected.

Based on the prior works of Burns<sup>14</sup> and House<sup>15</sup>, in the mid-1980’s Bass provided a more expanded version of transformational leadership by giving more attention to *follower’s* rather than *leader’s* needs.<sup>16</sup> He argued that transformational leadership motivates followers to do more than they expected by the following actions: 1. raising follower’s levels of consciousness about the importance and value specified goals, 2. getting followers to transcend their own self interest for the sake of the team, 3. motivating followers to address higher-level needs.<sup>17</sup>

As illustrated below, the model of transformational and transactional leadership includes seven different factors which are divided into three parts: transformational factors (idealized influence, inspirational motivation, intellectual stimulation and individualized consideration), transactional factors (contingent reward and management-by-exception) and the laissez-faire (non leadership) factor (the absence of leadership) (See *table 1*).

While analyzing the effects of transformational leadership styles on the music quality of the orchestra’s performance, I have focused my attention on two specific factors, *intellectual stimulation*<sup>18</sup> and *individualized consideration*<sup>19</sup>, from

the Model of transformational and transactional leadership.

The aim of in depth discussion of these two factors is to clarify Bass’s concept of leader- follower relation in the context of orchestra conducting found to be essential in my research.

## Methods for the factor analysis of transformational leadership in conducting

Seven conductors and six orchestra musicians were interviewed about the topic of conductor’s leadership style. Quotations from the interviews are used to illustrate conductor’s transformational leadership style found to be most effective for the improvement of music quality of the orchestra’s performance. Through out this section the words of conductors and orchestra members are juxtaposed with excerpts from the leadership studies, applied psychology and music literature as well as my own observations.

The acquired data of the first set of interviews indicated some *silent* elements such as “the conductor role described as the servant- leader figure in the act of music making” and “the conductor as charismatic leader with a strong vision towards the artistic goals” that will be further explored in my PhD thesis: *The effects of conductor’s leadership style on orchestra’s artistic quality*, using a mixed method (qualitative and quantitative) including: survey questioners, interviews and field notes. The acquired data presented in this paper are used from the qualitative research portion of my PhD thesis.

According to Patton there are three approaches to qualitative interviewing: the informal conversational, general interview



guide approach and the standardized open-ended interview.<sup>20</sup> Since all participants in my research were musicians from professional orchestras, deeply involved and affected by the issues that were discussed in the interview, I felt it was appropriate to use the interview guide approach.

## Transformational leadership in conducting – Factor analysis within the Model of Transformational Leadership

According to Bass and Avolio transformational leadership is concerned with improvement of the performance of followers and development of their fullest potential. Leaders who exhibit transformational leadership usually have a strong set of internal values and ideals, which makes them effective at motivating followers to act in ways to support the interests of the group rather than their own self-interests.<sup>21</sup>

In his book *The Compleat Conductor*, Schuller expresses his concern that musicians drift into conducting now days without much thought of what in fact they are undertaking, with little or no awareness of what the conductor's art entails- or should entail. The desire to lead an orchestra derives much more from some ego-driven ambition which has little or nothing to do with serious music-making, or with a sense of humility and devotion in serving the art.<sup>22</sup>

In his opinion, conductors should always be curious about the creation of the works they are performing, having a lively musical and aural imagination that can translate the musical score into an inspired performance. They should have efficient rehearsal technique, a precise and thorough knowledge of the specific technical limitations and capacities of orchestral instruments (strings, woodwinds, brass, percussion, harp, etc.) not only as functioning today but in different historical periods.<sup>23</sup>

By stimulating orchestra members to try new approaches in solving technical issues such as intonation problems, phrasing or note articulation and develop innovative ways for their individual improvement of sound quality as well as the overall sound of the orchestra, the conductor is displaying the *intellectual stimulation* factor of transformational leadership. By doing so, the conductor is stimulating the orchestra members to challenge their own beliefs and values as those of the conductor's and the orchestra.

## Intellectual stimulation factor

An example of the intellectual stimulation factor would be a conductor who promotes individual efforts of orchestra members to solve some practical issues such as the different phrasing, the articulation, or problems with the intonation that might arise during the rehearsal time. *A conductor is not always privileged to direct a group of highly trained instrumentalists. Often, he will be faced with players who need his help in every detail of performance, sometimes including the basic technique of their own instruments.*<sup>24</sup>

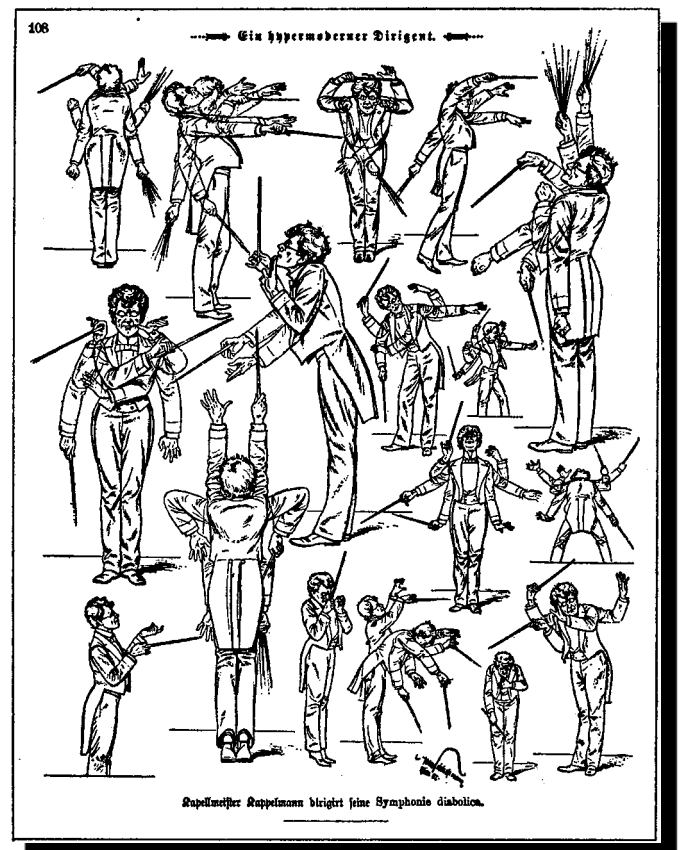
These kinds of orchestras become very dependable on the conductor. Most of the orchestras in this research have highly trained and experienced orchestra members but several conductors that have worked with student orchestras are included as well. In the following two examples conductors talk about the intellectual stimulation factor applied for different types of orchestras that he worked with in his career.

### Example 1:

*Most of the time I conduct the orchestras which are not very good so it requires a lot of both demonstrating in a very clear way and explaining in technical terms even of where to place the bow, with the strings....how to take the breath.....now in cases where I end up conducting orchestras that are better I may not have to do that.*

### Example 2:

*It depends on the quality and the dynamics of the orchestra that you are with....if I am conducting students then it is incredibly detailed, I even do exercises with the orchestra sort of how to balance chords, how to play in tune, how to come in together for the winds, for the strings how to actually play*



Mahler cartoon from *Fliegenden Blätter*, March, 1901.





Richard Strauss, composer and conductor on the cartoon Electric chair (circa 1908)

*the pizzicato...if it is necessary I will take the time to do that because its very important for the piece if they do not know how to play...now, if you go to a higher level maybe you don't need to do that, maybe something else ...then if you go to the highest level, then you basically don't need to do anything in a way except "to be there" to make sure that everything is going along.*

The conductor must understand the finest details of the orchestra that he works with in order to intelligently complete the task and take the responsibility that he has as the leader.<sup>25</sup>

If the conductor uses the same approach with all levels of orchestras, the intellectual stimulation factor becomes counterproductive in the act of music making, which is illustrated in the next examples by one of the members of the professional orchestra.

#### Example 3:

*If the conductor makes an orchestra feel that he appreciates what they are doing and he trusts them, the return from the orchestra will be a hundred times better than with somebody that just conducts the beats and glares at you and thinks that you are going to make a mistake...some conductors do that to "school orchestras"... they transfer it into a professional orchestra and that's the worst thing that they could do.*

Each member of the professional orchestra has mastered the technique on their instrument and has played the orchestra pieces many times before, there for the *intellectual stimulation* factor should relate to the particular sound quality providing the particular emotional mood rather than solving the technical issues such as problems with the intonation or note articulation. These kinds of issues are further disused in the following two examples.

#### Example 4:

*...I play the best way I know based on my experiences but I look to the conductor to see whether he wants this note a little longer or shorter, take time here, and speed up there... I have to look at him for that...at the same time you have your own conversation going on in your mind saying" I wonder what he would do here... I wonder if he'll go faster there... I wonder if he'll make this phrase like Mutti did it last year". I am always comparing to everything I know from before.*

#### Example 5:

*I am looking all the time to see what the conductor is thinking and doing and how they express the way that they want us to play because there is something that's even more wonderful than good technique... it's a magnificent soul that's expressed by the way they conduct.*

As it was discussed in the previous two examples, musical growth of the orchestra members is as equally important for all types of the orchestras, the difference being in the choice of the musical and technical issues that prove to be adequate during the rehearsal time. A successful conductor should be aware of musically satisfying program, demonstrating a musical growth in his followers.<sup>26</sup> The next section examines the *individualized consideration* factor that further relates to the individual growth of the orchestra members.

## Individualized consideration factor

Conductors who act as coaches and advisors while trying to assist the orchestra members in becoming fully actualized display the individualized consideration factor in their leadership style. The following example talks about the *individual consideration* factor that has been applied by the same conductor in two different orchestras. The first ensemble is the youth orchestra where the orchestra members do not have many years of the performance experience and have not mastered the technique on their instruments. The second ensemble is the professional orchestra with the highly trained orchestra members.

#### Example 6:

*...if I just look at them and say: that needs to sound sweeter here or I need a darker sound here, they may not know technically what to do to make the darker sound, if they can intuitively do it that's great but if they don't know what to do technically me yelling at them about having a darker sound or sweeter sound is a pointless endeavor...*

Example 7:

*...where as if I am at NY Philharmonic and I say : "lets just make this a little sweet-er there" everybody in that orchestra has a deeply embedded sense of making a sweet sound out on their instrument...*

As it was discussed in the previous two examples, the analogy of the "sweet sound" could become counterproductive if the conductor uses this analogy while working with the youth orchestra. The reason why is because most of the orchestra members in the youth orchestra have not mastered their technique on the instrument there fore they do not have a clear concept of what the "sweet sound" should sound like. In other words, the orchestra members do not know how to produce the "sweet sound" on their instrument.

On the other hand, the professional orchestra members have already developed their musical and technical skills, there for the same analogy of the "sweet sound" instructed to them by the conductor, could be very effective for the improvement of the sound quality if it is required for the specific interpretation of the music.

In the following example, one of the members of the professional orchestra who just came from the rehearsal has made some remarks about the sound quality of music that they were rehearsing.

Example 8:

*When Alan was up there today doing Don Huan...the way he was moving his arms, breath of these movements was getting a certain sound out of the strings which was very warm and glowing...Mazel would be more concise and so the sound would be clearer and not so expansive...*

By making a choice of the adequate words or analogies while working with different levels of the orchestra, the conductor is displaying the *individual consideration* factor in his leadership style that proves to be effective for the music collaboration in the act of music making. The conductor is affected by his own choice of the approach to the orchestra.

*There are human or psychological factors involved with dealing with the members of the orchestra. Their collective mood, intent and intellect all influence their musical impression of their leader.*<sup>27</sup> From this point of view, the conductor becomes the teacher, the leader, the psychologist and the supreme professional among the group of professionals sharing the same musical thought or emotion.

Another aspect of the *individual consideration* factor relates to the "management of trust" characteristic that was found in the other three factors of the transformational style as well.

In the further analysis of the significance of the *individual consideration* factor and the management of trust, I will make the comparison between the orchestra and the chamber music ensembles. For this analysis I will rely on my artistic experience as well as the music training in highly recognized institution such as The Juilliard School in New York. It is pertinent to this discussion that I received my graduate degree in collaborative piano that provided me with in depth understanding of ensemble playing.

In comparison with the orchestra, the component of trust is essential for the music collaboration in the chamber ensemble. In other words, the music collaboration in a chamber ensemble, as well as in the orchestra, is based on synchronized playing in terms of musical ideas such as the interpretation of the piece or a particular sound quality as well as technical issues such as the intonation, articulation, dynamics and phrasing, which requires a certain level of trust among the members of the group.

The individual preparation, a clear music conception and good communication skills are the prerequisite for a successful collaboration. The trust between the musicians develops gradually through out the rehearsals, culminating during the final performance on the stage.

From the technical aspect of the music, in order to begin the piece together, the musicians need to look at each other. One member of the group will always nod their head or take the breath before the first note has been played. A similar situation happens in the orchestra, where all the members look at the conductor to lift a baton and start to conduct the music. They expect the conductor to know every note in the score and with only one movement of his hand to hold the orchestra together, make them play correctly and understand his notion of the music from it.<sup>28</sup>

The following examples further discuss the importance of trust as well as the individual consideration through out the performance between the orchestra members and the conductor.

Example 9:

The importance of trust examined from the orchestra members point of view:

*Each person in the orchestra felt that whenever Bernstein looked at you he was looking right at you. Of course he was looking at the whole section ...and everybody always felt and that's what we call "the conductor's eye" if the conductor makes everybody feel he is looking right at them... that's a good thing.*

Example 10:

The importance of trust examined by the conductor:

*After all they will all come on their down beat, won't they? And if you slow the music down they will slow down with you...but I think more then that you have contact with them ... If someone has a difficult solo to play you catch the eye or you don't catch the eye it depends but they depend on you at that moment to be there for them and sometimes it's done through eye contact...but forever you are there for them....*

The conductor simultaneously and continuously indicates the exact tempos, the phrasing and dynamics to orchestra members who are occupied with the technical aspects of their own instruments and are unable to communicate those factors to each other through out the performance.<sup>29</sup> The analogy of the "conductor's eye" clearly illustrates the relationship between the conductor and the orchestra based on the individualized consideration factor and the "trust man-

agement” characteristic of the conductor’s transformational leadership style. These findings align with the argument that transformational leadership style supports the musician’s alignment to conductor’s vision which results in positive influence on the music performance of the orchestra.

## Conclusion

Transformational leadership style in conducting could be described as a process of change where the conductor inspires and motivates the orchestra members to follow his musical ideas in such a way that it becomes their shared vision of musical interpretation through collaborative work. In order to achieve the collaborative sense of music making, the conductor must become a good listener and communicator ready to go beyond his own musical vision, being humble towards the composer who created the music that has been performed and respecting the individual artistry of musicians in the orchestra.

The power of baton does not come from the conductor’s arm gesture or his facial expression. Musical knowledge and technique are not enough to persuade the musicians in the orchestra to perform well. It is important for the conductor to become a great listener, to know how to communicate his ideas in a clear fashion, to motivate and inspire highly trained musicians in the orchestra to go beyond their own music expectations. While taking the orchestra through this kind of transformational process, the conductor builds trust and respect that would result in musician’s alignment to his own musical vision and positive influence on the artistic quality of the orchestra.

Interviewing both conductors and orchestra members allowed me to observe leadership from a different perspective, stepping away from my own music experience while being a member of various chamber groups. By carefully observing conductors leadership styles and their influence on people’s lives in the orchestra as well as in the community, I was able to assess how I could use this knowledge in order to improve my own leadership style as a professor in the classroom or a performer on stage.

<sup>1</sup> See: Bass, B. M. (1985). *Leadership and performance beyond expectations*. New York: Free Press.

<sup>2</sup> See: Bryman, A. (1992). *Charisma and leadership in Organizations*. London: Sage Publications.

<sup>3</sup> See: Gardner, J. W. (1990). *On Leadership*. New York: Free Press.

<sup>4</sup> See: Mumford, M. D. (2006). *Pathways to outstanding leadership: A comparative analysis of charismatic, ideological, and pragmatic leaders*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

<sup>5</sup> See: Bass, B. M., & Stogdill, R. M. (1990). *Handbook of leadership: Theory, research & managerial applications* (3<sup>rd</sup> ed). New York: Free Press.

<sup>6</sup> See: Schermerhorn, J. R. (1986). *Management for Productivity* (2<sup>nd</sup> ed). New York: John Wiley & Sons, 275.

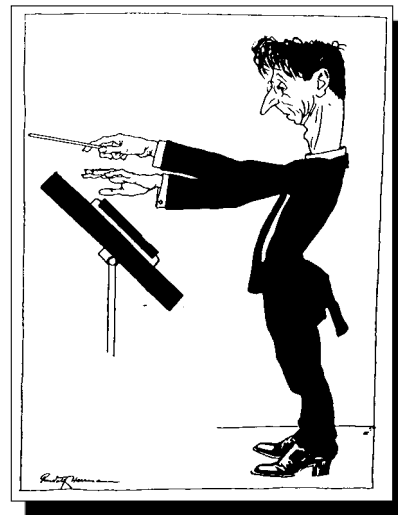
<sup>7</sup> See: Nash, J. B. (1929). *Leadership*. Phi Delta Kappan, 12, 24–25.

<sup>8</sup> See: Tead, O. (1935). *The art of leadership*. New York: McGraw-Hill, 5.

<sup>9</sup> See: Northouse, P. G. (2010). *Leadership: Theory and practice* (5<sup>th</sup> edition). Sage Publications, Inc., 3.

<sup>10</sup> See: Bryman, A. (1992). *Charisma and leadership in Organizations*. London: Sage Publications.

<sup>11</sup> See: Weber, M. (1947). *The theory of social and economic organizations* (T. Parsons, Trans.). New York: Free Press.



Alexander Zemlinsky – cartoon



Živojin Zdravković – cartoon



Richard Strauss – cartoon

<sup>12</sup> See: Burns, J. M. (1978). *Leadership*. New York: Harper and Row.

<sup>13</sup> See: Northouse, P. G. (2010). *Leadership: Theory and practice* (5<sup>th</sup> edition). Sage Publications, Inc.

<sup>14</sup> See: Burns, J. M. (1978). *Leadership*. New York: Harper and Row.

<sup>15</sup> See: House, R. J. (1976). A 1976 theory of charismatic leadership. In J. G. Hunt & L. L. Larson (Eds.), *Leadership: The cutting edge*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

<sup>16</sup> See: Bass, B. M. (1985). *Leadership and performance beyond expectations*. New York: Free Press.

<sup>17</sup> See: Ibid.

<sup>18</sup> *Intellectual stimulation* factor of transformational leadership is used to describe leadership that stimulates followers to be creative and innovative by challenging their own beliefs and values as well as those of the leader and the organization. See: Northouse, P. G. (2010). *Leadership: Theory and practice* (5<sup>th</sup> edition). Sage Publications, Inc., 179.

<sup>19</sup> *individualized consideration* factor of transformational leadership is representative of leaders who provide a supportive climate in which they listen carefully to the individual needs of the followers. Leaders act as coaches and advisers while trying to assist followers in becoming fully actualized. See: Ibid.

<sup>20</sup> See: Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods*. (3<sup>rd</sup> edition). Sage Publications, Inc.

<sup>21</sup> See: Bass, B. M., & Avolio, B. J. (1990). The implications of transactional and transformational leadership for individual, team, and organizational development. *Research in Organizational Change and Development*.

<sup>22</sup> See: Schuller, G. (1997). *The Compleat Conductor*. Oxford University Press, Inc., 5.

<sup>23</sup> See: Ibid, 7.

<sup>24</sup> See: Nussbaum, L. (2005). *The podium and Beyond: The Leadership of Symphony Orchestra Conductors*. Unpublished Dissertation. ProQuest Information and Learning Company: Benedictine University, 58

<sup>25</sup> See: Blackman, C. (1964). *Behind the baton*. New York: Charos Enterprises.

<sup>26</sup> See: Armstrong, S. (1996). *The conductor as transformational leader*. *Music Educators Journal*.

<sup>27</sup> See: Nussbaum, L. (2005). *The podium and Beyond: The Leadership of Symphony Orchestra Conductors*. Unpublished Dissertation. ProQuest Information and Learning Company: Benedictine University, 54.

<sup>28</sup> See: Krueger, K. (1958). *The way of the conductor: His origins, purpose and procedures*. New York: Charles Scribner's Sons.

<sup>29</sup> See: Blackman, C. (1964). *Behind the baton*. New York: Charos Enterprises.

Сања Петричић\*

## ТРАНСФОРМАЦИОНО ЛИДЕРСТВО ДИРИГЕНТА У ИЗВОЂЕЊУ МУЗИКЕ

УДК: 005.322:316.46 ; 78.071.2

ID: 194294284

VIBLID: 0354-9313, 16(2010) pp. 2–8

Примљено: 2. фебруара 2011.

Одобрено: 15. септембра 2011.

**Сажетак:** Светска истраживачка литература на пољу студија лидерства открива више различитих теорија као што су, на пример, Басова, Брајманова, Гарднерова или Мумфордова које објашњавају сложеност процеса лидерства. Поједини истраживачи лидерство сматрају *вештином* док је други дефинишу као *процес*. За потребе истраживачког рада из области лидерства, квалитативне и квантитативне методе се користе у различитим контекстима од малих група, терапеутских група до великих организација. У овом раду, анализа лидерства се примењује у контексту организације симфонијског оркестра. Анализа лидерства ослања се на теорију трансформационог процеса на примеру диригента који мотивише чланове оркестра да постигну више него што би се то иначе од њих очекивало током музичког извођења. Ако се лидерство дефинише као *процес*, онда више није у питању особина или вештина коју лидер поседује, већ је реч о односу размене између лидера и следбеника. Оваква врста дефиниције упућује на чињеницу да лидерство није линеарно, једносмерно већ интерактивно где лидер утиче на следбенике, али и они на њега. У овом раду ће бити речи о интеракцији између диригента у функцији лидера и чланова оркестра у функцији следбеника.

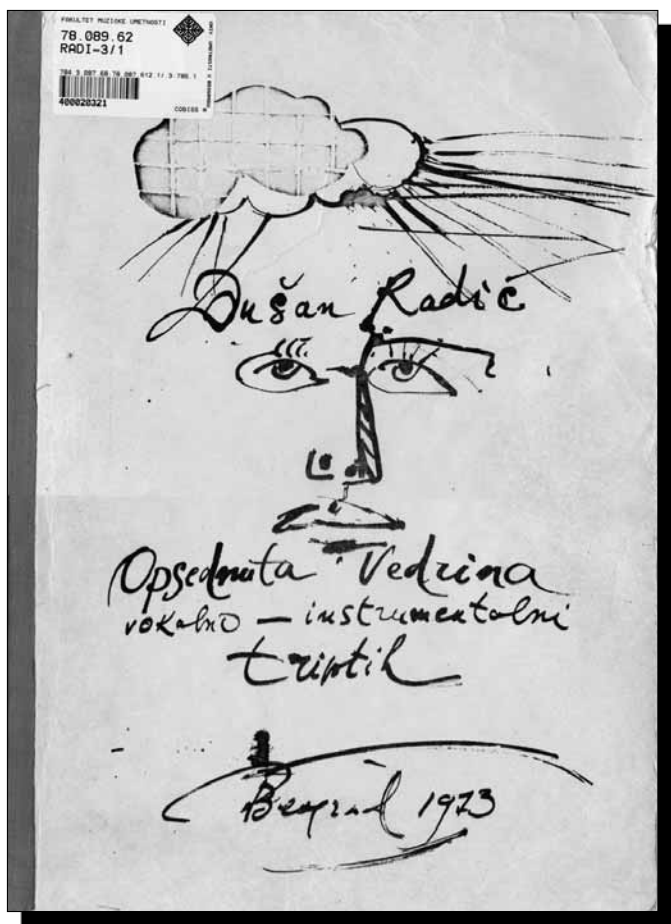
**Кључне речи:** трансформациони стил, лидерство, дириговање, музичко извођење, квалитет музичког извођења

\* Сања Петричић рођена је 1978. године у Београду где је стекла основно образовање. Школовање је наставила у Сједињеним Америчким Државама. Године 2001. дипломирала је на Оберлин Конзерваторијуму у Сједињеним Америчким Државама са пуном стипендијом за све четири године. Након завршетка студија, Сања се вратила у Србију где је радила на Факултету музичких уметности као уметнички сарадник на гудачком одсеку и завршила специјалистичке студије камерне музике у класи Оливере Ђурђевић. Године 2004. примљена је на магистарске судије из области корепетиције и камерне музике на престижном факултету Џулијард у Њујорку. Магистрала је 2006. године у класи професора Џонатана Фелдмана. Наступала је као солиста и камерни музичар у Србији, Македонији, Италији, Грчкој, Француској, Финској и широм Сједињених Америчких Држава у престижним концертним дворанама као што су: *Salle Gavot* у Паризу и *Alice Tully Hall* у Њујорку. У протеклих неколико година организовала је међународне пројекте у Србији, Грчкој и Сједињеним Америчким Државама са циљем културне размене као и ширења културе и образовања. Године 2009. у организацији Музичког информативног центра СОКОЈ у Београду, одржала је дводневни семинар на тему *Како постати професионалац у музичком свету*. Модел ове радионице је коришћен у оквиру семинара на интернационалном музичком фестивалу у Казалмађору у Италији где је Сања водила радионице са талентованим младим музичарима из Европе, Азије и Сједињених Америчких Држава. Године 2010. Сања је одржала предавање на тему *Тимско лидерство у уметности и спорту* у оквиру семинара анимације у спорту на Факултету за физичку културу у Београду. Сања је доцент на Факултету за медије и комуникације у Београду.



Душан Радић: *Роланд*  
Dušan Radić: *Roland*





Душан Радић: Цртеж за насловну страну партитуре триптиха *Опседнута ведрина* (1973)

сног. Да ли је била Ваша свесна намера да изазовете тако отворена мишљења, или се то десило спонтано?

Не, све је било спонтано. Све је био, како сам већ рекао, слободан узлет младалачких визија. Користим ову прилику да скренем пажњу на малу револуционарну прекретницу. То је био први концерт Радић-Јосиф 17. марта 1954. године. С тог концерта се понавља овај *Списак* 10. марта сада. Буру која је потом настала нисам предвиђао, али сам имао намеру да концерт приредимо у необичном светлу. Буквално у светлу, и то разнобојном, дакле по Скрјабининој идеји укључивања разних елемената у музички доживљај. Театарске позиције извођача, рефлекторски снопови, боје, игра завесама и за сада, без посебне сценографије, инсистирали смо на дискретној симбиози музике, поезије и филмованог сликарства. Можда је то била антиципација доцнијег музичког театра. У наивном веровању да ћемо после првог моћи да развијемо и други, па трећи, увек другачије програмиран концепт, са великом пажњом смо припремили и овај први. Наравно, било је то сад и никад више. Манифестно суделовање Васка Попе, Миодрага Павловића и Марија Маскарелија очигледно је појачавало нашу идеју. Срочили смо прецизан план развоја на концертном подијуму с намером да се штампа у неком дневном листу пред сам концерт. Ништа од тога. Учаурени мозгови су наш покушај примили као неозбиљан приступ озбиљним стварима, а нас прогласили за безазлене лудакe. Ево једног ишчезлог текста потписаног мојим именом. Музику није довољно само лепо искомпонovati, музику треба знати и укусно сервирати, треба бити уметник до краја, до конач-

но успостављеног живог додира са публиком или природно, до привременог разлаза, да останемо оптимисти. Ми смо зато нарочито пазили на целовитост изабраног програма, на његову унутарњу кохезију и што спонтанији ток. Схватили смо ово вече као синтетичко уметничко дело, а не као панађурску тезгу шареница за сваког помало. Желимо једно изузетно остварење у низу наших даљих тежњи и чежњи. Дакле, није свеједно којим се редоследом слушају окупљене композиције, није свеједно што даје додатни импулс звучним комбинацијама које чујете, није свеједно у каквој атмосфери седите ту сада. У оквиру расположивих техничких и финансијских могућности трудили смо се да то постигнемо. То је тај текст који није објављен. Није одјекнуло јер није било ни објављено. Било је то годину дана после смрти великог господара Совјетског Савеза. Преурањено смо се појавили, али не без ефекта.

- Након периода у којем сте сматрали модернистом, авангардистом итд., преименовани сте у аутора традиционалисту; у историјама српске музике најчешће сте означени као неокласичар итд. Које је Ваше мишљење о овим поделама, у светлу промена које су се одиграле на пољу уметничке музике у протеклих неколико деценија? Да ли сте почетком педесетих збиља себе доживљавали као авангардисту, да ли себе данас сматрате неокласичарем?

Пољски историчар Јан Бјалостоцки каже: *Темељни појмови историје уметности су недовољно прецизни и често вишезначни, а њене су методе несигурне.* Дакле, одреднице ко сам и шта сам не одређујем ја, него теоретичари. Класификације, само ради лакшег сналажења, постављају историчари. Стваралац не може а да не остави самосвојан, препознатљив рукопис. То је довољно. У какву стилску групацију спадам збиља не знам. Познати су примери Малера који је био еклектик. Данас се јасно препознаје Малерова рука и Малеров стил. Стравински – док сам био студент читао сам да је, како Андреис каже, непотребно залазио у излет Перголезија, у рококо, каже: *непотребно.* Међутим, прва фолклорна фаза три балета, друга неокласицизам, на крају је прешао и на додекафони систем. Барток – био је у почетку обрађивач фолклорних мелодија. Бритн – његова *Једноставна симфонија*. У шта то спада, у шта спадају оне друге мало компликованије ствари? Прокофјев – *Скитска свита*, па *Класична симфонија* или *Ромео и Јулија*, сада веома различите ствари. Равел – да ли је експресиониста или импресиони-

ста? Нејасно. Данас једно, сутра друго, прекосутра треће, хвала.

• *Да ли је у данашње време уопште могуће говорити и мислити у категоријама старо–ново, напредно–ретроградно, радикално–умерено и слично, или су ови критеријуми вредновања у потпуности релативизовани?*

Наравно да је могуће говорити и мислити, али то за упечатљиву еманацију великог дела не значи ништа. Да ли су *Четири игре* за оркестар Сергеја Рахмањинова нова мртва музика, зато што су традиционално обојене? Да ли је нека екстравагантна замисао Џона Кејџа жива музика зато што представља радикалан захват? Ни једно ни друго. И једно и друго носи вредности пореклом из неухватљивог импулса стваралачке душе. Критеријуми вредновања су у потпуности релативизовани, како Ви кажете.

• *Мада је тих, идеолошки обојених, педесетих и шездесетих година 20. века на савремену уметност гледано са подозрењем, она се барем налазила пред очима јавности; дела младих композитора су могла да усталасају јавно мњење, да ангажују пажњу медија, стручњака и публике. Данас млади композитори излазе са Факултета музичке уметности а да немају никакву могућност да представе свој рад, нити да јавност сазна за њих. Такође, читаве генерације стваралаца млађе и старије средње генерације су уметнички заћутале. Како бисте коментарисали ову ситуацију? Који су све разлози довели до тога?*

Да, двадесетак година после Другог светског рата код нас је на савремену уметност гледано са подозрењем. Међутим, било је могуће заталасати јавно мњење јер је општи курс био окренут западу. Макар и делимично. Није било лако бити тврдоглав и заобилазити све компромисе. Зато су се и мени рађале композиције умеренијег тона. Али полако, кора се кривила. За време студија Енрико и ја смо стално били под зубом скојевске критике, када смо приказивали грамофонске плоче позајмљене из америчке читаонице, декадентног класицисту Стравинског, минорног обрађивача фолклора Бартока, католички одлуталог Месијана и многе француске изругљиваче светлих револуционарних начела. Тако је онда гледано на ту врсту музике. Када смо на јавним часовима Музичке академије приказивали своје јеретичке погледе и морбидну музику, увек иста група засипала нас је марксистичким поукама, а предњачио је Александар Обрадовић који је

морао имати последњу реч. Кажете да данас млади композитори немају никакву могућност да представе свој рад, нити да јавност сазна за њих. Продор је увек био мучан, а прилике изгледа постају све мршавије.

• *У којој мери пратите најасавременије српско и светско композиторско стваралаштво? Да ли сматрате да су наши ствараоци данас у бољој или лошијој ситуацији што се тиче пласмана њиховог рада у иностранству него пре двадесет, тридесет, педесет година?*

Ствараоци су увек у лошој ситуацији. Само изузеци имају среће, па и то само уз помоћ рекламе или моћних заштитника. Подсетимо се за тренутак Ролановог *Жана Кристофа*. *Le Grand Journal*, пошто је донео бесмислене приче о беди *Кристофа* кога је приказао као жртву немачког деспотизма, апостола слободе који је био присиљен да бежи из царске Немачке и да се склони у Француској, уточништу слободних душа, прешао је на страховити хвалоспев његову генију о коме није ништа знао. Информације су постајале све лепше што су се даље шириле. У страним су новинама биле зачињене бесмислицама. Пошто су француске новине приповедале да је *Кристоф* у беди транспоновано музику за гитару, дознао је *Кристоф* из енглеских новина да је свирао гитару као певач по двориштима. Није он читао само хвалоспеве, далеко од тога. До сада је *Кристоф* био штићеник *Le Grand Journala*, па да га одмах друге новине стану нападати. *Кристоф* је био изморен тим закулисним оговарањима. Али за две недеље све је било готово. Новине више нису писале о њему. Само, био је познат. Када се изговарало његово име, свако би рекао: не аутор кантате *Давид*, него, ах да, човек *Le Grand Journala*. Дакле, реклама пре свега.

• *Једна од константи Вашег опуса јесте интересовање за разноврсне вокално-инструменталне форме – писали сте балете, опере, кантате, ораторијуме, као и дела настала прожимањем различитих жанрова. Шта Вас је тако неодољиво привлачило музичком театру, у најширем смислу речи?*

Мој доминантан жанр су кантате. У оперу сам ушао са прастаром надом у заједништво свих грана уметности. Синкретизам поезије и музике, глуме и игре, неостваривост због много, много разлога. Сцена без публике не може, а публика воли белканто. Ако се изведе авангардистичка нека бесна глиста, сала је празна. Пучини – не можемо га више следити, а шта онда? Недавно је Исидора Жебељан нашла неку срећну варијанту да задовољи и високе стручњаке и широку публику. Дај боже да се моја изгубљена нада опет појави. Филм, а доцније телевизијски медиј, представљају моћна средства за будућност. Иначе, од бившег директора Опере Народног позоришта Дејана Савића сам добио овакав одговор: *Сви мисле да је новац уложен у домаћу оперу бачен новац*. Домаћа посла.

• *Све композиције које ћемо моћи да чујемо 10. марта настале су на стихове Васка Поне. Шта је то што вас је привлачило у стваралаштву Поне, Миодрага Павловића, Боре Ђосића и других песника чијим сте се делима често обраћали? Да ли бисте и данас посегли за њиховим делима или су Вам сада неки други аутори блискији?*

У мом процесу рада увек прво наилази чист музички подстицај, дакле из тонског материјала се рађа идеја



дела, музичка тематика тражи реч, а никако обрнуто. Већ свестан облика и садржаја будуће композиције окретао сам се литератури. Накнадно сам тражио оно што би се могло поклопити са већ изниклим намерама и већ делимично уобличеним музичким мислима, мотивима. У овом случају чинило ми се да ће много помоћи родољубиви стихови Васка Попе. Чинило ми се да је циклус *Беле-кула* као посебно писан за моју замишљену кантату. Нисам се преварио. Четири песме поменутог циклуса биле су четири готова стуба једне цикличне музичке форме. Новонасталу кантату сам у поднаслову окарактерисао као *епско виђење у четири певања* јер садржи елементе и симфоније и поеме и кантате. Из ових покушаја да искажем своје жеље приликом рада на овом делу може се наслутити да је моја основна идеја била монументална епска визија једног стравичног догађаја из наше прошлости који је постао симбол поновног рађања слободе српског народа. Укратко, рекао бих, то је екстатични крик побуне против тмине ропства.

• Ви сте се такође бавили књижевним радом што је можда мање познато. Недавно сте издали збирку својих раних песама као и антологију стихова *У сенци Хермеса*. Да ли сте икада покушали да повежете свој композиторски и литерарни рад или су они остали као два различита пола Ваше стваралачке личности?

Они остају као два различита пола. Зборник сам саставио под називом вековних маштарија *У сенци Хермеса*, дакле, у традицији бога Хермеса још египатског, па онда Хермеса Трисмагистоса. Јер ја кажем: *Прочитајте казивања дивних учитеља људског рода. Историја више није учитељица живота, оживите је*. У противном, искуство неће вредети ништа. Бизнис, успех. Па забога, царује демократија. *Нема слободе за непријатеља слободе*, рекао је Робеспјер. *Нема демократије за непријатеља демократије* – Тито. Ауторитет је обезбеђен само Пентагону и локалним полицијским службама. Не дозволите да се планета Земља раскува у америчком *melting pot*-у. Тражење најбољег решења уз приврженост плану изводљивости за улазак у Европу, фразе у поменути пакао. Стравински је за такву прилику нашао и предложио аристократску одбрану. Ја осећам потребу музике из хигијенско-моралних разлога због здравља свог духа, те је сматрам снагом која оправдава постанак ствари, изражава њихову хармонију, сачињава свет. Тако сам ја и ову антологију у том смислу направио да се човек мало ослободи ове мучнине која нас окружује.

• Ваша најновија композиција довршена прошле године поново је вокално-инструментално дело – музичка драма у седам слика Јулијан отпадник. Реците нам нешто о овој композицији!

*Јулијан отпадник* по роману Мерешковског. Као и за оне раније, либрето сам припремио сам. Има нечег актуелног у успону и брзом паду нећака цара Констанција. Рођен као хришћанин, враћа митраизам и пропада под новим налетом нове вере. Реч је о насиљу. Насиље никад не оставља лепе успомене. Сваки затворени идеолошки систем мора бити изложен критици, па и хришћанска догматика. Можда студије Елен Пелгејз, гностичка јеванђеља не одговарају нашој данашњој гвозденој логици, али у сваком случају делују пријатно и узбудљиво. Чему туга због немогућег, пита Јулијан, и ја с њим. Оставимо патњу

другима. Отприлике, то је суштина те опере.

• *Двадесетак Ваших композиција никада није изведено, а ни велика већина српских стваралаца није била боље среће. Заправо, у нашој средини готово да је правило запостављање домаће музичке продукције. Да ли сматрате да је данас, када живимо окружени наметнутим, бомбастичним кичом, могуће изборити се за пласман српског уметничког музичког стваралаштва? Да ли је за овакву небригу о нашој култури одговоран немар владајућих структура, недостатак новца, вишегодишња политичка изолација или можда све то заједно?*

Можда треба да се спасавамо сладуњавом крилатицом наивчине Лудвига ван Бетовена: *Не признајем други знак надмоћности осим доброте. О човече помози се сам!* Лепо звучи, али тешко остварљиво. Вође су одувек давале путоказе пучкој аморфној гомили и то ваљда по добровољној основи. Данас су прилике другачије. Обично се каже, ствараоци, претпостављам вође, креатори, дакле, они који сликају, пишу романе, компоњују симфоније, такви креатори се дубоко разликују од модних креатора, креатора светле будућности, креатора поп музике или далеко било, народњачке кафанске атмосфере. Ипак, ту разлику многи, могу рећи убедљива већина, уопште не схватају, кажу да није важан жанр, него пресуђује добро или лоше. Објашњења мало вреде. Па када је већ тако, нека свако верује у оно што му прија. Потрошачка цивилизација све брже растаче елитистичку уметност. Зато ја уморно мислим да треба линијом мањег отпора пустити читаоца, гледаоца, слушаоца, да се сам сналази и измашта себи природну визију предмета своје пажње. Експерименти су показали да ако средства градње добро миришу конзументу, он купује и кљасте творевине и обрнуто, артистичка игларија увек може да замаже беду садржаја. Истомили су се критеријуми високе културе, на згаришту налазимо само патрљке велике традиције.

• Ваш досадашњи композиторски рад груписан је у 31 опус. Начин на који сте објединили ваша дела у опусе прилично је занимљив, јер се најчешће нисте држали хронолошког редоследа, а и неким делима сте променили број опуса. На пример, ево, триптих *Опседнута ведрина* је носио ознаку опус 14, а сада је то опус 26. На који начин сте извршили класификацију својих дела у опусе? Шта је то што повезује некад хронолошки удаљена дела у једну целину?

Веће бројке углавном означавају битне стилске карактеристике и песимистичан тон, а мање излете у околину, са више ведрине. Пошто стваралац има права да дотерује и свој опус док је жив, ја сам мењао угао гледања како ми се то свиђало. То сам научио од песника Душана Матића. Он каже: *Некада су уметници повремено породили понеко ремек-дело, а сада стварају јединствено дело, дакле неки целокупни опус.*

• *Да ли постоји неки заједнички именитељ за сва Ваша дела, пошто су она на први поглед, веома хетерогена? Шта би сте одредили као трајну срж Вашег уметничког исказа и у којој мери сте је модификовали током ових неколико деценија стваралачког рада?*

Јако је тешко одредити, дефинисати хетерогено и хомогено. Основни биолошки закон је разноврсност. То сам дознао од научника биолога. Униформност води ентропији, ништавилу. Мој драги професор Петар Бингулац је рекао: *Његова музика је разнострана и разноструна.* Е хвала му. Натеран на свој заједнички именитељ могу рећи: лирска, дубоко осећајна нит, без обзира на стилско опредељење, хармонски језик или сличне категорије, ослонац на народни идиом уз избегавање мотивске разраде по немачком узору, а уз призивање источњачког слободног трајања. Наравно, често је присутна Стравинскова асиметрична пулсација.

• *Вратимо се сада и делима која ће бити изведена на концерту 10. марта. Да ли их данас сматрате својим најзначајнијим композицијама? За која бисте се своја дела Ви определили када бисте сами вршили одабир нумера за јубиларни концерт?*

Да. Бирам их у ужи избор и уз њих додајем *Усправну земљу, Вучију со, Пет симфонијских слика*, сада названих *Етерична симфонија* и обе последње опере.

• *Где је суд времена био праведан а где неправедан према вашим композицијама? Да ли је неким делима придат превелик значај на уштрб других, или се рецепција Вашег стваралаштва отприлике подудара с вашом сопственом проценом?*

Е, на ово питање треба да одговори Трећи програм Радио-телевизије Београд, у првом реду уреднице Мира Далоре и Ивана Тришић.

• Хвала Вам пуно на разговору.

Ivana Medić\*

## THE UNCATCHABLE IMPULSE OF A CREATIVE SOUL

A Conversation with Dušan Radić

UDK: 78.071.1:929 Радић Д.(047.53)

ID: 194294540

BIBLID: O354-9313, 16(2010) pp. 10-14

Submitted: 7th October 2008.

Approved: 30th October 2011.

### Summary:

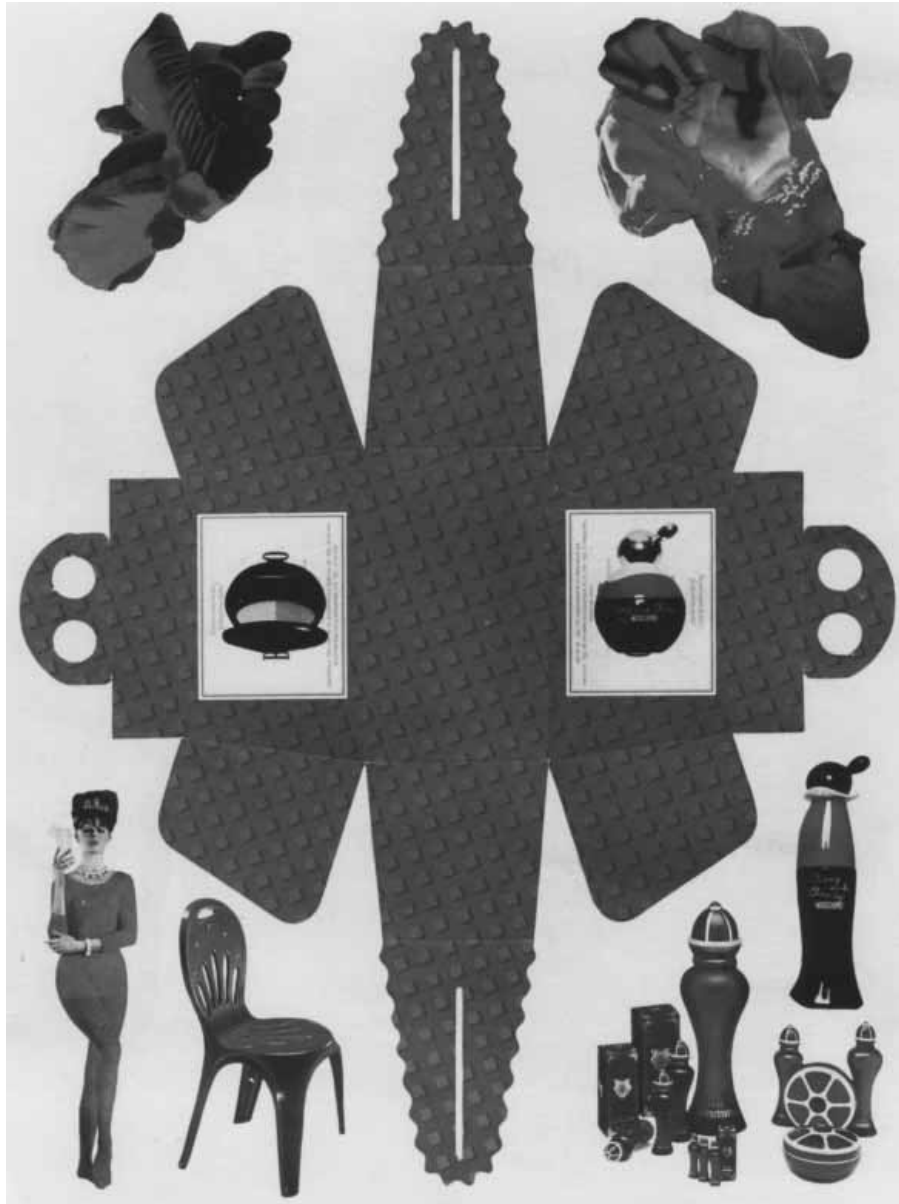
This is the integral version of the interview with the Serbian composer Dušan Radić (1929–2010) conducted by the Music Editor Ivana Medić on 25 February 2005 at Studio 11 of Radio Belgrade 3. Radić addressed the issue of the relationship between the state and the composer in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia and compared it to the situation in Serbia after 2000. Radić revealed the idea behind the programme of the concert held on 17 March 1954 in Belgrade, which is now considered a turning point in Serbian music after 1950. Moreover, the composer provided a part of his text that had been used to describe the events taking place on the stage during that concert. In the interview, Radić also discussed the criteria of evaluation of art works, the notion of “high art”, as well as the syncretism of poetry and music, dance and play, as key components of musical theatre.

**Key words:** Vasko Popa, musical theatre, cantata, high art, syncretism, Serbian history, Serbian music, avantgarde.

\* Ivana Medić (née Janković, Leskovac, 1975), finished studies of Musicology at the Faculty of Music Arts in Belgrade in 1999. She completed her MA degree with the thesis “Theory and Practices of the Total Artwork (*Gesamtkunstwerk*) in the 20<sup>th</sup> Century”, dedicated to the works of Alexander Scriabin, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen and Vladan Radovanović (Mentor Prof. Mirjana Veselinović-Hofman). She attended the course for postgraduate students *Cultural and Gender Studies* at the Alternative Academic Educational Network (SY 2000-2001) and a master class in composition and theory of music in Kürten in 2004. From 1999 to 2002 she worked as an assistant at the Department of Theoretical Subjects of the Faculty of Music Arts in Belgrade and as a professor of theoretical subjects at the Music School “Stanković”, and from 2002 to 2006 as a music editor at the Third Programme of the Radio Belgrade. She was a member of the Editorial Board of the *Treći program (Third Programme)* and the *Muzički talas (Musical Wave)* journals.

In September of 2006, after winning the Overseas Research Award and Graduate Teaching Assistantship she has begun her doctoral studies at the University in Manchester, Martin Harris Centre for Music and Drama, in the class of Prof. David Fanning. Her doctoral thesis is dedicated to the symphonic works by Alfred Schnittke. She has been engaged as a lecturer on the courses of Aesthetics of Music, Music Analysis, Harmony and Counterpoint, and as a personal tutor to the first year students. During the SY 2006–2007 she worked for the Division of Alumni and Development of the University in Manchester. She is a member of the Royal Music Association and a co-editor of the on-line magazine *British Postgraduate Musicology*.

She published her book *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca (Piano Music by Vasilije Mokranjac, Belgrade, 2004)*. She contributed to the journals *Novi zvuk (New Sound)*, *Muzički talas (Musical Wave)*, *Muzikologija (Musicology)*, *Pro Femina, Genero, Koraci (Strides)*, *Orchestra, TkH (Teorija koja hoda, Walking Theory)*, *Sveske (Fascicules)*, *Treći program (Third Programme)*, *Music and Letters, Slavonica* and others. She presented her papers at science meetings in the country and abroad.



Душан Радић: *Радост*  
Dušan Radić: *Happiness*





Слика бр. 1 – Вукосава Калиманчић,  
унука Митка Стајића

Све је започело музиком за Ђикићеву *Златију*, за комад с певањем (сола и хор), уз пратњу тамбурашког оркестра, коју је Коњовић радио до одласка на студије у Праг 1904. године. Осман Ђикић, аутор збирке *Ашиклије* (објављене у Мостару 1903.) и драма из босанског живота, био је у време извођења његове *Златије*, актуелне у сезони 1903/1904. и касније, врло популаран, не само у Босни. На сугестију Бранислава Нушића који је с почетка 20. века деловао у Новом Саду, те намеравао да постави Ђикићев комад, Петар Коњовић пише музику за *Златију*, коју ће потом за извесно време заборавити. Ђикићево дело је, међутим, постало поново присутно када се Коњовић састао са Мајом Строци. Под утицајем Ђикићеве љубавне поезије је и настао *Сабах*, компонован за Мају Строци и са Мајом Строци 1916. године.<sup>2</sup>

Сасвим је могуће да је Ђикићев опус индиректно утицао да се Коњовић прихвати „оријенталне“ теме каква је била Станковићава *Коштана*. „Оријент“ је био већ доста заступљен у делима српских песника и прозаиста, те је и музички постојао у композицијама Коњовићевих претходника и савременика.

Кључне 1916. године, у разговору са Мајом Строци, помиње се у вези са *Коштаном* и „нова *Кармен*“.<sup>3</sup> Први је овакво поређење изустео Драгомир Јанковић, драматург Краљевског народног позоришта у Београду, који је био одушевљен сценичношћу Станковићевих припо-

ведака, на првом месту оном причом која се зове *Наш Божић*. Ту је спомену-та циганска певачица Фата, што је подстакло Јанковића да каже писцу: *Напишите одмах једну драму. Та ово је наша Кармен*.<sup>4</sup> Тако је настала Станковићева *Коштана*, позоришна игра у четири чина, касније названа од аутора *Комад из врањског живота с песмама*. Трећи чин драме био је подељен на две слике. Прототип за протагонисткињу (а вероватно и за Фату из приповетке) била је савременица младог Боре, врањанска „дива“, Коштана-Малика.

Петар Коњовић је за свој оперски прототип изабрао примадону Строци, врло изражајан лирски сопран, са међународном репутацијом. Композитор је сматрао да је њена Травијата на загребачкој сцени била до те мере префињена да је звучала као Дебиси. Повод значајном сусрету два уметника био је тај што се Маја Строци занимала за Коњовићеве композиције „у народном и пучком тону“. Маја пева с листа, заинтересована за нове севдалинке, Коњовић импровизује. Тако је на лицу места настала соло-песма *Сабах*. То су биле мелодије важне за оперу *Коштана*, као и оне које су настале касније. Са њима су се „рађале“ две Коњовићеве збирке песама за глас и клавир *Лирика* и *Моја земља*, које чине основу опере *Коштана*.<sup>5</sup>

Уследила је 3. марта 1917. године „Композициона вече Petra Konjovića“ у Хрватском гласбеном заводу. Концертни програм донео је текстове песама које су интерпретирали Маја Строци и Марко Вушковић. Истицале су се нове творевине, „модерне севдалинке“, којима је Коњовић „освојио“ Мају: *Под пенџери* и *Сабах*. После Првог светског рата (и после премијере Коњовићевог *Вилиног вела* у Загребу, у Хрватском народном казалишту, 1917.) дошло је до другог сусрета, у Београду, судбоносног за *Коштану* исто толико или још и више него и сусрет са Мајом Строци. Млада Врањанка Вукосава Калиманчић (мајка композитора Дејана Деспића), тада матуранткиња, или већ студенткиња, унука легендарног Митка Стајића (види сл. бр. 1), отпевала је Петру Коњовићу низ песама из свог родног краја, које ће оперска Коштана интерпретирати на нов начин.

За премијеру драме 22. јуна 1900. у Београду, песме из Станковићевог комада приредио је Драгутин Покорни. Истовремено су следиле разне пишчеве редакције текста које су се тицале, поред текста, и распореда и броја песама, у којима је Станковић чак и мењао речи. На основу расположивих података видимо да је прва верзија *Коштане* била доста краћа од ове коју данас знамо. Није било успе-

Слика бр. 3 - Петар Коњовић, IV слика

ЗРОСТЕВШТИНА  
ПЕТРА КОЊОВИЋА

IV слика (Мелодиј)

Moderato assai con moto

»Katalana» Petar Konjović

»Katalana»  
Katalana  
Katalana  
Katalana  
Katalana  
Katalana  
Katalana  
Katalana  
Katalana  
Katalana

»Sünova« Nr. 17 - 36 redig

18

ха код публике, садржај је био за многе необичан, јер је Борина драма била и први покушај да се на домаћу сцену уведе тематика са југа Србије. Код београдских критичара упадљиво је било „моралисање“, слично ономе које се појавило у француској штампи приликом премијере Бизеове опере *Кармен* у Паризу 1875. године (да се не саблазне женска деца, ако их неким случајем доведу родитељи у позориште).

После премијере писац одмах преправља драму. Друга верзија, објављена у Српском књижевном гласнику 1902. године, имала је одјека код гледалаца, заинтересовани су били и високи кругови. Прерађеној представи присуствовали су краљ Александар и краљица Драга. Трећа варијанта из 1905, „драмска прича“, како је овог пута назвао писац, објављена је исте године у *Бранковом колу*.<sup>6</sup> Сигурно да је њу узео за либрето Коњовић, пошто се у тој Станковићевој верзији јавља Циганка Зада,<sup>7</sup> епизодни лик, који је укључен у оперу. Четврта верзија датира из 1910. када су песме у обради Покорног замењене музиком Петра Крстића. Пета и шеста варијанта из двадесетих година представљају драму *Коштану*, каква се усталила до данашњих дана.

Своју *Коштану* компоновао је Коњовић наредом са *Кнезом од Зете*, који је изведен 29. јуна 1929. године у Београду. Ту је уследио и завршетак опере *Коштана* и припрема њене поставке на југословенским позорницама. Коњовић је за време Великог рата рачунао на Мају Строци као протагонисткињу, али је почетком тридесетих Маја била већ на заласку и није се могла прихватити реализације захтевне главне роле. Сам комад Станковићев је у то време већ постао култна представа српских позорница тадашње Југославије. Коњовић је знао да компоновањем таквог једног дела улази у ризик, али је ступио у борбу са драмом и њеним текстом као што је то раније учинио са *Максимом Црнојевићем*. Дозволу за *Коштанино* „упризорење“ од Станковића је добио у принципу, усмено, као што је усмено допуштење добио и за *Максима* од Лазе Костића, у години његове смрти. Костић није имао наследника и ту није било никаквих проблема. Кад је преминуо Станковић, остало је композитору да се споразумева око тантијема са породицом, односно са њеним заступником, када је опера већ била готова.<sup>8</sup>

Прва верзија имала је пет слика/чинова, као и драма. Последње две слике повезује антракт, оркестарски интерлудијум *Кестенова гора*. На први поглед изгледа да је композитор имао једноставан посао: преношење речи у музику и „обраду“ песама из Коштаниног репертоара. Коњовић је на драму од почетка гледао (са оперских позиција) као на нешто недовршено и недоречено. Шта је то у комаду било по Коњовићевом мишљењу недоречено? Сам лик јунакиње. Композитор је сматрао да је Коштана пасивна, немушта. Њен избор песама (по Станковићу), међутим, казује да није тако, а и неколико њених реплика и грцајући монолози у кључним моментима радње откривају њен став који није за занемаривање. Али, ни тих педесетак речи које је писац дао Коштани, ни невоља која је сналази на крају, можда нису још били довољни за конструкцију оперске грађевине какву је замислио композитор. Упркос томе, са *Коштаном* је Коњовић остварио врло комплексно музичко-сценско дело, без премца у свом жанру, захваљујући изузетно инспиративном ангажману у области фолклорне материје коју је понудила Станковићева драма. За своју је оперу објаснио да *пре свега: мотиви фолклора у њој нису само музички него*

*они представљају основно ткање самог Станковићевог текста у коме су толике битне карактеристике онога што је типично наше, јужњачки расно.*<sup>9</sup>

Питамо се у наше постмодерно време шта представља Станковићево најпознатије дело? Хронику Врања? Психолошку драму? Шта је Коштана у њој? Паланачка Кармен? Долазимо нехотице или свесно до упоређивања двеју личности из књижевности, две Циганке, две девојке са маргине друштва.<sup>10</sup> Сетимо се да је Станковићеву драму као типично балканску окарактерисао странац, слависта Герхард Геземан,<sup>11</sup> а из успомена његове супруге Маге Магазиновић сазнајемо да је на њој учио српски језик још као студент у Берлину.<sup>12</sup> Међутим, *Коштана* Станковићева (и Коњовићева) није само Балкан, она је и општељудска драма. Коштана представља и симбол, као и Софка из *Нечисте крви*. Мада обе из различитих средина, оне су свака на свој начин неконвенционалне личности, представнице лепоте, духовне и физичке, осуђене на деградацију и пропаст. Симбол је и Меримеова/Бизеова Кармен, осуђена на смрт зато што није пристала на конвенције, на живот са човеком кога више не воли.

Ако посматрамо *Коштану* као социолошку студију (свака књижевност, такође српска, то и јесте) схватићемо да Коштанин случај није био усамљен, не само међу њеном сабраћом. Већ је споменуто да је Станковић у приповеци *Наш Божић* писао о певачици Циганки Фати (Коштани?) коју је општина удала против њене воље, да би дошло до мира у Врању. Удаја и женидба „под морање“ била је општа женска и мушка судбина како сеоске, тако и средње и добросојне грађанске класе не само у Врању. Не заборавимо да смо у 19. веку и да је такав усуд био резервисан и за крунисане главе, широм Европе.

Присилна женидба је судбина и Хаџи-Томе, осуђеног да живи у браку склопљеном без љубави. То га мучи када се у трећем чину обраћа Коштани. *Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирку. И то ону свирку, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младужења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развеселе, а свирка им оштра, оштра те срце кида! Таква је моја свирка и несма била кад ја пођох да се венчам: да више у зелену баишчу не идем, месечину не гледам, драго не чекам и не милујем – да младост закопам! И закопам је!*

Према књижевној анализи драме и посебно овог одломка, свака личност у комаду пева у ствари своју песму, што ће рећи своју исповест.<sup>13</sup>

## Деда-Миткина смрт

(Запис из 11. новембра 1963. године наше тетке, а Миткине унукe Станиславе Калиманчић)

Наша баба Софка је рођена, одрасла и васпитана у строго патријархалној породици честитог Јање Валајинца, као најстарије дете. Бистра изнад просека, кротка и дисциплинована, примила је родитељску одлуку да се уда за нашег деду Митку без поговора – судбински.

По обостраном родитељском схватању, она је требало да деда-Митку, доброг и племенитог, али младића (18 година) необузданог темперамента, својом сређеношћу смири (била је две године старија). Свога мужа угледала је први пут пред олтаром, познавши га између тројице мушкараца (још кум и стари сват), по везеним чарапама које му је у бошчалук дала. Ушла је у огромну заједницу, утонула у свакодневне дужности такве заједнице, урађала се временом у децу (једанаесторо родила, шесторо подигла), несхваћена од родитеља, од средине, од мужа... Преморена и несретна, она свакако није могла бити жена „за мерак“, каква је деди била потребна. Зато је он, у својој доброти, често говорио: „Мученице моја, пеоклети да су што те дадоше за мене, па зацрнише и тебе и мене!“ Савесна жена, изванредно нежна мајка (кад су замерали што је слаба према деци, говорила је: „Е па не могу срце деца да ми потраже, извадила бих па би им дала!“). Неуморна радница, да би савладала велико домаћинство деда-Миткино, са великом породицом, послугом, аргатима, које је требало хранити, месити хлеб, она није имала од ране зоре до мрака ни тренутак за себе. Па ипак је била веома уредна и чистуница, тако да је Бора, који је залазио у нашу кућу и који је као такву нашу бабу познавао, оно његово „од брашно и тесто очи ву се не видив“ сигурно рекао да симболизира жену која је у домаћи посао утонула тј. жену какве су у оно време и у оним приликама биле мање-више све исправне жене и мајке (па и Борина). Само што је наша баба била жена младог, лепог, имућног човека, препуног снаге, па је постала жртва у сукобу два света – оног у којем је одгојена и живела и оног Миткиног.

Драма се одиграла у јесен 1894. године. У то време је деда, иако релативно млад (46 година) имао већ одрасле синове – Бориса и Трифуна. Због свога начина живота почео је да долази у сукоб са њима, озбиљним и радним младим људима. У једном таквом сукобу, када је, пијан, запретио јатаганом, баба се, сасвим разумљиво, умешала, а он је, у немогућности да се контролише, насрнуо на њу јатаганом и тешко је ранио на пет места. Кад је видео шта је учинио, улетео је у собу (другу десно од улаза у кућу) и закључао се. На јауке рањене жене скупио се свет, те су навалили на врата. Он је тада испалио пиштољ кроз врата и у оној маси ранио неког Данета шнајдера у ногу. Неко је викуо: „Уби Тасу!“ Међу окупљенима је био и мој отац Таса (Калиманчић – за кога се тог пролећа удала моја нана – нап. Д. Д.), као и Таса Стајић, Миткин синовац. И зета и синовца Митка је веома волео. Можда је то убрзало његову одлуку да себи прекрати живот. Чуо се и други пуцањ, а затим је настала тишина. Бојећи се да деда-Митке опет не пуца, а желећи да виде шта се у соби дешава, јеан од присутних се попео у собу и видео деду како лежи на постељи, а на грудима му гори џемадан, запаљен искром из пиштоља.

Развалили су онда врата и нашли га већ мртвог, а како је одлучно тргао џемадан да би открио срце, дугмад су се расула по соби.

Старамајка је прездравила (поживела је још 39 година). Дане шнајдер је од стране породице судски обештећен, а ми Миткини потомци с језом помишљамо на ту породичну трагедију...



## Миткина грана

(из породичних записа ђенерала Стаје Стајића, у немачком заробљеништву, 1943. године)

Родословље даље од свог деде не знам, нити сам га од кога чуо (...) Знам као сигурно само да се деда са породицом доселио из једног села у долини реке Пчиње. Када је дошао у Врању, када се је, одакле и с ким оженио — не знам. Знам да се баба, мајка очева, звала Божана. Одакле је она, из које фамилије, кога још има од њених, и то не знам тачно. Имали су четири сина и једну кћерку. Синови су били: Тома (мој отац), Коста, Арса и Митка, а сестра им Софка. Од све те деце развиле су се доцније фамилије које су за дуго време у самој Врањи, па и далеко ван ње, имале угледа и утицаја. Колико сам слушао, деда је водио неку трговину са кожама и сарафлуком (променом новца), у којој су мој отац и стричеви били готово стално на путу, који их је водио до Солуна, Сереза, Призрена, Скадра, па чак и Сарајева, а доцније и у Пловдив, Трст, па и Беч. По свему изгледа да су сви имали трговачког смисла, а што је најважније, били су у трговини крајње исправни, те онда није било никакво чудо што су у оном времену уживали глас поштених и угледних трговаца и људи, имали успеха у трговини и стекли имање таквог обима с којим су после ослобођења (Врања, 1878. године — нап. Д. Д.) отпочели живот и рад и успели да свој углед и могућности развију и широм готово целог Балканског полуострва.

Трећи очев брат Митка је најинтересантнији. Њега сам познавао врло добро. Бора Станковић га је добро представио у драми „Коштана“, остављајући му и име, док је мог оца Тому такође приказао, као председника општине, али му је дао име Арса. Митка је био потпуно одвојен, и са имањем и са радњом. Имао је сопствену радњу у којој су му кратко време били запослени синови Борис и Трифун. Био је имућног стања и кућа му је била пуна свега. Био је ожењен Софком из познате и угледне породице Влајинаца. Иако је била савршена као мајка и домаћица, он није могао никако да је трпи, зато што није била лепа. Због тога се доцније свакодневно опијао и у пијанству гонио не само њу него и децу. Тако је изгубио поштовање и углед, не само код своје жене и деце него и ван куће. Док је изван куће био коректан и радан, у кући је био прави пустахија. Имао је одвојену собу, у којој се сам хранио и пио. Осим Бориса и Трифуна, имао је и синове Уроша и Владу и кћери Јефимију-Фимку (нашу нану, умрлу 1959. — нап. Д. Д.) и Видосаву-Савку. Урош је од срчане капи умро 1936, као народни посланик Земљорадничке странке. Био је докторирао у Халеу у Немачкој, и важио са одличног познаваоца дуванске индустрије и пољопривреде. Ретко поштен и исправан човек, службеник и политичар. Умро је као сиромаш са дугом, иако је према својим способностима могао да достигне највише положаје и завидно богатство, да је само хтео да, попут осталих политичара, води другу политику. Био је ожењен Даницом, ћерком аустроугарског пуковника у пензији, пок. Трифуна пл. Јовановића из Сремске Митровице. Оставио је два сина: Милутина, чиновника Аграрне банке и Воју, инжењера хемије као и кћер Веру, такође чиновницу Аграрне банке. Сва су му деца ваљана и честита. И Миткин Влада је умро, оставивши за собом синове Миодрага-Милета и Стају и кћерку Лепшу. Фимка је рано остала удовица и својим кројачким радом савлађивала је тежак материјални положај, живећи у Београду. Успела је да ишколује своје три кћери: Косару у Греноблу у Француској и Вукосаву (нашу мајку / 1898—1985 — нап. Д. Д.) за доктора медицине у Прагу и Станиславу-Цају у Трговачкој академији.

Прва Хаџи-Томина песма-исповест је наговештена у другом чину драме/опере текстом/говорним певањем о були која је после свадбе нетакнута умрла. Кроз садржај песме, трагичан исход једног венчања, Хаџи-Тома већ рефлектује своју животну промашеност. У монологу о сопственом венчању ту промашеност је Тома изрекао дословце. Текста и емоција и у једној и у другој „исповести“ довољно је за оперску арију, али Коњовић даје Хаџи-Томи да се искључиво изрази кроз речитатив. Арија-монолози у стилу Мусоргског резервисана је за Митку у четвртој слици. За тај четврти чин већ је Јован Скерлић, који је драми прокрчио пут у високе сфере српске литературе, казао да је то једна од најлепших, најпоетичнијих и најдубљих песама целе наше књижевности. Можемо да додамо, и једна од најупечатљивијих музичких страница међу словенским оперским делима.

Миткина судбина је слична Томиној (види Анекс бр. 1 и 2 стр. 20 и 21). Он јавно каже брату Арси: *Ти ме ожени, ти ме зароби!* Занемарујући породицу, даје себи одушке у банчењу са Циганима. И Хаџи-Тома је несрећан, али особи његовог ранга не приличи да проводи време по механама. Стога он код куће искаљује бес на невољену жену Кагу, као и на децу, коју ће исто тако женити и удавати по свом нахођењу, не питајући их за њихове наклоности. Овакве су прилике била реалност која се могла и проверити на лицу места, пошто су наведени ликови заједно са Коштаном стварно у Врању постојали, укључујући и Коштанине родитеље, Салче и Гркљана. Да би се жалило за младошћу не мора човек да буде из Врања. Овде је индикативно да је „жал за младост“ резервисана за мушкарце, мада се не види да су од младости много имали. Питамо се за те угледне житеље Врања, као и за ликове у комаду, којих су година били Митке или Хаџи-Тома кад су се срели са Коштаном? Колико су стари били ти „старци“, који можда нису стигли ни до своје педесете године живота?<sup>14</sup>

Знамо да се друкчије старило пре сто година када је и људски век био знатно краћи, па нам је утолико интересантнији Коштанин статус. Колико има година Коштана у драми? Како то да није већ удата ако претпоставимо да има 15 или 16 година (као Ђо-Ђо-сан). Њој Салче не говори да су њене вршњакиње у браку већ „увелико срећне мајке“. Чињеница да Коштана за своје окружење не хаје њеног оца не би поколебала у намери да је удоми за неку добру (циганску) прилику. Међутим је Коштанина „естрада“, са родитељима у саставу пратећег циганског „ансамбла“, извор прихода

целе дружине, што чини главну певачицу неприкосновеном. Неприкосновена је она и у бирању песама. И када пева „по наруџбини“, или по свом нахођењу, као и када песмом отворено пркоси.

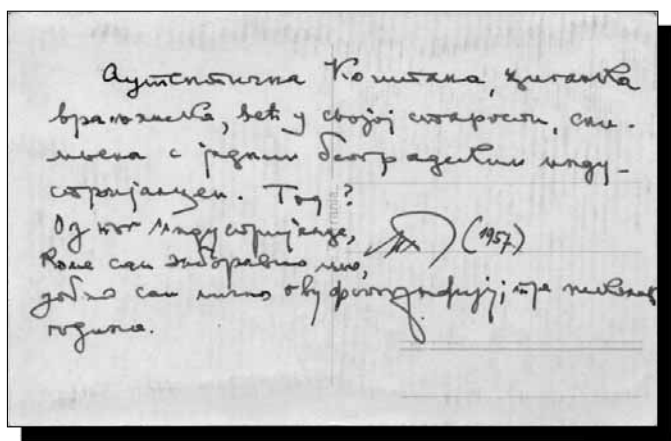
Песме које Коштана пева (поједине међу њима налазимо и у другим Станковићевим делима) припадају врањанском градском фолклору, по свему судећи насталом током 19. века. Личности из песама такође су постојале, „стављене у песму“ поводом неког изузетног њиховог (љубавног) доживљаја. На такав начин истицања рефлектира и Хаџи-Тома, у трећем чину, упадицом у Коштанину песму *Три пут ти чукна*, у којој се спомиње Стојан: *Није то био Стојан, то сам био ја, Тома!* Међутим, није Тома „ушао“ у песму, већ Митке, у песму *Девет година*, која говори о неуспелој његовој веревини и пропалој љубави. Те песме нема у првој верзији драме. Унео је њу накнадно писац, заштравајући расплет, погубан по Коштану.

Поред *Девет година*, која у опери представља отворен облик, остале Коштанине песме су већином нумере, арије, како их ја називао композитор, сматрајући да није први у свом открићу да се народна песма на такав начин може интерполирати у оперско дело. Држао је, с правом, да је он први који је од песама у оквиру опере, своје *Коштане*, сачинио циклус. Неке песме из Станковићевог комада он је замењивао онима које му је певала Вукосава Калиманчић (Деспих). Њој и дугујемо податак о карактеру локалног музичког фолклора Врања и женама (и мушкарцима) за које су те песме спеване (у томе је њихова сличност са босанским севдалинкама). Песме које су дате хору завређују исту такву пажњу, такође играчке сцене: *Коштана* има два „дивертисмана“, један на крају друге слике, са ефектном хорском песмом *Пошла Ванка на воду*, други на почетку четврте слике, *Велика чочечка* (слика бр. 2). Тај велелепни увод у преокрет где Коштана свесно срља у амбис када песмом наводи Митка на самоубиство, представља по конструкцији ефектан сплет бородиниовских *Половецких игара* и Мокрањчевих *Руковети*. Цитирани фолклор у опери уткан је у систем лајтмотива, који прожима и вокалне деонице као и сам оркестар.<sup>15</sup>

Премијера опере *Коштана* била је Коњовићев тријумф. Критика је на све три стране посматрала његово дело као велико достигнуће домаће музичке сцене, с тим што нити публика нити музичари критичари у Загребу и Љубљани нису били оптерећени Станковићевом драмом.

Имајмо у виду да је Коњовићева трећа опера постала и једна у низу националних југословенских опера београдске сцене тридесетих година прошлог века. „Преходница“ су биле Коњовићева *Женидба Милошева* (1923), *Сутон* Стевана Христића (1925), *Зулумћар* Петра Крстића (1927) и сам *Кнез од Зете* (1. јуна 1929). Убрзо после првог извођења и две репризе последње, уследила је 2. јула 1929. једна „југословенска“ премијера опере *Никола Шубић Зрињски* Ивана Зајца, уз учешће београдских, загребачких и љубљанских певача, као свечана јубиларна представа.

Обновљен је *Сутон* (1930), а после *Коштане* дошла је на ред *Морана* Јакова Готовца (1932), затим *Адел и Мара* Јосипа Хаџеа (1933), *Хасанагиница* Луја Шафранека-Кавића (1934), *Дорица плеше* Крсте Одака (1935), *Босанска љубав* Алфреда Пордеса (1935), *Готовчев Еро с онога свијета* (1937), *Стрижено-кошено* Крешимира Барановића, српска премијера Зајчевог *Николе Шубића-Зрињског* (1939), нова *Коштана* (1940), *Ђурађ Бранковић* Светоми-



Слика бр. 2 – Аутентична Коштана, циганка Врањанка, већ у својој старости, снимљена с једним београдским индустријалцем, вероватно око 1957.

ра Настасијевића (1940) и обнова *Женидбе Милошеве* (1941).

Додајмо томе обнову *Врачаре* (1935), „чаробне оперете“ Јенкове, премијерно изведене у 19. веку и премијеру *Иванке*, „комада са музиком, певањем и играњем“ Љубомира Бошњаковића (1940), да не говоримо о балетима као што је Барановићево *Лицитарско срце* (1927), Христићева *Охридска легенда* (1933) и *Ђаво на селу* Франа Лотке (1938).

Није се лако било снаћи у оно време у стилском разврставању таквог обиља, али је свакако место *Коштане*

било и остало посебно међу делима југословенске оперске продукције. Музичка критика хвали дело, али је неких конкретних аналитичких дефиниција мало, до те мере је опера нова, нестандартна, и међу домаћим и међу другим словенским музичко-сценским творевинама, узимајући у обзир и Леоша Јаначека. И сама драма Станковићева представља изузетак међу домаћим драмама и комедима са певањем. Водећи музички критичар у Београду, Милоје Милојевић, не пита се приликом премијере, као што је то чинио пре две године када се на београдској сцени појавио *Кнез од Зете*, да ли је *Коштана* опера или музичка драма. Јасно му је да је у питању и фолклорна опера и музичка драма.

Слободан Турлаков, цењен историчар театра и виспрен музички критичар, иначе одушевљени пропагатор српске музике, нема добрих речи за Коњовићево дело, посебно *Коштану*. Негативну реакцију је прво изазвала ознака у Коњовићевом поднаслову *драмска прича*.<sup>16</sup> Такву је одредницу, као што смо видели, дао писац једној од својих варијанти комада. Аутор *Историје опере и балета* такође замера творцу опере што је већ раније, сачињавајући либрето, прерађивао драму *Максим Црнојевић: Интересантно нико се ни тада није бавио тиме, искрено и поштено, па да каже ко је Петар Коњовић да прерађује једног Лазу Костића, чак и да му наслов мења! Па, како онда тако ни тада о Коштани, иако је реч о једном делу које је дубоко зашло у народ и као такво живело интензивним сценским животом, још од 1908, када је Коштану запевала Драга Спасић*.<sup>17</sup> Овако резонујући, могли бисмо рећи: ко су Глинка, Мусоргски и Чајковски да прерађују једног Александра Пушкина! Или, ко је Шарл Гуно да прекраја једног Гетеа, и тако у недоглед. Као да то није била пракса нове естетике оперских композитора у 19. веку, и даље!

Коњовић је, међутим, желео да његов либретистички поступак буде приказан и у књижевном свету, али је то потпуно изостало у међуратно време. Пре Првог светског рата позитивно се изразио о либрету *Максима Црнојевића/Кнеза од Зете*, као о самосталној драми, Јован Грчић.

Ко је иначе бранио књижевницима да се огласе поводом Коњовићеве *Коттане*, али је од писаца, не само српских, музика била далеко, па чак и она из саме драме. Било је позоришних критичара који су предлагали да се из Станковићеве *Коштане* избаци „оно оперско“, мислећи на Коштанино певање!

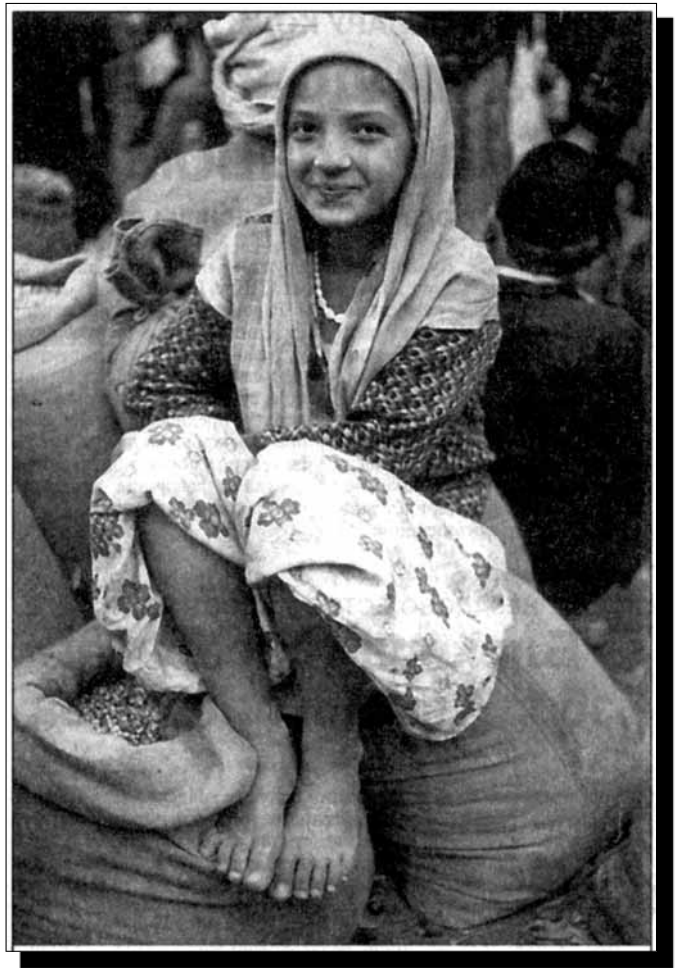
Своје одобравање после премијере *Коштане* приватно су изразили Вељко

Петровић и Исидора Секулић. Она је била изузетак, једна од ретких из списатељског света, који су похађали концерте, ишли у оперу. Из њеног писма композитору види се да је она оперу *Коштана* гледала три пута пре него што је изнела аутору своје врло позитивне утиске.<sup>18</sup> У сваком случају није сматрала за blasfemiју „претварање“ драме у оперу, како је то из данашње перспективе огласио Турлаков, поред непотребног задржавања на спору између композитора и пишчеве породице. Он тврди да се Коњовић „музички потпуно одвојио од Борине *Коштане*“ због тога што је увео песме у своју оперу, којих нема у драми.<sup>19</sup> Додатне аутентичне врањанске песме и цитати из збирке Владимира Ђорђевића (отуда и спомињање Коњовићеве народне поезије у оперском поднаслову) нису могле пореметити Станковићев текст, поготову што је сам писац у разним верзијама дао различит избор и распоред песама. Можемо да зажалимо што се у време премијере *Коштане* није чуо глас Милоша Црњанског, који је, као и Исидора Секулић, био „музички“ изузетак. Он је могао указати на свој начин и на разлике између комада и опере.

Ускоро композитору полази за руком да за своју оперу заинтересује позориште у Брну. Културне и уметничке везе Југославије и Чехословачке биле су врло живе, нарочито у Брну где су деловали Бранко Гавела, Милан Сакс и Никола Цвејић. Тамо је већ изведена Готовчева *Морана*, док је 1929. године Христићев *Сутон* имао премијеру у Братислави. Премијера *Коштане* у Брну септембра 1932. доноси композитору нова признања. Поред чешких критичара, огласили су се приказивачи из Беча, из Немачке. Сви заједно били су такође неоптерећени Станковићевом драмом, као и они „преко Саве“.

*Eine serbische Carmen* или словенска катарза били су епитети за Коњовићево дело. Можемо се упитати да ли су комплименти били део куртоазије, подстакнуте тренутном „словенском узајамношћу“? Знајући за осетљивост чешких музичара према „фолклоризмима“, због којих нису прихватили прве балете Стравинског, може изненадити овакав став према опери са директним фолклорним цитатима.

Посебан је афинитет према *Коштани* показао њен диригент Здењек Халабала, који је пред премијеру у Брну писао композитору: *Желим да Вам кажем само толико: да ме је Ваша опера потпуно одушевила егзотичном лепотом за нас сасвим новог фолклора и да је све што сам био предузео било усмерено искључиво на то да изборим Коштани стопро-*



Слика бр. 3 – Андреа Зук: Фотографија из 1935/1936, настала током ауторових путовања по балканским просторима.\*\*

(Да ли је овако могла да изгледа млада Коштана?)

*центни успех.*<sup>20</sup> Диригент је ту мислио на извесне ретуше које је начинио за премијеру у Брну. Стопроцентни успех није изостао, али је Халабала и даље инсистирао на преради. И Коњовић је био мишљења да је његовој опери потребна допуна, и то суштинска.

За премијеру у Прагу 1935. композитор додаје антракт *Собина* између прве и друге слике. И после тога следи ревизија и допуњавање опере на сугестију и уз асистенцију Халабале. Коњовић дела хитро. Већ почетком 1936. године срочио је кратку, али садржајну Коштанину слику, *Међучин*. Због тог уметања композитор преноси *Велику чочечку* из Миткетове баште (почетак 4. слике) у Собину на крај 2. слике, жртвујући њен финале са хорском песмом *Пошла Ванка на воду*. Жели да Халабала настудира нову верзију *Коштане* за следеће прашке представе. Међутим, после шест реприза које су изведене непосредно после премијере, настао је у извођењу застој због одласка солиста којима није било алтернативе, те до даљег приказивања, и самим тим и проширене представе новом сликом *Коштане* није ни дошло.

Премијера дефинитивне *Коштане* наступа тек маја 1940. године у Београду, са Златом Ђунђенац у насловној улози, до које је Коњовићу било највише стало. Музички критичари Коштанин социјални протест прихватају, понеки са оградама, књижевници ћуте. Нису изrekli своја мишљења композитору ни Вељко Петровић, ни Исидора Секулић. Гледаоце *Коштана* није освојила у

очекиваној мери. Изведене су до почетка априлског рата четири представе у Београду.

У вези са новом сликом, ставови музичара били су подељени око тога да ли Коштана у драми или опери има „право на размишљање“, односно доживљавање себе као личности. Такав прилаз тексту није заступао Миленко Живковић, а њега после више деценија подржава Турлаков сматрајући да је Коштана *невала и забављала мушки свет, будећи и потстичући у њима свакојаке жеље, само да би им лакше измамила што више пара*.<sup>21</sup> То би се могло рећи за „одистинску“ Коштану, Малику, која је гледала да и од писца, као његова тобожња „сарадница“, преко суда оствари материјалну добит, док „књишка“ и оперска Коштана имају своје достојанство, не примјајући увек „плату“ или поклон. Коштана одбија Стојана, кога је волела или га још воли, не због месечине која „греје и пали, удара у чело“, већ што у њему не види заштитника. То доказује да она поред све своје младости није лакома особа да би се брзоплето препустила некоме ко ју је већ једном увредио: *Циганка, ко да више!* Незрели Стојан није схватио да је Коштана хтела и успела њега да заштити певајући Томи. Митке је Коштани могући заштитник, али и та прилика за спас дефинитивно изостаје.

Што се тиче појачане „јаначекизације“ у другој верзији *Коштана*, коју спомиње Турлаков,<sup>22</sup> композитор не одриче утицај чешке школе на своје дело, али без Јаначека, чију је *Јенуфу* иначе изузетно ценио. За време студија у Прагу није ни могао знати за њеног аутора, јер је на сцену тамошњег националног театра *Јенуфа* ступила 1916. године. Пре би се у вези са *Коштаном* могло размишљати о „мусоргскизацији“, с обзиром да је *Борис Годунов* потпуно преокренуо Коњовићев однос према фолклору, спутан чешким назорима о „патворењу“. До упознавања са музичком драмом Мусоргског дошло је 1918, са *Јенуфом* 1920. године у Загребу, када је Коњовић увелико имао идеју о пластици певане речи, настале на студијама, под утиском „меломимика“ Владимира Ребикова.<sup>23</sup>

На крају, да се запитамо, као и за драму Станковићеву: шта представља у постмодерно време Коњовићева *Коштана*? Да је на репертоару, као што би требало да буде, њено место би било међу музичком класиком 20. века, међу делима Игора Стравинског или Карола Шимановског, са којима Коњовић дели част у избору за члана Чешке академије наука 1938. године. Али, нема присутних Коњовићевих опера за домаћој сцени, која уопште и не негује национални репертоар, да не говоримо о пропустима дирекције београдске Опере да се неко српско дело пласира у иностранству. На Међународном музичком фестивалу у Франкфурту на Мајни, 1939. године, београдска Опера учествује са Готовчевим *Ером*. Зар то није могла бити *Коштана*? И у другим се приликама управа Народног позоришта понашала, како исправно пише Слободан Турлаков, као да српска музика не постоји. Када је после Другог светског рата Опера у Београду, преко веза Оскара Данона, кренула 1954. године у походе „Западу“ са руским репертоаром, могли су челници престонишког националног театра нешто да предузму у вези са српском опером. Овако је остало да се о домаћој вокално-инструменталној продукцији предаје по музичким школама, без могућности остварења очигледне наставе. *Коштани* могу данас да се диве стручњаци из нота, и да није повременим извођења *Симфонијског триптихона*, који је Коњовић сложио из међуигара и балетских сцена своје опере, младе музикалне генерације у Србији не би ни знале за њено постојање.

<sup>1</sup> Снежана Николајевић, Однос између Станковићеве и Коњовићеве *Коштана*, у: *Музички талас*, бр. 1–2, 1997, Београд, 34–43.

<sup>2</sup> Види: Осман Ђикић, *Сабрана дјела, пјесме и драме*, Свјетлост, Сарајево, 1971. У предговору (стр. 27) Јосип Лешић наводи да је *Златија* настала 1905. године и да је делом објављена у Босни 1906. Исте године је први пут приказана у Сарајеву. У недоумицу нас доводи Коњовићев рукопис музике за Ђикићев комад са годином 1904. Могло се десити да је Нушић поседовао Ђикићев рукопис, који је на тај начин доспео до Коњовића.

<sup>3</sup> Маја Строчи није познавала Станковићеву драму. *Коштана* се први пут давала у хрватским крајевима на сцени Осигјечног казалишта 25. априла 1918. године. Види: *Spomenica o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907–1957*, Osijek, 1957, 216.

<sup>4</sup> Петар Марјановић, Народни комади са певањем у Срба и *Коштана* Петра Коњовића, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1994, бр. 15, 175.

<sup>5</sup> Надежда Мосусова, *Лирика* Петра Коњовића, *Звук, југословенска музичка ревија*, Сарајево, 1967, бр. 75–76, 8.

<sup>6</sup> Као посебна публикација, прештампана из *Бранковог кола*, објављена је *Коштана* у Сремским Карловцима, Српска манастирска штампарија, 1905.

<sup>7</sup> Борисав Станковић, *Изабрана дела у три књиге, Коштана. Ташана*, књига 2, издање ЈРЈ, Београд, 2006, види: поглавље Одломци из *Коштана* (1905), 61.

<sup>8</sup> Надежда Мосусова, Петар Коњовић на сцени београдске Опере, *Сцена, часопис за позоришну уметност*, Нови Сад, 1968, бр. 6, 629, 630.

<sup>9</sup> Петар Коњовић, Разговори о Коштани, у: *Књига о музици*, Матица српска, Нови Сад, 1947, 106.

<sup>10</sup> Занимљиву и оригиналну студију даје Ивана Илић, конфронтирајући два насловна лика из опера Жоржа Бизеа и Петра Коњовића у својој књизи *Fatalna žena, reprezentacije roda na operској sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2007.

<sup>11</sup> Боривоје Јевтић, *Балканске драмске могућности*, цитира се према Драгани Чолић-Биљановски, Идентитет националног позоришта, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 34–35, Нови Сад, 2006–2007, 149.

<sup>12</sup> Мага Магазиновић, *Мој живот*, приредила Јелена Шантић, Слио, Београд, 2000, 334.

<sup>13</sup> Милка Андрић, Проучавање Станковићеве „Коштана“ интерпретирањем уметничке улоге песме у њој, *Књижевност и језик*, Београд, бр. 1–2, 1986, 45.

<sup>14</sup> По казивању композитора и академика Дејана Деспића, Миткетовог праука по мајци Вукосави рођеној Калиманчић, Митке се убио из пиштоља. Живео од 1848. до 1894. што значи 46 година. Жена му Софка за коју су га венчали рођаци, „да га смире“, била је

старија од њега (разговор са Деспићем вођен 18. маја 2011.) Вероватно је и Ката била старија од Хаџи-Томе, пошто он спомиње „венчање за старо и недраго“. Из комада видимо да је тај брак био нераван и сталешки, пошто Тома жени пребацује да је из фамилије „мотикарке“ (вероватно сеоског порекла). Сигурно је био у питању велики мираз да се потпомогне осиромашена хаџијска кућа. „Трансакција“ слична оној из *Нечисте крви*.

<sup>15</sup> Види: Надежда Мосусова, *Анализа опере, дата уз комплет плоча Коштана*, ПГП, Београд 1983.

<sup>16</sup> *откуд то сад да Борин 'комад из врањанског живота' постаде његова 'драмска прича', па да се на њу још надовезује као некаква допуна народна поезија!* Слободан Турлаков, *Историја опере и балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, издање аутора, Београд, 2005, том 1, 368.

<sup>17</sup> Исто, 368, 369.

<sup>18</sup> Писмо се цитира у раду *Петар Коњовић на сцени Београдске опере*, 639.

<sup>19</sup> Турлаков, *нав. дело*, 370.

<sup>20</sup> Надежда Мосусова, *Преписка између Петра Коњовића (1883) и Здењека Халабале (1899–1962)*, *Музикологија бр. 2*, Београд, 2002, 67.

<sup>21</sup> *Историја опере и балета*, том 2, 798.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Nadežda Mosusova, *Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars, Rethinking Musical Modernism (Музички модернизам-нова тумачења)*, зборник радова, САНУ и Музиколошки институт, Београд, 2008, 118.

Дугујем захвалност др Рашку Јовановићу и др Катарици Томашевић на корисним информацијама.

\*\* Ова фотографија представљена је 2002. године на изложби фотографија у Француском културном центру. Критичар *Политике* (1. август, 2002. стр. А 14) овако је прокоментаришао Зуков снимак: *Централно место припада фотографији са „девичанских извора“, портрет младе девојке, босоноге, забрађене марамом... Лепота портрета урађена је у крајње оскудним светлосним условима. Фасцинантна балканска Ђоконда... такву фотографску икону, раскошне лепоте, љупкости и чедности, нисмо скоро видели на нашим изложбама.*

Nadežda Mosusova\*

## JUBILEE OF OPERA KOŠTANA PETRA KONJOVIĆA

Eighty years from triple Yugoslav premiere

UDK: 782.1

ID: 194294796

BIBLID: O354-9313, 16(2010) pp. 16–26

Submitted: 22nd June 2011

Approved: 25th June 2011

**Summary:** Following the “unusual life” of Petar Konjović’s opera *Koštana*, after the triple Yugoslav premiere (in Zagreb, Belgrade and Ljubljana, 1931) till the last Belgradian presentation in Warsaw 1960, the authoress is polemically treating critical writings on the performances of *Koštana* and genesis of its three versions, focusing on Konjović’s encounters with performers and personalities who influenced the creation of opera and the shaping of its individual characters. Such an approach has given to the present study an interesting sociological quality which is also supported by references in Annexes (No 1 and 2, pp. 20 and 21). Regrettably, for admirers and specialists *Koštana* exists today only in the score. If it were not for the sporadically performed *Symphonic Triptych*, arranged by the composer in 1935 from the opera’s excerpts (interludes and ballet scenes), young music generations would have no idea of this extraordinary stage piece composed by Konjović.

**Key words:** Bora Stanković, Petar Konjović, *Koštana* – drama, *Koštana* – opera, folklore, folklorism, folklor song.

\* **Nadežda Mosusova**, musicologist and composer, studied composition in Belgrade, obtained PhD at the Ljubljana University. Scientific advisor of the Belgrade Musicological Institute SANU from 1959 till 1994 and professor of music history at the Faculty of Music Arts from 1977 till 1993, also lecturing on the analysis of ballet music in 1992/93 at the Faculty of Drama Arts, in Belgrade. The fields of her musicological research include music in Serbia and other Slavonic countries (musical nationalism), opera and ballet of the 19th and 20th centuries, impact of Russian immigration on music and theatre in Europe and both Americas. Author of vocal and chamber music, of monographs on Serbian composers, participant to many theatrical and musicological congresses at home and abroad, collaborator in compiling opera and ballet encyclopedias, member of domestic and foreign societies as the Composers Association of Serbia, Serbian Musicological Society (Belgrade), Leoš Janaček Society and Association Ferdinand Gonseth (Switzerland), Society of Dance History Scholars (USA) and CID-UNESCO (Paris-Athens).



Душан Радић: *Купус II*  
Dušan Radić: *Cabbage II*

Ана Марковић\*

## КОМПОЗИЦИЈЕ ДУШАНА РАДИЋА НА СТИХОВЕ

## ВАСКА ПОПЕ У ПАРАЛЕЛИЗМУ СТВАРАЛАЧКИХ ПОЕТИКА

УДК: 78.071.1 Радић Д. ;  
821. 163.41.09-1 Попа В.  
ИД: 194295820  
Biblid: 0354-9313, 16(2010) pp. 28–52  
Примљено: 7. септембар 2011.  
Одобрено: 10. септембар 2011.

**Сажетак:** Композитор Душан Радић и песник Васко Попа сусрели су се у младости. Мало старији песник тада је извршио кључан утицај на композитора и њихови животи остали су обележени трајним пријатељством и бројним сарадњама. Управо плодови тих сарадњи јесу тема ове монографске студије\*. У центру разматрања нашло се седам вокално-инструменталних композиција, насталих у периоду од шесте до девете деценије прошлога века: *Опседнута ведрина* (Списак, Предел и Опседнута ведрина), *Беле-кула*, *Усправна земља*, *Учитељи* и *Вучја со*.

Заједничко интересовање за поједине теме условило је „трансмутацију“ (омиљен Радићев термин, пореклом из алхемије) песничких стихова и музичке инспирације у елаборацију најразличитијих тема: од егзистенцијалистичког погледа на *conditio humana* до националне митологије и историје.

У паралелизму посебних стваралачких путева, оба аутора временом су ублажила оштрицу модернистички критичког уметничког израза, могуће, вођени логиком неких сопствених „трансмутација“\*\*.

**Кључне речи:** вокално-инструментална музика, модернизам, друга половина 20. века, Југославија – Србија, Душан Радић, Васко Попа.

\* Ана Марковић (1977) завршава студије музикологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду и студије Опште књижевности и теорије књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Бави се превођењем, писањем и извођаштвом у оквиру различитих музичких састава.

Стваралаштво Васка Попе (1922–1991) припада самом врху српске поезије. Попа је један од најпревођенијих наших песника, а у иностранству је сврстан међу водеће песнике савременог света. Ту славу је релативно рано стекао и целога живота уживао. Таква признања можда су мимоишла композитора Душана Радића (1929–2010), али онај тренутак у коме су се ова два ствараоца сусрела, од кључног је значаја у опусима обојице, а сусрет се догодио у преломним временима за српску уметност и културу.

Биле су то педесете године прошлога века. Нова Југославија, у новој, социјалистичкој изградњи инфраструктуре и друштвених вредности, тек што је искључена из домена Источног блока (1948), а да се све импликације тога искључења још увек нису успеле да испоје. На пољу културе и уметности, до тада одлучно наметани императиви социјалистичког реализма остали су без потпоре коју су, заправо, једино и имали – у виду политичко-идеолошког интереса земље, а ново идеолошко-политичко усмерење подразумевало је подстицање на ново трагалаштво у служби изградње једног социјалистичког уређења своје врсте.

Разумљиво, никоме није било лако да се снађе у том времену. Један од најугледнијих предратних књижевних критичара, Милан Богдановић, већ осведочени вештак у препознавању нових вредних доприноса југословенској књижевности – барем када су млади Андрић, Црњански или Крлежа били у питању,<sup>1</sup> 1951. године објавио је следеће редове: *А ево, рецидиву у степену тешке врућице данас и овде се јављају, као да пркосе времену и друштву које изграђује виши смисао и живота и човека, и које је све у грчевитом напору за што дубље осмишљавање свих животних односа? И нека се нико не брани од ових констатација алузијом на ждановштину, јер бити против ждановштине никако не значи бити истовремено за футуристичко-надреалистичка бунцања. Данас треба и мора се одлучно бити и против Жданова и против оваквих рецидива бесмисловања у литератури и у уметности уопште. У литератури и у уметности пре свега ове земље и овога друштва. А да се бесмисловање повампирује, не треба доказивати ничим другим до цитирањем само неколико стихова из ове свеске Младости (...).*<sup>2</sup> За изреченим оценама, њима за доказ, уследила су два цитата из тек објављене поезије двојице тада младих песника: Миодрага Павловића и Васка Попе.

Радови ових песника, а онда и овакве критике, снажно су одјекнули у јавности, те привукли пажњу и двојице младих композитора, који су завршавали студије на Музичкој академији у Београду. Докле су заправо сезали ти утицаји – и стихова и негативног публицитета, три деценије доцније, у једном разговору, један од њих, именом Душан Радић,<sup>3</sup> описао је: *Усхићен закаснелим открићем надреалистичког покрета, 1954. године исписао сам прегршт стихова, свакако под упливом таласа нове, за то доба веома необичне, чак друштвено узнемирујуће поезије Васка Попе и Миодрага Павловића.*<sup>4</sup> Но ове стихове



композитор је објавио тек више од четири деценије после настанка, обједињене у збирци под насловом *Привиђење правог пута*.<sup>5</sup>

Те 1954, 17. марта, у сали Коларчевог народног универзитета, Радић се јавности представио својим композицијама. Између осталих, изведена су његова дела *Списак* и *Предел*, на стихове песника Попе. Радићев колега из класе професора Миленка Живковића, Енрико Јосиф, такође је учествовао са својим композицијама. Концерт је пратио посебно штампан програм, у ком су песници својим колегама посветили по један краћи поетски текст – Попа Радићу, а Павловић Јосифу, док се између два ступца нашао стилизовани цртеж виолончела, рад сликара Марија Маскарелија.

Концерт је у музичкој јавности произвео комешање ништа мање од онога које су песници покренули у књижевној. С том разликом да се један потврђен ауторитет, Павле Стефановић, овога пута нашао на страни младих композитора, а ово њихово прво значајно појављивање метафорично означио као *два сева муње у нашој музичкој жабокречини*.<sup>6</sup> После концерта, композитор Радић је симболично понео титулу *enfant terrible* овдашње музичке средине, што му је донело и знатну популарност. Међутим, за овај концерт је најпрецизније рећи да је *стекао* значај једне авангардне манифестације (прве после ослобођења земље)<sup>7</sup>, јер су заправо, како аргументује др Мирјана Веселиновић-Хофман,<sup>8</sup> сва дешавања повезана с њим била условљена контекстом у ком су се одиграла, и у том смислу остварила утицај различит – да не кажемо: закаснео и у некој мери ублажен – у односу на матичне појаве у европској уметности. Тијана Поповић-Млађеновић овом концерту налази место између двају „авангардних удара“ у историји српске музике.<sup>9</sup> А о условљеностима које су утицале на творење оваквих, специфичних историјско-теоријских подела, и о условности њихове примене, говоре и радови који се баве другим уметностима на овим просторима у означеном периоду.<sup>10</sup> Тако се, на пример, издваја и један посебан термин којим се овакви „ударни“, „авангардни“ наступи могу означити као испољавање *модернизма неразвијености*, где модернизам у култури *не израста из објективно утемељених услова напретка*.<sup>11</sup>

Према мишљењу др Мирјане Веселиновић-Хофман, од дела изведених на концерту из 1954. године, једино је *Списак* заиста имао тежину авангардног музичког наступа, док је такав утисак о целој манифестацији додатно изграђен објављивањем текста Павла Стефановића. Отуда, иако се заправо ослања на умерени модернизам Игора Стравинског (тачније, на објективистичку линију Стравинсковог пригушеног експресионизма),<sup>12</sup> Радићева музика у овој средини достигла је авангардни значај. У каснијим сећањима, Радић свој модернистички поступак објашњава на овај начин: *Подстакнут полиритмичном комбинаторијом Игора Стравинског, ја сам градио асиметричне, кратке музичке фразе које су се уз мале измене понављале зависно од певаног текста. То је био тај, професорима непривратљиви, 'ostinato'; (...)*.<sup>13</sup> О посебном приступу гласу за који се био одлучио, Радић запажа: *Мој први прилаз вокалној, односно хорској музици, пратила је жеља да из ње извучем неуобичајени звук, да, због сладуњавости постромантичара, оповргнем, можда, читаву логику певања*.<sup>14</sup> (...) *Покушао сам то инструменталним третманом људског гласа уз нападну, наизменичну примену силабичних и мелизматичних низова. Ограничавао сам мелодијску фразу на неколико тонова, пре-*

*небрегавао дужине наших језичких акцената, али уважавао њихову узлазност и силазност; час сам давао предност апстрактним музичким законима, час строго ограничавао певачке линије изабраним текстом*.<sup>15</sup> Тај изабрани текст, како се досећао Радић, пре свега је одсудно утицао на сâм избор медија музичког изражавања: *Људски глас ми није био неопходан. Људском гласу ме је привукла погодна средина (...)* У том периоду наше музике *Боривоје Симић је са Радио-хором без преомишљања изводио домаће композиције. Написана дела брзо су стизала до концерта. Наравно, то морам да нагласим, у мом случају пресудну улогу је имала магијска привлачност поезије Васка Попе*.<sup>16</sup> А одабрани текст није само у овој прилици био из поезије Васка Попе. *Стихови песника Васка Попе су ми били основа у неколико дугачких композиција. Његова поезија ми је изузетно блиска. Могу рећи да сам прво упознао стихове, па онда и самог песника. Било је то пре тридесетак година. Отада, све до данас, ми смо пријатељи и сарадници*.<sup>17</sup> Ту групу „дугачких композиција“, које помиње Радић у цитираном разговору из 1986. године, а којима ће бити посвећена посебна пажња у овом разматрању, редом сачињавају „камерни“ триптих *Опседнута ведрина (Списак, Предел и Опседнута ведрина, циклус песама)* и кантате *Теле-кула, Усправна земља, Учитељи и Вучја со*.<sup>18</sup>

## Стваралачки хабитуси песника Попе и композитора Радића

У накнадном и укупном сагледавању, Радићева и Попина остварења показала су се као вишеструко блиска, чак и у једном ширем смислу, не само у контексту Радићевих дела компонованих на стихове Васка Попе. Одлике стваралаштва двојице аутора, позномодернистичког песника и једног композитора умерено модернистичког усмерења – какве су најчешће оцене њихових стилских оријентација – могу се самерити на неколико различитих нивоа. У најмању руку, било би то на нивоу садржинском, на нивоу поетичком, и свакако на нивоу друштвено-историјског контекста, мада је свакако реч о специфичном сплету, у ком је тешко поставити размеђа ових равни.

Градећи на достигнућима надреалиста и под њиховим утицајем, песник Васко Попа<sup>19</sup> представио се специфичним поетским амалгамом надреалистичког израза и једне строго рационалне, контролисане диспозиције израженог – насупрот „аутоматизму подсвести“, који стоји на

управљачкој позицији у стваралачком процесу речених Попиних претеча.<sup>20</sup> Из тог порива родила се једна поезија врло модерног израза, који је као такав био и препознат, прихваћен и високо цењен и у иностраним књижевним круговима. Није, дакле, без разлога то што различити аутори,<sup>21</sup> када говоре о Попином стихотворењу, призивају чувену мисао Карла Густава Јунга, по којој је *модерност у непрестаном враћању на генеричке прапочетке*. Чарлс Симић, један од најлуциднијих тумача Попиног песништва, одлази корак даље, у запажању да Попу *архетип не интересује, већ следећи његов степен – оно што би се могло назвати његовом дословном одређеношћу, тачан начин на који се он теловљује и уверава нас у свој онтолошки статус*.<sup>22</sup> Модерност се стога очитује управо у том поистовећењу песме с предметношћу. Попа стварност не испитује погледом неког претпостављеног – а заправо немогућег – „невиног“ посматрача, већ оком које у потрази за невиношћу у предмету самом наилази на трагове сопствене немогућности да се та невиност поврати, налази ту немогућност интегрисану у предмет, а тако и себе самога у предмету, и у томе своју смисленост. Отуда се с правом запажа да *Попина поезија открива празнину и нихилизам, али (...) нихилистичку пустош модерног света јединка у Попиној поезији савлађује препознавањем сопствене исконске дубине, старог сјаја који се само преобразио или прикрио у модерној добу*.<sup>23</sup> Ова новооткривена нада у смисао постојања модерне индивидуе одвела би лако на ивицу друге крајности, у патетичност изражавања о досегнутом ослобођењу од осећаја бесмисла егзистенције. Заиста, Миодраг Павловић запажа како се у раном Попином стваралаштву посебно могу издвојити три патетичне теме: **слобода, љубав и патриотизам**.<sup>24</sup> Али свакако ни Павловић нити икоји други елементарно пажљив и свестан тумач Попине поезије не може у својим запажањима пасти у замку коју је сам песник избегао: теме јесу патетичне, али њихов израз то свакако није. Изједначење субјекта са предметом неминовно води једном *антилирском* изразу, како запажа Пантић.<sup>25</sup> Патетика и нихилизам (чак сатанизам, како би истакао Павловић),<sup>26</sup> у Попиној су поезији само две крајности, међу толиким мањима, између којих се креће његово песничко клатно. А у темељу је игра.<sup>27</sup>

Слика света коју песник Попа тако гради јесте једна целовита слика света, али то свакако није у смислу некаквог покушаја „рестаурације“, неспојиве с модернистичким деловањем. Она је заснована на *хуманистичком активизму и револ-*

*ту, могућна је баш зато што је трагичан доживљај њему полазан – није крај и утока сваке акције, него први разлог да човек крене у дејство, да се прихвати борбе на том пољу где нема одмора ни починка. Он такође зна да циљеви у томе нису оно најважније, борба сама носи своје циљеве*.<sup>28</sup>

Имајући у виду начин организације не само Попиних појединачних песама, већ и њиховог спајања у циклусе, а циклуса у збирке, а збирки тако да чине, како Пантић касније на истој линији мишљења запажа, један песнички венац (нарочито ако се на уму имају она дела, која би нама овде и била у центру пажње због учешћа у Радићевом стваралаштву), све те елементе узимајући у обзир, дакле, Павловић у Попином стваралаштву види одговор овог песника на потребу да се створи један *еп модерног времена*, да се настави једна стара и, рекло би се, замрла традиција великог цикличног епског песништва. Фрагментарност унутар те целовите слике испољава се на плану модерног песничког израза и свакако је на трагу „епичности“ Томаса С. Елиота или Езре Паунда. А у складу с том склоношћу и са *враћањем на генеричке прапочетке*, Попино интересовање за поезију и поетички и садржајно окреће се митском предању.<sup>29</sup>

Као дугогодишњи уредник у једној великој издавачкој кући, Попа је своје широко образовање и захтеве тог намештења укрштао много пута, у неким приликама са посебно подстицајним исходима. Између осталог, аутор је трију антологија, које су редом посвећене народном стваралаштву, хумору и песничким „сновиђењима“, а објављене под називима *Од злата јабука, Урнебесник и Поноћно сунце*.<sup>30</sup> Ако се у том светлу сагледа и целокупна поетска заоставштина овог песника, не изненађује што се у том сагледавању – уз „три патетичне теме“ – издваја још једна карактеристична упоришна тријада Попине песничке инспирације: фолклор, хуморни отклон од света и песма као сан који се буднима указује (*видети у сну значи стварати*).<sup>31</sup>

Попин „зборник песничких сновиђења“ на неки начин комуницира са једном необичном, ауторском антологијом Душана Радића, под називом *У сенци Хермеса – зборник вековних маштарија* (2002).<sup>32</sup> Међу одабране „маштаре“ уврстивши већи број песника и мислилаца,<sup>33</sup> дајући и своје препеве појединих текстова, Радић је понудио необичну антологију, сведочанство сопственог брижљивог и посвећеног интересовања за питања херметизма<sup>34</sup>: *антологија У сенци Хермеса прикупља сродне текстове који покушавају да врате загубљени склад умовања разбокорене науке и интуитивног откривања природе космичких зависности*.<sup>35</sup> Уз то, Радић објашњава и какву то везу ово његово интересовање успоставља са уметничким стваралаштвом: *Мој, сада покојни, пријатељ Васко Попа је говорио да онај који има кључ своје уметничке гране може лако – с истим тим кључем – да улази и у друге уметничке гране*.<sup>36</sup> (...) *Узбуђују ме, одавно, космогонијска питања (...) И покушавам да нађем одговоре у разним митовима широм света. Зато залазим и у гране других уметности, не задржавајући се само на музици. Могућност доживљавања 'откривења' је онда ближа*.<sup>37</sup>

У приступу својој основној професији Радић, дакле, испољава и једну меру свесне тежње ка синкретизму, уз такође освешћено сазнање да се он никада не може достићи у потпуности. У исти ред пријатеља и сарадника, поред Васка Попе, посебно када је реч о Бори Ћосићу, на чије је текстове такође писао музику (чак разрадио и план једног посебног заједничког микстмедијалног про-

јекта),<sup>38</sup> Радић сврстава низ других песника, сликара, вајара, редитеља. Уз то, наглашава: *Mixed-media* је најраширенији стилски правац друге половине XX века (...) Данас, када су изражајна средства (...) готово исцрпена, слагалице познатог материјала у нове целине постају све привлачније. (...) Дакле, алхемијско мућкање исечака, из непрегледног арсенала већ уобличених људских оруђа, хоћу рећи умотворина, пружа неодољиве изазове данашњим 'мајсторима певачима',<sup>39</sup> запажа Радић. Ова композиторова запажања садрже одговор на питање које се, у сагледавању укупности његовог опуса можда намеће и као главно, а које је духовито формулисано у студији др Весне Микић: како у исти мах бити и неокласичар и *enfant terrible*?<sup>40</sup> Јер, како др Микић запажа: свако његово дело може да поседује атрибуте неке од (...) радићевских модернистичких субверзија.<sup>41</sup> Ова ауторка такође, као и ауторка Горица Пилиповић, истиче противречне тежње у самој стваралачкој личности Душана Радића: „антиконформизам“, али и „непретенциозност“, „радозналост“, као и „чврсте везе са 'реалним' животом“, које дају основа за његова парадоксална уметничка испољавања. Уз наведено пристаје и Радићева вера да је питање стваралачког развоја, па и развоја личности, садржано у алхемичарској формули: *solve et coagula*: „раздвој, па спој“<sup>42</sup> – вера да је основа могућности развоја (стваралачке) личности у томе: раздвојити утицаје, па спојити на самосвојан начин.

Управо циљајући на посебност Попине песничке моћи да ланац значењских преплета песме „искује“ на свој начин, тумачи ранијег периода песничковог стваралаштва често истичу да се песме у том процесу појављују као „загонетке без одгонетке“, сврставајући их тиме у оно песništvo коме је Попа посветио своју антологију *Поноћно сунце*.<sup>43</sup> Тај ефекат „загонетке без одгонетке“ у песми остварује се у сажимању, у елипсама које леже у основи успостављања асоцијативног ланца постизања значења песничког израза. Међутим, постоји још једна, у овом разматрању можда важнија мотивација труда око језгровитости песничког израза. У Попином случају она је, према Павловићевој литерарној „дијагностици“, резултат дубоког песничковог отпора према могућим злоупотребама језика – према дикцијској баналности.<sup>44</sup>

У том смислу такође, стваралачки хабитуси песника Васка Попе и композитора Душана Радића наликују један другом. Сврха авангардне интервенције – да се послужи мо познатим изразом руских формалиста – за Радића јесте у некој врсти „онеобичавања“, окупирања пажње на нов начин, па макар предмет те пажње био стар и познат. Али предмет је тај који треба да буде у центру пажње, а не ауторска личност: Радић отворено протестује против данашње авангарде, која се осим Кејџа, Штокхаузена, Берија и ретких изузетака... утапа у мору досадне какофоније, заснована или на препричавању препричаног или на надобудном угњетавању слушалаца такозваним прогласима 'новог звука'.<sup>45</sup> Оштре примедбе су и иначе врло често окосница оцена постојећег стања у музици и уметности, које је Душана Радића очито дубоко погађало. Међутим, и такве изјаве заправо су засноване за истој логици и на истим уверењима као и оне чији је општи тон мирнији, те се фундамент у њима лакше разазнаје. Пре тридесетак година критичари су ме сматрали радикалним модернистом; после извођења Ораторијума (*Oratorio profano*, 1972–1974) опет неким изгледам као следбеник 'изживљеног' авангардизма. Ренато Пођоли у појму авангарде истиче активистички, антагонистички,

нихилистички и агонистички принцип. С обзиром да немам нарочитих афинитета ни према једном од ових феномена, свакако нисам авангардиста. Уосталом, исто тако нисам ни традиционалиста. Иако не поричем значај традиције, не подносим дивљење овеиталим обрасцима и робовање академском моралитету који понекад представља само љуштуру недосежне вредности.<sup>46</sup>

Током педесетих година, како је касније истакао Радић, само сам био ученик великана прве половине 20. века: Скрјабина, Бартока, Прокофјева, Стравинског. Педесетих година, у доба крутог социјализма, то је било довољно за 'провокативност и продорност'. (...) Познанство са мало старијим Васком Попом користило ми је вишеструко. Не само његово песничко искуство него и филозофски прилаз свим значајним појавама у друштву и држави.<sup>47</sup> Међутим, у поговору своје збирке песама Радић бележи и следеће: Ни мени није јасно зашто ме је давне 1954. године (...) спопала 'стихоманија'.<sup>48</sup> Васко Попа би на ову Радићеву самокритику можда понудио тумачење у светлу једног аутопоетичког исказа, такође насталог на вишедеценијској дистанцираности од песничких почетака: Сваки човек је, бар једном у свом животу, песник. Догађа се то у тренуцима обасјаним црвеним или црним звездама, у изузетним тренуцима великих узбуђења када свакодневне речи и реченице не помажу човеку да се исказе.<sup>49</sup>

## Вокално-инструментална дела

### Опседнута ведрина

#### Списак

И из ових стихова овде поезија је савршено изветрила, констатује Милан Богдановић, уз даљу „препоручу“ читаоцима: Али овде не треба трагати за смислом, јер ко зна куд би вас траг одвео. Можда да дате стиху више од онога што песник вољно није могао да му да, да га осмислите, као што сам ја покушао да осмислим коња са осам ногу у сагледавању коњског двопрега, а онда сам се уплашио да не будем окретнији од песника, који можда свесно није ни хтео или није могао замислити овакав смисао у овој апсурдној слици. И оно што је у оваквим стиховима најнеугодније и морално најнеподношљивије, управо и јесте то што је сав тај бесмисао врло смишљан. И тај бесмисао са предумишљајем вас на неки начин вређа, јер вас изиграва. И то заце-

ло није пријатно. А поезија и кад је страховна, и кад је грозовита, и кад вас мрви и поништава, мора да буде пријатна, у смислу квалитета који условљава да се воли.<sup>50</sup>

### Коњ

Обично  
Осам ногу има

Између вилица  
Човек му се настанио  
Са своје стране света  
Тада је губицу раскрвавио  
Хтео је  
Да прегризе ту стабљику кукуруза  
Давно је то било

У очима лепим  
Туга му се затворила  
У круг  
Јер друм краја нема  
А целу земљу треба  
За собом вући

У свом ставу Милан Богдановић није био усамљен,<sup>51</sup> а Богдановићу и свим критичарима његовим истомишљеницима, Попин пријатељ и колега, критичар Зоран Мишић, наменио је следећи одговор: ... *ако је данас на свим језицима света дозвољено рећи за човека који је упрегао коња да му се између вилица настанио... – то више није само тековина ове или оне песничке школе и поетско-идеолошка одора ових или оних слојева друштва, већ је то један модеран, заправо већ поодавно устаљени говор поезије, за који су се борили и Бодлер, и Нервал, и Новалис, и Мајаковски, и Елиот, песници и с једне и с друге стране барикаде, и који је данас, као некада Дантеов и Расинов језик, доиста један на свим језицима.* Мишићева одбрана Попине поезије изграђена је на линији елиотовског виђења односа традиције и индивидуалног талената.<sup>52</sup>

Песма „Коњ“ налази се на почетку Радићевог *Списка*,<sup>53</sup> те тако отвара цели „вокално-инструментални триптих“ *Опседнута ведрина*.<sup>54</sup> *Списак је, према речима самог аутора, настао у оквиру одмереног класицистичког стваралачког поступка, базираног на остинатном принципу и блоковској организацији материјала, док се традиционална форма јавља једино у виду тродела или, ако блокова има више, у шеми ронда.*<sup>55</sup> Из музичког тока „тонско сликање“ не изостаје сасвим, што је, са друге стране, у складу са најављеним квалитетом *сликовности*: поднаслов дела је „13 крокија“.<sup>56</sup> Међутим, како запажа др Мирјана Веселиновић-Хофман: *При томе су*

*илустративна 'зрна' само отисна места аутоматизма музичког збивања.*<sup>57</sup>

Како песник Попа не поштује реченични ток мисли онда када је распоређује по стиховима, у корак с њим ступа и Радић: музичка мисао је та која има предност. Но, као што је речено, по правилу се та два тока сусрећу на кључним појмовима, на упоришним тачкама ових „брзих скица“, које као да су у својој укупности стављене у службу очувања карактера и препознатљивости предмета певања. М. Веселиновић-Хофман закључује да *управо та надреалистичка ограђеност музике од текста и резултатом оних 'ироничним, црнохуморним, трагигротеским' (по исказу композитора Радића – прим. А. М.) објективизмом који је половином педесетих година одјекнуо код нас тако преломно, ново, авангардно.*<sup>58</sup>

У песми „Коњ“, међутим – и то је ређи случај у *Списку* – границе музичких фраза поклапају се сасвим са границама мисаоних фраза текста. Перкусије призивају асоцијацију на стални ход, на речи *давно је то било* (Пример 1), и на помен *туге* музички ток се нагло успорава, а оркестрацијом постиже утисак *давнине* и *тужне* атомосфере. Нагли крај означен у перкусијама, после речи *а целу земљу треба за собом вући*, постиже утисак о некаквом невољном, пркосном пристанку на задату ситуацију.

Уз то, као што је и Попина поезија *антилирска*, таква је и Радићева музика. А све заједно иде насупрот општој тежњи за „искреношћу“ и непосредношћу поруке. Оно у шта се презначава тако настали међупростор јесте заправо једна критичка дистанца, унутрашња, понутрињена дистанца подвојеног субјекта, који истовремено манифестује ту подвојеност и сопствену свест о њој. На тај начин схваћена, одступања од паралелизма поетског и музичког тока, заправо су симболички отклони у које се може „прокријумчарити“ оно људске слободе да се егзистенција не осећа као бесмислена. Тако сагледано, одиста се у стваралаштву Радића спроводе технике произашле из музичких авангарди, али основна хуманистичка поента истрајава као примарна, а њој остаје подређен поменути „аутоматизам“ дешавања. Отуда је Горица Пилиповић с правом приметила да се став Радићев никада није ни мењао, већ су се мењале околности, те се такав став током времена само другачије доживљавао.<sup>59</sup> Одиста, у сокреалистичком кључу, на једно овако изграђено музичко дело није се могло гледати благонаклоно, барем због опструктивне двојности којим је релативизовао упоришта значења речи (практично, „веродостојност“) око којих је био сачињен. Додуше, то му је и била сврха: Радић отворено потврђује да је својом композицијом свесно уложио протест против „плакатске“ употребе музике.<sup>60</sup>

У тумачењу ефеката овог остварења Радић записује следеће: *Списак је низ експресивних цртежа о свим оним тегобама и страстима које салећу уметника опседнутог механизмом града, то је попис његових брига и несугласица са светом. (...) Хуманистички акценат у овој микрокосмичкој лирској симболици, и вербално и тонски, досеже понекад екстатични крик за вишим људским смислом, за слободном игром сензибилног песменог бића, које се после сваког удараца усправи и прибере нову снагу, да, сред мркле ноћи, 'изненадним свитањима проклија' и саломи плећа свему што се испречило хладно и непробојно (...).*<sup>61</sup>

### Предели

„Арабеске“ и „гротеске“ *Предела* (како се, уз дозу слободе, може рећи од времена Едгара Алана Поа) у апартној

*sostenuto*  $\text{♩} = 100$

S.  
M.S.  
Ob. I  
Ob. II  
C. ingl.  
Sass. A.  
Sass. T.  
Cl. b.  
*f*

*sostenuto*  $\text{♩} = 100$

*T. rull.*  
*mf*  
Perc. I  
Perc. II  
Arpa  
*f*  
*gliss.* → *tramp* *trp*  
Hq, Fq  
C. B.  
*arco*  
*f*  
-R-

tu sta-bi-ji-ku ku-ku-ru-za piš Dav-na je to bi-lo

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Списак (став „Коњ“)'. The score is written in 2/4 time and features a vocal line at the top with lyrics in Cyrillic. Below the vocal line are staves for various instruments: two oboes (Ob. I and II), an English horn (C. ingl.), two saxophones (Sass. A. and T.), a bass clarinet (Cl. b.), two percussionists (Perc. I and II), a harp (Arpa), and a double bass (C. B.). The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line and woodwinds. The second system includes the percussion, harp, and double bass. Performance markings include 'sostenuto' with a tempo of 100, 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'arco' (arco), and 'gliss.' (glissando). There are also handwritten notes like '→ tramp trp' and a box containing 'Hq, Fq'. The page number '33' is printed in a large, bold font on the right side.

*Tempo*  $\text{♩} = \text{cca } 88$

*Flauto grande*  
*Clarinetto in Sib*  
*Fagotto*  
*Celista*

U PEPELJARI

*Majušno sunce* Sa žutom kosom od dutana Gasi se u pepeljari Krv jevtinog

*Fl. gr.*  
*Cl. in Sib*  
*Fag.*  
*Cel.*

*p*

ruža doji Mrtve trupce čikova Obezalavljena drvca čeznu Za

krunama od sumpora. Želenci od pepela njište zaustavljeni u propnju Ogromna ruka  
Sa žarkim okom nasred dlana

*mf*

камерној звучности, немају ону егзистенцијалистичку, „морбидну“ тежину (како би Милан Богдановић казао)<sup>62</sup>, на коју наилазимо у песмама *Списка*. У овој композицији као да се посебно радило на остварењу утиска „пропутовања“ кроз „пределе“ антропоморфизованих приказа и предметности. Текст „мелодрама“ изговара рецитатор, пружајући својеврсне коментаре музичких дешавања – музичких илустрација, налик на низ малих жанр слика, које „исцртава“ и „боји“ свега неколико инструмената: флаута, кларинет, фагот, челеста. „У пепељари“, „У уздуху“, „На столу“... ређају се „сцене“ из свакодневице (Пример 2).<sup>63</sup> Међутим, ни ово дело није без одређене дубинске потке. Бавећи се малим стварима из свакодневице, песник и композитор заправо улажу у покушај да се та свакодневица спаси баналности, а доживљај људског живота избави из безизлазног сивила осредњости.<sup>64</sup> Композитор бележи своје виђење: *У Пределима се метафоричка зебња хуманизованих предмета из Списка језгровито пројектује у апокалиптичне микропризоре језе и страве, у ненасељене просторе у којима уметника запљускују таласи туробних нељудских односа. Сабласна игра огољених предмета, њихових празних љуштура у недогледним просторствима, напуштеним од људи, открива, као у сновиђењу, застрашујући и агресивни смисао симбола и отуђености. Ови расточени простори и мртви омоти ствари, у непрекидном ковитлацу ирационалног, пуни су притајене чежње за људском топлином, али магијом 'игре неигране' остају само узалудан вапај за поновном интеграцијом у трајан и коначан облик. Реч је у првом плану док музика, у загонетном флуksусу минималистичког типа, дискретно подржава песникову поруку.*<sup>65</sup>

### Опседнута ведрина (циклус песама)

Овај циклус песама за женски хор, два клавира, и у каснијој верзији придодате теноре, виолина и ударалке,<sup>66</sup> додатно балансира на ивици двосмисла, на тај начин синтетичан за оба претходна циклуса. Ређају се песме: „Познанство“, „Златно бреме“, „Гвоздена јабука“, „Одјекивање“, „Одлазак“, „Путовање“, „Разговор“ и „Опседнута ведрина“, где се трећа, четврта и појединачни делови преосталих песама и издвајају већом драмском напетости у односу на почетне песме и оне претежне, „медитативне“ одсеке. Поједини стихови се изговарају, а сви укупно говоре о тој „ведрини“ која опседа, „ведрини“ коју опседају, „ведрини“ која је опседнута: опасана бедемима, чини се да увек латентно поседује снагу (и потребу) да се у „опсади“ задржи (*Не заводи ме модри своде/ Не играм*) али и да је се „ослободи“, од бедема да начини капије (*Опседнута ведрину, капије отвори!*). Вишеструко „пречишћени“ стихови, концентрисаног израза, ниједним патетичним „испадом“ не одају да су настајали у време Другог светског рата, у окупираној земљи. (*Ведрину, а њу је најтеже пронаћи у време позног модернизма, јер позни модернизам покушава да разуме свет који је нагнут над нихилистичке бездане сопственог постојања, Попа проналази у дубинском разумевању, па чак и у открићу архетипалних основа савремености.*)<sup>67</sup> „Опседнута ведрина“ понавља атмосферу „Поноћног сунца“: „Видим, не сањам“ – то јесте реалност.

Глас је дакле „глас“ женског хора, уз комбинацију певања и говорења, где се различити исечци стихова сусрећу и мимиолазе, подржавају истовременим саучествовањем у звучности, на махове се узајамно ометајући. У принципу понављајући онај третман гласа који је експониран у

*Списку* (наравно, уз нешто мање покретљивости у деоницама хора, а више у солистичким наступима), звучност ансамбла наговештава ону монументалност и динамизам неокласичне изградње форме са експресионистичком вертикалом, коју касније срећемо разрађену у Радићевим кантатама.

*Опседнута ведрина* је по опсегу најзамашнија и окончава истоимену „камерну трилогију“, једина у њој имајући интерно заокружење музичке форме, у понављању почетног одсека песме „Познанство“ на крају песме „Опседнута ведрина“, у пуном и „тешком“ инструменталном звуку.

Поводом овог дела композитор запажа: *Изразито динамичне драмске слике Опседнуте ведрине представљају најпуну афирмацију активистичког принципа борбе, непомирљивости, непоколебљивог отпора силама туђим, непријатељским сензибилном уметнику. Тема бедема, коре, тврђаве добија коначно мисаоно разрешење у декларативном раскиду с илузијама, самообманама и вечитој борби да се истраје, да се пробије опсада и достигне „безбрижни бескрај“.* (...) Као неки лајт-мотив, провлачи се скоро декларативни поклич за отржењем и избављењем – „Видим/ Видим не сањам“ (В. Попа) – док дубоко у души човека, као у опседнутој тврђави без мира и починка, оргијају демонске силе змијских сумњи, потмулих болова, лажних утеха, самообмана, јефтених илузија, стравичних приказа једног опустошеног света (...) „непочин-поља“.<sup>68</sup>

### Ђеле-кула

Циклус песама *Ђеле-кула*, подстакнут стравичном епизодом из времена турске окупације, Попа почиње да пише већ 1954. године.<sup>69</sup> Три године касније, 1957, по тим стиховима настаје кантата Душана Радића, за солисте, мушки хор и оркестар (оп. 10). О пријему дела следећи коментар даје Горица Пилиповић: *Иако је због специфичног емоционалног тонуса, чији је битан део представљала необична поезија Васка Попе, Ђеле-кула чинила продужетак авангардног израза Списка, та чињеница није проузроковала никакав 'сев муње', нити је изазвала екстремна реаговања.*<sup>70</sup>

Радић је за своје *епско виђење у четири певања, за солисте, хор и оркестар*<sup>71</sup> из Попиног циклуса одабрао четири песме, а додатно их је „опремио“ кратким коментарима:

**1. ЦРНИ ЂОРЂЕ** – Пролог драме. *Страшна предсмртна псовка. Свечани*

позив устаницима да се људско постојање сопственом крвљу од смрти откупи.

**2. РУЖА НАД ЧЕГРОМ** – Драма. *Непојамни тренутак умирања. Усамљеност пред лицем смрти. Очајна борба устаника да се последњи знаци живота, бол и побуна, претворе у вечни споменик.*

**3. ЗАПЕВКА** – Интермецо. *Трагање за живим стопама које су мртви за собом оставили. Сетна обредна песма.*

**4. ЂЕЛЕ-КУЛА** – Епилог драме. *Језовито присуство смрти. Лобање мртвих устаника исмејавају, зачикавају и омаловажавају сада немоћну смрт. Чудна, али недвосмислена победа поражених.*

Драматургија музике одговара Радићевим описима из коментара; први став је уводни, за њим следи ускомешани други став, трећи став има функцију антиклимакса, док тежиште целог циклуса лежи на најопсежнијем и најсложенијем последњем ставу. Тај став је изазвао највише контроверзи. Како се збило, композитор Милан Ристић је у одабраном приступу тематици, посебно у решењу последњег става, препознао извесно изругивање националној историји,<sup>72</sup> но са више стрпљења и разумевања приступио је Радићевој кантати искусни Петар Бингулац.<sup>73</sup>

Како је у овом раду већ наговештено, иако се често бави „патетичном“ тематиком – Попа па тако и Радић с њиме – као једно од основних обележја стваралаштва двојице аутора намеће се упечатљиво одсуство патетике у изразу. Тако и у овом комплексном делу, богатство звука и звучности<sup>74</sup>, ни у једном тренутку не прелази ту „опасну“ границу, већ се задржава на оној линији која, као и потреба за експериментом, чини једну од главних и трајних одлика Радићевог стваралаштва, а коју је Петар Бингулац запазио већ у његовом дипломском раду, означивши је као *сливање фине уздржане осећајности и благе ироније*.<sup>75</sup> А као један од најбољих примера на нивоу укупног Радићевог опуса, у том смислу издваја се решење које је композитор поставио на страницама последњег става своје *Ђеле-куле*.

У ставу „Ђеле-кула“ релативизација израза и преварено очекивање слушаолачке индоленције проналазе пут кроз „буги-вуги“ финале, до певања мушког хора на неутралне слоге, у маниру који би се лако могао наћи у некој од Радићевих музичких композиција за неки филм с оптимистичним завршетком (*Пример 3*). Оно што се могло уочити као „ругање“ смрти заправо је пре порицање њеног „права“ на „ругобу“, свођењем на „чудо“, на голу силу која у својој арбитрарности измиче људском разумевању

– да!, али нема значаја да би изазивала страх којим толике себи потчињава. Своди се на неумитност испражњену од садржаја, на чињеницу, на пуку догађајност, без западања у нихилизам, и показује се да човек има права да одабере како ће се носити са неизбежношћу једне трагичне реалности – како већ питају ратници у „Ружи над Чегром“: *Је ли ово наш свет или није?*

Радић додаје и своје прилоге тумачењу дела: *Може се наслутити да је моја основна идеја била: монументална епска визија једног стравичног догађаја из наше прошлости, догађаја који је постао симбол поновног рађања слободе српског народа. Укратко, рекао бих, то је екстатични крик побуне против тмине ропства који добија епичност и епичански смисао.*<sup>76</sup> Посреди је пре свега експресионистичка епска визија ускрснућа једног народа кроз изузетан, у свету јединствен, облик страдања. Трагична кула људских лобања, предмет поруге, постаје симбол оправдане освете, горки темељ новог живота.<sup>77</sup>

За одбрану Радића од ристићевских критика даје основа, како нам се чини, успостављање једне паралеле у раном опусу овог композитора, увиђањем сличности у концепцији завршетка кантате *Ђеле-кула*, и завршетка комада „Кокошка“ из *Списка*. У комаду се на помен *декапитације* птице (*одскочи од своје крваве главе... на легало да узлети*), зачује звук саксофона у једном квазиимпровизационом наступу, за којим уследи ритмичан остинато у саксофонима и ксилофону. Асоцијација на цез музику је јасна, а могућа је као идиоматски преседан за проблематично „буги-вуги“ финале, и утемељење претпоставке о имплицитној поруци да смрт заправо нема праве власти над светом.

## Усправна земља

Има у песмама Попиним и другачијег израза од оног претежног, израза мање кондензованог а више разуђеног, који је последица потребе за наративним квалитетом, условљене избором тематике. Такве Попине песме такође су послужиле Радићу за музичку обраду.

Тако је *Усправна земља* Душана Радића, кантата за рецитатора, хор (мешовити и дечји) и камерни оркестар (оп. 15), настала 1964. године на основу Попиних стихова који су већ пре комплетирања целе истоимене збирке (1972. године) били раније објављивани (како је то иначе био чест случај у раду овог песника).

Поједине песме из циклуса *Ходочашћа*, као и стихове циклуса *Куће насред друма*<sup>78</sup>, Радић комбинује у нову кантату *Усправна земља*. Мото који „одјекује“ у њеним спољним ставовима („Пролог“ и „Кућа насред друма“) гласи: *Љубиш ли стопалом земљу, дођи, газиш ли је, врати се, путниче*, а пулсирање развијеног корпуса перкусија (придатог оркестру смањеног састава, без лимених дувачких инструмената, који међутим укључује и мандолину, гитару, харфу, чембало или челесту, и клавир, а посебно – звона) даје кантати атмосферу непрекидног кретања у путовању кроз „усправну земљу“, мада значајно различиту од оне из *Предела*, или „Путовања“ у циклусу песама *Опседнута ведрина*.

Средишњи део композиције чине такође два става: „Три гране времена“ („Сопоћани“, „Манасија“ и „Каленић“) и инструментални „Интермецо“.

У „Сопоћанима“ – док тече изговарање стихова – „одзвања“ тада само назначена, а касније у потпуности откриве-



comodo alla marcia ♩ = 100

The score is divided into three systems. The first system includes Tr. in Sib, Cor. m. fa, Trb., Tp., C. nelli, XII., T. Pfla Gr. C., Tam-tam, Oboes, Arpa, and Piano. The second system includes Tenori and Bassi. The third system includes Tr., Ucl., and Cb. The tempo is marked 'comodo alla marcia' with a quarter note equal to 100. A 'T' symbol indicates a trill. Handwritten notes at the bottom left include 'h. m. melos durshof 7' and a circled 'C'.

Tr. in Sib  
Cor. m. fa  
Trb.  
Tp.  
C. nelli  
XII.  
T. Pfla Gr. C.  
Tam-tam  
Oboes  
Arpa  
Piano  
Tenori  
Bassi  
Tr.  
Ucl.  
Cb.

h. m. melos durshof 7  
C

ТРИ ГРАНЕ ВРЕМЕНА

I

TROIS RAMIFICATIONS  
DU TEMPS

INTRODUZIONE

2 Flauti *f* *lunga*  
Corno in Fa *f* *lunga*  
Viola (sola) *f* *lunga* [continuaire colla parte]

СОПОЃАНИ

Румени мир снаге  
Зрели мир величине

Од златних птица под земљом  
До силног воћа на небу  
Све је на домаку руке

Дивно су клекли облици  
У зеници мајстора

Arpa *f*  
Timpani *f* *lunga* *tr.* *pp* [continuaire colla parte]

2 Flauti *fp* *f* *a2* *lunga*  
Corno in Fa *fp* *f* [continuaire colla parte] *fp* *lunga* *ff*  
Viola (sola) *fp* *f* *simile come prima* *fp* *lunga* *ff*

(Време је уједало)

Млада лепота поноса  
Месечарска сигурност

И капије вечног пролећа  
И светло оружје среће  
Све само на миг чека

У десници мајстора  
Дамари света бију

(Време је уједало  
и зубе паломило).

Arpa *f*  
Timpani *fp* *f* *pp* *simile come prima* *fp* *ff* [continuaire colla parte]

38

на симулација средњовековне дворске музике, умереног плесног ритма (Пример 4). Горица Пилиповић запажа да композиција одише „импресионистичком атмосфером“, у којој се *призивају рано средњовековно вишегласје, трубадурска песма и ренесансна вокална и инструментална музика*.<sup>79</sup> Стих: *Време је уједало, и зубе поломило*. – једини је који узрокује изразити музички акценат, и по замаху звучности призива асоцијацију на звучност која прати изрицање поменутог епиграфског упозорења путнику, из оквирних ставова дела.

У „Манасији“<sup>80</sup> истакнуто наступају дрвени дувачки инструменти, посебно флауте, у једној драми „комешања“, пре тога најављујући га злослутно (Ближи се коњица ноћи(...)) *Зографе! Шта ли видиш у дну ноћи/(...) Последња звезда у души/ Последњи бескрај у оку*. По „смирењу“ следи извођење још једне „игре“.

У „Каленићу“, мелодија на мандолини пружа неку јутарњу ведрину стиховима, изложеним пре још једне веселе игре. (*Откуда моје очи/ На лицу твоме/ Анђеле брате*) Идентификација са анђелом одише непомућеним оптимизмом, вера у победу и опстанак је непоколебљива. Животопис је стварност, животописци борци за њу, до победе. (*Боје горе/ Младошћу у мојој крви*) Разноврсност музичког тока постиже се променама у инструментацији одсека, исти ведри пулс остаје до краја, а да не зазвучи монотono или пређе у баналност. Не може се отети утиску да музика из става „Каленић“ „материјализује“ атмосферу која се уз сведену и свечану пратњу удараљки призивала стиховима на почетку „Сопоћана“: *Румени мир снаге/ Зрели мир величине/ (...) Млада лепота поноса/ Месечарска сигурност/ И капије вечног пролећа/ И светло оружје среће/ Све само на миг чека*.

Благом хоралном мелодиозношћу сам се одмарао од експеримената. Кантата Усправна земља је пример оваквих *опробавања*, изрекао је о овој композицији Радић.<sup>81</sup> Дело Усправна земља јесте у том смислу репрезентативно дело композитора, нарочито услед слојевитог и разноврсног коришћења хорског звука: од оног „пркосног“ карактера познатог с краја *Беле-куле* у наступу мешовитог хора, до „благозвучне“ симулације и цитатности средњовековног црквеног певања, посебно у извођењу дечјег хора, преко бројних комбинација преклапања и смеђивања различитих хорских групација у симултаном изношењу различитих делова текста. Детаљније о избору и пореклу употребљених цитата композитор је записао: *Кроз кантату се провлаче мелодијски фрагменти из неумског записа кир Стефана Србина 'Ниња сили' (у транскрипцији Димитрија Стефановића). Јављају се и цитати грегоријанског корала 'Veni sancte spiritus', француског ренесансног песника G. de Machault ('Ma chiere dame') и у IV делу средњовековне секвенца 'Dies ire'*.<sup>82</sup>

## Учитељи

У кантати *Учитељи* (оп. 12) за цитате се нашло још више простора. Како се ова „беседа за солисте, хор и оркестар“<sup>83</sup> састоји од четири целине, настале на текстове Доситеја Обрадовића, Јована Стерије Поповића, Богдана Чиплића и Васка Попе, стихови су подстакли Радића да употреби знатан број цитата и да те позајмице додатно програмски функционализује. О томе такође постоји композиторов запис: *Кантата има четири дела. У првом делу, две мелодије ('Пој богу епархије' и 'Пјесн воспевајет')*

*из свечане оде 'Поздрав Мојсеју Путнику' (1757) Захарије Орфелина, утранскрипцији др Димитрија Стефановића, јављају се као весници Доситејевог просветитељске мисли. Мотив 'Арије' из виолинске сонате (1732) Jean Marie Leclaira, лак и прозиран, евоцира ведрину и симболише ослобађање утицаја цркве. У другом делу основ музичке структуре чине записи из 'карловачког црквеног пјенија' протојереја Јована Козобарића (1871–1957). У трећем делу, који даје слику препарандске беседе око 1905. године, јављају се четири народне мелодије из збирке 'Записи из Војводине' Миодрaга Васиљевића ('Играле се делије', 'Детелина полегла', 'Ја коња украдох', 'Сви Шајкаши'), а у четвртном делу су коришћене мелодије из 'Зборника партизанских народних напева' (НОЛИТ, 1962): 'Весели се, горо Романијо', 'Кад у борбу ја полазим', 'Дошло писмо', 'Наша борба захтијева', 'Деветој стотини у хиљади', 'Друже Тито, љубичице плава', 'У Срему се борбе воде', 'Партизан се у бој спрема'.<sup>84</sup>*

О свом односу према фолклорним цитатима, поводом последњег става кантате *Учитељи*, насталом на стихове Попине песме „Непрекинута настава“ (из збирке *Живо месо*, 1975), посвећене Жарку Зрењанину, Радић додаје следеће: *Масовне песме појединачно нису ме интересовале, али ове једноставне мелодије, са симболичким набојем времена у ком су настале, могу веома успешно да послуже у изградњи неког грандиозног финала или неког одсека са оптимистичким порукама. Од завршног става Бетовенове Девете симфоније овај проблем ме је стално копчао. (...) Радећи део који говори о улози и деловању хуманисте и револуционара, 'црвеног уче' Жарка Зрењанина, (...) трудио сам се да цитате уткам у структуру хорског и оркестарског ткива, тако да постану нераздвојни део целине, да их обојим истим хармонским језиком и да их стилски осавременим не покваривши њихову изворну снагу.*<sup>85</sup>

Учитељи су кантата за хор и оркестар, састављена 1978. године поводом обележавања двестагодишњице чувене сомборске Препарандије (Педагошке академије).<sup>86</sup> Наручена од рођеног Сомборца, Радића, у једном претежно „традиционалном“ музичком руху, она збраја у један след препоруке, науке и извештаје из стихова четворице песника: Обрадовића, Поповића, Чиплића и Попе.<sup>87</sup>

Поступак који обезбеђује да ова кантата, иначе веома разуђена, одржи глобални формални баланс, пре свега јесте извесно изједначење у снази звучности – и упечатљивости са којом се она намеће – самог почетка дела и самог његовог краја. Почетак делује прилично контрастно

у односу на „лакоћу“ војвођанских напева и фолклорну „ведрину“ каснијих одсека. У *forte*, експресионистичком звуку целог оркестра, музички ток почиње *in medias res*, из срца „ствари“ – која се тиме одмах обзнањује као „већа“ и „виша“ од поучно-озбиљних и шаљивих тема које се за њом смењују, и у накнадној суми доживљаја делује зачуђујуће. Ово „изигравање“ очекивања, и посредно, постављање самог изненађења преварене слушалачке предиспонираности у функцију појачања пласиране поенте, заправо јесте један деконструктивистички поступак који Радић у својим делима примењује по правилу онда када је потребно успоставити следећу равнотежу: са једне стране, продубити значење „лаког“ и „веселог“ – повезати са „реалним животом“ (како је раније наведено да помиње Весна Микић), или, са друге стране, релативизовати утисак о „тешком“ и „мучном“, у представљању најтрагичнијих момената – те тиме истовремено избећи капитулацију која би уследила ако би преовладао један патетичан доживљај и дао им моћ дефинитивног исхода.<sup>88</sup>

## Вучја со

40

У српској митологији, као и у митологијама неких других народа<sup>89</sup>, вук се сматрао демонском животињом, повезаном са хтонским светом. Касније, током одвијања процеса христјанизације, ова животиња почела је да се доводи у везу са појединим свецима, у Срба, пре свих, са Светим Савом. Со је симбол живота и заштите; у знак пријатељства, гостима и придошлицама нуде се хлеб и со; исти се дарови нуде и онима за које се верује да су вештице, да не би могли да науде, а такође и демонима и душама умрлих.<sup>90</sup> Животодавна је и животољубна. А кантата *Вучја со* (оп. 21) свакако је једно несвакидашње дело, „литургијска драма“, како одређује Радић, са национално-митолошким тематиком „оживљавања“ митске прошлости народа.

Основна упутства за разумевање митолошког фундамента свога дела Душан Радић је понудио на више места. Укратко, она се могу свести на следеће: вук се узима као персонификација древног словенског божанства (Дабога) из времена пре примања хришћанства. Читава симболика овог ритуалног циклуса је заснована, углавном, на истраживањима др Веселина Чајкановића, објављеним у *Старој српској религији и митологији*, али представља слободну надградњу песника и композитора, означену као *својеврсна паганизована литургија по угледу*

*на средњовековну музичко-сценску игру каснијег, разуђенијег облика XIV века. Со је вишезначни симбол, а према једном ауторизованом тумачењу које наводи Радић, симбол соли се примењује и на закон физичких трансмутација и на закон моралних и духовних трансмутација (Devoico-ix). Растворена у води, со је тантрички симбол ресорпције јаства у универзалном Бићу. Огромна снага, не јединке, него јединства у јединки!*<sup>91</sup>

Иако у овим Попиним стиховима непоменуто именом, лик Светог Саве присутан је, трансформисан у ослањању на предање, али уз дејствену интервенцију песничке имагинације: Попина интерпретација мита придружује се новијој традицији, по којој се Свети Сава поистовећује са митским „вучјим пастиром“.<sup>92</sup> Додатну димензију, која Попину збирку *Вучја со* носи даље преко граница симболичке сагледивости, јесте критичко пројектовање тих митолошко-легендарних елемената на савременост.<sup>93</sup>

У литератури о поезији Васка Попе често се истиче да је брижљивост с којом је Попа развијао и повезивао циклусе песама, врхунац доживела управо у композицији збирке *Вучја со*.<sup>94</sup> У кантати *Вучја со*, за солисте, хор и оркестар (оп. 27),<sup>95</sup> насталој 1984. године, готово деценију после објављивања Попине *Вучје соли*, Радић је драматургију Попиних циклуса очувао тако што је сачинио седам ставова, задржавши називе, а доделивши им по сопственом избору, као репрезентативне, стихове по једне песме из сваког од седам циклуса. Тако се ређају „Поклоњење хромоме вуку“, „Огњена вучица“, „Молитва вучјем пастиру“, „Вучја земља“, „Похвала вучјем пастиру“, „Трагови хромога вука“ и „Вучје копиле“. За даље уобличење ове комплексне програмске слике Радићевог дела, важна су запажања која налазимо код Славка Леовца: *Попа антипатетички види вука и пса, вучји и псећи свет, па и митологије тих бића. Што је свети Сава вучји пастир, што такав постоји у неким народним причама и у посвећеним предањима (мада неке особине из ових предања нису изостале), говори нам да је 'вучја со' судбинска со живог духа. Све ужасно и мучно припада псећем свету, па, зато, и тешке клетве и псовке потезу псећи живот, неизрециву псећу покорност и псећу хајкачку острвљеност. Хромост вук надањује песника и неке од нас животворном и творачком снагом, и то управо он кога су 'И силници псоглавци с ножем за увом/ И ловачки змајеви вукождери' у свеопштој хајци гонили и срамотили.*<sup>96</sup>

Леовац и други коментатори (Пантић) истичу утицај који су морали у том изразитом интересовању за митолошко на Попу извршити Растко Петровић и Момчило Настасијевић, међутим, док су они трагали за нечим посебним, за родном мелодијом и за родним знацима духовног постојања с којима су интонирали своје визије света, Попа је начинио посебан спој интимног и митског: *унутар саме песме одиграва се дијалог и агон између митског (тог нечег објективног, чак епског) и лирског (субјективног), између приче и лирске слике.*<sup>97</sup>

Међутим, како је Радић на сваки начин избегавао патетично музичко исказивање, и „лирска“ линија, како се чини, управо у том циљу, подржана је у овој Радићевој музичкој интерпретацији постојећих стихова и на један неуобичајен начин – увођењем групе тамбурица у оркестар. Тиме је осигурана равнотежа између „мелодијских“ жичаних инструмената у односу на развијен и разноврстан корпус удараљки: од звончића до великог бубња (којима је по функцији придружен и препарирани клавира, као и низ звона), с обзиром на специфичности трзачког начина добијања тона на овим инструментима. О

Пример бр. 5 – Вучја со (став „Огњена вучица“, истакнут звук тамбурица)

40

ОГЊЕНА ВУЧИЦА

Ob. I  
Ob. II  
C. ingl.  
Tr. in Do I  
Tr. in Do II  
Cl. in Si  
Cor. in Fa I  
Cor. in Fa II  
Fag. I  
Fag. II  
Bsn.  
Kntri.  
Brač I  
Brač II  
P-no  
Timp. bl.  
Perc. I  
Perc. II  
Perc. III  
Perc. IV  
Perc. V  
Gr. c.  
S.  
A.  
T.  
B.  
V-nl I  
V-nl II  
V-le  
V-c  
C-b.

Ву - чи - ца ле - жи У по - дво - жи не - ба Те - ло од жи - ве, жи - ве же - ра - ни - це О - бра - сло јој тра - вом И

41

намери да се постигне замашна звучност оркестра говори и композитивна напомена да се (камерни) број гудача може „удвостручити, па и утростручити“. За разлику од кантате *Усправна земља*, која се, међу Радићевим делима на стихове Васка Попе, по захтевима стављеним пред оркестар највише приближава овој кантати, корпусу дувачких инструмената придодате су две трубе, док је прилика за („пасторални“?) флаутски звук сасвим изостала.

Музички ток кантате одвија се у смени солистичких и хорских наступа, у дијалозима и соло наступима појединих гласова, као и у антифоном хорском звуку. Како се то могло приметити у ранијим делима, и у овом такође у солистичким деоницама налази проходност слободнији третман гласа, на махове сличан ономе из *Списка*.

Композитор Радић је кантату *Вучја со* означио као „литургијску драму“, и утицај религиозног ритуала јесте реалан, на махове упечатљиво повезан са звуком православних духовних музичких ритуала. Основа цикличне драматургије Попиног остварења опстала је као окосница музичких дешавања и у Радићевом делу, успостављајући исте кореспондентне односе међу целинама (ставовима, по угледу на циклусе из Попине збирке).

1. После оркестарског увода, пристиглог као „из давних времена“, уз разноврстан, али у звучности контролисан звук, отпочиње баритон своје соло „излагање“, као „вучји пастир“ у обраћању „хромоме вуку“, које бива на мах прекинуто стилски контрастним инструменталним одсеком, изграђеним у духу лаке, пасторалне игре. (*Врати се у своју јазбину/ Осрамоћени вуче/ И тамо спавај/ Док се не заледи лавез/ И зарђају псовке и цркну бакље/ Свеопште хајке* (...). Следи нов „ведар“, завршни одсек.

2. Мешовити хор у хомофонији излаже драму о „огњеној вучици“, отеловљењу искомског женског животодавног принципа, уз истакнуту пратњу тамбурица, и ритмички пулс који опстаје до краја става. *Вучица лежи/ У подножју неба/ Тело од живе жеравице/ Обрасло јој травом/ (...)* (Пример 5) *У њеном непремер-срцу/ Руде се топе од љубави. (...)* *Вучицу затварају/ У подземни огањ... терају је на рад, муче и бешчасте, али Вучица се зубима хвата/ За плавокосу звезду/ И себе у подножје враћа.* Ритуално се купа у плавети/ *И псећи пепео с тела спира.* Диже се на задње шапе у подножју неба, заједно са вуковима скамењеним у њеној утроби, мртва од жеђи, према појилу репатих звезда.

3. Трећи став, „Молитву вучјем пастиру“ изводе диференцирани мушки и женски хор, уз сведену пратњу (у гудачима) истакнутих инструменталних соло деоница које се смеђују (деоница виолине, појединих дрвених дувачких инструмената), уз касније наступе труба и бројнијег наступа удараљки у симфонизираним сегментима, између хорских наступа. *Молимо ти се вучји пастиру/ Обави нас око врата/ Да не јашемо и дању и ноћу/ На себи самима (...)* *Раствори у нашој крви мирисну своју премудрост/ Сву од соли над солима.*

4. У „Вучјој земљи“, после уводне „полифоније“ звона, у псалмодијном дијалогу оца (бас) и сина (баритон), преиспитује се судбина земље коју вук држи у својој моћи, уз „коментар“ дувачких инструмената и повремен кратак понован наступ звона: *Видим оче вука/ Са роговима младог месеца на глави/ Носи је и она се не брани/ Као да је мртва/ Или смртно заљубљена/ Ниједним је земаљским путем не носи/ Носи је некуда увис/ У небеску јазбину/ Коју смера за њу и за себе да ископа/ Отима ли је од нас оче/ Или је напротив спасава/ Кроз вучја ребра сине земљу нашу заветну видим/ Облик ускршењег има јајета/ (...)* *Од вучје то зависи глади/ И од наше звезде водиље/ Ни од чега другог сине.*

5. У „Похвали вучјем пастиру“, у смени хомофоних и посебно изразитих полифоних одсека мешовитог хора подељеног у две хорске групе, тече: *Радуј се вучји пастиру (...)* *Загрњени теби певају/ Гавран паун/ И орао. (...)* Наступи хора раздељени су оркестарским „интервенцијама“ које се по решењима приближавају уводном делу првог става кантате. У средишту става издваја се „сетна“ епизода групе тамбурица. Хомофони позив „Радуј се“, понављајући се у току става, пролази „еволуцију“ од „радујсја“ звучности до војвођанске фолклорне веселости, која подсећа на делове кантате *Учитељи*.

6. У „Траговима хромога вука“ мешовити хор „узбуђено“ излаже приповест о преображењу хромог вука, уз подршку једнако „драматизованог“ оркестра: *Хајкачи на раменима преносе/ Грдног хромог вука (...)* *Из распорене му утробе вири/ Оскрнављена света слама/ и хајкачи и окупљени пси/ И муве на његовим ранама / И срамна мотка/ Сви верују да је мртав/ Хроми вук шапама глади секиру/ Заривену у космату облачину/ (...)* *Љуби јој витко тело/ И оба сребрна образа/ (...)* *И сам себе дели/ На две живе половине/ Једна му половина леже под земљу/ Друга на небо узлеће/ Негде на средини/ (...)* *Остаје му огромно усижано срце/ Светли нова црвена звезда/ И чека своје житеље (...)*

7. Завршни став, „Вучје копиле“, изграђен је по истом принципу оркестарске „допуне“ излаганих стихова као и претходни став, али је звучност сведена на камерну. После кратког увода, састављеног од понављања кратких инструменталних мотива, изведених у истој пулсацији у којој је претходни став завршен, започиње соло алт: *Лајете, лајете (...)* *Да паднем на колена ту пред вас/ Ударим главом о земљу/ И четвороношке отпузим/ У место рођења (...)* *Чекићем песницом и главом/ Ударам повоздан у наковањ/ За који сам невидљивим ланцем везан (...)* *Кујем старо гвожђе и отпатке месечине/ Горим од жеље да пронађем ковину/ Од које ми је ланац искован/ Млади вукови/ Скривени преко дана у мојој јазбини/ Гледају ме и ћуте и уче/ (...)* *Лајете, лајете/ Да ми из грла излази/ Познати*

крвожедни урлик/ Који ја називам песмом/ Лајте лајте ви само. На самом крају, оркестарски звук „јењава“ и полако се „гаси“.

## У сенци поноћног сунца – позно доба двојице модерниста

Ово дело о постојаности вере, о ускрснућу кроз циклична животна струјања, која се одвијају уз непрекидну борбу; у кретању од божанске трансформације до поновног рођења земље и народа, и сваког појединачног припадника тог народа и „житеља“ те земље, свих заједно насељених да деле судбину у истој „кући насред друма“, од незапамћених времена до најскорије страдалничке прошлости, из које израста „нова црвена звезда“ – кантата *Вучја со* Душана Радића разумева се, пре свега, као „традиционалистичко“ остварење из његовог познијег опуса. Горица Пилиповић, у монографији о композитору, текст о кантати *Вучја со* поставља на почетак поглавља насловљеног „Повратак у прошлост“, а дело сврстава у исту категорију са ранијим делом *Усправна земља*, тумачећи ова остварења као истоврсни производ ауторове потребе за ескапизмом, *бежања од незадовољавајуће и неразумљиве стварности (и музичке)*,<sup>98</sup> у измењеним околностима у којима ни Радићева „верност“ кантати као музичкој врсти, због тог новог друштвено-историјског контекста, није више могла имати ону критичку оштрицу проишлу из отпора према „правилима реализације“ кантате по налозима социјалистичког реализма.<sup>99</sup> Са друге стране – настала готово деценију раније – Попина збирка такође није била наишла на пуно разумевања.<sup>100</sup>

У састав Радићевог *Зборника* ушли су и одломци Попине збирке *Вучја со*, у избору који је композитор начинио раније, уз песничко допуштење, како би компоновао кантату *Вучја со*. Својим значењем *тантричког симбола ресорпције јаства у универзалном Бићу* и манифестације „огромне снаге јединства у јединки“<sup>101</sup> стихови кантате се уздижу до полигона деловања трансвременских алхемичких сила, спасоносних и за живот и за уметност. *Потрошачка цивилизација све брже растаче елитистичку уметност. (...) Истопили су се критеријуми високе културе; на згаришту налазимо само патрљке велике традиције. Заборављамо да је будућност условљена прошлошћу, али није њома одређена.*<sup>102</sup> Можда се и ту крију извори мотивације композитора Радића да ублажи свој музички израз.<sup>103</sup> Сâм композитор ту промену тумачи и у духу вере као природан временски ток развоја стваралачке личности,<sup>104</sup> и у том духу нудећи образложење одабраног приступа људском гласу у раним делима, у *Списку* пре свих, Радић додаје: *Доцније, искуство ми је веома уочљиво указивало на потребу човека да пева, уместо да опонаша инструменталне скокове и служи ефектима музичке декламације. Почео сам да зазивам романтична надахнућа, слична онима која сам нешто раније хтео да угушим.*<sup>105</sup> Заправо, оно чему се Радић противио није било авангардно деловање по себи, већ залагање авангарде за *ружно*, уместо за „ново поље лепоте“.<sup>106</sup>

„Повратак у прошлост“ Душана Радића, у виђењу композитора, такође се поставља као израз друштвеног ангажмана – попут антологије *У сенци Хермеса*; друго је питање на какво је разумевање од стране тога друштва он наилазио. Посебно треба истаћи чињеницу да су поједини авангардни поступци нашли места у познијим Радиће-

вим делима (*Есеји* и *Ораторио профано*), а већ је поменуто аргументовано запажање др Весне Микић да *свако /Радићево/ дело може да поседује атрибуте неке од модернистичких субверзија*.<sup>107</sup> Одиста, док се у *Усправној земљи* такви елементи могу наћи у „Прологу“, и у нешто мањој мери у „Интермецу“ и „Кући насред друма“ – у оквиру инструменталних наступа, у *Вучјој соли* они се у обиљу простиру кроз вокалне деонице, готово по правилу онде где је напетост драмског дешавања појачана (на пример, у наступу соло алта у „Лајете, лајете“, у финалу *Вучје соли*). Сама Горица Пилиповић запажа сличност у „пулсацији“ између „узбуркане хорске евокације оковане мајке“ у „Огњеној вучици“ – другом ставу *Вучје соли*, и другог и четвртог става *Беле-куле* („Ружа над Чегром“ и „Беле-кула“).<sup>108</sup>

Отуда се у већини дела заиста налази једно стилско обиље, а технике за његову реализацију није мањкало: Радић је, условљен дугогодишњим животом у статусу слободног уметника, сачинио велики опус „примењене“ музике – пре свега за филм,<sup>109</sup> што је имало вишеструког утицаја на његов укупни корпус дела.<sup>110</sup>

Попут поменутог ауторског ангажмана Васка Попе на састављању антологија, и идејне блискости Радићеве антологије *У сенци Хермеса* са Попиним *Пиноћним сунцем*, о којој је такође већ било говора, Радићева заинтересованост за сличан сакупљачко-селекциони рад може се са извесном заснованошћу препознати и на фолклорном пољу, где би се композитор и сâм поставио као аутор својеврсне антологије „народних умотворина“, само овога пута на плану музичког израза. Наиме, у више прилика Радић је истицао своју забринутост због „загађења“ музичке средине, те је у покушају очувања богатства мелодија југословенских народа, покушају њиховог уткивања у сложенији музички организам, не само као теме за разраду, него као природне целине које зраче првенствено сопственом изворношћу,<sup>111</sup> Радић увео низ мелодија и мотива у своје дело: циклус поема *Из моје земље* (1970).<sup>112</sup> Музика обично одражава порекло оног тла на којем је композитор рођен или где је дуго бора вио. Значај фолклора су ми откривали Бела Барток, Јосип Славенски и Миленко Живковић. Уклапајући народне мелодије у академско музичко ткиво, трудио сам се да у обради не пређем ниво препознатљивости. Желео сам да оне зраче саме собом, да не буду затрпане ауторовом нарцисоидношћу.<sup>113</sup> Међутим, у једном новијем сагледавању околности у којима је његова опера *Смрт мајке Југовића*, из 1988. године, у *вехементном прослављању 600-те годишњице Косовске битке*

била једина заборављена композиција,<sup>114</sup> Радић истиче утисак по ком се чини да је данас национални осећај прилично замагљен, и да, иако је у његовом гледању универзализован (слично Сутјесци Васка Попе), опера, када би сада била изведена, не би постигла онај ефекат као пре десетак година.<sup>115</sup>

Неизведена, врло могуће – из истих разлога, до сада је остала и наредна, последња опера Душана Радића, Јулијан Отпадник, из 2004. године.<sup>116</sup> Либрето је Радић такође унео у Зборник, а у Траговима о својим мотивима проговара следеће: *Понављам, антологија У сенци Хермеса прикупља сродне текстове који покушавају да врате загуљени склад умовања разбокорене науке и интуитивног откривања природе космичких зависности. Зато сам се упустио и у незахвално компоновање опере која никад неће бити изведена.*<sup>117</sup> Јер сваки затворени идеолошки систем мора бити изложен критици, па и хришћанска догматика. Стара гностичка традиција – јерес за цркву, јерес за науку, јерес за политику (...).<sup>118</sup>

Гностичка традиција коју помиње Радић заправо је један конгломерат хетерогених концепата, чији се утицај посебно осећао у првим вековима хришћанства, међутим, њене еманације остале су до данас актуелне.<sup>119</sup> Године 1945. на локалитету Наг Хамади, у Египту, пронађени су оригинали одређених гностичких списа.<sup>120</sup> Године 1997. Радић, у поговору за своју збирку песама, открио је инспирацију за њен наслов: *Данас бих могао потписати речи учитеља Силвана из Наг Хамадија: „Закуцај на себе као на врата и ходај по себи као по правом путу... Отвори врата себи да би знао шта је.“*<sup>121</sup>

Ако је и могуће да је композитор за своју поетску збирку накнадно одабрао овај наслов (о чему не можемо ништа прецизно да тврдимо), гностичка инспирација стихова којима почиње показује да је она у време настанка, тих педесетих година, пратила актуелност новог египатског открића. „Уводну песму“ збирке отварају стихови: *Ко се то мота око плота?/ Демјијургу није време./ Зар није субота?*

Збирка *Привиђење правог пута*, хипостатизацијом свога почетка („Уводна песма“) и свога краја („Завршна песма“), омеђује пет циклуса: „Побуде и поводи“, „Преписке“, „Прилике и неприлике“, „Преокрети“ и „Прскалице“.<sup>122</sup>

На поглед помало баналне, овештале риме, тамо где се налазе углавном се показују као свесно употребљене да унесу иронијску дистанцу, и истичу се као острва огољене егзистенцијалне забринутости, достојне песничких узора Попе и Винавера. Међутим, вештина стихотво-

рења уме да заведе Радића и да равнотежу израза поремети на штету дубине мисли, а на страну спољашњег ефекта њеног исказивања. То су они исувише „лични“ тренуци, или, како би се у кључу аутопоетике Васка Попе могло рећи, тренуци искорачења из „самозаборава“, неопходног за успело поетско изражавање.<sup>123</sup> Осим овог разумљивог, младалачког заноса овладавања новим просторима израза, оно горчине која је током живота и каријере подстицала критичарски бунт композитора Радића, исказане у не мало разговора и текстова, умело је такође да сузи поетски простор читаоцу, као у песми „Скривалица“ (из циклуса *Преокрети*), песми која скривалица заправо никако није, већ пре делује попут неке, уз нов осврт на Попу речено, „загонетке с одгонетком“.<sup>124</sup>

Свакако да међу Радићевим песмама има оних успешних спојева критичке друштвене свести (и друштвене осведешћености) и у сврху комуникативности те свесности срећно одабраних, дејствених слика, како је то рецимо остварено у песми „Прегршт погрда“ (циклус *Прилике и неприлике*):

*Кроз густо грање  
почиње и моје падање  
Баш због тога  
може ме спасти само  
печат Духа Светога*

Међутим, уз ову „правоверну“ хришћанску и уз помену гностичку инспирацију, у последњој песми у збирци, а затим и у *Зборнику* и *Траговима*, наилазимо на нови и другачији, мудрословни глас далекоисточне и индијске инспирације, у форми (цитатног?) обраћања:

*Научи како да подносиш муке  
и бићеш у стању да не патиш. („Завршна песма“)*

Да ли је ту садржана она „истина“ о људском животу, потреба за *ублажавањем страха на сношљиву меру, компензација немоћи*, о којима говори Радић на последњим странама свог зборника *У сенци Хермеса*?<sup>125</sup>

„Пут“ кроз збирку отвара се једино као разуђено кретање кроз разнолике доживљаје света и живота: *Корак по корак у раскорак,/ све док чигра не убије тигра.* („Завршна песма“)

На сваком том кораку „привиђења правог пута“, у сенци Хермеса“, по „траговима балканске врлети“, увек је на делу радићевско колажно „алхемијско мућкање исечака“, игриво иступање које измиче сваком унапред формираном очекивању. На питање да протумачи значење једног од својих колажа, Радић је одговорио: *Скривене мисли су скривене да би се загонетка једном решила, али мислим да је већа драж у решавању него у решењу. Solve et coagula! Мучно је и присећати се изнуђеног ’кетманског’ понашања у 50-им годинама овог лицемерјем преоптерећеног века.*<sup>126</sup> Овим исказом Радић као да лично стаје иза песничког гласа којим проговара његова рана песма, о загонеткама: *Загонетке играју игру/ Као да су код своје куће/ Не пате од промукле савести (...)* *Ко верује – верује/ Загонетке не мења.*<sup>127</sup>

Као да се жели рећи: да се није, упркос идеалистичким очекивањима која природно иду с младошћу – како се с временом постиже бољитак, то узнемиравајуће „лицемерје“ продужило до у цели век, не би било потребе ни да се „кетманске“ технике целог тога века проигравају. Јер „загонетање“ је игра, с јединим „правилном“ очувања интегритета. *Не одступам од својих уверења!*, записује Радић као последњи „балкански врлетни траг“.



Ко се не разбије у парампарчад/ Ко остане читав и читав устане/ Тај игра, записује песник Попа пре својих „Игара“.<sup>128</sup>

Попина песма „Висок пут“ рекла би да другачије и не може бити за оне које избор на такав пут наведе:

Не могу да жртвујем пут  
Кроз ваше ме главе води

\* \* \* \* \*

У односу на Радићеве опере, патриотска поезија Васка Попе наилазила је на далеко бољи пријем и више разумевања,<sup>129</sup> међутим, „оштрина“ наступа временом је јењавала и у делу Васка Попе. Песме су се претварале у путописе, бележиле „живо месо“ историје, одлазиле и до дневних актуелности, и до народске шаљивости, а толико помињању и хваљену „загонетност“ заменила је анегдотска досетљивост. Стога неки критичари, попут Гојка Божовића, са жалом допуштају каснијим збиркама песниковим (*Живо месо*, *Кућа насред друма* и *Рез*) да се у најбољем случају могу прихватити као *грађа за разумевање авантуре једног песничтва*,<sup>130</sup> које је раније знало за велике врхунце.<sup>131</sup>

Опасност од „одгонетнутог у загонетању“, од банализације израза које се раније брижљиво чувало, постала је с измицањем животних снага, чини се, превелика, и ако јој песник Попа у позном добу на махове и није измакао, композитор Душан Радић јој се, мада изложен искушењима, у некој врсти ескапистичког азила, до самог краја одлучно супротстављао.<sup>132</sup> Као велики узор за такав став Радић је често помињао авангардног Џона Кејца – очито га разумевши на свој парадоксалан начин; на начин „радићевски“ дакле, или, у најмању руку, на начин који му је допуштала његова парадоксима склона средина.

\*\* Прва верзија овог рада, са задатком разматрања односа композиција Душана Радића и стихова Васка Попе, написана је на предлог др Весне Микић, ванредног професора Факултета музичке уметности, у оквиру семинарских захтева предмета Национална историја музике 3, на петој години студија музикологије, академске 2009/2010. године. Овом приликом се захваљујем професорки Микић за подстицаје и подршку у настанку рада. За додатну помоћ око литературе за коначно уобличиће рада (у знатно проширену верзију, тј. монографску студију), као и за саму прилику да се он објави, захвалност дугујем госпођи Христини Медић и колегиници Ивани Миладиновић Прица. (А. М.)

<sup>1</sup> Упор. Михајло Пантић, пропратни текст уз избор песама у: Васко Попа, *Песме*, Подгорица, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 5.

<sup>2</sup> Milan Bogdanović, „О поезiji у једном броју 'Младости'“, у: *Стари и нови*, IV, Beograd, Prosveta, 1952, стр. 179.

<sup>3</sup> Душан Радић рођен је у Сомбору 1929. године, умро у Београду 2010. Године 1954. дипломирао је композицију на Музичкој академији у Београду, у класи професора Миленка Живковића. До 1979. године живео је и радио у Београду у статусу слободног уметника, да би те године био изабран за професора на Академији уметности у Новом Саду. Године 1972. изабран је за члана САНУ.

Написао је око 200 композиција, међу којима се као најзначајније издвајају: опера *Љубав то је главна ствар*, балет *Балада о месецу луталици*, *Sinfonietta*, *Concertino* за кларинет и оркестар, *Варијације на народну тему*, *Симфонијске слике*, *Divertimento*

за гудачки оркестар, вибрафон и удараљке, *Sinfonia serena*; *Sonata Lesta* за клавир, Четири сонатине за клавир, Три прелудијума за клавир, Свита за клавир, Багателе за дувачки квинтет; а од вокално-инструменталних дела: *Беле-кула*, *У очекивању Марије*, *Усправна земља*, триптих *Опседнута ведрина*, *Учитељи*, *Вукова Србија*, *Гласови са Шумарица*, *Похвала ватри*, *Вучја со* и *Oratorio profano*. Аутор је музике за тридесетак филмова, више позоришних представа, радио и телевизијских драма. Писао је обраде народне музике, и саставио зборник песама за децу *Дечји врт*. Добитник је више значајних признања и награда у земљи и иностранству (награда Савеза композитора Југославије, Октобарска награда, Награда Пулског филмског фестивала, Награда „Петар Коњовић“; одличе италијанског града Верчелија).

<sup>4</sup> Милош Јевтић, *Свет музике – разговори са Душаном Радићем*, Београд–Ваљево, Београдска књига – Кеј, 2003, стр. 49.

<sup>5</sup> Поменути рани стихови, из 1954. године, објављени су 1999. у збирци *Привиђење првог пута* (Studio Ras, Неготин–Београд).

<sup>6</sup> „Два сева муње у нашој музичкој жабокречини“ заправо је назив текста који је Павле Стефановић посветио концерту Радићевом и Јосифовом; текст је објављен 25. марта 1954. године у *Књижевним новинама*.

<sup>7</sup> Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000, стр. 20.

<sup>8</sup> Упор. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983, стр. 333–341.

<sup>9</sup> Упор. Тијана Поповић-Млађеновић, „Музичка модерна друге половине XX века“, у: *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, стр. 215–245.

<sup>10</sup> *Све се врти око поменуте 1954. године. Редослед догађања: циклус песама Списак – концерт на Коларцу – негативна критика БМД – позитивна критика Павла Стефановића – награда Савеза композитора Југославије – жири Радио Београда не дозвољава студијски снимак Списка, док, истовремено, међународни жири SIMC-а у Стокхолму уврђује Списак у програм фестивала 1956. године.* (Милош Јевтић, нав. дело, стр. 24.) *Био је то први корак у Европу југословенске музике у Титовој Југославији!* (Милош Јевтић, исто, стр. 88.)

Иницијали „БМД“ односе се на критичара *Политике*, Бранка М. Драгутиновића. Поред Драгутиновића, негативном критиком огласио се и Душан Плавша, а како је у Драгутиновићевом напису био прозван, као професор из чије класе долазе млади композитори, једним текстом је у њихову одбрану стао и Миленко Живковић.

Обично се уз ове податке о извођењу Радићевог *Списка* на Међународном фестивалу савремене музике у Стокхолму (1956) наводи још један: критику овога дела, врло повољну,

за *Њујорк тајмс* написао је Харолд Шонберг.

<sup>11</sup> Термин преузима Лидија Мереник, из: М. Берман, „Петроград: модернизам неразвијености“, *Марксизам у свету* 10–11, Београд, 1986, стр. 230–234. Мереникова образложе детаљније: *Неке заједничке одреднице је могуће пронаћи у вишедеценијској, мање или више успешној имплантацији европејске идеје у српску средину, идеје која је често имала битних додирних тачака са уметничким интернационализмом или, једноставно, са осећањем припадности културном бићу Европе. Тако је и међуратни и поратни модернизам деловао унутар, а не изван компатибилног европског и, тачније, француског уметничког контекста. Упркос постојању модерних тенденција у самој култури, између 1918. и 1941. године, модернизам српске културе не израста из објективно утемељених услова напретка. И даље: Последњи талас модернизације наступио је, за један део света, непосредно по завршетку Другог светског рата. Посебно је тај занос модернизацијом морао бити наглашен у југословенском друштву после 1948. године и догађаја који су условили одвајање од земаља ‘народне демократије’ и СССР-а, економско и кредитно-монетарно приближавање Западу и ослањање на њега. Југославија је на прагу свог другог модернизма неразвијености, овог пута утемељеног у финансијској и војној помоћи која стиже са Запада и, консеквентно, у развоју индустрије током шездесетих и почетком седамдесетих година. Овај процес напретка тече истовремено са репресивним мерама према политичким неистомислићеницима, чију мрачну слику представља казамет на Голом отоку. (Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, Veopolis, Remont, 2001, стр. 11–12.)*

<sup>12</sup> Упор. Mirjana Veselinović, нав. дело.

<sup>13</sup> Милош Јевтић, исто, стр. 25.

<sup>14</sup> Исто, стр. 33–34.

<sup>15</sup> Исто, стр. 34.

<sup>16</sup> Горица Филиповић, „Порекло се не може сакрити – разговор са Душаном Радићем“, *Интернационални часопис за музику Нови звук*, бр. 11, Београд, 1998, стр. 6. У истој прилици Радић је дао и једно за нијансу другачије образложење, са додатним, политичким мотивом за окретање вокалној музици: *Моје музичке структуре можда би боље прошле без текста, али покушај прелома укупљеног уметничког живота био је ефикаснији удруженим снагама.* (Упор. исто.)

<sup>17</sup> Милош Јевтић, нав. дело, стр. 35.

<sup>18</sup> Иначе, Душан Радић није био једини композитор који је стварао подстакнут стиховима Васка Попе. Према подацима који се налазе у сабраним делима *Дела Васка Попе у две књиге*, из 2008. године (издавачке куће *Драганић*), поред Радића компоновали су и: Милко Келмен циклус песама за баритон и гудаче *Игре* (1958); Властимир Перичић циклус песама за глас и клавир *Ноћ без јутра*

(1959); Рудолф Бручи кантату *Очи Сутјеске* (1964); Иво Петрић циклус песама за глас и харфу *Игре* (1966). (Упор. *Дела Васка Попе у две књиге: Песме*, прир. Горан Ђорђевић, Драганић, Београд, 2008, стр. 660.)

<sup>19</sup> Васко Попа је рођен у Гребенцу крај Вршца 1922. године, а умро је у Београду 1991. године. Дипломирао је 1949. године на романској групи Филозофског факултета у Београду. Написао је око 400 песама (око 5000 стихова), и ушао у око 30 антологија. Већина песама распоређена је у збирке: *Кора* (1953), *Непочин-поље* (1956), *Споредно небо* (1968), *Усправна земља* (1972), *Вучја со* (1975), *Кућа насред друма* (1975), *Живо месо* (1975), *Рез* (1981). Његова поезија је преведена на више од двадесет језика, међу којима и на бенгалски и индијски. Од 1954. године до одласка у пензију (1979) радио је као уредник у Издавачкој кући НОЛИТ (први назив НОПОК). Био је дописни члан САНУ, дописни члан Академије МАЛАРМЕ у Паризу (од 1977. када су са њим у ту институцију примљени и Лоренс Дарел, Октавио Паз, Андреј Вознесенски...) и редовни члан Војвођанске академије наука и уметности. Уз низ почасних звања у земљи и иностранству, био је добитник и многих значајних награда (Бранкове (1953), Змајеве (1957)), Седмојулске за песништво (1972), итд., као и Аустријске државне награде за европску књижевност (1968)).

<sup>20</sup> Или, како један од „сабораца“ и најуспешнијих тумача Попиних, песник Миодраг Павловић примећује: *прећутно надреалистичко разочарење у ефикасност поезије Попа има иза себе; питање значаја поезије занима га у класичним оквирима, он верује да својим голим присуством поезија данас значи исто тако много као некад. Ако хоће да значи више, она мора да вреди више баш као поезија.* (Миодраг Павловић, „Од камена до света“, у: Васко Попа, *Непочин-поље*, Београд, Просвета, 1963, стр. 10.)

<sup>21</sup> Михајло Пантић и Гојко Божовић, на пример, као и Миодраг Павловић.

<sup>22</sup> Гојко Божовић, „Мале кутије Васка Попе“, у: Васко Попа, *Избране песме*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, стр. 9.

<sup>23</sup> Исто, стр. 13.

<sup>24</sup> *То су три, назовимо их, патетичне теме ове поезије: заштита сопствене, дакле људске личности, или патетика слободе (најизраженија у циклусу Опседнута ведрина), одбрана другог човека, односно патетика љубави (циклус Далеко у нама), и бронење самог живота које се изједначаје с патетиком патриотизма (Усправна земља, Ђеле-Кула и Сутјеска).* (Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 11–12)

<sup>25</sup> Михајло Пантић, нав. дело, стр. 8.

<sup>26</sup> Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 11.

<sup>27</sup> Михајло Пантић, нав. дело, стр. 9.

<sup>28</sup> Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 27.

<sup>29</sup> *Колико год се мењале теме његове поезије, Попа је остао привржен космогонијској вертикали сопственог песништва. Почело и елементи непрестано имају снажан одјек у овој поезији. Повратак у мит и окретање епифанијским изразима митског присуства оличавају интересовања за прастанје језика, за језичку структурацију ухваћену у покрету, за елементарне гестове постојања и првотне егзистенцијалне дрхтаје.* (Гојко Божовић, исто, стр. 7.)

<sup>30</sup> Руковет народних умотворина *Од злата јабука* (Београд, 1958), *Урнебесник*, зборник песничког хумора, (Београд, 1960), *Поноћно сунце*, зборник песничких сновиђења (Београд, 1962).

<sup>31</sup> „*Ponoćno sunce*“, у: Vasko Popa, *Ponoćno sunce. Zbornik pesničkih snoviđenja*, Beograd, Nolit, 1979, стр. 7–8.

<sup>32</sup> Милош Јевтић, нав. дело, стр. 119.

Радића је посебно занимала техника колажа, како у музици тако и у другим уметностима. Ликовним радом почео је да се бави 1980. године, а године 1997. уприличена је у Галерији Културног

центра Београда изложба његових „фото-монтажа“, тј. колажа. Деценију касније, 2008. године, објављен је каталог Радићевих ликовних радова, под називом *Између два огледала*.

<sup>33</sup> Јована Кантакузина, деспота Стефана Лазаревића, Доситеја Обрадовића, Вука Стефановића Карачића, Лазу Костића, Диса, Настасијевића, Дучића, Дединца, Црњанског, Десанку Максимовић, Пекића, Павића, Васка Попу такође, а затим и Рембоа, Сомерсета Мома, Мерешковског, Хамваша...

<sup>34</sup> Хермес Трисмегист(ос), легендарни антички зачетник алхемије. Током хеленизма овом божанству (изворно, египатском богу знања, Хермесу-Тоту) била је посвећена религиозно-мистична секта, чије су се активности заснивале на старим египатским, астролошким списима. Међутим, Мирча Елијаде и Јоан П. Кулиано сматрају да „херметизам’ није био ништа друго до марка стављена на астролошко, магијско и алхемијско знање, позајмљено из културног окружења и представљено као откривено или езотерично, као и то да је постојање херметичке заједнице током првог века наше ере контроверзно“, а њено постојање током средњег века је само учењачка фикција. (Упор. Мирча Елијаде, Јоан П. Кулиано, *Водич кроз светске религије*, Београд, Народна књига – Алфа, 1996, стр. 157.) За алхемију ови аутори истичу да је била саставни део религиозног контекста хеленизма, с позним врхунцем између другог и четвртог века наше ере. Према њиховом увиду такође, алхемија је наглашавала иницијацију и промену стања; квалитативну ’трансмутацију’ индивидуе. Аристотеловим појмовима речено, могла би бити изражена као раздвајање форме од материје и постављање нове форме (облика) на њено место. (Упор. исто, стр. 156.)

Душан Радић често говори о алхемијској „трансмутацији“, препознајући је као кључну за очување равнотеже у процесу напредовања света и индивидуе кроз нужне и непрекидне промене. Отуда је Радићев напор да се нагласи ово гледиште можда најбоље разумети у једном ширем контексту, који помиње Ханс Бидерман при објашњењу алхемијске тематике: *Алхемија ни у ком случају није само ’лажна уметност стварања злата’, већ пре ванцрквено учење о оплемењивању душе* (истакла А. М.). (Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Београд, Плато, 2004, стр. 15.)

<sup>35</sup> Душан Радић, *Трагови балканске врлети. Време – Живот – Музика*, Београд, Београдска књига, 2007, стр. 189–190.

<sup>36</sup> Васко Попа је показивао извесних афинитета према ликовној уметности, свакако већ изражених у (с)ликовности његове поезије. Посебно су га интересовале минијатуре, вињете за сопствена и за издања која је уређивао. Припадници групе *Медиала* били су му блиски пријатељи, посветио им је и своје кратке поетске текстове – сличне ономе који налазимо на програму концерта Радића и Јосифа, као и циклус песама *Мали грбовник сликара*. Постоји и кратак поетски циклус *Записа о вајарима и неимарима*.

<sup>37</sup> Душан Радић, нав. дело, стр. 189–190.

<sup>38</sup> Било је то око 1980. године. Назив пројекта био је *Живот надреалисте*, а у основи се налазила опера, која је требало да укључи и друге елементе: балет, слајдове, хепенинг, филм. До реализације није дошло због недовољних гаранција да ће пројекат заиста имати подршку Народног позоришта, са којим се тада преговарало, те је Бора Ђосић одустао од сарадње. (Упор. Милош Јевтић, нав. дело, стр. 92–95.)

<sup>39</sup> Милош Јевтић, исто, стр. 124.

<sup>40</sup> „Dušan Radić, ili kako u isti mah biti i neoklasičar i enfant terrible?“, у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Београд, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009, стр. 128.

<sup>41</sup> Исто, стр. 137.

<sup>42</sup> Упор. Милош Јевтић, нав. дело, стр. 106.

<sup>43</sup> Започињући антологију уводним текстом „Паноћно сунце“, Попа је о „загонетности“ записао: *Паноћно сунце приносе нам,*

*ето, песници. Исковали су га, чини нам се, од самих загонетака без одгонетке. (...) Њихове речи овде не говоре о сну: њихове речи сањају. Обасјани једним другим сунцем, крстаримо овим мађијским тлом. (...) Право опстанка има овде само оно што у себи садржи, што само собом представља формулу из које се може родити цео један нови, својеглави свет, са свом новом доследношћу. („Раноћно сунце“, у: Vasko Popa, нав. дело, стр. 7–8.)*

<sup>44</sup> Упор. Миодраг Павловић, нав. дело, стр. 12.

<sup>45</sup> Упор. Горица Пилиповић, *Поглед на музику...*, стр. 52.

<sup>46</sup> Душан Радић, нав. дело, стр. 184–185.

<sup>47</sup> Горица Пилиповић, „Порекло се не може сакрити...“, стр. 6–7. Изостављени део овога цитата гласи: *У филму сам сарадник Душана Макавејева, у позоришту Дарка Татића. Енрико Јосиф и ја смо тада били део широког ’кружока’ сликара, писаца и чланова Кино-клуба БЕОГРАД. Окупљали смо се у КИНОТЕЦИ, у КЛУБУ КЊИЖЕВНИКА и на редовним ’концертима с плоча’ у студију Радио Београда. Бурне, каткада и бучне расправе о уметности једне генерације у развоју, групе бројних ’истомошљеника’, биле су спасоносне. Успели смо да останемо слободни и поред свих притисака званичне идеологије.*

<sup>48</sup> *Тадашња моја сазнања* [Шопенхауер, Ниче, Бергсон, Фројд, Шпенглер; Попа – прим. А. М., на основу ранијег текста цитата], уз дозу пркоса и урођени афинитет према згуснутом и језгровитом казивању, резултирала су гомилом овако ексцесних стихова. (...) Данас, међутим, и поред очигледне дозе вербализма, чини ми се да ово писање није без духа и без игре идеја скривених иза шокантних прскалица. (Душан Радић, „Поговор аутора“ у: *Привиђење правог пута*, Неготин – Београд, Studio Ras, 1999, стр. 95–96.)

<sup>49</sup> „Лепе речи“, запис из 1981. године, у: *Дела Васка Поне у две књиге: Песме*, прир. Горан Ђорђевић, Београд, Драганић, 2008, стр. 582.

<sup>50</sup> Milan Bogdanović, нав. дело, стр. 180–181.

<sup>51</sup> Млади критичари Предраг Палавестра и Милосав Мирковић остали су резервисани, Зоран Гавриловић је био незадовољан и зачуђен, а Иван Лерик је оштро напао Попу, захвативши погледом проблематику у којој би Попина поезија била само симптом: *У случају Васка Поне видимо једну појаву, једну тенденцију која се одразила у певању многих песника после 1949. Ту скоро, очевидно је та појава призната, Васко Попа добио је и Бранкову награду... Васко Попа, одражавајући своју изгубљеност у социјалистичком друштву, без обзира на своја напредна лична схватања, уметнички и друштвено је назадан. Пошто се ради о појави, не о Васку Попи већ о Васко Попама, потребно је анализирати узроке који су довели до таквог продора буржоаске идеологије кроз форму модернистичке уметности у нашу стварност. Али пре свега треба указати на развојни пут модернизма*

тамо од Бодлера, Лотреамона, Рембоа и над-реалиста све до нашег Попе. (Упор. Радован Поповић, нав. дело, стр. 31; за раније податке о критичарима упор. стр. 28–29.)

<sup>52</sup> С тим у вези, необично је то што се евидентан пад у квалитету каснијих Попиних песама (оних из збирки објављених 1975. године, па надаље) такође може тумачити у светлу Елиотових теорија, тачније, изостанком оног квалитета по којем се један песнички допринос може сврставати у врхунске – изостанком квалитета *имперсоналности*. Другим речима, касније Попине песме су исувише личне, а емоције у њима недовољно прерађене да би на читаоца деловале онома снагом којом делује његова ранија поезија – о чему ће на крају овог разматрања бити више говора.

<sup>53</sup> Тринаест „крокија“ чине песме: „Коњ“, „Патка“, „Кромпир“, „Маховина“, „Белутак“, „Столица“, „Кокошка“, „Магарац“, „Виолина“, „Свиња“, „Хартије“, „Пузавица“ и „Кактус“. Иначе, стихове песме „Белутак“ Васко Попа посветио је управо Душану Радићу.

<sup>54</sup> *Опседнута ведрина* је збирни назив овог дела (оп. 26), насталог између 1952. и 1954. године (1955, уколико се у обзир узме прерада *Списак*, првобитно намењеног за сопран и клавир, а потом за „13 извођача“ (сопран, мецосопран, три обое, три саксофона, баскларинет, харфу, контрабас и удараљке са два извођача), мада су у неким изворима и настанак *Предела*, у првобитној верзији за рецитатора и клавир, као и настанак циклуса песама *Опседнута ведрина*, за женски хор и два клавира, постављени у 1955. односно у 1956. годину). Дело, дакле, садржи песме из три циклуса Попине „превратничке“ збирке *Кора* (1953), која му је и донела ту част да постане први лауреат Бранкове награде за песништво: „Списак“, „Предела“ и „Опседнута ведрина“.

<sup>55</sup> Горица Пилиповић, *Поглед на музику...*, стр. 16.

<sup>56</sup> Композиција изведена на концерту из 1954. настала је две године раније, и написана је за сопран и клавир. Године 1955. Радић је урадио верзију за „13 извођача“, која се од тада сматра главном.

<sup>57</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, стр. 339.

<sup>58</sup> Исто.

<sup>59</sup> Горица Пилиповић., нав. дело, стр. 38.

<sup>60</sup> *Музичка атмосфера тих година* била је умртвљена веровањем да унапред прописана правила уметничке продукције могу да је каналишу у жељеном идеолошком смеру; била је окована предрасудама ослањања на фолклор, била је заслепљена убеђењем да све оно што најшири круг публике не прихвати (и то одмах!), самим тим није вредно пажње (можда је, чак, и антисоцијално!). У тако круто постављеним оквирима, свако дело које није имало плакатску функцију приказивано је као ’баук модернизма’. Можда је то било инстинктивно наслућивање доцније тех-

нолошке тираније, а можда и ограниченост стаљинистичких погледа. Није никакво чудо што се тадашњи мој став у музици чинио радикалним; он то и јесте био с обзиром на прилике у којима је настајао. Мој став, уздигнут од критичара као *транспарент рушења старе добре музике*, био је, у ствари, само нормалан протест против масовне производње неоригиналних композиција за забаву и бескрајно понављаних разрада социјалистичких тема. Забуне су ме пратиле и касније, јер се никад нисам налазио на линији званичне моде. („Сусрет са Душаном Радићем“, *Домети*, пролеће 1979. године, разговор водио Милош Вуксановић, у: Душан Радић, *Трагови...*, стр. 44.)

<sup>61</sup> Душан Радић, „Коментари“, у: *Трагови...*, стр. 181–182.

<sup>62</sup> У поменутом тексту, егзистенцијализам, налазећи његов „симптом“ у Павловићевом поетском тексту, Милан Богдановић карактерише као „морбидну филозофију“. (Упор. Milan Bogdanović, нав. дело, стр. 181.)

<sup>63</sup> Остале нумере редом носе називе: „У јауку“, „На чивилуку“, „У забораву“, „На зиду“, „На длану“, „У осмеху“.

<sup>64</sup> Како песник Попа говори: *Жељо моја, избачена на суво, научићу ја памети предмете међу којима морам да живим на овом ветру што ти пламени дах гаси и траг на песку брише. Научићу ја предмете нежности, видећеш!* (Упор. Богдан А. Поповић, нав. дело, стр. 8.)

<sup>65</sup> Душан Радић, нав. дело, стр. 182.

<sup>66</sup> Према процени композитора, из његових „Коментара“, ова нешто каснија верзија *Опседнута ведрине* једина је која „остаје у важности“. (Исто)

<sup>67</sup> Гојко Божовић, нав. дело, стр. 10–11.

<sup>68</sup> Душан Радић, нав. дело, стр. 182–183.

Како је већ поменуто, *Непочин поље* је наслов Попине збирке песама из 1956. године. Међутим, према списку дела који је сам Радић саставио, на месту оп. 33 појављује се дело *Непочин поље*, описано као „савремено приказанье у три призора за четири играча-рецитатора, једну играчицу-рецитаторку, две групе (антифоно) инструмената (по пет) и синтисајзер“. (Упор. „Списак композиција“, у: *Трагови*, стр. 139.) Нажалост, ово су једини подаци о овом делу који су на располагању у тренутку завршног рада на овом тексту.

<sup>69</sup> *Беле-кула* је један од Попиних циклуса од којих је сачињена збирка *Усправна земља*, обављена 1972. Редом, циклуси се нижу као: „Ходочашћа“, „Савин извор“, „Косово поље“, „Беле-кула“, „Повратак у Београд“.

<sup>70</sup> *Штавише, дело је 1959. године награђено Октобарском наградом града Београда, доживело је бројна извођења (и у иностранству) и велику популарност (грамофонска плоча била је распродајана). Очигледно, услови за рецепцију ове композиције били су битно измењени, културна атмосфера била је другачија, а публика и критика већ су имале одређени фонд нових искустава и доживљаја.* (Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 26–27.)

<sup>71</sup> *Новонасталу кантату сам у поднаслову окарактерисао као ’епско виђење у четири певања’, јер садржи елементе и симфоније и поеме и кантате.* (Душан Радић, „Коментари“, у: *Трагови...*, стр. 152.)

<sup>72</sup> *Мој старији колега Милан Ристић ме је оптужио да у кантати Беле-кула цитирам дијаболичне фигуре буги-вугија, у намери да карикирам српску историју (!?)...“ С тим у вези, одиграо се и један непријатан разговор 1958. године, где су композитору кроз „претећу лекцију“ скренули пажњу на његова „ситнобуржоаска схватања“. (Милош Јевтић, нав. дело, стр. 88) „Неспоразуми су окочани новим изненађењем – додељивањем Октобарске награде баш таквој Беле-кули, 1959. године! завршава Радић. (Милош Јевтић, исто, стр. 89.)*

<sup>73</sup> Радићу су замерали тај наглашено модерни плесни ритам, и тај гротескни, исцерени карактер музике. Али тај трагични и гротескни израз одлично дочарава сцену, и идеју-водиљу

целог дела, и поезије и музике – лобање чикају, зачикавају и исмејаву, излажу чудо порузи и смеху: 'чикамо те Чудо'. И то онако гласито и смело како то чине деца у својој ведрој, чистој игри. После једне епизоде мира, звук се опет подиже, да би се цело дело завршило химнијским певањем хора, без текста. То је израз победе кроз смрт, и упркос смрти. Погибија на Чегру постаје права, коначна победа. (Petar Bingulac, „Dušan Radić, CELE-KULA“, у: Нав. дело, стр. 337.)

<sup>74</sup> Звучности великог мушког хора, уз оркестар *a die*, са изостанком дрвених дувачких инструмената – осим хорни, а уз знатно увећање и разноликост ударачких инструмената са одређеном и неодређеном висином тона, уз подршку клавира и харфе.

<sup>75</sup> Данас је јасно да је Радић у *Sinfonijeti*, кроз добро (на свој начин) подешену форму, у језику збијеном и сажетом, изразио у кратким повезаним реченицама експресивни садржај у ком се сливају фина уздржана осећајност и блага иронија. (Petar Bingulac, „Dušan Radić, SIMFONIЈETA“, у: *Napisi o tuzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, стр. 334.)

<sup>76</sup> Исто.

<sup>77</sup> Исто, стр. 154.

<sup>78</sup> Песма „Кућа насред друма“ део је истоименог Попиног циклуса, који се касније нашао у саставу једне еклектичне Попине збирке, са истим насловом: *Кућа насред друма*, објављене 1975. године.

<sup>79</sup> Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 38.

<sup>80</sup> Треба истаћи да се у партитури: Душан Радић, *Усправна земља*, камерна кантата ор. 15, Београд, САНУ, 1976., став „Каленић“ налази испред става „Манасија“, док се овде управљамо према снимку из Архиве Радио Београда, из 1965. године, са учесницима: Радомир Раша Плаовић, рецитатор, дечји и мешовити хор РТБ и СО РТБ, са диригентом Боривојем Симићем, као старијем извору. Душан Радић се иначе често враћао својим делима, и додатно на њима радио, у складу са веровањем у „право сваког уметника да, све до свог физичког нестанка, целокупни Опус не запечати коначно“. (Упор. Горица Пилиповић, исто, стр. 72.)

<sup>81</sup> Милош Јевтић, нав. дело, стр. 34.

<sup>82</sup> Душан Радић, нав. дело, стр. 165.

<sup>83</sup> „Сусрет са Душаном Радићем“, *Домети*, пролеће 1979. године, разговор водио Миро Вуксановић, у: Душан Радић, *Трагови...*, стр. 45.

<sup>84</sup> Исто, стр. 46.

<sup>85</sup> Милош Јевтић, нав. дело, стр. 34–35.

<sup>86</sup> Бити „учитељ“ – то за Радића има посебан значај. На пример, свога професора Миленка Живковића називао је „професором“, али и „учитељем“, правећи разлику између те две инстанце, у којој ова друга свакако подразумева и „нешто више“; то је „високо морални појам (...) што води и вишем ступњу, ступњу – посвећеника“. (Упор. Душан Радић, „Поговор“, у: *У сенци Хермеса – зборник вековних маштарија*, Београдска књига, Београд, 2002, стр. 316.)

Девет симфонија, развијених из ранијих композиција (кантата), Радић је, осим Живковићу, родитељима, супрузи и „Васкрсу Српског Народа“, посветио још петорици композитора које је сматрао својим „учитељима“: Шостаковичу, Мијоу, Стравинском, Кејцу и Месијану; то су биле личности којима дугујем изузетно поштовање (...) Они су ми указали на богате могућности у избору стваралачких путева. Сродство с њима је вишеслојно, везе сложене, последице благотворне. Укратко, захваљујући њима, схватио сам – како и зашто! (Упор. Милош Јевтић, нав. дело, стр. 102–105.)

<sup>87</sup> Стихови углавном имају поучне поенте, као на пример, редом по ставовима: 1. у „Доситејевог завештању“: *Научи се од мудријега: то ти је велика корист, / И научи другог коли-*

*ко можеш: то ти је велика задужбина, или* 2. у одломку „Разума искра“ из песме „Моја тежња“ Јована Стерије Поповића: *На лађи светској кормила два су: / Срца чистоћа и ум, (...)* 3. Одломци из песме *Ој сомборски препаранди* Богдана Чиплића на шаљив начин баве се темама из живота Сомбораца: *Ој, Сомборе, Сомборе / Нестало те до зоре / У теби су сви јадници / Гладни приправници.*, 4. док је једно, по карактеру заиста озбиљно финале, припремљено на стихове Васка Попе: *Црвеног учу Жарка Зрењанина / Убили су кукасти надљуди (...)*.

<sup>88</sup> На неки начин, са опрезношћу и свешћу о условностима „биографског“ приступа уметничким делима, могао би се корен овакве потребе за „сенчењем“ ведрих а „ведрењем“ тешких тематских задатости, повезати са раним личним и трауматичним искуством Душана Радића, кога је непосредно после срећно преживљених ратних (не)прилика, у корену пијанистичке каријере која је обећавала, сасекла дечачка неопрезност игре са материјалним остацима борбених дејстава: изненадна експлозија нађене светлеће ракете док ју је држао у руци. Уз подршку околине, родитеља и професора Миленка Живковића, Радић је превазишао несрећу и своје креативне снаге усмерио на компоновање, али горак осећај је остао: једно време је као мотив своје композиције *Симфонијска слика* држао записан цитат Оскара Вајлда: *... и знам да мене, коме је цвеће било део чежње, чекају сузе у латицама руже* („*De profundis*“). „Изгледало је то, наравно, препатетично, сећао се Радић, и критичари га нису добро схватили, па сам мото избрисао. Оцењујући *Симфонијску слику* сада, с тридесетогодишњег одстојања, мислим да ћу јој Вајлдову реченицу вратити. Како се разуме, из захвалности, и у славу уметности (или Уметности, како је понекад композитор исписивао ову реч): *Уметност има магијску моћ – ко у њу једном закорачи, више из ње не излази.* (Упор. Милош Јевтић, нав. дело, стр. 19.)

<sup>89</sup> Код Етрураца, Грка и Римљана из античког света, такође и код Германа и Келта. (Упор. Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд, Нолит, 1970, стр. 82–83.)

<sup>90</sup> Упор. Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и миотлогија*, у: *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига пета, приредио Војислав Ђурић, Београд, Српска књижевна задруга, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, 1994.

<sup>91</sup> Душан Радић, „Коментар“, у: *Трагови...*, стр. 185. За целокупну симболику такође видети: „Координате“, емисија Трећег програма Радио Београда, 11. 03. 1990. године, у: Душан Радић, *Трагови...*, стр. 73.

<sup>92</sup> У поезији Васка Попе фигура Св. Саве трансформише се на исти начин на који се овај светац у народном предању идентификује са „вучјим пастиром“. Према истражива-

њима, „вучји пастир“ је заправо божанство доњег света, као и хроми Даба, у облику хромог вука (по В. Чајкановићу), које постепеним антропоморфизовањем добија људски облик и јаше на вуку. Замењује га у разним предањима и легендарним причама свети Сава, свети Аранђео, свети Ђорђе. (Упор. Nada Milošević-Đorđević, „Vučji pastir“, у: Radmila Pešić, Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd, Vuk Karadžić, 1984, стр. 272.)

<sup>93</sup> Михајло Пантић, нав. дело, стр. 10.

<sup>94</sup> Гојко Божовић о томе записује: Вучја со садржи 7 циклуса, при чему једнак број песама имају наспрамни циклуси. (...) Циклуси су уређени аналогно композицији целе књиге, тако да прва и последња песма у сваком циклусу имају исти или сличан почетак, а између ових песама успоставља се и значењски паралелизам. Значењски ток циклуса такође је укритен, па поклоњењима и обраћањима, у првом циклусу, (...) одговара обраћање хајкачима, прогонитељима хромога вука, што је, заправо, нова похвала хромоме вуку, у седмом циклусу. Срамоћење и злостављање огњене вучице из првог дела другог циклуса одговара страдању хромога вука у првом делу шестог циклуса. (...) На молитве упућене вучјем пастиру у трећем циклусу надовезују се похвале 'златном памћењу', које је у вези са вучјим пастиром, изречене у петом циклусу. Средишњи циклус Вучја земља организован је као низ дијалогских обраћања ('оче'; 'сине') која су само привидно супротстављена. (Гојко Божовић, нав. дело, 18.)

<sup>95</sup> Дело је изведено у оквиру Београдских музичких свечаности 1987. године, три године по настанку.

<sup>96</sup> Славко Леовац, „Васко Попа“, у: *Три знаменита песника*, Београд, Звоник, 2000, стр. 33–34.

<sup>97</sup> Исто, стр. 34.

<sup>98</sup> Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 63.

<sup>99</sup> „Зашто Радић бира баш вокално-инструментални жанр – омиљени жанр соцреализма?“ (Vesna Mikić, нав. дело, стр. 134.)

<sup>100</sup> Иако већ потврђена вредност међу песницима, Попа ни у овим, каснијим годинама своје стваралачке и животне зрелости, није био поштеђен неразумевања. Песма „Поклоњење хромоме вуку“, објављена у НИН-у априла 1969. подстакла је тада младог загребачког критичара Игора Мандића на оштру критику на линији српског национализма: „Попа казати Попа а Вуку Вук“, где се у слици „хромог вука“ препознавала алузија на Вука Караџића. Карло Остојић (псеудоним критичара Максимилијана-Макса Еренрајха) узео је тада Попу у заштиту. (Радован Поповић, нав. дело, стр. 81–82)

<sup>101</sup> Упор. напомену 91.

<sup>102</sup> Душан Радић, „Преплитања“, у: *Трагови...*, стр. 101.

<sup>103</sup> Јер, како примећује Горица Пилиповић: *Истина је да је Радић ублажио свој ранији провокативни став и да се у музичком језику*

*окренуо мелодичнијим структурама мање оштрог хармонског валера, а у садржини темама везаним за прошлост.* (Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 38.)

<sup>104</sup> *Млад човек жели промене, склон је револуционарним скоковима, кокетује с авангардизмом. У средњем добу тражи компромисе. У старости се ослања на традицију.* (Милош Јевтић, нав. дело, стр. 51.)

<sup>105</sup> Исто, стр. 34.

<sup>106</sup> *Јесте, био сам за разарање 'меког и нежног штимунга' (З. Мишић) и за ново поље лепоте, али сам се противио 'авангардном' испољавању ружноће. Јер није потребно срушити традицију да би се изградиле нове синтагме. Традиција мора остати ослонац и у будућности, иначе ће нам будућност бити без темеља, па ће је и најмањи ветар лако збрисати.* Горица Пилиповић се умесно досећа мисли Езре Паунда: *традиција је лепота коју чувамо, а не ланац за окивање, онда када пише о „традиционализму“* Душана Радића. (Упор. Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 113–114.)

<sup>107</sup> Vesna Mikić, нав. дело, стр. 137.

<sup>108</sup> Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 63.

<sup>109</sup> Током шездесетих година, некадашњи *enfant terrible* повукао се из центра музичких дешавања; начинио је тада музичку подлогу за 8 краткометражних и 16 дугометражних домаћих и страних филмова, а за неке од њих добио је вредне награде и домаћа и инострана признања.

<sup>110</sup> О томе каже: *Често сам свој музички стил морао да прилагођавам жанру филма и добу у коме се радња одиграва. (...) Иначе, ако је свежина музичких тема из ове области била задовољавајућа, ја сам такве теме користио као материјал за разраду у својим 'ненаменским' композицијама* (Милош Јевтић, нав. дело, стр. 37). Драгутин Гостушки је, на свој начин, у Радићевом бављењу музиком за филм видео узрок ублажења првобитне заоштрениости његовог израза (... да ли ипак и композиторова душа не прелази постепено у власништво Мефиста поручене, рутинске, компромисне музике? – упор. Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 37), мада се, већ на основу поменуте пажње коју је Радић улагао у вредносно диференцирање музичког материјала подесног за употребу у „наменским“, од материјала подесног за даљу разраду у „ненаменским“ композицијама, може бранити супротна теза. Уопште, чини се да Радићу није недоштајало самосвести и оријентације у сагледавању потенцијала датог музичког материјала: *Увек сам напомињао да моје кантате садрже у себи знатну количину чисто симфонијске разраде. И решио сам да их ослободим хора и да их, мањим изменама, још више приближим облику симфоније* (Милош Јевтић, нав. дело, стр. 102.), те је тако број симфонија које је Радић понудио достигао последњи једноцифрени број.

<sup>111</sup> Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 47.

<sup>112</sup> Критика, иако изречена пре наведене, накнадно објављене ауторске намере, како запажа Горица Пилиповић, потврдила да је она остварена: *Рекао бих да је Радић приступио обради фолклорних мотива крајње поједностављено. Остајући у домену ранијих узора (С. Христић) и без покушаја да се цитиране мелодије у погледу унутарње структуре разложе и музички разраде или психолошки продубе, а посебно у односу на интересантнији хармонски или контрапунктски третман.* (Критика Александра Обрадовића; у: Горица Пилиповић, исто, стр. 48.)

<sup>113</sup> Горица Пилиповић, „Порекло се не може сакрити...“, стр. 10.

<sup>114</sup> Исто, стр. 7.

<sup>115</sup> Милош Јевтић, нав. дело, стр. 96. Иначе, у цитату је реч о циклусу *Очи Сутјеске*, из збирке *Кућа на сред друма* (1975).

<sup>116</sup> Ево како је Радић изнео сиже своје опере, за коју је сам сачинио либрето, инспирисан романом *Смрт богова* Дмитрија Мерешковског: *Римски цар Јулијан из четвртог века, рођен*

као хришћанин, вратио је митраизам као званичну религију. Развој младића на двору стрица, цара Констанција, одвијао се у сталном страху за живот. Поврх свега разуздани поданици пољубане империје немилице су уништавали паганске храмове и не познајући хришћанство. У беспутној страховлади императора полако јача крхка личност Јулијана. Јулијан жуди за ведрином Диониса коме насупрот стоји мрачна фигура Христа и рушилачко дејство необуздане масе. Јунакиња романа, Арсиноја, такође задахнута кругом богова са Олимпа, постаје хришћанка. Јулијанов мучни успон ка врху моћи бива разаран Арсинојином неодлучношћу. Љубав и цару значи велику препреку. Учитељ Максим Ефески је на једној страни, а на другој његов опонент – преломљена Арсиноја. Уз усрдну помоћ фанатика нове религије Јулијанове визије се распршију и он гине незнано како и зашто. (Душан Радић, „Коментари“, у: Трагови..., стр. 190–191.)

<sup>117</sup> Исто, стр. 190.

<sup>118</sup> Разговор с Иваном Медић, за Трећи програм Радио Београда, 10. 03. 2005. године, у: Душан Радић, Трагови..., стр. 79.

<sup>119</sup> Реч је о мешовитој и разноликој групи мислилаца, идеја и расправа, која је постала снажан духовни чинилац у 2. веку н. е. и чији се значајни утицај на древну религију протегао и на 4. век. Иако данашњи научници издвајају пагански, јеврејски и хришћански гностицизам (с почетком у 1. веку), гностицизам је најснажније утицао на учења и структуру хришћанске цркве у 2. и 3. веку, па су га и хришћани и пагани углавном сматрали за хришћанску јерес. (...)

То је допринело да научници схвате колико је гностицизам био распрострањенији и разноврснији него што се то раније мислило. У бити гностичких настојања је откривање скривеног *gnosis* (на грчком језику „знање“), што би требало да ослободи личност фрагментарног и илузорног (или злог) материјалног света (телесне егзистенције) и да је упути у порекло духовног света, тј. оног света којем гностик по својој природи и припада. (...) П[н]остоји радикални дисконтинуитет између појавног и реалности; између телесне, буквалне перцепције (искусствене и егзегетске) и духовног увида (унутрашње перцепције); између историјског постојања (за које се често сматра да је под влашћу неког другоразредног непознатог божанства, створитеља појавног света или Бога Старог завета) и духовног постојања (које припада вечној реалности или „нуноћи“ вишег Бога или Бога Новог завета). (...) (Enciklopedija živih religija, glavni urednik: Kit Krim, drugo srpskohrvatsko, dopunjeno izdanje, Beograd, Nolit, 2004, стр. 216–217.)

<sup>120</sup> Упор. исто.

<sup>121</sup> „Поговор аутора“, у: Душан Радић, Привичење правог пута, стр. 96.

<sup>122</sup> Приметно је инсистирање на фонему „п“. Да ли се и иза стихова појављује инспирација: Попа-Павловић?

<sup>123</sup> Попа каже. Бити песник, по свему судећи, значи, више него ишта друго, бити човек који је спреман да животом својим искупи речи за своју песму из њиховог извора. Без самозаборава нема усредсређивања, без усредсређивања нема откривења, без откривења нема и не може бити песме. Не може бити песме барем онакве до какве је теби стало. (Васко Попа, „Извор живе речи“, у: Дела Васка Поне у две књиге: Песме, прир. Горан Ђорђевић, Драганић, Београд, 2008, стр. 574.)

<sup>124</sup> Песма почиње: Драги наш госн Сима/ мито радо прима/ Због тога/ никога не боли нога (...).

<sup>125</sup> Душан Радић, У сенци Хермеса..., стр. 312.

<sup>126</sup> Горица Пилиповић, нав. дело, стр. 11.

<sup>127</sup> Посреди је песма означена бројем 9 у циклусу „Препирке“.

<sup>128</sup> Реч је о песми „Пре игре“, којом се отвара циклус *Игре* у збирци *Непочин-поље* (1956). Иначе, Попа циклус завршава песмом „После игре“, а сличност по типу заокружења циклуса

у Попиној и Радићевој збирци не мора бити сасвим случајна. Наиме, међу гласовима унутар Радићевих песама често се „зачује“ дијалог, по тону веома налик на поједине Попине „дијалашке“ циклусе из исте збирке, какви су циклуси „Кост кости“ и „Врати ми моје крпице“. Иако је збирка *Непочин-поље* објављена две године по настанку Радићевих песама, саме Попине песме настајале су раније – уз циклус *Игре* стоји управо 1954. година. Последњи од циклуса у *Непочин-пољу* (а циклусе смо на овом месту поменули по редоследу из збирке) јесте „Белутак“; на његовом почетку понавља се истоимена песма из „Списка“, настала 1951. године, као и њена посвета Душану Радићу.

<sup>129</sup> Критичар Пантић, за Попин циклус *Косово поље* из *Усправне земље* (1972), упркос новијој, хорској ’обради’ централног мита српске националне традиције“ 1997. године бележи своју оцену да циклус остаје до данас вредносно недосегнут (Михајло Пантић, нав. дело, стр. 10.), док је још 1973. године, тада највећи живи енглески песник, Тед Хјуз, ову збирку оценио као велико славље народних корена Васка Поне, уз то истичући лепоту и моћ његовог универзалног језика слика да превазиђе језичке баријере. (Упор. Радован Поповић, нав. дело, стр. 96)

<sup>130</sup> Гојко Божовић, нав. дело, стр. 25.

<sup>131</sup> У последње три песникове књиге израз је готово директан, чак изненађујуће прозиран, а метафора је у већини примера одустала од најбољих страна сопствене загонетности. Ако тражимо значај ових песама, изузмемо ли чињеницу да их је написао Васко Попа и да међу њима налазимо свега неколико лепих песама и нешто више лепих стихова, најбоље ћемо учинити ако тај значај потражимо у томе што је у њима могуће лакше пратити и откривати песникову језичку и метафоричку стратегију. (Исто, стр. 24.) Михајло Пантић, на пример, мање је строг у својој оцени касних Попиних збирки. (Упор. Пантић, нав. дело, стр. 10–11.)

<sup>132</sup> Уздржаност, лиризам, иронија, црнотуморни однос према животу, али не и према уметности. Уметничко дело за Радића је увек дело у традиционалном смислу речи, при чему се традиција не доводи у питање. принуђен да у једном тренутку (50-их година) одигра улогу ’рушитеља традиционалних вредности’, Радић као да је целим својим стваралаштвом доказивао супротно. А све што је у том тренутку хтео, било је да се постави ангажовано у односу на тадашње стање српске музике. (Горица Пилиповић, Поглед на музику..., стр. 72.)

## Коришћена литература

1. Biderman, Hans, *Rečnik simbola*, preveli s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Ćopić, Meral Tarar-Tutuš, Beograd, Plato, 2004.
2. Bingulac, Petar, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988.
3. Bogdanović, Milan, „О поезији у једном броју 'Младости'“, у: *Stari i novi*, IV, Beograd, Prosveta, 1952, стр. 176–182.
4. Божовић, Гојко, „Мале кутије Васка Попе“, у: Васко Попа, *Изабране песме*, Beograd, Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
5. Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.
6. Веселиновић-Хофман, Мирјана, Пејовић, Роксанда, Маринковић, Соња, *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Beograd, Завод за уџбенике, 2007.
7. Ђорђевић, Горан (прир.), *Дела Васка Попе у две књиге, Песме*, Beograd, Драганић, 2008.
8. Елијаде, Мирча, Кулиано, Јоан П., *Водич кроз светске религије*, превела с енглеског Анђелка Цвијић, Beograd, Народна књига – Алфа, 1996.
9. Јевтић, Милош, *Свет музике – разговори са Душаном Радићем*, Beograd–Ваљево, Београдска књига–Kej, 2003.
10. Krim, Kit (glavni urednik), Bulard, Rodžer A., Šin, Leri D. (urednici), *Enciklopedija živih religija*, preveli Ljiljana Miočinović, Vladan Perišić, Ivan Roksandić, i drugi, fototipско, drugo, dopunjeno srpskohrvatsko izdanje, Beograd, Nolit, 2004.
11. Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н., *Српски митолошки речник*, Beograd, Нолит, 1970.
12. Леовац, Славко, „Васко Попа“, у: *Три знаменита песника*, Beograd, Звоник, 2000, стр. 4–45.
13. Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, Veopolis, Remont, 2001.
14. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009.
15. Павловић, Миодраг, „Од камена до света“, у: Васко Попа, *Непочин-поље*, Beograd, Просвета, 1963.
16. Палавестра, Предраг, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918*, друго издање, Beograd, Српска књижевна задруга, 1995.
17. Пантић, Михајло, пропратни текст уз избор песама у: Васко Попа, *Песме*, Подгорица, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 5–13.
18. Pešić, Radmila, Milošević-Đorđević, Nada, *Narodna književnost*, Beograd, Vuk Karadžić, 1984, стр. 272.
19. Пилиповић, Горица, „Душан Радић и социјалистички реализам“, Интернационални часопис за музику *Нови звук*, бр. 3, Beograd, 1994, стр. 45–60.
20. Пилиповић, Горица, *Поглед на музику Душана Радића*, Beograd, САНУ, 2000.
21. Пилиповић, Горица, „Порекло се не може сакрити – разговор са Душаном Радићем“, Интернационални часопис за музику *Нови звук*, бр. 11, Beograd, 1998, стр. 5–12.
22. Popa, Vasko, *Раној сунце. Zbornik pesničkih snoviđenja*, Beograd, Nolit, 1979.
23. Поповић, Богдан А., „Васко Попа: Пут ка универзалном“, у: Васко Попа, *Песме*, Beograd, Просвета, 1968, стр. 5–24.
24. Радић, Душан, *Трагови балканске врлети. Време – Живот – Музика*, Beograd, Београдска књига, 2007.
25. Радић, Душан, *У сенци Хермеса – зборник вековних маштарија*, Београдска књига, Beograd, 2002.
26. Чајкановић, Веселин, *Стара српска религија и митологија*, у: *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига пета, приредио Војислав Ђурић, Beograd, Српска књижевна задруга, БИГЗ, Просвета, Партедон М. А. М, 1994.

## MUSIC AND OTHER ARTS

Ana Marković\*

### COMPOSITION BY DUŠAN RADIĆ ON VASKO POPA'S POETRY VIEWED In Parallelism of the Two Autors Poetics

UDK: 78.071.1 Радић Д. ; 821. 163.41.09-1 Попа В.

ID: 194295820

BIBLID: O354-9313, 16(2010) pp. 28–52

Submitted: 7th September 2011.

Approved: 10th September 2011.

**Summary:** Composer Dušan Radić and poet Vasko Popa met in their youth; the poet, a slightly senior to the composer, influenced him greatly, both in matters of life and politics and in matters of artistic creation, so their lives became marked by a lasting friendship and successive collaboration. The products of that collaboration stand in the focus of this study. There are seven such works, vocal with instrumental accompaniment, which Radić composed from the early 1950s to the late 1980s: *Spisak* (“The List”), *Predeli* (“Landscapes”) and *Opsednuta vedrina* (“Invasive Brightness”) – joined under the common title *Opsednuta vedrina* (“Invasive Brightness”), *Čelakula* (“The Skull Tower”), *Učitelji* (“Schoolmasters”), *Uspravna zemlja* (“Earth Erect”), and *Vučja so* (“Salt of the Wolves”).

Mutual interest in certain subjects enabled the “transmutation” (the alchemically-connoted term that Radić was prone to) of the poet’s verses and the composer’s inspiration into the musical elaboration of most various themes: from the existentialist look at the *conditio humana*, to national mythology and history.

In parallel developments in their specific creative fields, in time, both authors alleviated severity of modernist critique which formed background for their creative beginnings, perhaps following thusly certain “transmutations” of their own.

**Key words:** instrumentally accompanied vocal music, modernism, second half of the 20th century, Yugoslavia – Serbia, Dušan Radić, Vasko Popa

\*Ana Marković (1977) – nearing completion of her undergraduate studies of Musicology at the Faculty of Music Arts of the University of Arts in Belgrade and Comparative Literature at the Philological Faculty of the Belgrade University. Her activities include translation, creative and theoretical writing, and participation in various musical ensembles.





Душан Радић: *Циркус*  
Dušan Radić: *Circus*



Since he believed that he exhaustively treated the issues of the purpose of human existence and death in the first two symphonies, and that the *Second Symphony* gave the answers to the questions posed in the *First*, in this concluding chapter, I will first concentrate on the *Second Symphony*, as the symphony that Mahler himself stressed is an integral part of the world of his *First Symphony* and therefore must be viewed from the perspective of this earlier work. I will then discuss the *Third Symphony*, as the work where Mahler's gradual transformation of the aesthetic concepts and musical procedures established in his two earlier works may be observed. I will concentrate on those aspects of the two symphonies that are reflections of his treatment of musical form marked by the dialectical interchange of ruptures (Breakthroughs) and transitions (blurring of formal boundaries), whereas the form acts as a purveyor of the composer's underlying philosophical ideas. Although there is almost no discussion, besides Adorno's, of the concept of *Durchbruch* in the scholarship on the remaining three *Wunderhorn* symphonies, I believe that what Mahler had posited as a musical/aesthetic problem in his *First Symphony*, remains an important component of the musical and poetic content of the subsequent two works.<sup>5</sup> While a fully developed analysis of these two symphonies is beyond the scope of this dissertation, I hope that this preliminary, *al fresco* sketch of Mahler's changed attitudes towards the musical procedures of Breakthrough and transition in the *Second* and *Third Symphonies* will demonstrate the importance of these ideas for these works.

Admittedly, the importance of *Durchbruch* for the interpretation of the form of each of the symphonies, as well as its broader philosophical significance, differs in each of the works. Similarly, the emphasis on musical process and gradual transition that undermined clear formal differentiation in the *First Symphony's* outer movements continues to mark the form of the subsequent symphonies, although on a more large-scale level. The idiosyncratic musical procedures, which have been discussed in relation to the *First Symphony*, and then developed and transformed in the *Second*, and which played a crucial role for the understanding of the poetic content of these works, although still important in the *Third Symphony*, exhibit a different perspective on life and art on Mahler's part. In this work, Mahler still reaches for philosophical answers through musical gestures such as the Breakthrough and transition, but their roles and functions within this process have changed dramatically.

Mahler's *Fourth Symphony*, while still sharing the common link to the *Wunderhorn* songs with the other early symphonies and much of the quasi-programmatic imagery, reflects yet another, different stage in Mahler's life and work. While on the surface still occasionally emulating the Breakthrough effect, Mahler's treatment of this and other semantically embodied gestures is colored by a certain "objective" and in some way ironic character that enters the poetic content of the work. The debate over the extent of the ironic content of this work is in fact relevant for my argument. Having begun this work in 1899, after two years of struggle and disappointment following his appointment to the Vienna Opera and Philharmonic in 1897, and after a dangerous medical crisis, Mahler juxtaposed the idealistic world of the philosophical and spiritual quests of his earlier symphonies with the ironic and disappointing realities of this later time. This shift is reflected clearly in the style of his letters, which were until the turn of the century rich in descriptive, meditative, inspired writing, philosophical musing on life and insightful descriptions of the creative process of composing. After 1900, however, his

letters suddenly become increasingly mundane, and the pervasive tone is one of disgust with all the practical matters of life such as performing for money, accommodating to popular taste, his duties as the Director of the Vienna Opera and a general realization of the extent of human hypocrisy. Furthermore, there seems to be a remarkable turn towards the inward in Mahler, since instead of the previous step-by-step reports to his friends of his progress on a particular work, Mahler now simply dryly announces the completion of his pieces. In a letter to Nana Spiegler, for example, dated August 1900, Mahler informs her that he has finished the *Fourth Symphony* and explains: *This one is quite fundamentally different from my other symphonies. But that must be; I could never repeat a state of mind – and as life drives on, so too I follow new tracks in every work.*<sup>6</sup>

What Mahler refers to as the "fundamentally different" aspect of this work, is an issue that has been debated in Mahler scholarship: is it perhaps a new interest on Mahler's part in returning to traditional, classical forms, and if so, how much earnestness is there in that process? The "neo-classical" character of this *Symphony* and the extent to which the parodying procedures undermine the apparent narrative context of the work are problems that require a separate study.<sup>7</sup>

## The Transformative Function of the Breakthrough in the Second Symphony

The two central formal and harmonic procedures, i.e., the Breakthrough and transition, are not equally important in each of these symphonies and do not interact in the same way as in the *First Symphony*. As I have shown, the *First Symphony* shows a certain coordination between the moments of *Durchbruch*—the sudden ruptures in all of the musical parameters that destabilize and undermine a particular tonal and harmonic direction while creating an alternate sense of structure by means of its quasi-cyclical re-appearance—and the passages of fluid, transitional harmonic content which occur at the traditionally clearly delineated formal borderlines. The relationship between these two procedures suggests that Mahler was creatively rethinking the traditional sonata form models. This is further underlined by a certain role reversal between these two categories in the outer movements of the *First Symphony*: the sections that have traditionally divided the form through some kind of a gesture of cadential closure—such as between the exposition and the development section, or passages leading into the

recapitulation—are now deliberately blurred and smoothed over by means of harmonic ambiguity, bringing back the fluid music of the introduction and the avoidance of clear modal determination. Those sections therefore function more as transitions common in a development section or between the themes in the exposition rather than clear divisions between section, and pillars of musical form. This way, the sectional delineation is relativized and undermined. On the other hand, those sections which usually exhibit an uninterrupted forward motion, such as the development and the coda, are in Mahler's *First Symphony* affected by sudden ruptures which halt the musical development, and act as moments of formal division, thus creating confusion as to the formal function of those sections.<sup>8</sup> In the *First Symphony* this reversal of the function and meaning of traditional form-creating procedures becomes, in effect, an important statement on Mahler's part on the relation between form and content in his sonata-based movements.

As I will show, however, the *Second Symphony* stresses a new kind of transition. Rather than focusing on re-evaluating the traditional formal models through the blurring of formal delineations, Mahler here deals with the idea of transition as a means of transformation; it is the transformation of motives, of harmonic situations and of significant musical moments in the dramatic trajectory of the symphony, primarily the Breakthrough-like events, that are now the purveyors of meaning in this symphony. I will now discuss the overall role of the ideas of Breakthrough and Transition in the *Second Symphony*. This discussion is then followed by a more detailed analysis of individual movements and Breakthrough moments within them.

\*\*\*

In this symphony, Mahler incorporates the notion of the *Durchbruch* in an even more complex and multilayered way into the fabric of his musical and poetic narrative than was the case in the *First Symphony*. The complex structure and especially the harmonic layout of the symphony, in which, as I will show, the Breakthrough sections play an important role, have caused scholars to debate the logic behind some of Mahler's compositional decisions. Thus Nadine Sine remarks that the *Second Symphony* is "perhaps the most structurally problematic of Mahler's symphonies," due to yet another ending in the "wrong" key.<sup>9</sup> Instead of C minor, Sine notes, Mahler ended the symphony in E<sub>f</sub> major, which in her opinion, *considering the whole, [E<sub>f</sub>] really has little meaning within the work, nor is it*

*prepared on a large level.*<sup>10</sup> However, I believe that the key of E<sub>b</sub> major is not only crucial for the interpretation of meaning in this work, but is also prepared and anticipated in several important passages in the work. As Edward Reilly perceptively remarked, the emphasis already in the exposition of the first movement on the relationship between the tonal areas of E(♯) and E<sub>b</sub> *seems clearly prophetic of the tonal organization of the movement and even of some aspects of the symphony as a whole.*<sup>11</sup>

Furthermore, the way Mahler uses the concept of Breakthrough in this symphony, within the context of the C minor-E<sub>b</sub> major progression, has a more complex and perhaps even greater implication for the formation of meaning in this symphony in comparison to the previous one. In his written and spoken comments, especially those made at the time he was composing his first two symphonies, Mahler often evoked the imagery of the Breakthrough, both in reference to specific musical procedures and more general, poetic context, as of something sought after and then granted unexpectedly. Even in his description of the manner in which the idea for the ending of the symphony came to him, the element of breakthrough plays an important role. In a letter to the German music critic Arthur Seidl, written in February 1897, four years after starting work on this symphony, and after a long period of searching for the right Finale to his already monumental work, Mahler states: *The way in which I received the inspiration for this work is very typical for the nature of artistic creativity. For a long time I had been pondering the idea of including a choir in the last movement. Only the fear that this might be considered an overt imitation of Beethoven made me hesitate again and again! When Bülow died, I attended his funeral. The mood I was in as I sat there thinking of the deceased was very much in the spirit of the work I had on my mind at that time. Then, from the organ loft, the choir sang Klopstock's chorale Resurrection! This hit me like lightning, and everything appeared clearly and distinctly before me! Every creative artist waits for that stroke of lightning; it is a kind of holy conception!*<sup>12</sup>

Again, Mahler likens artistic creation to a quasi-religious experience, in which the "stroke of lightning" which gives the artist the inspiration he desperately needs is compared to "a kind of holy inception." And in the *Second Symphony*, Mahler exemplifies, through his treatment of the Breakthrough moments the search for the one true moment of Breakthrough, which will open the realm of that "holy conception."

As was the case in the *First Symphony*, Mahler treats the appearance of the Breakthrough-like sections cyclically, attempting to achieve at several, premature points in the symphony the semantic and tonal goal of the symphony. The strong spiritual basis for this work, which comes out not only through a number of textual and music-mimetic references to certain biblical passages, and overtly religious texts by Friedrich Klopstock and Mahler in the last movement, but also through the treatment of certain musical materials and tonal areas as well. Mahler confirms this to the singer Anna von Mildenburg: *I have to drill the heavenly host. You wonder what that is eh? One cannot explain in words (obviously, else I should not have put it into music), but when you hear the passage in the last movement you will probably remember these words, and then you will know what I mean.*<sup>13</sup>

The "drilling" of the "heavenly host" that Mahler mentions results in a long span of expectations that are set up in movements 1, 3 and 5 only to be achieved at last with the attainment of the key of E<sub>b</sub> through a Breakthrough-like event.

However, as I have already stated, the categories of Breakthrough and Transition in this symphony are more complex than was the case in the *First Symphony*. Mahler's multilayered approach to the Breakthrough events in this symphony comes from two different, but equally important sources. First, the Breakthrough is in this work a tool for formal and cyclical unification, since, as will be shown, it is the key to the cyclical re-introduction of musical materials from previous movements. (See *Table 3* in the Appendix to this chapter, which provides a formal and thematic layout of the Finale). Several such moments occur in the Finale, where, for example, already from the outset of the movement and the violent outburst of the music previously heard in the Scherzo (m. 481), it becomes clear that the Finale will draw heavily on the materials from the previous movements and that the re-interpretation of their meaning in a new harmonic and thematic context of the Finale will provide the solutions to their sharp contrasts established throughout the symphony. This is particularly confirmed when the above mentioned Breakthrough section, taken over from the Scherzo (m. 465) and repeated at the beginning of the Finale, reappears in mm. 395ff, this time transposed a 1/2 step up. Several other such moments occur, for example, in the Finale in mm. 310ff., where there is a literal repetition of the Breakthrough moment from m. 291 of the first movement, or even more importantly, there is a re-working and resolving of the music from in the fourth movement (m. 55) in mm. 656ff in the Finale, when the key of E<sub>b</sub> major is finally attained.

The second source of the complex treatment of the Breakthrough in this work is rooted in Mahler's project of realizing an essentially religious work within the format of a traditionally secular musical genre, such as the symphony. In the context of a symphony which aims to express the idea of *Kunstreligion*, the Breakthrough events go beyond their important formal and harmonic function, and simulate moments of divine transport. And while the Breakthrough is ultimately the way into redemption, the nature of every spiritual journey is one of trial and error, of misguidance and anger, of rejection and repentance. The Breakthrough in this symphony is, therefore, a multi-staged process, where the different moments of seemingly metaphysical insight are often, in fact, misguided or forceful attempts at attaining transcendence. The main question that Mahler asks, through the use of the Breakthrough imagery and symbolism, is: what is the right way into redemption? What is the true fabric of faith? Consequently, a musical work which asks such questions and whose main subject is the very nature of divine rapture, will necessarily have the Breakthrough as a central category of both its formal and semantic frameworks.

The multifaceted approach to the idea of Breakthrough in this symphony therefore results in several types, or variants of the Breakthrough idea, as we know it from the *First Symphony*. Similarly to the *First Symphony*, there are several occasions where there is a gesture containing all of the recognizable elements of a Breakthrough event: dynamic and orchestral intensification, harmonic destabilization resulting in a sharp break and change of course in the music. What follows is usually a fanfare-like passage in the brass instruments outlined against a harmonically tense sonority (comprising of a prolonged bass pedal above which there is an unrelated seventh or ninth chord, or some other type of dissonant sonority in the rest of the orchestra). This chorale-like arrival may also be accompanied by the inclusion of the harps, which have not been heard until that moment. This semblance of victory is, however, only temporary since what may be expected next is

a gradual dissolution of that sonority, element by element, a motivic fragmentation and dispersion throughout the orchestra and a return to a state of tonal instability.

This familiar Breakthrough narrative outline, carried over from the *First Symphony*, may be characterized as a "failed" Breakthrough event, similar to the ones in the *First Symphony* first movement (mm. 352ff.) and Finale (mm. 368–78). These events, which occur in the *Second Symphony* in the first movement (primarily in mm. 291ff) and Finale (mm. 167, 310ff and 402ff.) have the function of providing a glimpse into the "other" world, into the sphere, in both the tonal and semantic sense, that the symphony attempts to gain access to. The attempt to achieve transcendence, even if unwarranted and premature, here provides hope that the struggle that continues in the symphony is not in vain.

The Finale illustrates the way Mahler uses a series of "failed" breakthrough events to gradually obtain the right solution for the symphony. The first such "failed" attempt at transcendence occurs at the moment of the "failed" apotheosis at the end of the first division of the movement. At m. 167, after all the main materials of the movement have been introduced, there is a false sense of achievement since the strong semantic and tonal conflicts of the materials such as the Resurrection theme and the *Dies Irae* theme have not yet been addressed and only after exposing them one by one, Mahler seemingly attempts to reach a serene state of transcendence. (See *Table 1*, which outlines the main thematic materials of the movement in the Appendix to this chapter).<sup>14</sup> After a series of attempts and collapses in C minor, there is, at m. 167 a semblance of an apotheosis, but since it has never actually been fought for, it therefore appears unmotivated and furthermore, it is in the "wrong" key of C minor, undermining even further its deceptive appearance. Consequently, the state of imagined transcendence disintegrates and collapses at the end of this section, and we proceed into the second division of the movement, where the important conflicts will be exposed.

However, this movement takes the idea of struggle from the *First Symphony* Finale even further, since even after the previous "failed" Breakthrough, there still is a long road until a successful one will bring us to the goal of the symphony. Therefore, at mm. 309ff there is another attempt at reaching transcendence. At this point, the tonal area of E<sub>b</sub> minor that was anticipated earlier comes closer to the tonal goal of the symphony. The tonality of E<sub>b</sub> minor/major is not achieved, however. Rather, it is circumvented by a gesture towards B<sub>b</sub> major and by a dissonant sonority consisting of a

B-flat triad surrounded by E-natural from above and F pedal from below. The failure to attain the key of E-flat is here even more jarring since after its preparation, the tension of E-natural against the previous E-flat and F bring this element of failure to the foreground.

Unlike the *First Symphony*, where the Breakthrough was primarily a tool for achieving the D major, the idea of metaphysical insight is here a crucial element of the symphony's narrative, resulting in a new way of treating this event. At several points in the symphony, there occurs a different kind of climactic event, what I will call a "negative" or "false" Breakthrough event, or a moment where there is violent attempt at attaining transcendence, but it turns out to be, just an illusion. Such a moment occurs, for example, in the third movement (mm. 441ff), where there is a sudden leap outside of the F major song material and into a fanfare-like sonority on a  $C\frac{7}{4}$  chord indicating that a breakthrough away from the song has occurred. This illusion is sustained for the next 100 measures during which it becomes clear that the attempt to escape the earthly world of the main material of the movement has failed. Nevertheless, in m. 465, at the moment that Eggebrecht has labeled as the "orchestral scream," there seems to be a dominant preparation for C major and a great build-up of tension. When a low C is finally, after a long descent in the bass, reached, a  $B\flat$  minor chord is superimposed upon it, revealing that the attained closure on C is simply an illusion and the struggle thus continues. This section is, in fact, paralleled by the Breakthrough in the beginning of the Finale, which follows in the footsteps of the introduction of the Finale of the *First Symphony*, or the fanfares opening the Finale of Beethoven's *Ninth*. Both of these moments – the "scream" of the Scherzo and the introduction to the Finale, labeled by Mahler himself as the "Death Cry"<sup>15</sup> – represent important moment in the semantic narrative of this work, since in both cases there is forceful gesture towards stepping "outside" the musical world that surrounds them. Both of these events simulate musically a suspended, otherworldly state, with the unexpected inclusion of harps joining the brass fanfares, prolonged pedal points and dissonant harmonies. However, both times, this state is revealed as merely an illusion, since, Mahler seems to indicate throughout this Symphony, the state of metaphysical insight may not be reached through force.

The various guises that the Breakthrough assumes in this symphony – besides accomplishing Mahler's general quasi-religious narrative of repeated striving and failing and searching repeatedly for redemption before attaining it through faith alone – also

show that the idea of transformation through transition, which was explored in the *First Symphony*, has effected the moments of Breakthrough. Here, instead of distributing the transitions and the ruptures throughout the symphony in order to create a sense of process in the music (as he did in the *First Symphony*), Mahler sees the transformation of the Breakthrough idea throughout the symphony as a process of transition itself. As each of the failed, false and destructive attempts at reaching transcendence disappoints the expectation that the music sets up, at the same time, there is a progressive element in each of the successive Breakthrough moments toward reaching the tonal goal of the symphony, the key of  $E\flat$  major, and with it, the sought after redemption. The principles of rupture and transition have therefore come together here to illuminate the nature of spiritual struggle as one of transformation and change. The wide-ranging tonal relationships and developments, continuing the same trends as in the *First Symphony*, bring the various *Durchbruch*-like moments in this symphony into focus. Therefore, the dichotomy between the tonal center of pitches C in the beginning of the symphony and  $E\flat$  which is the ultimate goal of the symphony ( $E\flat$  major), and the different attempts of attaining it, shape the main Breakthrough-like events in the first, third and fifth movements of work. In the following section, I will therefore examine the individual Breakthrough moments in the *Second Symphony* in more detail.

\*\*\*

In the first movement, the key of  $E\flat$  major is several times reached for and touched upon but is always circumvented and turned away from. The first time this happens is already in the second subject, which begins in E major, but modulates in m. 58 into  $E\flat$  minor. However, immediately after a cadence in  $E\flat$  minor, in m. 62, there is a sudden reversal towards C minor again, and the introductory, energetic sixteenth-note runs are heard in the bass. Therefore, this second subject may be seen as though put into parenthesis – the E major in m. 48 is not prepared but instead occurs through an enharmonic modulation from C minor followed with a shift in the orchestral texture. The  $E\flat$  minor is also attained through an enharmonic shift (V in E becomes  $\flat$ VI in  $E\flat$ ) and it is abandoned at the moment it is established, as though it is actually never sounded. In m. 82 the trumpet outlines a step-leap melodic reminiscence of the Breakthrough material of the *First Symphony* Finale. At this point the music is in the key of G minor and it foreshadows the tonal implications of this motive for later in the symphony. The relationship between the tonal areas of G, C and E is clearly established in m. 129 where the G in the bass becomes the dominant of C major, with which the development section started (m. 117ff), and C moves through a Phrygian cadence into E major.

The first (failed) Breakthrough in the movement occurs in m. 196, after a long stretch of intensification through the appearance of the Breakthrough melodic outline in  $F\sharp$  minor (m. 175, horns). The dominant of  $F\sharp$  is kept for ten bars until in m. 189 the pitch D (flat VI degree in  $F\sharp$ ) in the bass opens the space for the G minor of the Breakthrough. (See *Example 1*.) Still, although the G is prepared, when the tonic chord is sounded, the effect is that of a sudden, unprepared event. The tonic occurs on the weak beat in the measure, in the entire orchestra, in *ff* dynamics and, as in the *First Symphony*, with a dominant pedal in the bass. Furthermore, this Breakthrough fails already after a couple of measures and relapses through  $F\sharp$  into F and B major.

Example 1. – Mahler, *Symphony No. 2, I*, mm. 195–199.

289

Anmerkung für den Dirigenten: „CÄSCH“ und hierauf plötzlich vorwärts!

Molto riten. 18 ♩ a tempo subito. Molto più mosso.

1.2. Piccolo.

1.2. Fl.

1.2. 3. Ob.

1.2. Clar. in B.

1. Es Clar.

2.

1.2. Fag.

Contrafag.

1. 2. Horn in F.

3. 4. Horn in F.

5. 6. J.

1. 2. Trup. in F.

3. 4.

1. 2. Pos.

3. Pos.

4. Pos.

Tuba.

Triangel.

Becken.

1 Pauke.

2 Pauke.

1. Viol.

2. Viol.

Viola.

Cello.

Bass.

Molto riten. 18 ♩ a tempo subito. Molto più mosso.

59

The next cycle leading to another unsuccessful Break-through-like event starts in m. 244, with the second part of the development section. At this point, the E $\flat$  minor is established already at the beginning of the section, with the violent burst of energy of the introductory material. Soon afterwards (mm. 254ff), a slow march unfolds with the *Dies Irae* theme superimposed on it in the French horns. In m. 282, with the switch to E $\flat$  major, the Resurrection theme (from the I symphony Finale) sounds in the trumpets and trombones. The Resurrection theme is, however, interrupted by the return of E $\flat$  minor and the *Dies Irae* music (m. 288, horns). Although the E $\flat$  is already established, there is, on the last beat of m.

290, immediately before the moment of *Durchbruch*, a deflection towards D and the diminished ninth chord (A-C-E $\flat$ -G $\flat$ -B $\flat$ ) that bursts through the orchestra sounds completely unprepared. (See *Example 2*.) This chord, which includes the dominant tones of both D and E $\flat$  major, does not lend itself to a logical harmonic resolution, but stands in between these two keys and bears a further similarity to the failed *Durchbruch* events of the *First Symphony* because of its dominant/tonic clash in the pedal. The key

Example 2. – Mahler, *Symphony No. 2*, I, mm. 289–293.

60

of E $\flat$  major/minor will therefore die out and the key of C minor of the recapitulation will slowly come to dominate. By this point, the arrival of the tonal center in E $\flat$  has not been justified by a struggle—the tonality first emerged as an enharmonic change from the E major of the second theme but was immediately abandoned, and then reappeared in the second half of the development section, again unprepared and unwarranted, this time only to be obtained by force. However, as will be shown, it is not possible to reach transcendence by force, therefore the striving continues.

As I have suggested above, the third movement, which follows the Wagnerian

interrupted song design,<sup>16</sup> revolves around several relapses into (or interruptions of) the key of C minor. (See Table 2 in the Appendix, which provides a thematic layout of this movement.) The returns of the music in C minor always coincide with the return of the material of the *Wunderhorn* song *Des Antonius von Padua Fischpredigt* which Mahler composed at the same time as the Scherzo. The material in C minor is therefore always related to the ironic content of the song—the symbolism of the pointless efforts of Saint Anthony to preach to the fish. But, as Mahler explained to Natalie Bauer-Lechner, to the fish “his speech sounds completely drunken, slurred (in the clarinet) and confused” and once “the sermon is over, the assembly swims away in all directions, not an atom wiser, although the saint has performed for them!”<sup>17</sup> The interruptions of the song, which as the movement progresses become increasingly significant, culminating in the Breakthrough



Example 3. – Mahler, *Symphony No. 2*, III, mm. 460–466.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 2, III, measures 460-466. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include: 1.2. Piccolo; 1.2. Fl.; 1. Ob.; 2. 3. Ob.; 1.2.3. in B Clar.; 1.2. in Bb Clar.; 1.2. Fg. Contrab.; 6 Hörner in F.; 1.2. 3.4. Trup. in F.; 1.2. Pos.; 3.4. Tuba; Becken Gr. Tr.; Tam-tam (tief.); 1. Pauke; 2. Pauke; alle Harfen vereinigt; 1. Viol. geth.; 2. Viol. geth.; Viola; Celli; and Bässe geth. The score is marked with dynamics such as *ff*, *cresc.*, and *molto cresc.*. The page number '460' is at the top left, and the measure number 'zu 2' is written above the first staff. The score is complex, with many notes and rests, and includes various musical notations like slurs and accents.

61

of m. 465, also always involve a deflection towards the tonal areas explored in the rest of the symphony, namely those of E<sub>b</sub>, D and E. Therefore, the first E<sub>b</sub> major interruption in m. 136 brings also the first intrusion of musical material contrasting the main material of the song. The E<sub>b</sub> tonality, however, lasts only ten measures, until the C minor song music returns (m. 149) with the grotesque trumpet melody.

After the material derived from the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> verse of the song (mm. 176–180) is heard, an intrusion of several chords on D<sub>b</sub> in mm. 186–188 again deflects the music from the tonal area of C minor. This section, being only several measures long and seen in the context of the C pedal in the timpani,

is just a brief exploration of the chromatic upper neighbor region and leads swiftly back to C major (Trio) in m. 190. The next, more extended intrusion into the C major song material occurs as two sequential whole step tonal shifts, first from the C major of mm. 190–211 to the quasi-triumphant D major in mm. 212–229 and then to the transposed triumphant music in E major in mm. 257–271. These quasi triumphant events bring about the long parenthetical E major episode (mm. 272–327), reminis-

62

*attacca:* 5

Im Tempo des Scherzo's.  
Wild herausfahrend.

1. 2. Flöte.  
(abwechselnd 3. 4. Piccolo.)

3. 4. Flöte.  
(abwechselnd 1. 2. Piccolo.)

1. 2. Oboe.

3. 4. Oboe.  
(abwechselnd 1. 2. engl. Horn.)

1. 2. 3. Clarinette in B.  
(3. Clar. abwechselnd Bassclar. in B.)

1. 2. Clarinette in Es.  
(2. Es-Clar. abwechselnd 4. Clarinette.)

1. 2. 3. Fagott.

4. Fagott.  
(abwechselnd Contrafagott.)

1. 2. 3. 4.  
Horn in F.  
5. 6.

1. 2. 3. 4. Horn in F in der Ferne; sind an  
den in der Partitur bemerkten Stellen mit im  
Orch. thätig

1. 2. 3. 4.  
Trompete in F.  
5. 6.

1. 2. 3. 4. Trp. in F in der Ferne; (zwei davon  
können durch die 5. u. 6. Orch.-Trp. ausgef. werden)

Triangel, Becken, grosse Trommel  
und Pauke in der Ferne.

1. 2. Posaune.

3. 4. Posaune u. Tuba.

Becken.

Grosse Trommel.

Tam-tam. (tief.)

1. Pauker. (Jeder mit 3 Pauken.)

2. Pauker.

Glockenspiel. Kleine Trommel.  
Tam-tam. (hoch)

3 Glocken. (Stahlstäbe von tiefem  
unbestimmtem Klange.)

Orgel.

1. 2. Harfe. (Jede mehrfach besetzt.)

1. Violinen.

2. Violinen

Viola.

Sopr. Solo. Alt Solo.  
Gemischter Chor.

Violoncello u. Contrabass.

1. 2. Fl. *ff*

*ff* *ff*

3. u. 4. Ob. *ff*

2. 3. Clar. *ff*

1. 2. Es Clar. *ff*

Contrafag. *ff*

*ff* mit aufgehobenem Schalltrichter

*ff* mit aufgehob. Schalltrichter

4. Pos. *ff*

Tuba *ff*

*ff* mit Holzschlägeln

ohne Dämpfer *pizz.* arco *ff*

ohne Dämpfer *pizz.* arco *ff* 3-fach geth.

ohne Dämpfer *pizz.* arco *ff* 4-fach geth.

*ff* geth.

verein *ff* ohne Dämpfer

cent of the equivalent second theme E major episode in the first movement. After this long interruption, the material of the song and the C tonal center struggle toward their restoration. A tonal breakdown in mm. 340–346, however, leads to a brief and grotesque section in E $\flat$  major (mm. 348–358) after which the C minor brings the continuation of the song's A section material and the B section of the Scherzo in F major. This is again suddenly interrupted by another quasi-triumphant gesture corresponding to the two previous ones in D and E major. This time, the triumphant motive in the brass outlines C major, but over a dominant pedal.

The final and biggest interruption of the key of C, the Breakthrough of this movement, occurs in m. 465, when the emersion of motives related to the resurrection themes of the Finale attempts to deflect from the grotesque material of the song. More importantly, this section will be exactly repeated at the beginning of the last movement, and then again, transposed up a 1/2 step at the Breakthrough in mm. 309ff of the Finale. This interruption comes after several repeated chromatic descents in the bass, all over a tonic C pedal, and the circling in the strings around C seems to be aimed at reaching C again. This motion is suddenly deflected when the entire orchestra, instead of stopping on C, surges upwards and reaches a B $\flat$  minor chord, still over a C pedal and the harps enter for the second time in the movement outlining a B $\flat$  minor chord. (See Example 3.)

This intrusion into the area of C lasts until mm. 480–481, when a Phrygian gesture leads into C major and the musi-

cal material of the Trio. Although the music seems calm again, with several motives of the Finale anticipated in the brass (mm. 496ff) and the first violins (mm. 501ff), the A $\flat$  chord still lingers in the woodwinds together with the interrupted ascending motive in the bass. The C tonal center is destabilized and through a series of unstable, unresolved seventh chords the music is deflected from C major/minor, only to return to it in an unlikely and unconvincing way in mm. 544–545. Once C minor is re-established, the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> strophes of the song bring about a hastened conclusion of the movement. This last short re-establishment of the C tonal center and the material of the song, while only formally showing the resilience of the human stupidity the song symbolizes, is crippled to such an extent that a final blow to the C tonal area is anticipated and expected in the remaining part of the Symphony.

With its initial tremendous burst of a B $\flat$  triad in the winds, strings and harps over a C pedal in the low strings, trombones, tubas, bassoons and percussion, the fifth movement opens the final tonal battleground in which the Breakthrough moments such as

Example 5. – Mahler, *Symphony No. 2*, V, mm. 167–172.

this one in the first few measures will play an important role. (See *Example 4*.) Taken from the Scherzo, this orchestral shriek and the tonal ambiguity of the ensuing measures (the emphasis on the C – F fourth with a simultaneous B-flat chord outlined) will lead into the first section of the Finale (mm. 26–42) where the music of the Scherzo will be recalled both tonally (C major) and thematically (compare with mm. 481ff of the Scherzo).

The entire first division of the movement is organized as a successive exposition of the main musical and semantic themes of the movement (and the symphony as a whole): the themes of the *Rufer* (mm. 43ff), *Dies Irae* (mm. 62ff), Resurrection (mm. 70), Glory (mm. 78ff), *Glaube* (mm. 97ff). (See Table 3 in the Appendix to this chapter.) The implied tonal areas of the opening Breakthrough, those of C, F and B-flat are in this division successively explored, the music moving along the circle of fifths and confronting at the end the flattest D-flat major with the initial C major. With the return to C major in the last section of this division (mm. 162–193) the music combines the *Rufer* and Glory themes and

heads toward what seems to be a climax of the movement. This is the first attempt at reaching an apotheosis, with the horns outlining the F-C interval and the Glory theme while the wind instruments with their high trills are moving along the C  $\frac{5}{4}$  chord. (See *Example 5*.) This apotheosis, however, fails after the *Rufer* theme in the trombones turns towards C minor (mm. 172ff) and a series of successive rises and collapses in the remaining part of the section finally bring the music into the low register of C minor.

The first significant Breakthrough in the movement happens halfway through the second division of the movement, in mm. 309–320. This Breakthrough, which, even though still unsuccessful, brings the music closer to its goal of attaining E $\flat$ , and comes after a long stretch of grotesque music, trivializing all the previous themes of the movement. This section also remained mostly in the flat areas of F minor/major, B $\flat$  minor and major and D $\flat$ . Therefore, after the E $\flat$  minor in m. 309 which seems to be leading toward B $\flat$  major (A major), the dissonant clash in the next Breakthrough measure of the E-natural diminished seventh chord over an F in the pedal, comes as a dramatic shift in the tonal trajectory of the previous section. Between the semitone clash of the F in the low strings, tuba, bassoon and contrabassoon, and the E-natural in the high strings, woodwinds, trumpet, are embedded the chords of B-flat in the kettle drums and trombones and a diminished triad on G in the horns. (See *Example 6*.)

As in the *First Symphony*, the surprising effect of the Breakthrough here is characterized by a dissonant sonority over a

64

Example 6. – Mahler, *Symphony No. 2, V*, mm. 305–311.

pedal point, a fanfare-like melodic element in the trumpets (in this case, a grotesque caricature of a triumphant fanfare by outlining the tritone G - D<sub>b</sub>), and an orchestral (inclusion of various percussion and a change in articulation and register for most instruments) and tonal (E diminished ninth chord leading into the region of E<sub>b</sub>) shift. The *Durchbruch*-like event at this point comes as the apex of a destructive and deformative process that trivialized most of the musical motives from the beginning. Themes such of *Dies Irae*, *Sterben Leben* and the Resurrection, apart from bearing a large structural role in the symphony, have important religious and philosophical connotations as well; Mahler's musical "de-construction" of these musical/semantic units at this point in the symphony have, therefore, a twofold significance. The only theme that has survived the process of deformation at this point is the *Glaube* music. Therefore, the Faith motive in E<sub>b</sub> minor that emerges in the trombone in m. 325 comes after yet another failed attempt at reaching transcendence and initiates a stretch of semantically intensifying sections centered on the idea of Faith.

In the following eighty measures, the idea of Faith is, however, also trivialized, marginalized and transformed, until the repeated forceful tritone (G<sub>b</sub>-C) in the brass in mm. 395ff, creates an unsustainable crisis in the music. This crisis which is the consequence not only of the devaluation and extreme transformation of most of the movement's musical/semantic elements, but also of reaching the flattest tonal area in the symphony (G<sub>b</sub> major) that stands in a tritone relationship with the tonality from which the whole process has begun (C major after m. 26). The insistence on the tritone G<sub>b</sub>-C in the trombones and tubas therefore is a signal of this tonal tension and is resolved in the measures that follow (mm. 402ff) with another Breakthrough event. This Breakthrough, however, differs from the previous ones in the fact that, although in gesture replicating the previous Breakthrough (in mm. 309–310), it is actually transposed a half-step higher in relation to both the Breakthrough of the movement's beginning and to some extent the one in m. 310, it comes as a result of correct voice-leading. Unlike the previous Breakthroughs, which initiated a sudden and unexpected tonal shift, this event relates to the previous G<sub>b</sub> major through its pedal on C<sub>♯</sub> (enharmonically transformed into D<sub>b</sub> later) and through the resolution of leading tones A<sub>♯</sub> and D in the outer voices. (See *Example 7*) This event, although dramatic and disruptive in gesture, by relating the flat and sharp areas through enharmonic transformation, creates a bridge to the final, third division of the movement (or the Recapitulation in a quasi-sonata formal interpretation) and opens the path to the tonal areas of G<sub>b</sub>, B<sub>b</sub>, D<sub>b</sub>, A<sub>b</sub> and finally E<sub>b</sub> which will be the ultimate goal of the symphony.

This section also signifies the last appearance in the symphony of the *Dies Irae* motive, here in mm. 409–416 in the trombones. In this last appearance, the *Dies Irae* motive assumes again its perfect fourth outline, "correcting" the tritone of its previous appearance in the Breakthrough of mm. 310–322, where it mapped two tritones, half a step apart: first the G-D<sub>b</sub> tritone in the trumpets (mm. 310–316) and then, in double rhythmic values the A<sub>b</sub>-D in the trombones (mm. 321–322). This gesture of an upward half-step shift of the *Dies Irae* motive, which therefore provides a leading tone for the E<sub>b</sub> minor of the *Glaube* section, is mirrored later in the half-step upward shift of the Breakthrough of m. 402 which now consists of a B minor chord built over a C<sub>♯</sub> pedal. The previous Breakthrough (m. 310), which was constructed from an F pedal with an E diminished seventh chord over it (F +

E-G-B<sub>b</sub>-D<sub>b</sub>), has a dual relationship to the later Breakthrough—it stands in a tritone relationship to the later Breakthrough on the basis of its pedal tones (F-C<sub>♯</sub>) and in a half-step relationship between the B<sub>b</sub> minor chord outlined in the kettle drums (m. 310) and B minor fanfares of the trumpet (m. 402). In addition, the initial Breakthrough of beginning of the movement is set a half step below this later climactic appearance of the same gesture. (Compare *Examples 4* and *7*.) In this way, the C-F tonal relationships of the first four sections of the movement (before the appearance of the *Glaube* music), which are conceptually related to the C of the first and third movements, are dramatically overridden and the music-ideal realm shifts to the flat areas of D<sub>b</sub> and G<sub>b</sub>, instead, which will ultimately open the way to the goal of the symphony, the key of E<sub>b</sub>.

However, the achievement of the key of E<sub>b</sub> major will lead through several sections of the previously heard music, the Ascention, *Sterben Leben* and Resurrection themes, Glory and *Glaube*, this time mostly circling around the keys of G<sub>b</sub>, b<sub>b</sub>, D<sub>b</sub> and A<sub>b</sub>. After the music continues from the motives of the ending of the fourth movement (mm. 656ff), the entrance into the realm of E<sub>b</sub> is already palpable through its appearance as the dominant of A<sub>b</sub>, the tonality of the Fourth movement whose music is here recalled. After the intensification of mm. 656–663, where the motives of the *Glaube* music move through an upward chromatic shift (E<sub>b</sub> major chord – E dominant seventh – F dominant seventh chord), mm. 664–671 bring, through a final Breakthrough-like event, the long awaited resolution to E<sub>b</sub> major, bringing the symphony to its climax on the word "Licht" and clearing the way for the reaffirmation of the Resurrection and Ascention (*Sterben Leben*) motives in the ending apotheosis in E<sub>b</sub> major. (See *Example 8*.)

As I have stated in earlier chapters, the complicated, extended form of this symphony and the strong non-musical element present in the vocal parts and instrumental gestures alike, have provoked various programmatic interpretations of this symphony. These interpretations, however, have mostly attempted to link the idiosyncratic musical outlines to a specific literary source, as Stephen Hefling has done with a parallel reading of the symphony and Adam Mickiewicz's epic poem *Dziady* ("Forefather's Eve").<sup>18</sup> Although Mahler's programs, either explicit or latent, have provoked many discussions in Mahler scholarship, Mahler himself was emphatic about the way he viewed the non-musical content of his works. On numerous occasions, he gave statements against such a one-to-one

Example 7. – Mahler, *Symphony No. 2*, V, mm. 395–404.

395 26 *zu 2* *Più mosso.* *accel.*

1. 2. Fl. *zu 2*  
1. 2. Picc. *zu 2*  
1. 2. Ob. *zu 2*  
3. 4. *zu 2*  
2. 3. in B. Clar. *zu 3*  
1. 2. in Es. *zu 2*  
1. 2. Fag. *zu 2*  
3. *zu 2*  
Contrafag. *zu 2*  
1. 2. Horn in F. *zu 2*  
3. 4. Horn in F. *zu 2*  
5. 6. *zu 2*  
1. 2. Trmp. in F. *zu 2*  
3. 4. *zu 2*  
5. 6. *zu 2*  
1. 2. Pos. *sehr kurz*  
3. 4. *sehr kurz*  
Tuba. *sehr kurz*  
Triangel. *sehr kurz*  
Gr. Trom. *mit Paukenschlägeln*  
Becken. *Più mosso.*  
Tam-tam (tief). *klängen hören*  
1. Pauke. *O nach Des*  
1. Viol. *f molto cresc.*  
2. Viol. *f molto cresc.*  
Viola. *f molto cresc.*  
Cello. *sehr kurz sempre cresc.*  
Bass. *26 sehr kurz sempre cresc.*

**66**

*Più mosso.* *accel.*

659

Vorwärts. Drängend. Nicht schleppen.

1. 2. Flg. *p* *f* *p*

3. 4. *p* *f*

1. 2. Horn in F *mf* *f* *p* *pp* *pp*

3. 4. *p* *pp* *pp*

1. 2. Pos. *pp* *ppp*

3. *pp* *ppp*

I. II. zu 2

1. Viol. *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp* *dim.*

2. Viol. *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp* *dim.*

Viola. *f* *pp* *dim.* *pp*

Sopr. Solo. *cresc.* *f* *pp*

Alte Solo. *cresc.* *f* *pp*

Bass. *Schwarz!* *ppp* *Mit*

Celli. *pp* *ppp* *f* *pp* *pizz.* *p*

Bass. *pp* *ppp* *f* *pp* *pizz.* *p*

Vorwärts. Drängend. Nicht schleppen.

correlation of music and program. In a letter to Max Marschalk, Mahler specifically describes a complex relationship between the music and the ideas behind his Second Symphony. He states: *In conceiving the work, I was never concerned with detailed description of an event, but at most with that of a feeling. – The conceptual basis of the work is clearly expressed in the words of the final chorus, and the sudden alto solo casts light on the first movements. The fact that in various individual passages I often retrospectively see a real event as it were taking its course dramatically before my eyes can easily be gathered from the nature of the music. The parallelism between life and music may go deeper and further than one is at present capable of realizing.*<sup>19</sup>

Thus, the “conceptual basis” of Mahler’s Final chorus, is a meditation on life after death centered on the idea of faith (*Glaube*). The text of the last movement, partly taken from Friedrich Klopstock and partly written by Mahler himself, goes as follows:

#### Resurrection (Klopstock)

Arise, yes, you will arise from the dead,  
My dust, after a short rest!  
Eternal life  
Will be given you by Him who called you.  
To bloom again are you sown.  
The lord of the harvest goes  
And gathers the sheaves,  
Us who have died

#### O believe, my hart (Mahler)

Oh believe, my hart,  
Nothing will be lost to you!  
Everything is yours that you have desired  
Yours, what you have loved, what you have  
Struggled for.  
Oh believe,  
You were not born in vain,  
Have not lived in vain, suffered in vain!  
What was created must perish.  
What has perished must rise again.  
Tremble no more!  
Prepare yourself to live!  
O sorrow, all penetrating!  
I have been wrested away from you!  
O Death, all conquering!  
Now you are conquered!  
With wings that I won  
In the passionate striving of love  
I shall mount  
To the light to which so sight has penetrated  
I shall die, so as to live!  
Arise, yes you will arise from the dead  
My heart, in an instant!  
What you have lived through  
Will bear you to God.

In his letters Mahler unambiguously explains that the nature of struggle in this work is spiritual, and very broad, covering questions such as the purpose of life and action, which are not directly related to any single literary source. In the letter to Max Marschalk cited above, Mahler avoids giving any specific reference to an outside source of inspiration, but concentrates on the most universal, spiritual enigmas of human existence, such as, *What did you live for? Why did you suffer? Is it all only a vast terrifying joke?* for which he believed he provided an answer to in his Finale.<sup>21</sup>

The text that he chose answers these questions, especially the added section (*O Glaube mein Herz*), which Mahler himself wrote and which is centered on the idea of faith in the eternal life. This added text reworks and revises the idea of faith expressed in Klopstock’s text. While the basis of Klopstock’s text is the notion that resurrection will not be won, or gained through struggle alone, but will be given by “Him who called you,” Mahler supplements this idea, which for him surely echoed with Schopenhauerian and Wagnerian ideas, with the ideas of belief and the struggle of love as important elements in the spiritual trajectory of this work. At a crucial point in the text, Mahler writes of wings that he won for himself in the passionate strivings of love, which will bring him to “the light to which no sight has penetrated.” The simple,

#### Aufersteh’n

*Aufersteh’n, ja aufersteh’n wirst du,  
Mein Staub, nach kurzer Ruh!  
Unserblich Leben  
Wird der dich rief dir geben.  
Wieder aufzublüh’n wirst du gesät!  
Der Herr der Ernte geht  
Und sammelt Garben  
Uns ein, die starben.*

#### O glaube, mein Herz

*O Glaube, mein Herz, o glaube:  
Es geht dir nichts verloren!  
Dein ist, was du gesehnt!  
Dein, was du geliebt, was du gestritten!  
O glaube:  
Du warst nicht umsonst geboren!  
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!  
Was entstanden ist, das muss vergehen!  
Was vergangen, auferstehn!  
Hör’ auf zu beben!  
Bereite dich zu leben!  
O Schmerz! Du Alldurchdringer!  
Dir bin ich antrungen!  
O Tod! Du Allbezwinger!  
Nun bist du bezwungen!  
Mit Flügeln, die ich mit errungen  
In heissem Liebesstreben  
Werd’ ich entschweben  
Zum Licht, zu dem kein  
Aug’ gedrungen!  
Sterben werd’ ich, um zu leben!  
Aufersteh’n, ja aufersteh’n wirst du  
Mein Herz, in eniem Nu!  
Was du geschlagen,  
Zu Gott wird es dich tragen!*<sup>20</sup>



blind faith in a divine intervention, the surrender to the higher power, is here superimposed with faith that through noble endeavors, through spiritual struggle (“passionate striving of love”), the individual will deserve (“win for himself wings”) the eternal life after death. We see therefore in the Second Symphony, the next step in developing the main ideas of the *First Symphony*, i.e., a conceptual addition to the Schopenhauerian idea of reaching transcendence through pure renunciation of the will. As in the *First Symphony*, where the D major was finally “given” only after the struggle for it ended and the F minor seemingly took over in the Recapitulation, but which was nevertheless earned through the gradual preparation for the D major outcome. In the *Second Symphony*, therefore, Mahler puts forward the idea of reaching transcendence through a seemingly paradoxical combination of, on the one hand, a Schopenhauerian renunciation of the earthly Will to live, of the world of phenomena and accepting death, and on the other, a Hegelian faith in the progressive development of the spirit through a process of individuation. This trend will be carried even further in the *Third Symphony*, where the Hegelian ideas will carry an even greater weight.

In the *Second Symphony*, the music that is associated with the *Glaube* theme and the various repeated attempts at breaking through towards transcendence, point toward such an interpretation. After a number of false, and failed breakthroughs that have used the intensification of various other thematic elements in the piece, such as the *Sterben Leben*, Resurrection and Glory themes, the *Glaube* music plays the crucial role in finally delivering the key of E<sub>b</sub> major. The critical point in the Fifth movement is, therefore, after m. 325, when the *Glaube* theme emerges from the previous failed Breakthrough (see *Example 6*) and establishes for the first time in the symphony the tonal area of E<sub>b</sub>. The previous Breakthrough, although ultimately unsuccessful, is nevertheless, with its B<sub>b</sub> minor chord embedded within an F-E frame, the first step towards the opening up of the E<sub>b</sub> area. The ensuing treatment of the *Glaube* theme is indicative of Mahler’s attitude towards this musical material and points towards a possible hermeneutic interpretation.

After m. 343 of the Finale, the musical integrity of the *Glaube* theme undergoes a series of threatening gestures, the first of them being an independent layer of trivial trumpet fanfares, coming from behind the stage and outlining a D<sub>b</sub> major which is juxtaposed to the *Glaube* music in the cello and bassoon. *Glaube* is then taken over by the first violins, which gradually subvert its material into a sentimental, exaggerated melody in triple meter, while at the same time the autonomous second layer in the trumpets continues to gain strength. Both of these gestures—the trumpet fanfares and the sentimental dance-like transformation of the *Glaube* music—come from outside of the world of the symphony, in the case of the trumpet fanfares literally, from a world of phenomena, and therefore threaten the intimate world of belief, *Glaube*, for the first time presented in the area of E<sub>b</sub>, as the true, inner goal of striving in this piece.

After a short appearance, in mm. 354–359, of its initial motive in the horns, *Glaube* is taken over, in D<sub>b</sub> major, at m. 380 by the trombones and tubas. This increasingly forceful gesture leads towards the intensification and transformation of this motive, introducing the G<sub>b</sub>-C<sub>b</sub> tritone which destabilizes the harmonic picture further and pulls towards G<sub>b</sub> major as the music pushes to the next important *Durchbruch* event in mm. 402–417. As was mentioned above, this Breakthrough, however, occurs transposed a half-step higher in relation to the previous one (in mm. 309–320), thus opening

up the area of G<sub>b</sub>. In retrospect, we sense that the E<sub>b</sub> minor of the *Glaube* is lost, since the D<sub>b</sub> major of the gradually approaching and intensifying fanfares has taken over and assimilated the *Glaube* music by injecting it with the element of forcefulness from the brass instruments, but the *Glaube* music provided the important E<sub>b</sub> bridge between these two important events and served as the transition into the third division of the movement where the solution of the symphony’s questions will be given. After m. 418, what survives the Breakthrough, is the Ascension theme over a D<sub>b</sub> pedal and a gradual introduction of the Resurrection theme in G<sub>b</sub>. Although transformed and undermined, the *Glaube* music was still never destroyed through this process and will therefore return later again as the crucial step towards the final goal.

A possible hermeneutical interpretation of this previous section might be, therefore, that faith cannot be transformed, or tainted by worldly phenomena, nor can it be used forcefully in order to gain access into transcendence. However, the difference between the two Breakthroughs framing the *Glaube* music is that the first one occurs as a result of repeated, but misguided attempts—through the stretch of trivial, grotesque transformations amounting to the destruction of all of the most important themes of the movement, *except Glaube*—of penetrating, often through mere force, into the higher realms. The second *Durchbruch*, however, occurs after the unsuccessful attacks on the *Glaube* theme, which does not succumb to trivia in spite of its transformations. Although the striving proves unsuccessful, the C<sub>b</sub> of the Breakthrough, has not destroyed the efforts of the *Glaube* music, and by enharmonically transforming the C<sub>b</sub> and sustaining the D<sub>b</sub> pedal beyond the B<sub>b</sub> minor triad of the rupture, this Breakthrough did not act as a destructive force, but as a first step towards reaching the keys of G<sub>b</sub> and B<sub>b</sub> and finally E<sub>b</sub>, as the tonal goal of the symphony.

The pivotal positions of the Breakthrough moments in this symphony, especially in the Finale where they outline the tripartite division of the movement, certainly are not accidental and Mahler’s own comments testify to that. In another explanation to his friend Max Marschalk, Mahler vividly described the untenable state of life in the world of phenomena, which one occasionally breaches out of with a “cry of disgust.” Mahler states: ...*You must surely have had the experience of burying someone dear to you and then, perhaps, on the way back some long-forgotten hour of shared happiness suddenly rose before your inner eye ... – There you have the second movement! – When you then awaken from that melancholy dream and are forced to return to this tangled life of*

ours, it may easily happen that this surge of life ceaselessly in motion, never resting, never comprehensible, suddenly seems eerie, like the billowing of dancing figures in a brightly lit ball-room that you gaze into from outside in the dark – and from a distance so great that you can no longer hear the music! Life then becomes meaningless, an eerie phantom state out of which you may start up with a cry of disgust. – [...] What it comes to then, is that my Second Symphony grows directly out of the First!<sup>22</sup>

Mahler's cry of disgust, his *Durchbruch*, which awakens him from the triviality and tragic meaningless of life is therefore that crucial moment when one breaks out from the world of phenomena and into the world of Ideas. However, while in the *First Symphony*, it seemed as though reaching the goal of transcendence was somehow bound to "something coming from the outside," here that moment of rupture, while being a "cry of disgust" at the same time, is more clearly shown as part of the inner world, which we are trying to break into in order to gain transcendence and redemption. The lack of the key of E<sub>b</sub> throughout the entire symphony, introducing it at the end of the parenthetical second theme of the first movement as the elusive and transcendent goal of the piece, and its careful preparation and gradual formation testify to that interpretation. Furthermore, while the ideas of transition and of Breakthrough were in the *First Symphony* clearly posited as dialectical forces, albeit intricately dependant on each other for creating a new dynamic of musical structure and meaning, the *Second Symphony* exhibits an integration of these two principles. The idea of transition, and more specifically its quality of transformation, affects now the actual moments of Breakthrough which serve not only as premature glimpses of redemption, but as a gradual and probing process of discovering the right way into the highest spiritual realm. By attributing a central role to the *Glaube* music, as the gateway into the "correct" Breakthrough towards redemption, Mahler seems to show that it is faith–faith in the Hegelian idea of historical progress of the spirit, in which human consciousness is only a stage in its development–which will afford the answers asked in the *First* and *Second Symphonies*.

### The Third Symphony: Overcoming the Breakthrough Through Transition

The *Third Symphony* was, for Mahler, already a step in a new direction. In 1896, while in the early stages of his work on the

Third symphony, he explained to Natalie Bauer-Lechner that he was concerned with other, even more universal questions here, making the Second seem to him "like a child in comparison."<sup>23</sup> He elaborated: *It is in every sense larger than life, and everything human shrinks into a pygmy world beside it. Real horror seizes me when I see where it is leading, the path the music must follow, and that it fell upon me to be the bearer of this gigantic work[...] Whereas I could clarify and to a certain extent 'describe' in words what happens in the other movements, that is no longer possible here; you would yourself have to plunge with me into the very depth of Nature, whose roots are grasped by music at a depth that neither art nor science can otherwise reach. And I believe that no artist suffers so much from Nature's mystic power as does the musician when he is seized by her.*<sup>24</sup>

It is clear from these comments that the world of the individual human being–the hero, his fate and faith, the issues that drive the previous symphonies–here becomes only part of the overall picture. The strong Nietzschean overtones in Mahler's ideas here have naturally been frequently emphasized in the literature on this Symphony.<sup>25</sup> But beyond Nature as a universal puzzle, Mahler is here also attempting to comprehensively understand the spiritual aspect of Nature, Universe and human beings, and their relationships in that puzzle. Mahler states out right that the "greatest human questions" which he posed in the First and tried to answer in the *Second Symphony*, no longer concern him here. He continues: *For what can they signify in the totality of things, in which everything lives; will and must live? Can a spirit that has dwelt upon the eternal creation-thoughts of the deity in such a symphony as this, die? No, one grows confident that everything is eternally and unalterably born for the good [ewig und univergänglich wohlgeboren]. Even human sorrow and distress has no place here any more. The most sublime cheerfulness prevails, an eternally radiant day–for gods, to be sure, and not men, for whom it is the great and terrible Unknown, something eternally ungraspable. Such regions does this work inhabit.*<sup>26</sup>

From this statement, we can see that the *Third Symphony* represents a turning point in Mahler's philosophy of life and art. He often emphasized that the entire *Third Symphony* mirrors the eternal development and the evolution of the World, and therefore the large-scale movement-to-movement progressions, and consequently the treatment of musical structure within the individual movements, exhibit an increasingly progressive, evolutionary treatment of form. The Third Symphony, more than any of Mahler's works, reflects a particular nineteenth-century perspective on the spiritual aspects of art, embodied in the philosophical and theological writings of Friedrich Schleiermacher, and labeled by some as "poetic pantheism."<sup>27</sup> Mahler was exposed to this kind of philosophical thinking already as a student in Vienna in the 1880's, where he was part of a group of young intellectuals including Victor Adler, Siegrfried Lipiner and Engelbert Pernerstorfer, who, under the umbrella of the *Pernerstorfer* circle, read and discussed the philosophies of Nietzsche, Schopenhauer, Hegel and Schleiermacher.<sup>28</sup> Although the *Third Symphony* is in musicological literature most commonly tied to Nietzsche, primarily due to Mahler's programmatic references to Nietzsche's *Die fröhliche Wissenschaft* in the early labeling of particular movements and his borrowing of the poem "Mitternachtslied" from *Also Sprach Zarathustra*, Mahler never openly espoused this philosopher's ideas, and in fact, often expressed a negative opinion of his ideas.<sup>29</sup> Furthermore, an argument can be made that those aspects that clearly invoke Nietzsche in the *Third Symphony* are, in fact, not

so typically Nietzschean after all, since those very elements that Mahler borrowed from Nietzsche are, in fact, reflections of Nietzsche's indebtedness to his predecessor, Schopenhauer. The spiritualizing of artistic experience by which Mahler envisions the process of creation of the *Third Symphony* as a consequence of a mystical revelation—the idea of art reflecting the genesis of a world that appeared in a dream—is closer to Scheiermacher's vision of Religion of Art, as well as Wagner's and Schopenhauer's ideas on the mystical nature of artistic creation. According to Schleiermacher, the Universe acts as a "glorious, eternally active whole," and is itself an object of aesthetic appreciation, a work of art. He maintains: *The Universe is uninterruptedly active and reveals itself to us at every moment. Every form which it produces, every being to which it gives a separate life in accordance with the fullness of life, every occurrence which it pours out of its rich, ever-fruitful womb, is an action of the universe on us; and in this way, to accept everything individual as a part of the whole, everything limited as a presentation of the infinite, is religion.*<sup>30</sup>

Further, Hegel held that art, representing an ending in itself, is a completion of a process of becoming, since *the art work gathers together a process of origination, giving form to initially amorphous power, actualizing a latent potency.*<sup>31</sup> In remarkably similar terms, Mahler described his *Third Symphony* to Anna Mildenburg: *And so my work is a musical poem that goes through all the stages of evolution, step by step. It begins with inanimate Nature and progresses to God's love!*<sup>32</sup>

Just two weeks later, he continues his explanation of the symphony: *Just try to imagine such a major work, literally reflecting the whole world – one is oneself only, as it were, an instrument played by the whole universe [...] At such times I am no longer my own master [...] In it [my symphony] Nature herself acquires a voice and tells secrets so profound that they are perhaps glimpsed only in dreams! [...] it seems as though it were not I who composed them.*<sup>33</sup>

The mystical nature of artistic creation that Mahler here describes comes directly from the romantic notion of Art as Religion, according to which art is seen as a mirror of the universe itself. The realm of the infinite that both art and religion inhabit, are, therefore, not subject to rational faculty, and may be comprehended only through complete abandon to the mystical powers coming from aesthetic experience. And following Hegel, Mahler held that the quality of transition, unfettered evolution and progress is of the essence. He commented in the following way to the Czech musicologist Richard Batka on the essentially evolutionary quality of his *Third Symphony*: *For me Nature includes all that is terrifying, great and also lovely (it is precisely this that I wanted to express in the whole work, in a kind of evolutionary development) [...] but now, it is the world, Nature as a whole, which is as it were awakened out of unfathomable silence, to ring and resound.*<sup>34</sup>

It is interesting to note that most of Mahler's comments regarding the conception of the *Third Symphony* focus on the idea of seeing art in terms of an evolutionary process, of understanding music as process, instead as fixed form. In comparison to the letters and comments surrounding the previous two symphonies, where Mahler often described in vivid terms the moments of breakthrough, in the case of his reflections on the *Third Symphony*, there is almost no discussion of such situations. It is not surprising then to note that the *Third Symphony* treats the Breakthrough-like events, which occur in movements one and three, as moments that, while charged with meaning, still interfere with the tight teleological direc-

tion of the work as a whole. In comparison to the previous two symphonies, the moments of rupture are here rare and even further crystallized into distinct categories, and do not play such a crucial role in the form-generating philosophical background, as in the previously mentioned symphonies. Similarly to the *First Symphony*, the Breakthrough is treated cyclically in each of the movements where it appears, failing the first time, and apparently succeeding the second time. However, both of the successes are merely apparent because the goal of the Breakthrough, in both movements is "wrong" i.e., it is tied to the key of F major, which has been since the very beginning of the Symphony the opposing key to the D major as the goal of the work. F major, and the D minor that acts as its replacement in undermining the D major, threatens the targeted tonal area in the most blatant way. Its tonic (F) disables the tonal area of D from ever turning toward major. Therefore, already from the beginning, the D major/minor dichotomy sets up the main opposition of the symphony, which is D major/F major. When in the first movement, right before the development section (mm. 360–368), Mahler sets up what amounts to a "failed" Breakthrough, he does so as an interruption into the D major accelerating march. At the point of Breakthrough, the march has reached its culmination and the expectations for a victorious D major are set up. (See *Example 9*.) However, the descending patterns and a downward third motion are eerily reminiscent of the reiterated horn motive from the very beginning (mm. 7–11) of the movement and the urgent rush of low strings (mm. 38–49) interpolated within the slow march theme. Furthermore, in the course of the several measures of this Breakthrough-like event, there is a shift away from the D major area that preceded it and toward F major (B, sonority over a D pedal) only to collapse into D minor again in m. 369 at the beginning of the development section. The F major that is here delivered through the Breakthrough is, therefore, at the same time an illusion—for it does not survive this event—but also a gateway back into the area of D minor from which the movement is attempting to escape.

Mirroring this event, is the section at mm. 857ff., at the end of the recapitulation and leading into the Coda. (See *Example 10*.) This is the moment where the apparently successful Breakthrough is supposed to happen. And if Mahler were to continue the same approach to the Breakthrough as in his *First Symphony*, this section would probably have reached D major successfully.

However, D major is not here set up at all as the goal; instead, it is F major that is

Example 9. – Mahler, *Symphony No. 3*, I, mm. 360–369.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, measures 360-369. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions. Key markings include "Zeit lassen\*" (let time pass), "Rit." (ritardando), "dim." (diminuendo), "zu 2", "zu 3", "zu 4", and "zu 5". There are also markings for "glissando" and "Doppelgriff". The score is numbered 360 at the beginning and 369 at the end. At the bottom, there is a note: "\*) Anmerkung für den Dirigenten: Zum Akkord ausholen!" and the publisher's information "U. E. 9980.".

72

now reached for, and indeed attained with the entire previous event shifted up a third, with the F in the pedal and a D<sub>b</sub> chord above it at the moment of Breakthrough in m. 857ff. The D<sub>b</sub>, as a flat 6<sup>th</sup> degree of F major resolves elliptically, through an upward motion to an interpolated II chord, into the dominant of F major in m. 867 which hastily brings the movement to a close on the tonic of F major. Therefore, although this movement is, as Mahler said, self-sufficient,

the F major at its end demands a continuation of this tonal narrative towards a resolution in D major. In this symphony, however, it is not the Breakthrough that will deliver this goal, but the pure power of transformation and transition, since the next time the Breakthrough moment occurs it is again to reiterate the F major and to take the trajectory even further away from D major.

The biggest Breakthrough-like moment in the symphony occurs in the third movement near the end, at m. 541 after the announcement of the Posthorn episode. (See *Examples 11* and *12*). However, this event cannot be properly interpret-

Example 9. – (continued)

The image displays a page of a musical score, likely from a symphony, continuing from a previous page. The score is arranged in two systems. The left system covers measures 364 to 390, and the right system covers measures 29 to 36. The instrumentation includes Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Clarinet in E-flat (Cl. in Es), Bassoon (Fag.), Contrabass (Ctr. b.), Horn in F (Horn in F), Trumpet in F (Tr. in F), Trombone (Pos.), Bassoon (Bib.), Trombone (Trgl.), Bass Drum (Bock. Gr. Tr.), Snare Drum (Pauke), Harp (Harpf.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical markings such as 'Zurückhaltend' (ritardando), 'Rit.' (ritardando), 'molto cresc.' (molto crescendo), 'cresc.' (crescendo), 'glissando', and 'F dur' (F major). There are also dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The right system includes lyrics for the Horn and Trumpet parts: 'nehmen gro...' and 'Schalle in d. Höhe hervortretend'. The score is numbered 364 and 29.



ed, and its unusual tonal configuration makes little sense, without referring back to the first time the Posthorn episode appears, at mm. 256ff in the same movement. (See *Example 13*) The idiomatic way in which musical form influences the sensation of temporality in this work warrants such a referential treatment of these two events.

In his study of Mahler's treatment of time in his symphonies, David Green, perceptively notices that *the principle of coherence is peculiar to this movement, and conventional analytic concepts are inadequate to it since during its course a sense of expectation is an essential quality of the present experience: what is anticipated is synthesized with what is currently perceived in the sense that the present is understood to be generating the coming event even if the contours of what is expected are vague and even if it turns out that what is expected does not take place.*<sup>35</sup> Unlike Greene's interpretation, which is centered around the notion of semantic relations across the temporal divide, Thomas Peattie in a recent article sees the two Posthorn episodes as exemplars of Mahler's intentional creation of a "broken pastoral," i.e., a distorted image of the idealized pastoral as interpolated into the "worldly bustle" of the Scherzo.<sup>36</sup> This interpretation, in which disconnections and interruptions are emphasized, notices the relationship

between the two episodes but does not interpret them as part of one same, temporally divided gesture. The event of the second Breakthrough, which follows the second posthorn episode, is, however, clearly generated from the event of the first Posthorn episode and the semantic and tonal content of both events must, therefore be explained only in retrospect.

Furthermore, if there is any element of urban, worldly bustle in this movement—as Peattie claims the entire movement, save the posthorn episodes, to be about—it would certainly be located primarily in the posthorn episodes, which intrude, in Greene's interpretation, for example, as steps towards human consciousness, into the world of nature and animals. Greene's reading follows more closely, in fact, the overall progression of the movements within the *Symphony*, as well as the trajectory of this particular movement. The ruptures caused by the posthorn episodes, therefore,

Example 10. – Mahler, *Symphony No. 3, I*, mm. 855–862.

855 zu 2

74

1.2. Fl.

1.2. Picc.

1.2. Ob.

3.4. Cl. in B

1.2. Cl. in Es

1.2.3. Fag.

Cl. Fak.

1.3.5. Horn in F

2.7. Horn in F

4.6.8. Trmp. in B

3.4. 4. Pos. Btb.

Trgl.

Reck.

Gr. Tr.

2. Pk.

Harfen unis.

1. Viol.

2. Viol.

Viola

Vcl.

Cb.

855

mf cresc.

74

ff

3 fach geth.

3 fach geth.

U. E. 2989.

Detailed description: This is a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 3, I, measures 855-862. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The woodwind section includes Flutes (1.2.), Piccolo (1.2.), Oboes (1.2.), Clarinets in B-flat (3.4.), Clarinets in E-flat (1.2.), Bassoons (1.2.3.), and Contrabassoon (Cl. Fak.). The brass section includes Horns in F (1.3.5., 2.7.), Trumpets in B-flat (3.4.), Trombones (4.6.8.), and a Bass Trombone (4. Pos. Btb.). Percussion includes Timpani (Trgl.), Snare (Reck.), and Cymbals (Gr. Tr.). There are also parts for Piano (2. Pk.), Harp (Harfen unis.), Violins (1. Viol., 2. Viol.), Viola, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score features various dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *ff*, and *glissando*. There are also performance instructions like 'aufgehob. Schalltrichter' and '3 fach geth.'. A large number '74' is printed on the left side of the page, and a smaller '74' appears above the woodwind staves. The publisher's number 'U. E. 2989.' is at the bottom.

Example 10. – (continued)

858 *Etwas gehaltener*

1.2. Fl. *zu 2*

1.2. Picc. *zu 2*

1.2. Ob. *zu 2*

3.4. Ob. *zu 2*

1.2.3. Cl. in B *zu 3*

1.2. Cl. in Es *zu 2*

1.2.3. Fag. *zu 3*

Contrab. *zu 3*

1.3.5. Horn in F *zu 2*

2.7. Horn in F *zu 3*

4.6.8. S. *zu 3*

1.2. Tramp. in B *zu 2*

3.4. Tramp. in B *zu 2*

1.2.3. Pos. *zu 3*

4. Pos. in B *zu 3*

Trgl. *zu 3*

Gr.Tr. *zu 3*

2. Pk. *molto cresc.*

Harfen unis. *glissando*

1. Viol. *858* *Etwas gehaltener* *glissando*

2. Viol. *glissando*

Viola *glissando*

Vel. *glissando*

Cb. *glissando*

U. E. 2089.

Example 10. - (continued)

76

860 *Zeit lassen* *Wieder vorwärts* *Drängen*

1.2. Fl. *zu 2* *ff* *Drängen*

1.2. Picc. *zu 2* *ff* *Drängen*

1.2. Ob. *zu 2* *ff* *Drängen*

3.4. *zu 2* *ff* *Drängen*

1.2.3. Cl. in B *zu 3* *ff* *Drängen*

1.2. Cl. in Es *zu 2* *ff* *Drängen*

1.2.3. Fag. *zu 3* *ff* *Drängen*

Ctr. fag. *zu 3* *ff* *Drängen*

1.2.3.5.7. Horn in F *zu 3* *ff* *Drängen*

4.6.8. *zu 2* *ff* *Drängen*

1.2. Tramp. in B *zu 2* *ff* *Drängen*

3.4. *zu 2* *ff* *Drängen*

1.2.3. Pos. *zu 2* *ff* *Drängen*

1. Pos. Bth. *zu 2* *ff* *Drängen*

Trgl. Beck. *pp* *Drängen*

Tamtam Beck. *mit Schwammschlägel gewirbelt* *pp* *Drängen*

Gr. Tr. *F hoch nach C, C nach B* *pp* *Drängen*

2. Pk. *pp* *Drängen*

*Zeit lassen* *glissando* *ff* *Drängen*

Viol. *860* *geth. b.* *ff* *Drängen*

Viol. *ff* *Drängen*

Viola *ff* *Drängen*

Vel. *ff* *Drängen*

Cb. *ff* *Drängen*

*U.E. 2*



Example 11. – Mahler, *Symphony No. 3*, III, mm. 540–557 (Breakthrough).

act as the “negative” element intervening truly from the outside into the organic world around them. The highly conventionalized treatment of the posthorn sections, where music through its simple two-dimensional textures and straightforward arpeggiating motions, has an almost emblematic, mimetic quality, juxtaposed to the previously developmental treatment of the motives within a multilayered texture of the Scherzo proper confirms that. Furthermore, Peattie’s interpretation fails to consider the ramifications of the key of F major of these episodes, as interpolated into the C minor/major surrounding. The F major, which was shown in the first movement to be a tonal counter-force to the D major, is here clearly related to the “outside” world, i.e., the world of human Will that attempts to impose itself upon the world of natural development. The Posthorn episodes are, however, masked into a dream-like stillness of the static accompaniment, and appear as segments of a different reality in relation to their surrounding. The first Posthorn episode is, at m. 310 interrupted briefly by the return of the vibrating animal motives, which are here transposed into F major, but the entire episode is clearly demarcated from the surrounding world though the frame of the trumpet fanfare outlining F major which first announces it, in m. 248 and then closes it at mm. 345–6. (See *Example 12*) The music that follows takes a step away from F

major through F minor and slides back into C. The next time the posthorn is heard, in mm. 485ff., it comes after a section of intensification and harmonic disintegration of C major. (See *Example 13*)

The section preceding it establishes a dominant preparation of F, through the descending motion E<sub>b</sub>-D<sub>b</sub>-C in the strings, and the sonority of a passing chord D<sub>b</sub>-F-B<sub>4</sub> framed by the dominant (C) in the trumpets, posthorn and part of the violins. That way, the F in the Posthorn episode comes as the apparent solution, albeit prepared, to a volatile harmonic situation. Furthermore, the episode is now interrupted after a short while by the “animal” motives, frantically reiterating a figure sounding the flat 2nd degree (G<sub>b</sub>) which, passing through a harp glissando, reveals itself as the third of the E<sub>b</sub> minor sonority of the Breakthrough at m. 541. The music then simply descends, at m. 553 into the D<sub>b</sub> area (without a third) and then another step downward back into C. Therefore, from a larger perspective the

547 **Sehr zurückhaltend**

1. Fl.  
1. Picc.  
1. 2. Ob.  
3. 4. Ob.  
1. 2. Cl. in B  
1. 2. Cl. in Es  
1. 2. 3. Fag.  
Ctrfag.

**Sehr zurückhaltend**

1. 3. 5. Horn in F  
2. 4. 6. Horn in F

1. Trmp. in F  
2. 3. Trmp. in F

1. 2. 3. Pos.  
Gr. Tr.  
1. Pauke

Harfen unis.

**Sehr zurückhaltend**

547 8

1. Viol.  
2. Viol.  
Viola 4 fach geth.  
Vel.  
Cb.

2 fach geth.  
3 fach geth.  
8 fach geth.

dim. pppp

32

78

Example 12. – Mahler, *Symphony No. 3*, III, mm. 244–264 (1<sup>st</sup> Posthorn episode).

79

music makes a two-fold gesture of  $E_b$ - $D_b$ -C descent in the course of measures 474–557, the first one initiated by the trumpet fanfares in m. 468 in preparation for the posthorn solo, and the second one initiated by the Breakthrough. The Breakthrough and the Posthorn episodes here, therefore have a parallel function within this movement: just as the posthorn solos, signifying episodes of removed human consciousness, intrude into the natural world of animals, so does the Breakthrough, with its unmotivated  $E_b$  minor sonority, intrude into that artificial human world. Therefore, a double proportion is established between the C and F major, and F major and  $E_b$  minor, as progressive steps in the “wrong” direction, i.e., away from the D major, which is the goal of the symphony. The C of the movement, therefore, acts as a long dominant

preparation for the focal breaking points, the F major episodes, as the supposed goals of the music. However, when the Breakthrough finally comes, it clearly shows that F major is not supposed to be the target key by imposing upon it the  $E_b$  minor, from which there is no return back to F, but the music slides instead back into C. The F major is therefore shown to be a mistake, a goal imposed by the human Will upon the inevitable development of the spirit. The Breakthrough, in this symphony, therefore, cannot lead to transcendence, but does clarify that it is only through gradual motivic,

thematic and harmonic transformations across movements that the spirit will reach its highest point of maturation in the sphere of the Absolute.

The idea of transition therefore, assumes the formative role on a large-scale level, affecting the overall shape and progression of the movements, and necessitating an interpretation of each movement from the perspective of the whole. David Greene, as one of the scholars who took note of that fact, declares that *understanding the sense in which the six movements constitute a unity coincides with understanding the transformation of temporality and consciousness affected by the Finale*.<sup>37</sup>

However, as was shown, the transformative, evolutionary quality in this work does not affect details of form within movements to such an extent, as was the case in the *First Symphony*. In fact, looking at individual movements, such as the first movement of the *Third Symphony*, where the issue of how to interpret the highly problematic, but quite clearly delineated quasi-sonata-form presents a serious challenge for musicologists, the principle of transition might appear as irrelevant, since Mahler's collage-like construction of form produces a musical flow which is repeatedly interrupted and resumed.<sup>38</sup> However, even scholars such as Raymond Knapp, whose main approach is one that avoids containing the idiosyncratic "expressive import" of Mahler's works into pre-formulated musical structures, discuss these evolutionary stages in the *Third Symphony* first movement in terms of traditional, sonata form constituents. The issue of whether to interpret the form of this movement within the framework of the sonata, and to what extent would this kind of interpretation misrepresent the main substance of this work, i.e., the idea of transition, is a problem that has only been further complicated by Mahler's own comments on the matter. Mahler sometimes questioned the validity of applying traditional genre labels such as symphony or sonata to this work, as when he said to Natalie Bauer-Lechner in 1895 that, *calling it a Symphony is really inaccurate, for it doesn't keep to the traditional form in any way [...] The eternally new and changing content determines its own form*.<sup>39</sup> On the other hand, we know that he later expressed a completely opposite view of the forms of this work, comparing them to classical forms. He said to Natalie, in the summer of 1896, the following: *Now I see that without my having planned it, this movement—just like the whole work—has the same scaffolding, the same basic ground-plan that you'll find in the works of Mozart and, on a grander scale of Beethoven.[...] Its laws must indeed be profound and eternal for Beethoven obeyed them, and they're con-*

*firmed once more in my own work [...] and with these forms the traditional plan, the familiar phrase structure. The only difference is that, in my work, the sequence of the movements is not the same, and the variety and complexity within the movements is greater*.<sup>40</sup>

Thus, musicologists today analyze the first movement within the framework of sonata form, although noticing the highly unusual length and organization within the large sections of the structure and disagreeing in terms of the exact inner contours of the sonata-form sections. Constantine Floros, for example, analyses the first movement as an "irregular sonata form."<sup>41</sup> Peter Franklin labels it a *dramatized and programmaticized kind of sonata structure* with a repeated developmental exposition, which is similar to the interpretation of the Russian musicologist Inna Barsova, who calls it a *varied sonata with a double exposition*.<sup>42</sup>

Regardless of the seemingly contradictory relationship between a clearly delineated sonata framework and the principle of constant development and evolution, Mahler clearly expressed in his comments that the idea of evolution and transition was very important for him when conceptualizing this symphony, and that the individual movements' forms are less relevant than the overall movement-to-movement progression. He commented to Natalie Bauer-Lechner how the form of the piece took its own shape during the course of the composition and proved to take a different direction than the one he anticipated and that he already accomplished in the previous symphonies. He stated: *Nothing came of the profound interrelationships between the various movements which I had originally dreamed of. Each movement stands alone, as a self-contained and independent whole: no repetitions or reminiscences!*<sup>43</sup>

And indeed, although the movements clearly stand apart and are furthermore within themselves sometimes almost architectonically structured, the "evolutionary" character has not escaped the attention of scholars who have emphasized Mahler's transformative treatment of musical motives, themes and keys throughout the symphony.<sup>44</sup> Raymond Knapp, for example, sees the developmental character of the *Third Symphony* as embedded in, what he calls, the "quest" narrative, modeled upon Beethoven's *Ninth Symphony*. He notes that *Mahler has constructed his quest narrative so as to highlight a series of well-defined stages of arrival [...] Mahler grounds these stages within symphonic processes of motivic evolution so as to reinforce the sense of an evolving teleology*.<sup>45</sup>

Therefore, even within a movement, which may on the whole clearly highlight inner structural division, Mahler superimposes upon this background a highly evolutionary approach to treatment of themes, motives and keys. There is never a literal repeat of what was already heard, but instead musical materials are constantly re-cycled, and gradually developed transformed. The tonal development of the entire symphony tells a similar story of transformation through transition: the main tonal conflict in the symphony, i.e., between the tonal areas of D and F, goes through a two-fold development, which in its first stage leads from D and towards F major, and its second phase, away from F and back to D. This main tonal conflict in the symphony arises initially from the gradual shift of weight from the D minor/major of the beginning toward the F major, which, as I have already suggested above, imposes itself in the Breakthrough episodes and acts in movements I-III as the supposed goal of the symphony. The clue to the prevalence of F in this phase is given also through the struggle of pitches F and F<sub>♯</sub> within the D major/minor ambivalence (such as in the first and fourth

Example 14. - Mahler, *Symphony No. 3*, VI, mm. 218-224.

1.2.3.4. Fl. zu 2 zu 4

1. 2. Ob. ff

3. 4. f Schalltr. auf

1. Cl.in B Schalltr. auf

2. 8. Schalltr. auf zu 2

1. 2. Cl.in E♭

1. 2. Fag. ff

3. 4. ff

1. 3. Hrn.in F

2. 4. Hrn.in F ff

5. 7. Hrn.in F

6. 8. Hrn.in F zu 2 ff

1. 2. Trmp.in F Schalltr. auf

3. 4. Schalltr. auf ff

1. Pk. tr molto cresc. ff dim.

2. tr

213 1. Viol. ff \*) Viel Rogen

2. Viol. \*) Viel Rogen

Viola

Vel. geth. ff

Cb. ff

223 zu 4 zu 3 zu 2 zu 2 zu 4 zu 4

1.2.3.4. Fl. zu 2

1. 2. Ob. p

3. 4. zu 3

1. 2. 3. Cl.in B zu 2

1. 2. Cl.in E♭ zu 2

1. 2. Fag. zu 2 ff

3. 4. zu 2 ff

1.3.5.7. Hrn.in F zu 4

2.4.6.8. Hrn.in F zu 4 molto cresc.

1. 2. Trmp.in F f molto cresc.

3. 4. f molto cresc.

3. Pos. Bb. p molto cresc.

Recl.

1. tr

Pk. 1. tr molto cresc.

2. tr

1. Viol. 223 ff molto cresc.

2. Viol. ff molto cresc.

Viola geth. p molto cresc.

Vel. geth. p molto cresc.

Cb. p molto cresc. geth. p molto cresc.

movements), where  $F_{\sharp}$  consistently pulls the weight of the symphony towards D minor, and consequently F major is set up as the targeted tonic for the symphony. The gradual undermining of D in the first part of the symphony is furthered also by the ambivalent treatment of its dominant (A) throughout the symphony. Although the second movement is in A major, the next movement turns away from it and centers around the C as a strong dominant preparation for the important episodes in F.

However, an important clue about the direction in which the symphony's tonal narrative is headed, and the status of D major in it, is given at the very end of the Fourth movement, which, although still hesitating between the  $F_{\sharp}$  and  $F_{\natural}$  or A and B, (i.e., D minor or major), ends on the dominant (A) anticipating that the D will indeed finally become the tonic. The fact that F as a key has been marginalized here is an important step towards the tonal goal of the work, since the previous, third movement, although ending in C, showed through the hasty return to C that the movement was striving toward F. This unobtrusive, yet dramatic shift in the fourth movement, therefore initiates a new direction of the symphony. Furthermore, it is not accidental that this happens in the movement that Mahler set to Nietzsche's text "O Mensch, gib acht!" which epitomizes the idea of eternal recurrence, of constant transformation through gradual transition of states, moods, orchestral colors and tonal direction. Through the espousal of the metaphysical night as the source for ultimate Joy as the text suggests, the music reveals the oscillating A-B motive as the necessary unknowable key to the future. At the same time, the recurring D major, encapsulated in that oscillation and revealed in mm. 119–129, appears as the eternally recurring joy in the music, as something that will finally prevail, even if it is just a possibility at this point. When, after this, the Fifth movement opens without a break in F major, it is the last attempt to establish itself as tonic. But this passage, in fact, represents yet another stage in the weakening of F and the shifting of weight towards D, since its middle section is in D minor, which takes away some of the tonic quality of F major. The F major outer sections of the Fifth movement, therefore, function as brief interpolations into a tonal environment—spanning movements IV–VI—marked predominantly by the tonal center in D.

The final movement, in which there are no other tonal areas competing with D major, establishes unequivocally that it was D major that was the real goal of the symphony all along. The form of the movement itself also shows a step toward a more unified structure, since the B sections are never

really independently stabilized in neither a tonal nor a thematic sense. Each time that the thematic material is restated in a varied form, transformed and progressively more developed and complex there is a sense of a deeper understanding of the significance of the restated D major. The preparation for the last attempt at a Breakthrough-like event in this movement starts after m. 157, where the music turns towards  $E_{\flat}$  minor. The tension apparently climaxes at m. 174 with a loud breakout of a  $E_{\flat}$  major  $\frac{7}{4}$  chord, which, after a dissonant passage through a  $c_{\sharp}$  diminished 7<sup>th</sup> chord over a pedal on A, slides, however, back into D major. The D major is shortly here again destabilized and the  $E_{\flat}$  major chord returns in an even more powerful guise at m. 220. (See *Example 14*.) At that point, a Breakthrough-like gesture in the brass initiates a string of dissonant sonorities including again the  $c_{\sharp}$  diminished chord and an  $A_{\flat}$  chord over D pedal after which the music slowly disperses against a fluid harmonic background, until m. 243 when only an 'a-c' tremolo in the strings survives. As though rising from ashes, a solo flute at m. 245 attempts to carry out a last reminiscence to F major, but is shortly interrupted. The F major is simply abandoned at the signal of a  $c_{\sharp}$  diminished chord over the dominant pedal on A, which gently but decisively re-affirms the D major.

This passage again has a powerful retrospective significance. The  $E_{\flat}$  major which attempts to break through the stable D major of this movement, and which initiates the flute solo in F, reminds us one last time of the futility of that effort, since it parallels, in fact, the  $E_{\flat}$  major of the third movement Breakthrough that interfered in that movement on the F major of the Posthorn episode. (Compare with *Example 13*.) The  $E_{\flat}$  is in both cases clearly an illusion which will not, after all bring transcendence, as in the case of the previous two symphonies, but will be seen within the context of a large-scale progression towards the actualization of the spirit in the sphere of the Ideal.

It is evident from the previous discussion that as the symphony progresses, Mahler's treatment of all the elements of the music—motivic and thematic content, rhythmic configuration and harmonic progression, as well as the form in individual movements—becomes progressively transition-oriented, the fluid Finale being an example of what Wagner called the *Art of Transition*. The overall trajectory of the symphony clearly shows that transcendence will not be achieved through a Breakthrough-like gesture, whether it is earned and willed by a hero, or granted by a higher force; instead, it is only through transformation brought about in gradual transition through various stages of the development, that the D major is here achieved. As Mahler himself explained: *It is eerie the way life gradually breaks through, out of soulless, petrified matter. [...] And, as this life rises from stage to stage, it takes on ever more highly developed forms: flowers, beasts, man, up to the sphere of the spirits, the angels.*<sup>46</sup>

In this way, Mahler seems to have moved away, in this symphony, from the heroes of his youth, Wagner and Schopenhauer, and toward an adoption of the Hegelian idea of gradual maturation of spirit through its progression from inorganic matter to the realm of the Absolute. The entire symphony thus reflects the aspiration towards the Hegelian idea of Wholeness, where the spirit moves through the different stages in an ineffable, non-divisible progression and transition. The last movement, thus embodies transition as its essential quality, and his interpretation of the idea of "love" which Mahler himself designated as the message of this Finale, follows consistently a romantic Idealist, primarily Hegelian teleology. As Mahler as pointed out to Anna von

Mildenburg: *The Love in my symphony is one different from what you suppose. The moto of this movement is:*

Vater, sieh an die Wunden mein!

Kein Wesen lass verloren sein!

*Now do you understand what it is about? It is an attempt to show the summit, the highest level from which the world can be surveyed. I could equally well call the movement something like: 'What God tells me!' And this is the sense that God can, after all, only be comprehended as 'love.' And so my work is a musical poem that goes through all the stages of evolution, step by step.*<sup>47</sup>

By equalizing the terms love, God and a state of understanding (*Verständnis*), knowledge of the world and of the self alike, Mahler shows a reading of the notion of love as an apprehension of the self in God, as the highest actualization of the spirit in self-understanding, which comes through at the highest point of the piece, in the music of the Finale. In his *Aesthetics* Hegel describes such a process in the following way: *For the primary realization of the inner life is itself still inwardness, so that this emergence from self means only liberation from that immediate, dumb, void of ideas, concentration of the heart which now opens out to self-expression and therefore grasps and expresses in the form of self-conscious insights and ideas what formerly was only felt.*<sup>48</sup>

The inwardness and liberation that occurs in the Finale of the *Third Symphony*, and which was announced already in the *Second Symphony*, is one that now expresses clearly, through a manipulation of the musical procedures of Breakthrough and transition, that the attainment of the Absolute Spirit, of the highest form of self-actualization, will not be won by force and will not be imposed upon the course of the world's and man's destiny. Instead, it is only through a step-by-step evolution, gradual and dynamic transformation of the spirit that the notion of Art-Religion will be understood and the "highest level from which the world can be surveyed" will be reached, where the combined notions of Art and Love and God shape the intuitive insight into ideas and consciousness, into musical gestures and processes.

<sup>1</sup> Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, 62.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>3</sup> Martner, *Selected Letters of Gustav Mahler*, 180.

<sup>4</sup> Bauer-Lechner, 30.

<sup>5</sup> One exception is a recent article by Warren Darcy, who does briefly discuss the Breakthrough in relation to what he calls "rotational form" in the remaining three *Wunderhorn* symphonies. See his: Darcy, "Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's *Sixth Symphony*".

<sup>6</sup> Martner, 242.

<sup>7</sup> Important work on the *Fourth Symphony* has been done in the following studies: Mark Evan Bonds, "Ambivalent Elysium: Mahler's Fourth Symphony," in: *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), Gösta Neuwirth, "Zur Geschichte Der 4. Symphonie," in *Mahler-Interpretation: Aspekte Zum Werk Und Wirken Von Gustav Mahler*, ed. Rudolf Stephan (Mainz: Schott, 1985), Rudolf Stephan, *Gustav Mahler: IV. Symphonie G-Dur* (Munich: Fink, 1966), Zychowicz, *Mahler's Fourth Symphony*.

<sup>8</sup> This effect of the Breakthrough has been noticed by scholars such as James Buhler and Bernd Sponheuer, who have speculated about a possible alternative or parallel formal function of these moments. See Buhler, "'Breakthrough' as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony" and Sponheuer, "Der Durchbruch Als Primaere Formkategorie Gustav Mahlers: Eine Untersuchung Zum

Finalproblem Der Ersten Symphonie." See *The Musical Wave* 38/2009, 52–66.

<sup>9</sup> Sine, "The Evolution of Symphonic Worlds: Tonality in the Symphonies of Gustav Mahler, with the Emphasis on the First, Third and Fifth", 57.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Edward R. Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony," in: *The Mahler Companion*, ed. Donald Mitchell and Andrew Nicholson (New York: Oxford University Press, 1999), 101.

<sup>12</sup> Herta Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe: 1879-1911* (Vienna: Publications of the International Gustav Mahler Society, 1982), 200.

<sup>13</sup> Letter to Anna v. Mildenburg, (Berlin, 9 dec. 1895) in Martner, 171.

<sup>14</sup> The labeling of the themes (i.e., Resurrection, Ascension, *Glaube, Rufer*, etc.) is based partly on Mahler's programmatic descriptions of various sections, and partly on the reappearance of the same musical material with the text later on in the movement. This labeling is consistent with Floros's and Reilly's thematic outlines as well. See Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", 113ff.

<sup>15</sup> Bauer-Lechner, 40.

<sup>16</sup> A similar design may be found in the Finale to Act I of Wagner's *Meistersinger*.

<sup>17</sup> Bauer-Lechner, 28.

<sup>18</sup> See his Stephen E. Hefling, "Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music," *19th Century Music* XII, no. 1 (1988), Stephen E. Hefling, "The Making of Mahler's 'Todtenfeier': A Documentary and Analytical Study" (Ph. D. Dissertation, Yale University, 1985).

<sup>19</sup> Letter to Max Marschalk (Hamburg, 17 December, 1895) in Martner, 172.

<sup>20</sup> Gustav Mahler, *Symphonies Nos. 1 and 2 in Full Score*, (New York: Dover Publications, 1987), 378–379.

<sup>21</sup> For full citation, see the beginning of this chapter and note no. 3. Letter to Max Marschalk (26 March 1896) in Martner, 180.

<sup>22</sup> Martner, 180. [Emphasis mine.]

<sup>23</sup> Bauer-Lechner, 61.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>25</sup> Among some of the more important studies on the *Third Symphony*, especially those dealing with the Nietzschean aspects of it, are: Danuser, *Musikalische Prosa*, Franklin, *The Life of Mahler*, Franklin, *Mahler: Symphony No.3*, David B. Greene, *Mahler, Consciousness and Temporality* (New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1984), Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers Iii Symphonie. Welt Im Widerbild* (Kassel: Barenreiter, 1991), William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria* (New Haven: Yale University Press, 1974), Nikkels, "O Mensch! Gib Acht!" *Friedrich Nietzsches Bedeutung Fur Gustav Mahler*, Olsen, "Culture and the Creative Imagination: The Genesis of Gustav Mahler's Third Symphony", Reilly, "A Re-Examination of the Manuscript of Mahler's Third Symphony", Zoltan Roman, "Nietzsche Via Mahler, Delius and Strauss: A New Look at Some *Fin-De-Siecle* Philosophical Music," *Nietzsche Studien* XIX (1990), Mortek

Solvik, "Biography and Musical Meaning in the Posthorn Solo of Mahler's Third Symphony", in: *Neue Mahleriana: Essays in Honour of Hery-Louis De La Grange on His Seventieth Birthday*, ed. Gunther Weiss (Berne: Peter Lang, 1997).

<sup>26</sup> Bauer-Lechner, 62.

<sup>27</sup> See Richard B. Brandt, *The Philosophy of Schleiermacher: The Development of His Theory of Scientific and Religious Knowledge* (New York: Greenwood Press, 1968), 129ff. A more detailed discussion of Schleiermacher can be found in Chapter Five of this dissertation.

<sup>28</sup> See McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*.

<sup>29</sup> See, for example, Alma Mahler's recollection of Mahler's disapproval of her reading Nietzsche, or his principled opposition to the concept of *Übermensch* in: Alma Mahler, *Memories and Letters*, ed. Donald Mitchell and Knud Martner, trans. Basil Creighton (London: Cardinal, 1990).

<sup>30</sup> Schleiermacher, *On Religion: Speeches to Its Cultural Despisers*, 57.

<sup>31</sup> Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, Bernard Bosanquet trans (London; New York: Penguin Books, 1993), 39ff.

<sup>32</sup> Letter to Anna von Mildenburg, 1 July 1896, in: Martner, 188.

<sup>33</sup> Letter to Anna von Mildenburg, 18 July 1896, in: Martner, 190. [Emphasis mine.]

<sup>34</sup> Letter to Richard Batka, November 1896, in: Martner, 197. [Emphasis mine.]

<sup>35</sup> David B. Greene, *Mahler, Consciousness and Temporality* (New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1984), 140–143.

<sup>36</sup> Thomas Peattie, "In Search of Lost Time: Memory and Mahler's Broken Pastoral". In: *Mahler and His World*, edited by Karen Painter (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002), 185–198.

<sup>37</sup> Greene, 182–183.

<sup>38</sup> David Green, in his phenomenological interpretation of the form of the *Third Symphony*, First movement, understands the seemingly intentional caesuras as a deliberate play of different kinds of temporality which contradict each other through the movement. See Greene, 143–166.

<sup>39</sup> NBL, 40.

<sup>40</sup> NBL, 66.

<sup>41</sup> Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, 94–95.

<sup>42</sup> Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, 83–84, and Inna Alekseevna Barsova, *Simfonii Gustava Malera* (Moskva: Sov. kompozitor, 1975).

<sup>43</sup> Bauer-Lechner, 59.

<sup>44</sup> See, for example, Raymond Knapp, *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003), Morten Solvik Olsen, *Culture and the Creative Imagination: The Genesis of Gustav Mahler's Third Symphony* (Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1992), and Nadine Sine, *The Evolution of Symphonic Worlds: Tonality in the Symphonies of Gustav Mahler, with the Emphasis on the First, Third and Fifth* (Ph.D. diss., New York University, 1983).

<sup>45</sup> Raymond Knapp, 41.

<sup>46</sup> Bauer-Lechner, 59.

<sup>47</sup> Martner, 188.

<sup>48</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1975), 256.

## Selected Bibliography

(continued from *The Musical Wave* 38/2009. pp. 52–66)

Buhler, James. "'Breakthrough' as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony". *19th Century Music* XX, no. 2 (Fall 1996): 125–43.

Burnham, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

Cardus, Neville. *Gustav Mahler: His Mind and Music*. 2 vols. Vol. I. London: Victor Gollancz, 1965.

Carner, Mosco. "Mahler' Re-Scoring of the Schumann Symphonies". In: *Major and Minor*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1980.

Chafe, Eric. *Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford University Press, forthcoming.

Comini, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli, 1987.

---. "The Emperor's New Old Clothes: Appearance and Reality in Kaiser Franz Josef's Vienna." Paper presented at conference: Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle, Montpellier 1996.

Cook, Deryck. *Gustav Mahler. An Introduction to His Music*. London, 1980.

Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Translated by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

---. "Mahler: Second Symphony, Finale." In: *Analysis and Value Judgment [1970]*. New York: Pendragon, 1983.

---. *Richard Wagner's Music Drama*. Translated by Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Danuser, Hermann. *Musikalische Prosa*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975.

Darcy, Warren. "Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony." *19th Century Music* XXV, no. 1 (2001): 49–74.

Desmond, William. *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*. Albany: SUNY Press, 1986.

EGgebrecht, Hans Heinrich. *Die Musik Gustav Mahlers*. München: Piper, 1982.

---. *Zur Geschichte Der Beethoven-Rezeption: Beethoven 1970*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972.

Eichhorn, Andreas. *Beethovens Neunte Symphonie: Die Geschichte Ihrer Aufführung Und Rezeption*. Kassel; New York: Bärenreiter, 1993.

Ellis, William Ashton, ed. *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. New York: Charles Scribner's Sons, 1905.

---, ed. *Richard Wagner's Prose Works*. New York: Broude Brothers, 1966.

Feder, Stuart. "Before Alma: Gustav Mahler and the 'Das Ewig-Weibliche.'" In: *Mahler Studies*, edited by Stephen E. Hefling, 78–110. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Filler, Susan Melanie. "Editorial Problems in Symphonies of Gustav Mahler: A Study of the Sources of the Third and Tenth Symphonies." Ph. D., Northwestern University, 1977.

Floros, Constantin. *Gustav Mahler. The Symphonies*. Translated by Vernon Wicker. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1993.

Foerster, Joseph Bohuslav. *Der Pilger*. Translated by from Czech by Pavel Eisner: Artia, 1955.



- Forschert, Arno. "Mahler Und Schumann." In: *Mahler-Interpretation: Aspekte Zum Werk Und Wirken Von G. Mahler*, edited by Rudolf Stephan, 44-60. Mainz: Schott Verlag, 1985.
- Franklin, Peter. "...His Fractures Are the Script of Truth.' Adorno's Mahler." In: *Mahler Studies*, edited by Stephen E. Hefling, 271-295. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . *The Life of Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . "The Gestation of Mahler's Third Symphony." *Music and Letters* 58 (1977): 439-446.
- . *Mahler: Symphony No.3*. Edited by Julian Rushton, *Cambridge Music Handbooks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Grange, Henry-Louis de La. *Gustav Mahler. Chronique d'une Vie*. 2 vols. Vol. I: Vers la gloire. Paris: Fayard, 1975.
- . *Gustav Mahler: Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- . *Mahler*. 3 vols. Vol. 1. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1973.
- . "Music About Music in Mahler: Reminiscences, Allusions, or Quotations?" In: *Mahler Studies*, edited by Stephen E. Hefling, 122-169. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Greene, David B. *Mahler, Consciousness and Temporality*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1984.
- Grey, Thomas S. *Wagner's Musical Prose: Text and Context*. Edited by Jeffrey Kallberg and Anthony Newcomb, *New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge University Press, 1995.
- Griepenkerl, W. R. *Das Musikfest Oder Die Beethovener*. Braunschweig: Eduard Leibrack, 1841.
- Hefling, Stephen E., ed. *Mahler Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . "Mahler's 'Totenfeier' and the Problem of Program Music." *19th Century Music* XII, no. 1 (1988): 27-53.
- . "The Making of Mahler's 'Totenfeier': A Documentary and Analytical Study." Ph.D. Dissertation, Yale University, 1985.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Phenomenology of Spirit*. Translated by A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- . *The Philosophy of History*. Translated by J. Sibree. New York: Dover Publications, 1956, 1899.
- . *Introductory Lectures on Aesthetics*. Translated by Bernard Bosanquet. London; New York: Penguin Books, 1993.
- . *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Hepokoski, James. "Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's *Don Juan* Reinvestigated." In: *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*, edited by Bryan Gilliam, 135-375. Durham, NC: Duke University Press, 1992.
- Hilmar, Ernst. "Mahlers Beethoven-Interpretation." In: *Mahler-Interpretation: Aspekte Zum Werk Und Wirken Von Gustav Mahler*, edited by Rudolph Stephan, 29-44. Mainz: Schott, 1985.
- Hilmar-Voit, Renate. *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers Sprachliches Kompositionsmaterial Bis 1900*. Tutzing: Hans Schneider, 1988.
- Hoekner, Berthold. *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Hoffmann, E.T.A. "Old and New Church Music." In: *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, the Poet and the Composer, Music Criticism*, edited by David Charlton, 351-76. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- . "Review of the Fifth Symphony." In: *Ludwig Van Beethoven: Symphony No. 5 in C Minor*, edited by Elliot Forbes. New York: W. W. Norton, 1971.
- Hopkins, Robert G. *Closure and Mahler's Music: The Role of Secondary Parameters*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Hubbert, Julia Bess. "Mahler and Schoenberg: Levels of Influence." Ph. D., Yale University, 1996.
- Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Moriz Heyne, Rudolf Hildebrand, Matthias Lexer, Friedrich Ludwig Karl Weigand. *Deutsches Wörterbuch*. 33 v vols. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, 1854.
- Jones, Robert Fredrick. "Thematic Development and Form in the First and Fourth Movements of Mahler's First Symphony." Ph. D., Brandeis University, 1980.
- Kalisch, Volker. "Zu Mahlers Instrumentation-sretuschen in Den Sinfonien." *Schweizerische Musikzeitung / Revue Musicale Suisse* 121, no. 1 (1981): 17-22.
- Karpath, Ludwig. *Begegnung Mit Dem Genius*. Wien, 1934.
- Knapp, Raymond. *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Recycled Songs*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.
- Kramer, Lawrence. "Eroica-Traces: Beethoven and Revolutionary Narrative." In: *Musik/Revolution: Festschrift Fur Georg Knepler Zum 90. Geburtstag*, edited by Hans-Werner Heister, 35-47. Hamburg: Bockel Verlag, 1997.
- . *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Krebs, Dieter. *Gustav Mahlers Erste Symphonie. Form Und Gehalt Musikwissenschaftliche Schriften*. Munchen-Salzburg: Musikverlag Katzbacher, 1997.
- Kropfinger, Klaus. *Wagner and Beethoven*. Translated by Peter Palmer. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Krummacher, Friedhelm. *Gustav Mahlers III Symphonie. Welt Im Widerbild*. Kassel: Barenreiter, 1991.
- Lenz, Wilhelm von. *Beethoven et Ses Trois Styles*. Paris: G. Legouix, 1982.
- . *Beethoven: Eine Kunst-Studie*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1855.
- Lewin, David. "Some Theoretical Thoughts About Aspects of Harmony in Mahler's Symphonies." Cambridge, MA: Music and the Aesthetics of Modernity: An Interdisciplinary Conference, Harvard University, 2001.
- Mahler, Alma. *Memories and Letters*. Translated by Basil Creighton. Edited by Donald Mitchell and Knud Martner. London: Cardinal, 1990.
- Mahler-Werfel, Alma. *Ma Vie*. Paris, 1961.
- Martner, Knud, ed. *Selected Letters of Gustav Mahler*. London: Faber and Faber, 1979.
- Marx, Adolph Bernhard. *Die Lehre Von Der Musikalischen Komposition, Praktisch-Theoretisch*. 2nd ed. 4 vols. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1841.
- . *Ludwig Van Beethoven: Leben Und Schaffen*. 3rd ed. Berlin: Otto Janke, 1875.
- Matter, Jean. *Connaissance De Mahler*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1974.
- McCaldin, Denis. "Mahler and Beethoven's Ninth Symphony." *Proceedings of the Royal*

- Musical Association* 107 (1980-81): 101-110.
- McClatchie, Stephen. "The 1889 Version of Mahler's First Symphony: A New Manuscript Source." *19th Century Music* XX, no. 2 (Fall 1996): 99-124.
- McGrath, William J. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Mitchell, Donald. *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Murphy, Edward W. "Sonata-Rondo Forms in the Symphonies of Gustav Mahler." *The Music Review* XXXVI (1975): 54-62.
- Neuwirth, Gösta. "Zur Geschichte Der 4. Symphonie." In: *Mahler-Interpretation: Aspekte Zum Werk Und Wirken Von Gustav Mahler*, edited by Rudolf Stephan, 105-110. Mainz: Schott, 1985.
- Newlin, Dika. *Brukner, Mahler, Schoenberg*. New York, 1947.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Case Wagner*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1967.
- . *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Walther Kaufmann. New York: Penguin Books, 1966.
- Nikkels, Eveline. "'Licht, Leben, Lust' – Trois Principaux Concepts De Nietzsche Dans L'oeuvre De Gustav Mahler." Paper presented at the Colloque International Gustav Mahler, Paris, 1985.
- . "O Mensch! Gib Acht!" *Friedrich Nietzsches Bedeutung Fur Gustav Mahler*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989.
- Oechsle, Siegfried. *Symphonik Nach Beethoven: Studien Zu Schubert, Schumann, Mendelssohn Und Gade*. Kassel: Baerenreiter, 1992.
- Olsen, Morten Solvik. "Culture and the Creative Imagination: The Genesis of Gustav Mahler's Third Symphony." Ph. D., University of Pennsylvania, 1992.
- Painter, Karen. "The Aesthetics of the Listener: New Conceptions of Musical Meaning, Timbre, and Form in the Early Reception of Mahler's Symphonies 5-7." Ph.D., Columbia University, 1996.
- . ed. *Mahler and His World*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Paumgartner, Bernhard. "Gustav Mahlers Bearbeitung Von Mozarts 'Cosi Fan Tutte' Fur Seine Aufführungen an Der Wiener Hofoper." In: *Music Und Verlag: Karl Votterle Zum 65. Geburtstag Am 12 April 1968*, edited by Richard Baum and Wolfgang Rehm, 476-482. Kassel: Barenreiter, 1968.
- Peattie, Thomas. "In Search of Lost Time: Memory and Mahler's Broken Pastoral." In: *Mahler and His World*, edited by Karen Painter, 185-198. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Pickett, David. "A Comparative Survey of Recordings in Beethoven's Symphonies." In: *Performing Beethoven*, 205-227. Cambridge: Cambridge University, 1994.
- . "Gustav Mahler as an Interpreter: A Study of His Textural Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire." Ph. D., University of Surrey, 1988.
- Quilbicheff, Alexandre. *Beethoven, Ses Critiques et Ses Glossateurs*. Leipzig, Paris: Jules Gavelot, 1857.
- Rather, L. J. *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*. Baton Rouge: Louisiana State U., 1990.
- Ratz, Erwin. "Zum Formproblem Bei Gustav Mahler. Eine Analyse Des Ersten Satzes Der Neunten Symphonie." *Die Musikforschung* 8 (1955): 176.
- Reilly, Edward R. "A Re-Examination of the Manuscript of Mahler's Third Symphony." Paper presented at the Colloque International Gustav Mahler, Paris 1985.
- . "Totenfeier and the Second Symphony." In: *The Mahler Companion*, edited by Donald Mitchell and Andrew Nicholson, 85-123. New York: Oxford University Press Inc., 1999.
- Revers, Peter. *Gustav Mahler: Untersuchen Zu Den Späten Sinfonien*. Hamburg: Wagner, 1985.
- Roman, Zoltan. "Nietzsche Via Mahler, Delius and Strauss: A New Look at Some Fin-De-Siecle 'Philosophical Music'." *Nietzsche Studien* XIX (1990): 292-311.
- Sans, Edouard. *Richard Wagner et La Pensée Schopenhauerienne*. Paris: C. Klincksiek, 1969.
- Schleiermacher, Friedrich. *On Religion: Speeches to Its Cultural Despisers*. Translated by John Oman, *The Library of Religion and Culture*. New York: Harper, 1958.
- Schleuning, Martin and Peter Geck. "Geschrieben Auf Bonaparte": *Beethoven's "Eroica": Revolution, Reaktion, Rezeption*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Schmalfeldt, Janet. "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the "Tempest" Sonata." *Beethoven Forum* 4 (1995): 37-71.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Translated by E. F. J. Payne. 2 vols. New York: Dover, 1966.
- Schorske, Carl E. *Fin-De-Siècle Vienna*. New York: Vintage Books, 1981.
- Shamsai, Peri Elizabeth. "The Case of Beethoven: Aesthetic Ideology and Cultural Politics in Fin-De-Siecle Viennese Modernism." Ph. D., Columbia University, 1997.
- Sine, Nadine. "The Evolution of Symphonic Worlds: Tonality in the Symphonies of Gustav Mahler, with the Emphasis on the First, Third and Fifth." Ph. D., New York University, 1983.
- Sipe, Thomas. *Beethoven: Eroica Symphony*. Edited by Julian Rushton, *Cambridge Music Handbooks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Solie, Ruth A. "Beethoven as Secular Humanist: Ideology and the Ninth Symphony in Nineteenth-Century Criticism." In: *Explorations in Music, the Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, edited by Eugene Narmour and Ruth A. Solie. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.
- Solvik, Mortek. "Biography and Musical Meaning in the Posthorn Solo of Mahler's Third Symphony." In: *Neue Mahleriana: Essays in Honour of Herny-Louis De La Grange on His Seventieth Birthday*, edited by Gunther Weiss, 339-365. Berne: Peter Lang, 1997.
- Specht, Richard. *Gustav Mahler, Moderne Essays*. Berlin: Gose & Tetzlaff, 1905.
- . *Gustav Mahlers I. Symphonie: Thematische Analyse*. Wien: Universal-Edition, 1921.
- Sponheuer, Bernd. "Der Durchbruch Als Primaere Formkategorie Gustav Mahlers: Eine Untersuchung Zum Finalproblem Der Ersten Symphonie." In: *Form Und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, edited by Klaus Hinrich Stahmer. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1980.
- . *Logik Der Zerfalles: Untersuchen Zum Finalproblem in Den Symphonien Gustav Mahlers*. Tutzing, 1978.

Stanley, Glenn. "Arnold Schering, "Die Eroica: Eine Homer-Symphonie Beethovens?" Translated with an Introduction and Commentary." *Current Musicology* 69 (2000): 68–96.

Steinberg, Scott Burnham and Michael P., ed. *Beethoven and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Stephan, Rudolf. *Gustav Mahler: IV. Symphonie G-Dur*. Munich: Fink, 1966.

---. *Gustav Mahler: Werk Und Interpretation*. Koln: Arno Volk Verlag, 1979.

---, ed. *Mahler-Interpretation: Aspekte Zum Werk Und Wirken Von Gustav Mahler, Schott Musikwissenschaft*. Mainz: Schott, 1985.

Stewart Spencer, Barry Millington, ed. *Selected Letters of Richard Wagner*. New York: W. W. Norton, 1987.

Th., E. "Das Judische Regime an Der Wiener Oper." *Deutsche Zeitung*, November 4 1898.

Tischler, Hans. "Mahler's Impact on the Crisis of Tonality." *Music Review* 12 (1951): 113–121.

Vill, Susanne. *Vermittlungsformen Verbalisierter Und Musikalischer Inhalte in Der Musik Gustav Mahlers*. Tutzing, 1979.

Voss, Egon. *Richard Wagner Und Die Instrumentalmusik: Wagners Symphonischer Ehrgeiz*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. "The Remarkable Musical Life of the Musician Joseph Berlinger From: *Herzensergiessungen Eines Kunstliebenden Klosterbruders*." In: *Source Readings in Music History*, edited by Oliver Strunk, 750–763. New York: W. W. Norton & Company, 1950.

---. *Confessions and Fantasies*. Translated by Mary Hurst Schubert. University Park: Pennsylvania State University Press, 1971.

Wagner, Richard. "The Art-Work of the Future." In: *Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis. New York: Broude Brothers, 1966.

---. "Beethoven." In: *Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis, 57–126. New York: Broude Brothers, (1870) 1966.

---. "A Happy Evening." In: *Richard Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis. New York: Broude Brothers, 1966.

---. "Jottings on Ninth Symphony." In: *Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis, 201–3. New York: Broude Brothers, 1966.

---. "On Conducting." In: *Three Wagner Essays*, edited by Robert L. Jacobs. London: Eulenburg, 1973.

---. "On Liszt's Symphonic Poems." In: *Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis. New York: Broude, 1966.

---. "On Performing Beethoven's Ninth Symphony." In: *Three Wagner Essays*, edited by Robert. L. Jacobs, 95–127. London: Eulenburg, 1979.

---. "On the Performance of Beethoven's Ninth Symphony at Dresden: Programme." In: *Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis, 247–255. New York: Broude Brothers, 1966.

Walter, Bruno. *Gustav Mahler*. Translated by James A. Galston. New York: Vienna House, 1973.

Wapnewski, Peter. *Tristan der Held*. Berlin: Quadriga, 1981.

Weber, Horst. "Mahler Und Wagner." In: *Gustav Mahler Und Die Symphonik Des 19. Jahrhunderts*, edited by Bernd Sponeuer und Wolfram Steinbeck, 201–211. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

Weiss, Gunther, ed. *Neue Mahleriana: Essays in Honor of Henry-Louis De La Grange on His Seventieth Birthday*. Berne: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 1997.

Williamson, John. "Dissonance and Middleground Prolongations in Mahler's Later Music." In: *Mahler Studies*, edited by Stephen E. Hefling, 248–71. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

---. "Mahler's Compositional Process: Reflections on an Early Sketch for the Third Symphony's First Movement." *Music and Letters* 61 (1980): 338–45.

---. "The Structural Premises of Mahler's Introductions: Prolegomena to an Analysis Ofteh First Movement of the Seventh Symphony." *Music Analysis* 5, no. 1 (1986): 29–55.

Zychowicz, James L. *Mahler's Fourth Symphony*. Edited by Malcolm Gillies, *Studies in Musical Genesis and Structure*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

## МУЗИЧКА ПОЕТИКА ГУСТАВА МАЛЕРА

Катарина Марковић\*

### НАКОН ПРВЕ СИМФОНИЈЕ

Трансформација концепта пробоја и прелаза у Малеровим касним *Wunderhorn* симфонијама (2)

УДК: 785.1.082.1 ; 78.071.1 Малер Г.

ID: 194296844

IBID: 0354-9313, 16(2010) pp. 54–90

Примљено: 11. априла 2009.

Одобрено: 15. јуна 2009.

**Резиме:** У овој студији (седмо поглавље моје дисертације) истражујем као и у претходној, објављеној у *Музичком таласу* бр. 38/2009, на стр. 52–68) естетичке и филозофске основе неких од најпроблематичнијих музичких процедура које се 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 музици у дијалектичком односу: док моменти пробоја стварају неочекиване прекиде у музичком току симфоније, стављајући акценат на (музичке) процесе прелаза Малер замагљује границе између традиционалих музичких структура. Кроз анализу одабраних одломака из Малерових симфонија бр. 1, 2 и 3 протумачила сам пробој и уметност прелаза као две музичко-естетичке силе које стоје у дијалектичком односу и које обликују идиосинкретични структурални и поетички садржај Малерових раних симфонија.

**Кључне речи:** пробој, уметност прелаза, прекид, *Прва, Друга, Трећа и Четврта симфонија*, Малер, Вагнер, Бетовен.

\*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 презентовала 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 скуповима. Њен научни приступ је интердисциплинарни, а укључује и уметност и културу *fin de siecle*-а, 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.

## Appendix: Tables 1, 2, and 3

Table 1. – Mahler, *Symphony No. 2, V*, Thematic Materials.

**Sterben Leben**  
31 Horns  
*ppp*

**Ascension Theme**  
43 Horns

**Rufer**  
43 Horns

Oboe 3  
*ppp*

**Dies Irae**  
62 Fl., Ob., Cl.  
*ppp*

66

**Resurrection**  
70 Trombone Trumpet

**Glory**  
78 Horns Ob., Cl.  
*ppp*

**Glaube**  
Fl., Cor. ing. 99

104

Table 2. – Mahler, *Symphony No. 2*, III, thematic and formal outline.

<b>Section 1 (Scherzo - Song material)</b> (mm. 1–189)					
<u>A</u> (mm. 1–75) Verse: 1, 2, 3, c minor	<u>A</u> (76–102) 4,	<u>A<sub>1</sub></u> (103–136) 5, F major	<u>B<sub>1</sub></u> (137–148) 7, E <sup>b</sup> major	<u>A</u> (149–168) 1, c minor	<u>A+B</u> (169–189) 8, 9
<b>Section 2 (Trio - New material)</b> (190–347)			<b>Section 3 (Scherzo – Song)</b> (348–440)		
<u>C</u> (190–211) C major	<b>Interruption 1</b> (212–234) (breakthrough gesture) D major	<u>C</u> (235–256)	<b>Interruption 2 – Prolonged</b> (257–327) (breakthrough gesture) Tr. solo E major	<u>C</u> (328–347) C major	<u>A</u> (348–379) Vs: 1, 3, c minor
				<u>B</u> (380–408) 4, F major	<u>A<sub>1</sub></u> (409–440) 5, 6
<b>Breakthrough preparation</b> (441–463) C <sup>♯</sup>	<b>BREAKTHROUGH</b> (464–480) b <sup>♭</sup> minor C ped.	<b>Section 4 (Trio)</b> (481–544) <u>C</u> (481–544) (motives from Finale: Ascension theme) C major		<b>Section 5 (Scherzo - Song)</b> (545–581) <u>A</u> (545–553) Vs: 8, c minor	
				<u>A+B</u> (553–561) 9	<u>A<sub>1</sub>+B</u> (561–570) 9
				<u>B</u> (571–581)	
Section repeats exactly in V, beginning and in mm. 309ff (transposed 1/2 step up)					

89

Table 3. – Mahler, *Symphony No. 2*, V, formal and thematic layout.

Section	Tonal area	Thematic content
<b>I</b>	C ped.	*** <i>Durchbruch</i> (C ped + B <sup>♭</sup> minor) (**From Scherzo, mm. 465ff)**
(Exposition) (mm. 1–193)	C/c	<i>Rufer</i> (+fragmented material and horn theme), third-related chords
	f/F/f	<i>Dies Irae</i> (transformed) + Resurrection theme (m. 70) + Glory (m. 78) + <i>Rufer</i> (mm. 78+84)
	b <sup>♭</sup> /f	<i>Glaube</i> (m. 97), chromatic rises, shifts upward, bridge to Dt; turning point in the exposition
	D <sup>b</sup> /f/C/c	<i>Dies Irae</i> (m. 142, Trombones) + Resurrection (m. 151) + Glory (m. 162) Failed “apotheosis” (mm. 167–173) <i>Rufer</i> (m. 174); collapses and rises

Table 3. – (continued)

<p><b>II</b></p> <p>(Development) (mm. 194–417)</p>	<p>f</p> <p>b<math>\flat</math></p> <p>F</p> <p>B<math>\flat</math></p> <p>F</p> <p>D<math>\flat</math></p> <p>e<math>\flat</math> minor</p> <p>F ped. (f minor)</p> <p>D<math>\flat</math></p> <p>G<math>\flat</math></p>	<p>March music: trivial, grotesque (m. 194)</p> <p><i>Dies Irae</i> – grotesque (m. 210)</p> <p><i>Dies Irae</i> march (mm.22Off) ostinato in strings + Resurrection theme (Tr., m. 229) + (A<math>\flat</math>) + bells (mm. 248ff)</p> <p><i>Dies Irae</i> (mm. 263ff.) grotesque, chromatic ascents, tritone emphasis (m. 275) C# ped. leading into —&gt;</p> <p><i>Dies Irae</i> (from 1<sup>st</sup> mvt.) + Resurrection (m. 297) – grotesque, trivial</p> <p>*** <b>Durchbruch (m. 310)</b> (** From 1<sup>st</sup> mvt, mm.291**) (F ped+ b<math>\flat</math> minor + E) going into E<math>\flat</math> minor and B<math>\flat</math> major</p> <p><i>Glaube</i> (m. 325), fails</p> <p>Intensification. Layering (m. 343): 1) <i>Glaube</i> Fl.+ Ob. (dies out) D<math>\flat</math> 2) Trumpet fanfares, coming closer (4x) E<math>\flat</math>, D<math>\flat</math> Trivial 3) <i>Glaube</i> (becoming trivial) Vc.+Fg; Waltz-like melody in Vn (trivial) 4) f chord ped. in strings</p> <p><i>Glaube</i> (m. 380) Cb.+ Cfg: forceful</p> <p>Intensification of <i>Glaube</i> (m. 395) tritone (G<math>\flat</math>-C Trombone), going towards G<math>\flat</math> major</p>
<p><b>III</b></p> <p>(Recapitulation mm. 418–764)</p>	<p>C<math>\sharp</math> # ped</p> <p>D<math>\flat</math> ped. G<math>\flat</math>/ D<math>\flat</math> ped.</p> <p>G<math>\flat</math></p> <p>b<math>\flat</math> minor f ped/ b<math>\flat</math> min. A<math>\flat</math> E<math>\flat</math> dominant</p> <p>E<math>\flat</math> major</p>	<p>1) ***<b>Durchbruch (m. 402)</b> (** From Scherzo, mm, 465, and Finale beginning, 1/2 step T **) C sharp ped + B minor chord. <i>Dies Irae</i> (Trombone) last time</p> <p>2) <i>Ascension theme</i> (m. 418), gradual introduction of Resurrection theme</p> <p>3) <i>Der Grosse Apell</i> (m. 448) 4 trumpets + <i>Rufer</i> (Cor.) + Nightingale (Pice, modal, V<math>^\circ</math>: e natural, mystical) ends on C#/D<math>\flat</math> – G#/A<math>\flat</math>) CHOIR:</p> <p>4) Resurrection: <i>Aufersteh n</i> (m. 472) (D<math>\flat</math> becomes the dominant) + Glory (m. 493); mm. 493ff: <i>Sterben Leben</i> (Ascension theme), <i>Rufer</i> (Cor. in major) goes into Resurrection theme.</p> <p>5) <i>Glaube</i> (m. 560) Mahler's text, Alt solo</p> <p>6) Resurrection (m. 618) Choir "Was entstanden ist, das muss vergehen" "Hör' auf zu beben!" "Bereite dich zu leben" (m. 656) "Mit flügeln die ich mir errungen" (picks up from end of mov. IV, m.55) (m. 660) Intensification, circle of fifths <b>Durchbruch (m. 664):</b> E<math>\flat</math>: V7, VII7... (m. 668) "Licht" on high E<math>\flat</math> (Eb: II6/5)</p> <p>7) <i>Sterben Leben</i> (m. 696) E<math>\flat</math> major: I, Ascension (m. 712)</p>



Душан Радић: *Електроника*  
Dušan Radić: *électronique*

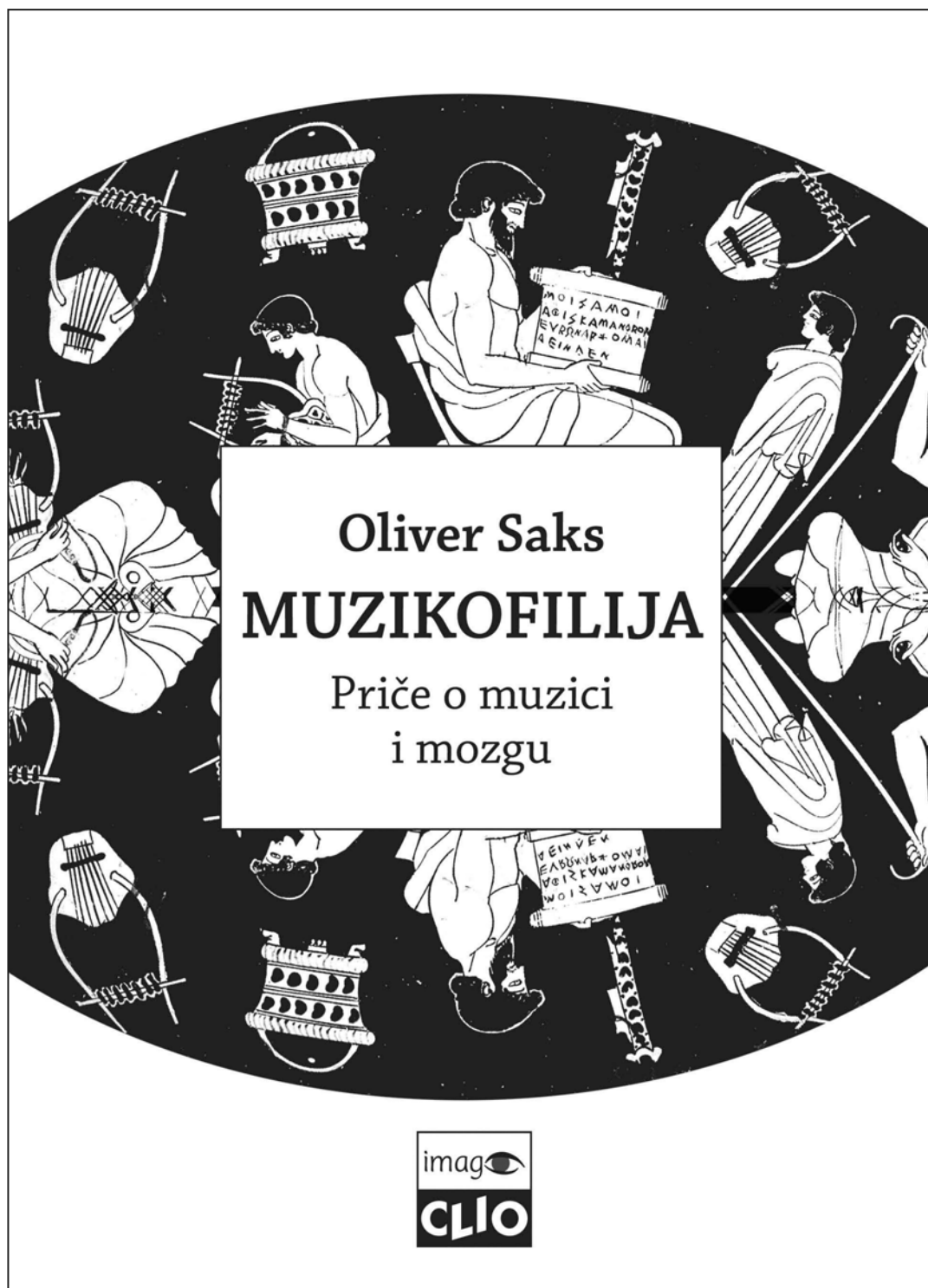
## ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

- Адлер, Виктор (Adler, Victor), 70  
Адорно, Теодор (Adorno, Theodor), 55  
Ајхорн, Андреас (Eichorn, Andreas), 84  
Андреис, Јосип, 11  
Андрић, Иван, 28
- Балер, Џејмс, (Buhler, James), 84  
Барнем, Скот (Burnham, Scott), 84  
Барток, Бела, 11, 12, 31, 43  
Батка, Рихард (Batka, Richard) 71  
Бауер-Лехнер, Наталија (Bauer-Lechner, Natalia), 54, 60, 70, 80, 83  
Барановић, Крешимир, 23  
Берлиоз, Хектор (Berlioz, Hector), 2  
Бернстајн, Ленард (Bernstein, Leonard), 6  
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 13, 39, 54, 58, 80  
Бизе, Жорж (Bizet, Georges), 19  
Бингулац, Петар, 14, 36  
Бјалостоцки, Јан (Bialostocki, Jan) 11  
Богдановић, Милан, 28, 32, 35, 45, 47, 48  
Божовић, Гојко, 45, 50  
Бодлер, Шарл (Baudlaire, Charles), 32  
Бошњаковић, Љубомир, 23  
Бритн, Бенџамин (Britten, Benjamin), 11
- Вагнер Рихард (Wagner, Richard), 54, 71, 82, 87  
Вајс, Гунтер (Weiss, Gunter), 87  
Вајлд, Оскар (Wilde Oscar), 49  
Вакенродер, Вилхелм, Хајнрих (Wackenroder, Wilhelm Heinrich), 87  
Валтер, Бруно (Walter, Bruno), 87  
Васиљевић, Миодраг, 39  
Вапнески, Петер (Wapnesky Peter), 87  
Вебер, Макс (Weber, Max), 3, 7  
Вебер, Хорст (Weber, Horst), 87
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, 29, 32  
Вилијамсон, Џон (Williamson, John), 87  
Винавер, Станислав, 44  
Вушковић, Марко, 17
- Гавела, Бранко, 34  
Геземан, Герхард (Gesemann, Gerhard), 19  
Гете, Волфганг (Goethe, Wolfgang), 23  
Глинка, Михаил, 23  
Готовац, Јаков, 22, 24  
Греј, Томас (Grey, Thomas), 85  
Грипенкерл, В. Р. (Griepenkerl, W. R.), 85  
Грин, Дејвид (Greene, David), 73, 80, 85  
Гранж, Анри-Луј де Ла (Grange, Henry-Louis de La), 85  
Грчић, Јован, 23  
Гуно, Шарл (Gounold, Charles) 23
- Далеоре, Мира, 14  
Далхаус, Карл (Dahlhaus, Carl) 84  
Данон, Оскар, 25  
Данте, Алигијери (Dante, Allighieri), 32  
Данузер, Херман (Danuser, Hermann), 84  
Дарси, Ворен (Darcy, Warren) 83, 84  
Деспих, Дејан, 17, 22  
Дезмонд, Вилијам (Desmond, William), 84  
Дучић, Јован, 47
- Ђикић, Оман, 16
- Ђинђић, Зоран, 10  
Ђорђевић, Владимир, 24  
Ђунђенац, Злата, 24
- Елијаде, Мирча, 47
- Елиот, Томас, С. (Elliot, Thomas. S.) 30, 32  
Елис, Вилијам Ештон (Ellis, William, Ashton) 84  
Егебрехт, Ханс, Хајнрих (Eggebrecht, Hans Heinrich) 58, 84  
Ехзле, Зигфрид (Oechsle, Siegfried) 86
- Жебељан, Исидора, 12  
Живковић, Миленко, 25, 29, 43, 49
- Зјдлер, Артур (Seidler, Arthur), 56  
Зајц, Иван, 22  
Землински, Александер (Zemlinsky, Aleksander), 7  
Здравковић, Живојин, 7  
Зрењанин, Жарко, 49  
Зуховиц, Џејмс (Zychovicz, James), 87
- Илић, Ивана, 25
- Јаначек, Леош, 23  
Јанковић, Драгомир, 17  
Јевтић, Милош, 45  
Јенко, Даворин, 22  
Јосиф, Енрико, 11, 12, 29  
Јунг, Карл-Густав (Jung, Carl Gustav), 30
- Калиманчић, Вукосава, , 17  
Калиманчић, Станислава, 20  
Калиш, Фолкер (Kalish, Volker), 85  
Кантакузин, Јован, 47  
Карнер, Москоу (Carner, Mosco), 84  
Карпат, Лудвиг (Karpat, Ludwig), 85  
Квилибичев, Александер (Qulibicheff, Alexandre), 86  
Кејџ, Џон (Cage, John), 12  
Кердју, Невил (Cardus, Neville), 84  
Клопшток, Фридрих (Clopstock, Friedrich), 56, 68



- Кнап, Рејмонд (Knapp, Raymond), 80, 85  
Козбарић, Јован, 39  
Комини, Алесандра (Comini, Alessandra), 84  
Коњовић, Петар, 16, 17, 19, 22, 24, 25  
Костић, Лаза, 47  
Коштана-Малика, 17  
Краљ Александар Обреновић, 19  
Краљица Драга Машин, 19  
Крамер, Лоренц (Cramer, Lawrence), 85  
Кребс, Дитер (Krebs, Dieter), 85  
Крлежа, Мирослав, 28  
Кропфингер, Клаус (Kropfinger, Klaus), 85  
Крстић, Петар, 19, 22  
Крумахер, Фридрихелм (Krummacker, Friedhelm), 85  
Кук, Дерик (Cook, Deryck), 84
- Лазаревић, Стефан, 47  
Ленц, Вилхелм фон (Lenz, Wilhelm, von), 85  
Левин, Дејвид (Lewin, David), 85  
Леклер, Жан Мари (Leclaire, Jean Marie), 39  
Липинер, Зигфрид (Lipiner, Siegfried), 70  
Лотка, Фран (Lhotka, Fran), 23
- Магазиновић, Мага, 19, 25  
Максимовић, Десанка, 47  
Мазел, Лорин (Mazel, Lorin), 6  
Мајаковски, Владимир, 32  
Малер, Алма (Mahler, Alma), 85  
Малер, Густав (Mahler, Gustav), 4, 11, 54–83  
Марковић, Ана, 28, 84, 85, 86, 87, 88–90  
Марковић, Катарина, 54, 87  
Маркс, Адолф, Бернхард (Marx, Adolph, Bernhard), 85  
Мартнер, Кнуд (Martner, Knud), 83, 85  
Маршалк, Макс (Marschalk, Max), 54, 68, 69, 83  
Маскарели, Марио (Mascarelli, Mario), 11, 29  
Мате, Жан (Matter, Jean), 85  
Матић, Душан, 14  
Машо, Гијом де (Machault, Guillaume, de), 39
- Медић, Ивана, 10, 14, 51  
МекКалдин, Денис (McCaldin, Denis), 85  
Мекклечи, Стивен (McClatchie, Stephen), 86  
МекГрет, Вилијам (McGrath, William), 86  
Мерешковски, Димитриј, 13  
Мериме, Проспер (Merimée, Prosper), 19  
Месијан, Оливије (Messiaen, Olivier), 12, 49  
Мијо, Даријус (Milhaud, Darius), 49  
Микић, Весна, 31, 40  
Милденбург, Ана фон (Mildenburg, Anna von), 56, 71, 82, 83  
Мирковић, Мирослав, 47  
Мицкијевић, Адам (Mickiewicz, Adam), 65  
Мичел, Доналд (Mitchell, Donald), 86  
Мокрањац, Василије, 10  
Мокрањац, Стеван, 22  
Мосусова, Надежда, 16, 25, 26  
Мусоргски, Модест, 22, 23, 25
- Настасијевић, Момчило, 40  
Настасијевић, Светомир, 22  
Нервал, Жерар, де (Nerval, Gerard, de), 32  
Новалис, Фридрих Леополд (Novalis, Friedrich, Leopold), 32  
Нојвирт, Геста (Neurvirt, Gesta), 86  
Никелс, Евелин (Nikkels, Eveline), 86  
Ниче (Nietzsche, Friedrich), 70, 71, 82, 86, 47  
Нушић, Бранислав, 17
- Њулит, Дика (Newlin, Dika), 86
- Обрадовић, Александар, 12  
Обрадовић, Доситеј, 39, 47  
Одак, Крсто, 22  
Олсен, Мортен, Солвик (Olsen, Morten, Solvik), 86
- Пантић, Михајло, 30, 40, 45  
Павловић, Миодраг, 11, 28, 29, 30, 31  
Палавестра, Предраг, 47  
Паумгартнер, Бернхард (Paumgartner, Bernhard), 86
- Паунд, Езра (Paund, Ezra), 30, 50  
Пеинтер, Карен (Painter, Karen), 86  
Пекић, Борислав, 47  
Пелгејз, Елен (Pelgaze, Elen), 13  
Перголези, Ђовани Батиста (Giovanni, Battista, Pergolesi), 11  
Пернерсторфер, Енгелберт (Pernerstorfer, Engelberg), 70  
Петровић, Вељко, 23, 24  
Петровић, Растко, 40  
Пилиповић, Горица, 31, 32, 35, 39, 43, 45, 46, 47, 50  
Пити, Томас (Peattie, Thomas), 86  
Пикет, Дејвид (Pickett, David), 86  
По, Едгар, Алан (Poe, Edgar, Allan), 32  
Пођоли, Ренато (Pgiolli, Renato), 31  
Покорни, Драгутин, 17  
Попа, Васко, 10–12, 28, 29, 32, 35, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46  
Поповић, Јован Стерија, 39  
Поповић-Млађеновић, Тијана, 29, 45  
Пордес, Алфред, 22  
Прокофјев, Сергеј, 11, 12, 31  
Пушкин, Александар, 23
- Равел, Морис (Ravel, Maurice), 11  
Радић, Душан, 1, 9, 10–14, 15, 27, 28–47  
Рајли, Едвард, Р. (Reilly, Edward R.), 86  
Расин, Жан (Racine, Jean), 32  
Ратер, Л. Ј. (Rather, L. J.), 86  
Рахмањинов, Сергеј, 12  
Рац, Ервин (Ratz, Erwin), 86  
Реверс, Петер (Revers, Peter), 86  
Ристић, Милан, 36  
Робеспјејер (Robespierre, Maximilien), 13  
Роман, Золтан (Roman, Zoltan), 86
- Савић, Дејан, 12  
Сајп, Томас (Sipe, Thomas), 86  
Сакс, Милан (Saxs, Milan), 24  
Санс, Едуар (Sans, Edouard), 86  
Свети Сава, 40  
Секулић, Исидора, 23, 24  
Сине Надине (Sine, Nadine), 56, 86  
Симић, Боровоје, 29  
Симић, Чарлс, 30  
Скрјабин, Александер, 11, 31  
Славенски, Јосип, 43  
Соли, Рут (Solie, Ruth), 86

- Спасић, Драга, 16  
Стајић, Митка, 17, 20, 21  
Стајић, Стаја, 21  
Стајић, Таса, 20  
Стајнберг, Скот Барнем (Steinberg, Scott, Burnham), 87  
Станковић, Борисав, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25  
Стенли, Глен (Stanley, Glenn), 87  
Стефановић, Димитрије, 39  
Стефановић, Караџић, Вук, 47  
Стефановић, Павле, 29  
Стјуарт, Спенсер (Stewart, Spencer), 87  
Стравински, Игор, 11, 12, 13, 14, 25, 29, 31, 49  
Строци, Маја (Strozzi, Маја), 16, 17, 19
- Тито, 13, 39  
Тишлер, Ханс (Tischler, Hans), 87  
Трисмегистос, Хермес, 13, 47  
Тришић, Ивана, 14  
Турлаков, Слободан, 23, 25
- Ћосић, Бора, 12, 30
- Федер, Стјуарт (Feder, Stuart), 84  
Ферстер, Јозеф, Бохуслав (Foerster, Joseph, Bohuslav), 84  
Фил, Сузане (Vill, Susanne), 87  
Филер, Сјузан, Мелани (Filler, Susan, Melanie), 84
- Флорос, Константин (Floros, Constantin), 84  
Форшерт, Арно (Forschert, Arno), 85  
Фос, Егон (Vos, Egon), 87  
Френклин, Питер (Franklin, Peter), 80, 85
- Халабала, Здењек, 24  
Хаце, Јосип (Hatze, Josip), 22  
Хегел, Георг, Фридрих (Hegel, Georg, Friedrich), 70, 71, 83, 85  
Хекнер, Бертолд (Hoeckner, Berthold), 85  
Хефлинг, Стивен (Hefling, Stephen), 65, 85  
Хепококси, Џејмс (Hepokoksi, James), 85  
Хилмар, Ернст (Hilmar, Ernst), 85  
Хилмар-Фоит, Ренате (Hilmar-Voit, Renate), 85  
Хопкинс, Роберт (Hopkins, Robert), 85  
Хофман, Е. Т. А. (Hoffmann, E. T. A.), 85  
Христић, Стеван, 22, 23, 24  
Хуберт, Јулија, Бес (Hubbert, Julia Bess), 85
- Цвејић, Никола, 24  
Црњански, Милош, 24, 28, 47
- Чажкановић, Веселин, 40, 49  
Чажковски, Петар, 23
- Чејф, Ерик (Chafe, Eric), 84  
Чиплић, Богдан, 39
- Џоунс, Роберт, Фредерик (Jones, Robert, Frederick), 85
- Шамзаи, Пери Елизабет (Shamsai, Peri Elisabeth), 86  
Шафранек-Кавић, Луј, 22  
Шермерхорн, Ј. Р. (Schermerhonn), 2  
Шимановски, Карол, (Szimanovsky, Carol), 25  
Шлајермахер, Фридрих (Schleiermacher, Friedrich), 70, 86  
Шлојнинг, Мартин (Schleuning, Martin), 86  
Шмалфелт, Џенет (Schmalfeldt Janet), 86  
Шорске, Карл (Schorske, Carl, E. 86  
Шостакович, Дмитрије, 49  
Шпехт, Рихард (Specht, Richard), 86  
Шпиглер, Нана (Schpiegler, Nana) 55  
Шпонхојер, Бернд (Sponheuer, Bernd), 71, 83, 86  
Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur), 47, 86  
Штефан, Рудолф (Stephan, Rudolf), 87  
Штраус, Рихард (Strauss, Richard), 5, 7  
Шулер, Гунтер (Schuller, Gunter), 4, 7, 8



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11000 Beograd  
tel. 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



25