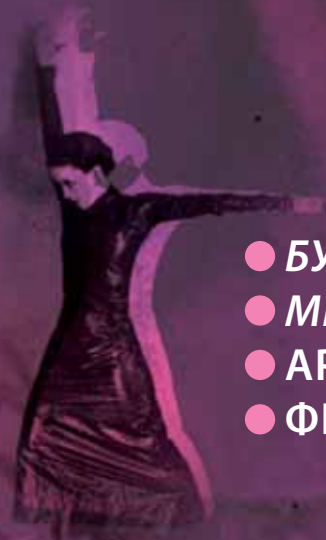




*БАЛЕТИ  
МАРТЕ ГРЕЈАМ  
НА МУЗИКУ  
СЛАВЕНСКОГ*

- 
- БУКА У УНУТРАШЊОЈ ТИШИНИ МИЛОША ЗАТКАЛИКА
  - МИСТИЧКА ЖРТВА ЂУРЕ ЖИВКОВИЋА
  - АРТУР НИКИШ – ГЕНИЈАЛНИ ДИРИГЕНТ
  - ФЕЛИКС ВАЈНГАРТНЕР – САВЕТОДАВНИ ПОЛЕМИЧАР

# 100 година од рођења Лудмиле Фрајт (1919–2019)



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija  
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 25. бр. 48/2019.

UDK 78:781(05)

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

muzickitalas@clio.rs

#### Издавачи

Издавачко предузеће

**CLIO**

Господар Јованова 63, Београд

www.clio.rs

#### ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића 88, Крагујевац

www.film.kg.ac.rs

#### За издаваче

Зоран Хамовић

мр Зоран Комадина

\*

#### Главни уредник

Др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

\*

#### Редакција

Др Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Мелита Милин

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Ива Ненић

Факултет музичке уметности, Београд

МА Христина Медић

Клио

\*

#### Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић-Влајнић (САД)

Др Јелена Новак (Холандија)

\*

#### Дизајн корица

Милена Лакићевић

\*

#### Лектура и коректура

Владимир Ранчић

\*

#### Енглески превод

Ивана Медић

\*

#### Технички уредник

Дејан Тасић

\*

#### Штампа

Инстант систем, Београд

Часопис излази једнапут годишње

На насловној страни

Марта Грејам у балету „Имигрант“

# САДРЖАЈ

## Contents

### ◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

*Сања Грујић-Влајнић:* РЕЦЕПЦИЈА МУЗИКЕ ЈОСИПА  
СЛАВЕНСКОГ НА АМЕРИЧКОМ  
КОНТИНЕНТУ 2

Балет Марте Грејам на музику Славенског

### ◆ DEVELOPMENTAL PATHS OF SERBIAN CULTURE

*Sanja Grujić-Vlajnić:* RECEPTION OF JOSIP SLAVENSKI'S MUSIC ON  
THE AMERICAN CONTINENT – 28

Martha Graham's ballet on Slavenski's music  
(Abstract)

### ◆ Слика бр. 6 – Марта Грејам у првом чину балета *Усељеник* 1928. 29

Photo No. 6 – Marta Graham in the first act of the 1928 ballet *Immigrant*

### ◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС

*Милорад Маринковић:* МИСТИЧКА ЖРТВА  
ЂУРЕ ЖИВКОВИЋА 30

Прва вокално-инструментална  
интерпретација Христовог страдања  
у српској музици 21. века

*Јасенка Анђелковић-Прошић:* БУКА У УНУТРАШЊОЈ ТИШИНИ  
МИЛОША ЗАТКАЛИКА 42

### ◆ COMPOSING TODAY

*Milorad Marinković:* MYSTICAL SACRIFICE  
BY ĐURO ŽIVKOVIĆ 41

The first vocal-instrumental interpretation  
of Christ's Passion in Serbian music  
of the 21st century  
(Abstract)

*Jasenska Anđelković-Protić:* NOISE IN THE INNER SILENCE  
BY MILOŠ ZATKALIK 54

(Abstract)

### ◆ Слика бр. 7 – Марта Грејам у првом чину балета *Усељеник* 1928. 55

Photo No 7 – Marta Graham in the first act of the 1928 ballet *Immigrant*



Vol. 25, No. 48/2019.  
UDC 78:781(05)  
No. in registry: 632-120494-03  
ISSN 0354-9313  
muzickitalas@clio.rs

**Publishers**

**CLIO**

Belgrade, Gospodar Jovanova 63, Serbia  
www.clio.rs

**ФИЛУМ**

Faculty of Philology and Arts  
Kragujevac, Jovana Cvijića bb, Serbia  
www.filum.kg.ac.rs

**Executives**

Zoran Hamović  
Zoran Komadina, M.Sc.

**Editor in Chief**

Branka Radović Ph. D., Faculty of  
Philology and Arts, Kragujevac

**Editorial Board**

Snežana Nikolajević Ph.D.  
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac  
Melita Milin Ph.D.  
Institut of Musicology SASA, Belgrade  
Marija Ćirić Ph.D.  
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac  
Ivana Medić Ph.D.  
Institut of Musicology SASA, Belgrade  
Iva Nenić, Ph.D.  
Faculty of Music, Belgrade  
Hristina Medić, MA  
Clio

**Editorial Council**

Zdravko Blažeković Ph.D. (USA)  
Sanja Grujić-Vlajnić Ph.D. (USA)  
Jelena Novak, Ph.D. (Netherland)

**Cover Design**

Milena Lakićević

**Copy Editor and Proofreader**  
Vladimir Rančić

**Prepress**

Dejan Tasić

**English translation**

Ivana Medić

**Printed by**

Instant system, Beograd

The Musical Wave is published yearly

**Cover Page**

Marta Graham in ballet "Immigrant"

# САДРЖАЈ

## Contents

◆ **УМЕТНОСТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ**

*Борислав Паићан:* АРТУР НИКИШ – ГЕНИЈАЛНИ ДИРИГЕНТ **56**

*Борислав Паићан:* ФЕЛИКС ВАЈНГАРТЕН  
– САВЕТОДАВНИ ПОЛЕМИЧАР **64**

◆ **THE ART OF INTERPRETATION**

*Borislav Pašćan:* ARTHUR NIKISCH – THE  
GENIUS CONDUCTOR **63**  
(Abstract)

*Borislav Pašćan:* FELIX WEINGARTNER  
– THE ADVISORY POLEMICIST **72**  
(Abstract)

◆ **Слика бр. 10 – Марта Грејам у другом чину балета Усељеник 1928. 73**  
Photo No 10 – Marta Graham in the second act of the 1928 ballet *Immigrant*

◆ **ИНДЕКС ИМЕНА 74**  
INDEX OF NAMES

◆ **РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 76**  
REVIEWERS IN THIS ISSUE

◆ **Слика бр. 17 – Насловница програма 76**  
из Колумбуса 16. јануара 1930.  
Photo No. 17 – Cover Page of the Columbus programme, January 16<sup>th</sup> 1930

Часопис је у целини доступан на  
The journal is indexed in  
www.filum.kg.ac.rs

\*

Часопис се налази на листи RILM-а – музичких публикација са апстрактном и  
пуним текстом чланака.  
The Journal is on the List of musical journals included in RILM Abstracts of  
Musical Literature with Full Texts.

\*

Објављивање овог броја суфинансирао је СОКОЈ  
The publication of this issue was financed by SOKOJ – Serbian Music Authors'  
Organisation



Ниједна народна мелодија није толико стара  
да не би могла бити нова.

Јосип Славенски



Сања Грујић-Влајнић\*

## РЕЦЕПЦИЈА МУЗИКЕ ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ НА АМЕРИЧКОМ КОНТИНЕНТУ

Балет Марте Грејам на музику Славенског • • • • •

УДК: 78.071.1 Славенски Ј.

792.8.071.1 Грејам М.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 2-28

Примљено: 29. октобра 2018.

Одобрено за штампу: 1. децембра 2018.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** О рецепцији музике Јосипа Славенског на америчком континенту зна се врло мало. И онда када су навођени, подаци о извођењима су углавном базирани на изјавима појединаца, наводима самог композитора забележеним у његовој кореспонденцији или есејистичким записима за које је тек требало утврдити фактографске податке. У овом тексту се разматрају везе Славенског са америчком музичком сценом, како у прошлости тако и данас, а централно место заузима недавно изведен, реконструисан балет Марте Грејам *Immigrant* из 1928. године, за који је коришћена клавијрска музика Јосипа Славенског. Концертни програми, фотографије и изводи из музичких критика из америчке штампе објављују се први пут у научној литератури које се односе на овог композитора.

**Кључне речи:** Јосип Славенски, Марта Грејам, *Усељеник*, *Са Балкана*, клавијрска свита, балет, Америка, Луј Хорст, кореографија

О музици Јосипа (Штолцера) Славенског пише се већ више од једног века: од првих текстова и критика из 1917. и 1918. године у листовима на мађарском – *Nytramegyei szemle* (Преглед њитранске жупаније), *Zalakozlony* (Гласило Зале) и *Murakoz* (Међумурје)<sup>1</sup> о успесима младог музичара – регрута<sup>2</sup> који је боравио на мађарско-румунској граници, до најновијег зборника издатог прошле године у Београду.<sup>3</sup>

На основу досадашњих истраживања и литературе о животу и стваралаштву Јосипа Славенског могло би се доћи до закључка да је већина аспеката његове музике умногоме анализирана и истражена. Оно што и даље завређује пажњу јесте недовољно истражена рецепција његове музике и реперкусије тих извођења у иностранству, а посебно изван Европе и у Америци.

Како понекад тема пронађе нас, а не ми тему, тако се десило да, трагајући за изгубљеном партитуром клавијрског концерта Славенског<sup>4</sup> која је наводно послана америчкој пијанисткињи Естер Џонсон у Сједињене Америчке Државе, на видело изађе неколико интересантних детаља у вези са извођењем музике Јосипа Славенског у Америци.

Тема овог рада везана је за необичну вест која је стигла крајем 2017. године са информационе мреже музичког програма музеја *Изабела Стилворт Гарднер* (Isabella Stewart Gardner Museum) у Бостону, а која је гласила:

MIGRATIONS  
Dance Performance  
Thursday, November 2, 7pm  
Calderwood Hall<sup>5</sup>

\* Сања Грујић-Влајнић (1956), музиколошкиња и музички педагог, придодати професор на Монтгомери колеџу у Мериленду, САД (Adjunct Faculty, Montgomery College, Maryland, USA). Бави се проучавањем рецепције српске музике у САД, музичком и клавијрском педагогијом и извођењем музике српских аутора у Америци као уметнички руководилац камерног ансамбла *Србијана*. Објавила је књигу *Оркестарска музика Јосипа Славенског* и неколико студија о овом композитору, учествовала на педагошким форумима извођачких уметности (оригинална истраживања објављена у неколико публикација) и одржала низ предавања и семинара из америчке музичке праксе у институцијама у Београду (Музиколошки институт, Факултет музичке уметности, Коларчева задужбина)  
Сања Грујић-Влајнић: ssgv225@yahoo.com

<sup>1</sup> Пронађено је седам текстова о Славенском и његовој музици приликом рада на сређивању композиторове заоставштине 1981–1982. Текстова је с мађарског за потребе тог рада превео Стеван Грујић (1930–2011). (Grujić, 1984: 7–11).

<sup>2</sup> Славенски је тада био аустроугарски држављанин, јер је Међумурје било у саставу Аустроугарске.

<sup>3</sup> Ivana Medić, уредница (2017): JOSIP SLAVENSKI (1896–1955) Povodom 120. godišnjice rođenja, Muzikološki institut SANU, Beograd.

<sup>4</sup> Ово истраживање је у току. После вишегодишњег трагања, успела сам да лоцирам и добијем приступ заоставштини америчке пијанисткиње Естер Џонсон Гарлингхаус (1901–1982), с којом је Славенски био у преписци током дужег периода, и којој је, наводно, послао партитуру свог клавијрског концерта.

<sup>5</sup> *Сеобе – балетска представља*. Calderwood Hall је концертна дворана у оквиру овог музеја. Информација је стигла



Слика бр. 1 – Ричард Мув у балету *Усељеник* Марте Грејам, на музику Јосипа Славенског, Колдервуд хол у музеју *Изабела Сџјуарти Гарднер*, Бостон, 2. новембар 2017.

Ауторка фотографије: Наташа Мусташ, *Boston маџазин*, 29. новембар 2017.

Разлог због којег је ова вест побудила пажњу јесте да је у оквиру програма изведен балет на музику Јосипа Славенског! Тај податак сам по себи је био занимљив, јер се не срећемо често са извођењем музике Славенског на концертним подијумима у Америци, а податак да је на његову музику кореографисан балет учинио је ову вест посебном. Балет је био изведен у оквиру балетско-музичке вечери под називом *Сеобе (Migrations)*, као пратећи перформанс изложбе посвећене америчком писцу Хенрију Џејмсу (1843–1916), који је и лично био једно време емигрант, и америчком сликарству<sup>6</sup> у музеју *Изабела Сџјуарти Гарднер* у Бостону. Пројекат је обухватао премијере четири балета наручена за ову прилику, као креативан одговор балетских уметника на актуелну тему имиграција: политичких, културних, принудних и добровољних, као и тема сеоба и промена окружења у општијем смислу.

Један од ова четири балета био је и *Усељеник (Immigrant)* за соло играча у кореографији и у извођењу Ричарда Мува,<sup>7</sup> својеврсни омаж Марти Грејам која је оригинално замислила овај балет, као одговор на суров третман усељеника указима тадашње америчке владе (декларације из 1917. и 1924) (*видети слику бр. 1*).

Овај балет је имао два дела. У програму је такође најављено да ће музичка партитура Јосипа Славенског бити изведена уживо. Ову музику је, по наводу Ричарда Мува, оригинално користила Марта Грејам у свом истоименом соло балету из 1928. године (*видети слике бр. 2 и 3 на сџр. 4 и 5*) (Bell, 2017). Како синаопсис балета није сачуван (или још није пронађен?), новоизведени балет у Бостону је тако био премијера, покушај креативне реконструкције оригиналног балета Марте Грејам. На представи у Бостону<sup>8</sup> је као и приликом оригиналног извођења – како је наведено – балет био изведен уз пратњу клавира.<sup>9</sup>

Ова вест је изазвала низ питања:

Која од композиција Славенског је била кориштена за овај балет?

Да ли је то била аутентична музика и оригиналног балета Марте Грејам из 1928?

Која партитура је била кориштена за ово извођење?

путем претплатничке листе о актуелним догађањима у овом музеју ([www.gardnermuseum.org](http://www.gardnermuseum.org), последњи приступ, 19. септембар 2018).

<sup>6</sup> Изложба је била отворена до 21. јануара 2018. Иницијатор балетског перформанса је био Џорџ Стил, музички уредник музеја. Најава перформанса је била објављена и у електронској публикацији *TheARTery*, 31. октобра 2017. (Scott, 2017).

<sup>7</sup> Ричард Мув – псеудоним Ричарда Винберга – је савремени амерички балетски играч и кореограф, познат по реконструкцијама кореографија балета Марте Грејам, као и персонификацијама ове балерине. Сарађује с многим балетским трупамa у Европи и Америци, активан је као предавач и пропагатор савременог балета. Професор је плеса и кореографије на Универзитету у Њујорку (Queens College, CUNY).

<sup>8</sup> Балет, нажалост, није снимљен и изведен је само премијерно.

<sup>9</sup> Пијаниста у Бостону је био Адам Маркс, који је пружио низ корисних информација о овом извођењу. Овом приликом желим да му се на томе најсрдачније захвалим.

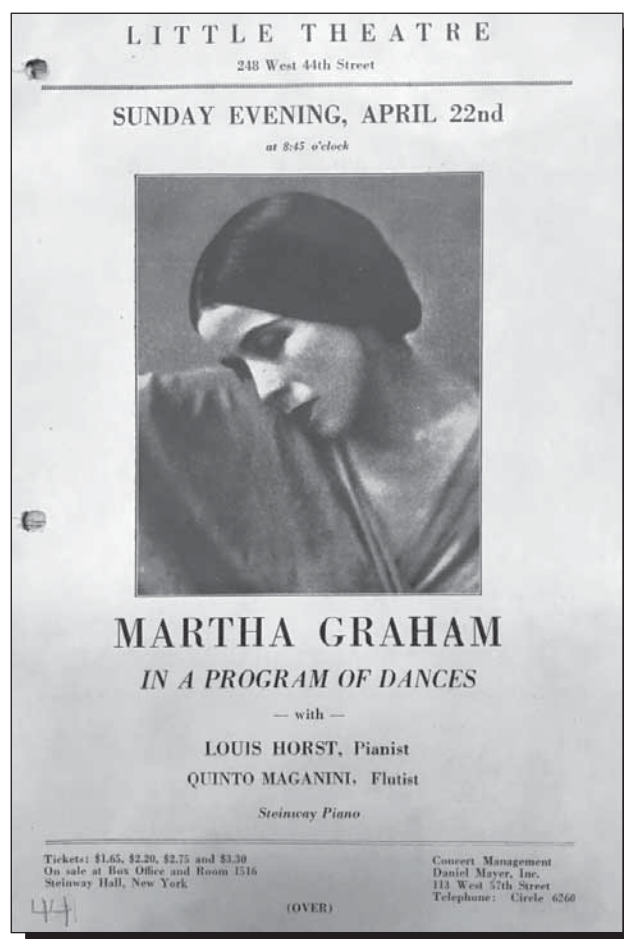
С обзиром на годину настанка оригиналног балета, као и на до тада (1928) објављене и доступне партитуре клавириских композиција Јосипа Славенског, могле су то бити *Југословенска свита за клавир* (*Jugoslavische Suite op. 2*), *Соната за клавир* или свита *Са Балкана* (*Aus dem Balkan*). У кореспонденцији с пијанистом Адамом Марксом, који је извео композицију Славенског у Бостону,<sup>10</sup> сазнали смо да је музичка окосница балета изведеног у Бостону била клавирска свита *Са Балкана*.<sup>11</sup> Балет је имао два чина, који су се подударали с првим и другим, односно трећим и четвртим ставом клавирске свите. Између чинова балета, био је уметнут инструментални интерлудијум – од пијанисте се очекивало да изведе једну краћу инструменталну композицију, како би играч променио костим. На представи у Бостону, пијаниста је одсвирао *Сарабанду* Ерика Сатија (Marks, 2018), пошто је утврђено да је Сатијева музика била извођена и у оквиру представа Марте Грејам.

Одмах се наметнуло питање: да ли је Славенски знао за овај балет?

Колико је до сада познато, балет Марте Грејам на музику Славенског не помиње се ни у једном до сада публикованом тексту о овом композитору, како у домаћој тако ни у иностраној литератури.

Да ли постоје било какви трагови контакта између Славенског и Марте Грејам у оставштинама ово двоје уметника?

Одговори на ова питања обухватила су рад и истраживања на кореспонденцији Славенског, која се налази у његовом Легату у Београду,<sup>12</sup> као и у оставштини Марте Грејам која се чува у Конгресној библиотеци у Вашингтону (Library of Congress, Washington, DC).



Слика бр. 2 – Насловна страна најаве реситала Марте Грејам у Little Theatre у Њујорку априла 1928. године

## Марта Грејам – Јосип Славенски: паралелни универзуми

Чудном игром случаја, балерина и кореографкиња Марта Грејам и композитор Јосип Славенски рођени су на исти дан – 11. маја: Марта Грејам 1894. у данашњем Питсбургу (Pittsburgh, некада Allegheny) у Сједињеним Државама, а Јосип Славенски, као Јосип Штолцер 1896. у Чаковцу, у Међумурју. Док се Марта Грејам школовала у Лос Анђелесу<sup>13</sup> код познатих балетских педагога Рут Сен Дени и Теда Шона, Славенски је похађао прво Будимпештански (од 1913. до краја 1915. године), а затим Прашки конзерваторијум (1920. до 1923). Обоје уметника су на неконвенционалан начин померали границе тадашњих уметничких начела, издвојили се као оригинални и

<sup>10</sup> Предавање о балету Марте Грејам на музику Славенског одржала сам 21. јуна 2018. у Коларчевој задужбини. Свиту *Са Балкана* у верзији за балет *Усељеник* извела је том пригодом пијанисткиња Милица Секулић.

<sup>11</sup> Занимљив је податак да је пијаниста извео ову свиту Славенског у оригиналној верзији на свом концерту 10. новембра 2017. године у Перту (Perth) на WAAPA (Western Australia Academy of Performing Arts).

<sup>12</sup> Приступ Легату Јосипа Славенског, који је тренутно затворен за јавност, омогућен ми је у јулу 2018, залагањем музиколошкиње Иване Тришић, затим Катарине Лазаревић (УКС) и посебно Марије Цвијано-вић (СОКОЈ). Овом приликом им се топло захваљујем на помоћи.

<sup>13</sup> У чувеној Denishan School of Dancing.



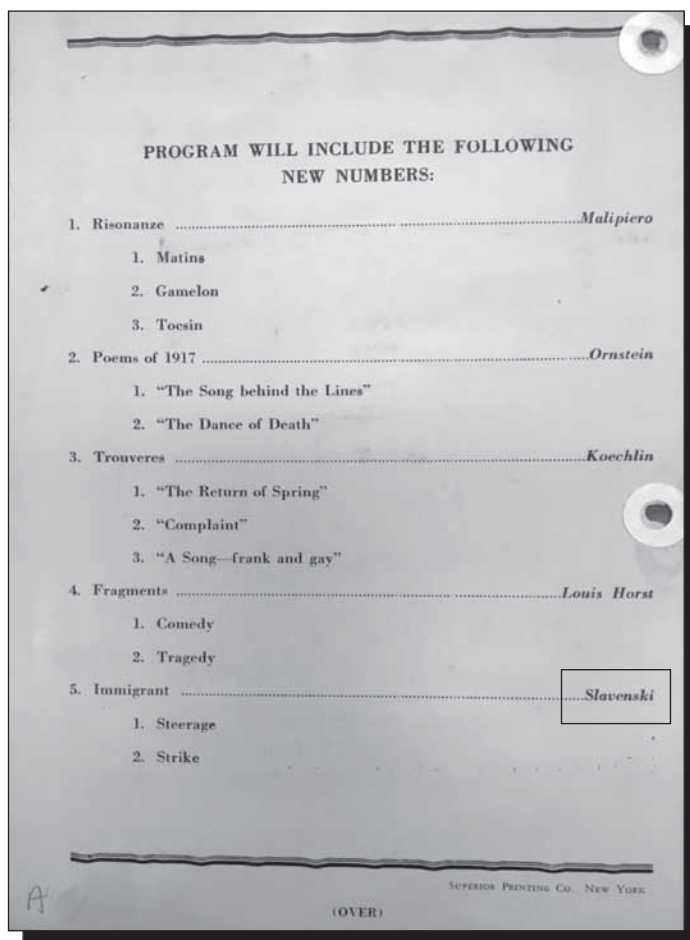
самосвојни уметници и постигли прве успехе средином двадесетих година двадесетог века.

У време када је Славенски први пут био запажен на европској музичкој сцени – 1924. године својим гудачким квартетом, а 1926. хорским композицијама – на фестивалима савремене музике у Донауешингену, Марта Грејам је имала прве значајне солистичке наступе: у Њујорку наступа са својим кореографијама – чак 18 нових кореографија! – на бродвејском 48<sup>th</sup> Street Theatre 18. априла 1926, у мају исте године држи реситале на чувеној Eastman School of Music на универзитету у Рочестеру (University of Rochester) – на којем је била и инструктор плеса, а у њујоршком Klaw Theatre представља своју кореографију Бартоковог *Allegro barbaro*. Исте године оснива балетску трупу. Следеће године Грејамова игра на сценама свих значајнијих њујоршких позоришта, наступа на Cornell University, а касније сарађује с Кливлендским и Филаделфијским оркестром (с којим, под управом Леополда Стоковског, 11. априла 1930. премијерно у

Америци представља *Посвећење њролећа* Стравинског<sup>14</sup>). Године 1927, Грејамова оснива своју школу модерног балета. Трупа Марте Грејам и њена плесна школа су и данас активне и представљају организације с најдужом традицијом модерног балета у Америци.<sup>15</sup>

Тек нешто раније исте године, 8. марта, Славенски је у Паризу потписао уговор о штампању својих композиција са издавачком кућом Шот (Schott).<sup>16</sup> Тада је, међу првим композицијама, издата и клавијрска свита *Са Балкана* (Милин, 2005: 178–185). Две године касније, ова свита је послужила као музичка окосница за нови балет Марте Грејам под насловом *Усељеник* (*Immigrant*), који постаје стандардна тачка на репертоару ове балерине током двадесетих и тридесетих година прошлог века!

И Славенски постиже значајне успехе тих година: 6. маја 1927. у Београду је премијерно изведена *Балканофонија*<sup>17</sup>, једна од најзначајнијих оркестарских композиција Славенског која ће постати и његово најчешће извођено оркестарско дело у иностранству<sup>18</sup>. Ово је допринело да Славенски постане познато име на европској, а убрзо и на светској музичкој сцени, а његове



Слика бр. 3 – Најава премијерних балета на реситалу Марте Грејам у априлу 1928. године у Њујорку, с балетом *Усељеник* на музику Јосипа Славенског

<sup>14</sup> То је била поставка Леонида Мјасина а Марта Грејам наступила је као Chosen Maiden (Izabranica).

<sup>15</sup> *Martha Graham Dance Company & The Martha Graham School*. Из ове трупе су потекли доајени савременог балета, као што су Мерс Канингем и Пол Тејлор. Поменимо овде да је трупа Мерса Канингема 1970. гостовала у Београду, у оквиру БИТЕФ-а.

<sup>16</sup> Видети: Milana Slavenski (1970): „Veze Josipa Slavenskog sa muzičkom izdavačkom kućom B. Schott's Sohne, Mainz“, *Zvuk*, 100/110.

<sup>17</sup> Изведена је на Првом фестивалу југословенске модерне музике. Диригент је био Ловро Матачић. (Grujić, 1984: 24).

<sup>18</sup> Европска премијера је била у Берлину 25. јануара 1929. године под управом Ериха Клајбера, а већ 30. августа исте године Клајбер ју је извео приликом гостовања у Буенос Ајресу. Напоменимо овде да је Ерих Клајбер био гостујући диригент у Њујоршкој филхармонији на почетку сезоне (октобар и новембар) 1930/1931. и 1931/1932, али да ни у једном најављеном програму којим је дириговао у том периоду нема композиција Славенског. Такође, ни приликом гостовања Сергеја Кусевицког у Њујоршкој филхармо-

партитуру доступне путем Шотове дистрибутерске мреже. Помињање *Балканофоније* у овом контексту има вишеструко значење. Наиме, овој композицији, базираној већином на ставовима клавирске свите *Песме и шире са Бакана*, Славенски се враћа 1935, када је у преради за два клавир и додао белешке: *манифестација звукова и снаге са Бакана, њански балет – кореографија балет у једном чину, у шрајању од око 30 минута*.<sup>19</sup>

Иако нигде није наглашено, а ни посебно истражено, може се слободно рећи да је Славенски компоновао многе своје композиције имајући у виду сцену. То је видљиво током целог његовог стваралачког периода: од прве у штампи забележене сценске музике за позоришни комад *Сан райној сирочетта*, изведене 1918. године<sup>20</sup>, преко познатих скица и нацрта за замишљено комплексно музичко-сценско дело *Мистериј*, који је, по композиторовој основној замисли, требало да укључи и његове најкомплексније окрестарске композиције – *Хаос*, *Симфонију Оријентала* (*Религиофонију*), преко сценске музике за драму *Печалбари* Панова и *Еј, кули Арагона*, до музике за три филма<sup>21</sup> и два балета – један планиран по музици *Балканофоније*, а други изведен 1943. године у оквиру Плаутове комедије *Менехми*.<sup>22</sup> Ова два последња дела су једина која је Славенски експлицитно назначио као балете.

Да ли је балет по нацрту *Балканофоније* имао и конкретне планове за извођење? У кореспонденцији Славенског постоји писмо из загребачког Народног казалишта, датирано 20. јуна 1927. године – тек месец дана од успешне премијере *Балканофоније* у Београду! – у којем се композитор позива да пошаље музичко-сценско дело компоновано у *духу народном, на наше садржаје* како би било уврштено у репертоар до краја те позоришне сезоне. Неколико година касније, идеја да се *Балканофонија* постави као балет почела је да добија и реалне основе. Непосредан повод за настанак клавирског извода и сценарија за балет била су писма познатог балетског уметника Пина Млакара, који Славенском предлаже да направи *Klavierauszug* свог оркестарског дела и да му пошаље партитуру, како би се кренуло с припремама за премијеру у јануару 1935. године у Цириху, где су балетски уметници Пиа и Пино Млакар наступали.<sup>23</sup> Ова кореспонденција, у вези кореографисања *Балканофоније* као балета у једном чину, одвијала се током 1934. и 1935. године. До сценске поставке није дошло. На основу досадашњих истраживања, ово је до сада једини конкретан рад Славенског на балетској поставци уз пратњу клавир. Друга поставка, она реализована, остварена је много раније и то у Њујорку (*видети слике др. 2 и 3 на стр. 4 и 5*).

Још један занимљив податак из децембра 1935. године: у Карнеги холу (Carnegie Hall), Марта Грејам је наступила са својом трупом (Славенски није био на том програму!), а на солистичком концерту у истој дворани почетком тог месеца, виолиниста Златко Балокковић је извео *Сонаћу за виолину и клавир* Славенског!<sup>24</sup>

У то време, двадесетих и тридесетих година 20. века, Марта Грејам не само да у својим балетима обрађује социјалну проблематику – у балетима као што су *Ламентиације*, *Усељеник*, *Револт*, *Јерейик*, *Визије ајокалийсе*, већ заузима и отворен политички став: 1936. године одбила је позив да наступи на Олимпијади у Берлину због дискриминације уметника тадашњег нацистичког режима. Њени балети из тог доба имају такође јасно опредељење – балет *Deep Song* из 1937. године посвећен је грађанском рату у Шпанији!

нији током сезоне 1941/1942. нема на програму композиције Славенског. Упоредити у: Архива концерата Њујоршке филхармоније (<https://archives.nyphil.org/performance>, последњи приступ, 19. септембар 2018).

<sup>19</sup> Аутограф је пронађен приликом рада на сређивању композиторове оставштине. Наводи су забележени по белешкама Славенског на партитури. Детаљније у: Grujić, 1984: 42–44. Упоредити и са: Eva Sedak, 1984: 177, f. 42.

<sup>20</sup> Објављена критика у листу *Zalakožlony*, 12. маја 1918. Упоредити: Sanja Grujić, 1984: 11, f. 36.

<sup>21</sup> То су два играна филма – *Фантом Дурмитора* (1932) у југословенско-немачкој копродукцији и *А животи шече даље* (1935) у југословенско-чешкој копродукцији, као и документарни филм *Прве свейлоси* (1948). Детаљније о томе видети у: Марија Ђирић „Филмска музика Јосипа Славенског“, *Музички талас* 46/2017, Клио, Београд, стр. 10–17.

<sup>22</sup> Опширније о музици за Плаутову комедију видети у: Milica Gajić, „Muzika Josipa Slavenskog za Plautovu komediju *Menekmi*“, *Međimurje*, 13/14/1988.

<sup>23</sup> Балетски уметници Пиа и Пино Млакар гостовали су на сцени Народног позоришта у Београду 1930. и током сезоне 1933/1934. Видети у: Grujić-Vlajnić, 1988: 111–113.

<sup>24</sup> *New York Times*, December 5, 1935; *The Brooklyn Daily Eagle*, December 5, 1935, „Zlatko Balokovic in Violin Recital in Carnegie Hall“, стр. 23.

## Генеа балета *Усељеник (Immigrant)*

О клавијској свити *Са Балкана* писано је подробно у више наврата<sup>25</sup>, те ћемо овом приликом размотрити само основне елементе ове свите, које су важне за концепт балета Марте Грејам. Пошто је за балет коришћено Шотово (Schott) издање, то ће се и референце односити на ово издање.

Као и већина композиција Јосипа Славенског, свита је конципирана на бинарној поларности певања и играња, њиховом контрасту, али и јединству, као врсти неопходне симбиозе својствене фолклору. У случају ове свите, то су два диптиха, контрастних ритмова, али тематски повезаних ставова, сваки с певањем и играњем, што је сачувано и у концепцији балета.

Прво Певање – *Cantabile spontaneo*<sup>26</sup>, с потписаним стиховима у првом делу првог става, мирних, готово молидбено исказаних емоција, прати силовити излив играчке енергије (*Feroce pesante*) – *Зајорских танџураша (Tanz aus dem Balkan)* у Шотовом издању.

Колико је за Славенског био значајан баш овај став говори и податак да га је аутор 1925, дакле пре слања рукописа Шоту, преписао и припремио за објављивање у часопису *Зенић*, где је и штампан у октобру 1925. године, као сепарат.<sup>27</sup>

Друго Певање, трећи став, *импровизација на једну јујословенску народну песму* – (песму из Међумурја) *Ту за лен*, почиње у готово религиозној атмосфери рецитованга – *Adagio religioso*, да би, после драматичног уздаха и утихнуле атмосфере, иста мелодија готово експлодирала у четвртном ставу, у фуриозној атмосфери и темпу *Feroce pesante*, овог пута као *јујословенска цира – Дрмљач из Међумурја*.<sup>28</sup>

У оставштини Марте Грејам која се налази у Музичком одељењу Конгресне библиотеке у Вашингтону (Performing Arts Department, Martha Graham Collection, Library of Congress, Washington, DC) не постоје ни синопсис за кореографију, ни снимак балета *Усељеник*.<sup>29</sup> Партитура Славенског која је коришћена за балет такође се не налази у овој колекцији. За потребе поређења партитуру је требало потражити на другом извору.

У време када је почињала самосталну каријеру, Марта Грејам се повезала с пијанистом и композитором Лујем Хорстом,<sup>30</sup> који је Марту Грејам упознао још као музички директор балетске трупе *Денишон (Denishawn)*. Иако је и тада, а и касније, сарађивао с неким од водећих представника модерног балета у Америци тог доба, Луј Хорст је постао стални пијаниста, композитор и музички директор новоосноване трупе Марте Грејам. Мада сам није био кореограф, Луј Хорст је био централна личност и најважнији сарадник Марте Грејам приликом њеног рада на кореографијама. Њихова дугогодишња сарадња се вишеструко уметнички прожимала како у музичком, тако и у кореографском раду.

Занимљив податак из Хорстове биографије је његов боравак у Бечу, од априла до септембра 1925. године, на курсевима композиције код Рихарда Штера. То усавршавање је трајало једва шест месеци: Хорст је курсеве сматрао исувише стриктним и више га је занимала савремена музика коју је тада могао упознати у Аустрији као и нове балетске форме и тада нови експресионистички правац у књижевности и ликовној уметности.

Хорстов боравак у Бечу се може упоредити с бораваком Славенског у Паризу, њихово занимање за компоновање ван академских оквира, музику нетипичну за конвенционалну концертну позорницу с темама из нових и неистражених поднебља, нове правце у уметности, али и привр-

<sup>25</sup> Неки од најранијих су текстови Сеадете Мицић (Звук, 81/1968) и Мирјане Живковић (Звук, 4/1981), као и предговори Мирјане Живковић и Еве Седак издањима (у две свеске) клавијских композиција Славенског, па све до најновијих, као што су студије Анице Сабо (2006) и Данијеле Шпирић Beard (2017), објављене у зборницима о Јосипу Славенском.

<sup>26</sup> *Cantabile spontaneo* у издању DSH/UKS из 1983. Текст „певања“ је потписан у оба издања (*Лейа мала девојчица, њебе имам раг!*).

<sup>27</sup> Детаљније о овој преписци видети у: Грујић-Влајнић, 1983: 55–56.

<sup>28</sup> У издању сабраних дела Славенског – *Klavirska djela I* (1983) DSH/UKS, четврти став је насловљен као *Drmeš iz Međimurja / The Međimurje Drmeš Dance*.

<sup>29</sup> По неким изворима, Марта Грејам се противила снимању својих балета, сматрајући да је једино аутентично извођење оно које се дешава на сцени у датом тренутку, „уживо“. Постоје, међутим, снимци неких њених балета из тог периода, као на пример *Јеретик (Heretic)*, 1929), *Ламент (Lamentation)*, 1930).

<sup>30</sup> Луј Хорст (1884–1964), амерички пијаниста, композитор и кореограф, предавач на више познатих америчких универзитета, међу којима су и Универзитет Колумбија (Columbia University) и Џулијард (The Julliard School), аутор је низа текстова о модерној кореографији, двеју студија о класичном и модерном балету, оснивач и уредник часописа о модерном балету (*Dance Observer Journal*, 1933–1964). Његова сарадница, балерина и кореограф Џенет Менсфилд, објавила је његову биографију: *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*, Duke University Press, 1992.



женост личним принципима у стваралаштву. Да ли су се ови уметници интуитивно препознали кроз неконвенционално компоновану клавирску свиту Јосипа Славенског?

У Бечу, Луј Хорст упознаје основне идеје *експресивної илеса* (ausdruckstanz), у којем је музика подређена кореографској идеји, те је овај концепт пренео својим сарадницима у Америци, инсистирајући на важности карактерне игре и кореографских замисли које је сматрао примарним у модерном балету (Mansfield Soares, 1992: 45). Хорст се тада могао упознати и са савременом музиком – да ли је пратио музичка догађања на фестивалима савремене музике у Немачкој и Аустрији? Да ли је тада чуо за Јосипа Славенског?

Наравно, о музици Славенског могао је стећи информације и у самом Њујорку. Познато је да је чувени музички критичар дневних новина *The New York Times* Олин Даунс написао опширан извештај поводом музичког фестивала у Донауешингену 1924. године у којем је истакнут успех гудачког квартета Јосипа Славенског.<sup>31</sup>

У Њујорку је, од 1926. године, деловало и удружење *Југословенско Просветно Коло* (Yugoslav Circle)<sup>32</sup> које је организовало промоције југословенске културне баштине. Секретар удружења Иван Младинео је издавао часопис за музичку смотру *Коло* у периоду 1924–1926. година<sup>33</sup>, а под покровитељством тада већ славног виолинисте Златка Балковића организован је и конкурс за нове композиције на којем је и Славенски учествовао. С обзиром на то да су тада у Њујорку, поред Балковића, деловали музичари као што су виолиниста Владо Колић – један од првих кореспондената Славенског из Америке<sup>34</sup>, који је 27. јануара 1925. године одржао соло реситал у Карнеги холу у Њујорку,<sup>35</sup> те Александар Савине – ученик Стевана Стојановића Мокрањца, који је у Њујорку водио оперски студио у Institute of Musical Art, од 1922. до 1929. могућности да се дође до партитура Славенског су свакако постојале. Из прилично опширне преписке између Славенског и Младинеа, значајно је једно од првих писама које је Младинео упутио Славенском – 2. августа 1926. године, а у којем Младинео тражи од Славенског партитуре, нарочито оне које је штампао Шот (Schott) како би их дистрибуирао у Њујорку (Младинео, 1924: Р 101). Да ли је управо Младинео допринео да композиција Славенског стигне до Грејамове и Хорста?

У богатој колекцији музикалија које је Луј Хорст прикупљао између 1910. и 1953. налазе се рукописне и штампане партитуре коришћене за балетске кореографије, као материјали за потенцијалне балете или као музички материјал за балетске вежбе.<sup>36</sup> Мањи број партитура садржи музичке или кореографске белешке. Међу њима су пронађене и две клавирске партитуре Јосипа Славенског, заведене као:

*Aus dem Balkan: Gesänge und Tänze* (piano)

Mainz und Leipzig: B. Schott's Sohne c. 1926–28

Vol. 1: 1910–1917 – Vol. 2: 1927. (заведена под бројем 245) (видети слику бр. 4)

*Jugoslawische Suite für Klavier*, op. 2

Mainz: B. Schott's Sohne c. 1926 (21p.) (заведена под бројем 246)



Слика бр. 4 – Насловна страна свите *Са Балкана* Славенског из колекције пијанисте Луја Хорста, с његовима потписом

<sup>31</sup> Olin Downes, „Donaueschingen Chamber Music Festival“ (A Feudal Prince Encourages Modern Radical Composers; Violent Dissonances Create Longing for Quiet Pools), *The New York Times*, August 17, 1924.

<sup>32</sup> Чланови су, између осталих, били и скулптор Иван Мештровић и научник Михајло Пупин.

<sup>33</sup> О овоме видети опширније у: (Grujić-Vlajnić, 1988: 111–113).

<sup>34</sup> Дописница из Њујорка, заведено у Легату Славенски у Београду под бројем 101.

<sup>35</sup> Нажалост, на програму није било композиција Славенског!

<sup>36</sup> Део тих музикалија се налази у оставштини Марте Грејам, док се већи део чува у Њујорку.



Оно што је значајно јесте напомена у угластој загради код свите *Са Балкана* где стоји: *Два дела ове свиџе кореографисала је Марџа Грејам: Усељеник (1928).*

Партитура свите Славенског је приликом кореографисања подељена на два дела: први и други став свите је чинио први део балета под називом *Steerage* – у директном преводу: потпалубље, односно најнижа класа у прекоокеанским бродовима којима су се најсиромашнији емигранти довозили у Америку, а други део балета, који су чинили трећи и четврти став свите, носи назив *Strike* – штрајк.

За балет је коришћена партитура коју је штампао Шот.<sup>37</sup>

Како синопсис за балет не постоји (сматра се изгубљеним), садржај балета је реконструисан на основу критика и написа у тадашњој штампи. У првом делу, симболично је представљен пут емигранта из његове постојбине ка новом континенту, његови страхови, неизвесност, али и надање и веровање у бољи живот у новој средини, готово екстатична радост у брзом плесу. У другом делу, наду је сменила меланхолија, разочарање, страх, а затим револт и побуна – штрајк против нехуманих поступака према новодошавшим радницима – усељеницима.

У балету Марте Грејам ставови свите су редиговани на следећи начин:

## Први део – *Steerage* (Потпалубље)

Први чин балета чине прва два става клавирске свите, што се поклапа с првобитном идејом Славенског о два симетрична дела, која оба садрже диптих певање + играње.

У првом ставу, *Pevanje – Cantabile spontano*, у такту број 9 прецртан је *ritardando*, да би се, после каденце у *Ge дуру* у 11. такту, прешло на последњу фразу у 17. такту (избачени су тактови 12–16 вероватно у складу с кореографском замисли уметника). Како је прва страна партитуре сачувана у целини, у нотном примеру број 1 приказана је редукција другог дела првог *Pevanja* (*видети пример др. 1 на сџр. 10*).

Други став, *Zagorski Tamburaši – Feroce pesante*, задржан је у оригиналу и изведен у целини у балету у Бостону, како је сматрано да је изведено и на оригиналној премијери. Партитура из Хорстове колекције не садржи кореографске ознаке нити било какве друге белешке у овом ставу.

9

## Други део – *Strike* (Штрајк)

Други чин балета сачињавају трећи и четврти став клавирске свите, односно друго певање и играње. Трећи став свите, *Pevanje (Tu za len) – Adagio religioso*, којим овај чин почиње је на извођењу у Бостону задржан у целини као што је и у оригиналној композицији. Међутим, у Хорстовој партитури ове свите, постоје једва видљиве ознаке оловком у такту број 5 (ознака такта 6/4) изнад низа осмина у левој руци је записано *cut!* (избацили). У такту број 11 (4/4) и 17 изнад деоница десне руке, ознака „X“ може да се тумачи и као избачени део и као кореографска назнака. Такт број 21 (5/4, *f*) и 26 (7/4), су прецртани оловком сугеришући идеју да су ови тактови можда били елиминисани у оригиналном балету (сложена метрика која би реметила ритмичку структуру става?), мада су у балетској „реконструкцији“ извођења у Бостону задржани (Marks, 2018). Овај став је уједно и ритмички најсложенији у партитури, тако да би био занимљив увид у кореографска решења, или снимак балета, који, нажалост, не постоје (*видети пример др. 2 на сџр. 11*).

У четвртном ставу, *Drmleč iz Međimurja – Feroce pesante* извршене су следеће редакције: прецртана су прва два такта (!) тако да став почиње од друге фразе текста (*Ту за реју, њу за лен!* тема у левој руци, *poco a poco accelerando a dim.*), до промене такта у  $\frac{3}{4}$ , где су елиминисани тактови 9–16 (континуирани кластер у деоници десне руке) (*видети пример др. 3 на сџр. 12*).

Од такта број 17 музички ток се одвија континуирано уз повремене интервенције, углавном редуковањем поновљених тактова: прецртани су тактови 66, 73–74, као и тактови 134, 141, 149 и 151 (елиминација репетитивних хармонија и тактова?). У овом ставу има и највише оловком забележених кореографских упутстава, као, на пример, око такта број 50, где се налази белешка *fast walk* (брз ход), *division* (подела) – код такта 62, или код такта 69 *mocking dance* (подсмешљив

<sup>37</sup> Занимљиво је напоменути да, иако је Славенски тек 1930. године званично променио презиме од Штолцер у Славенски, а први га у штампи забележио Виктор Новак у *Новостима*, 28. октобра 1923, у Шотовим издањима клавирских композиција композитор је потписан само као Јосип Славенски (Josip Slavenski), па је тако наведено и у балету Марте Грејам, а и у свим њеним америчким програмима.

## Пример бр. 1 – Редуковани први став свите („cut“, т. 12–16)

4

т. 12

т. 13

т. 14

т. 15

т. 16

*f*

*ff*

*pp*

*mf*

*p*

*pp*

*rit.*

*ppp*

*attacca*

1910/14

31624

Пример бр. 2 – „Резови“ у трећем ставу свите (т. 5, 11, 17, 21, 26)

8

*dédié à Dragutin Simon (+ 1917)*

II

3. Improvisationen über ein südslawisches Volkslied

Improvisations

sur un chant populaire yougoslave

Pevanje

«Tu za len»

**Adagio religioso**

T. 5

Tu za len, Tu za len, Kaj nam bo - de kle tu vek-si len

T. 11

T. 17

T. 21

T. 26

attacca

31624



Пример бр. 3 – Редукција тактова на почетку четвртог става свите (т. 1-2, 9-17)

9

## 4. Südslawischer Tanz

Danse yougoslave      Drmleč iz Međimurja

**Feroce pesante**

**T. 1** **T. 2**

*fff* Tu za len! *poco* Tu za re - pu! Tu za len! - *poco*

**T. 9**

*accelerando* - - - *dim.*  $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Allegro possibile**

*ff poco a poco e dim.*

**T. 17**

*sfz* 1 *sfz* 2 *sfz* 3 4

5 6 7 8 *pp* 9 10



Пример бр. 4 – Кореографске белешке при дну странице („fast walk“ т. 51)

10

Tu za re - pu, tu za len, tu za me - mo ze - lje. Fas - mik se - je

o - že - nil, pe - pal - ni - cu za ru čil. Pe - pel - ni - ca za - ru - čni - co,

faš - nik me - do žen - ja.

*cresc.*

т. 51

*f*

31624

Пример бр. 5 – Кореографске белешке (division t. 62), (mocking dance, t. 69), (call back, transcendence t. 79–81) у четвртном ставу свите

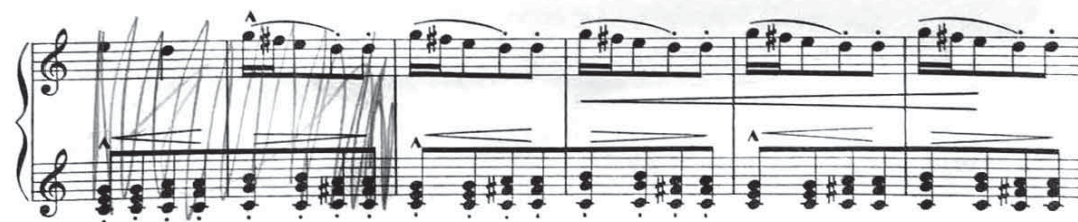
11



t. 62



t. 69



t. 79–81



31624

Пример бр. 6 – Редукција тактова у четвртом ставу (т. 134, 141)

13

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 134 and 141, which are circled and labeled 'Т. 134' and 'Т. 141' respectively. The second system contains measures 142 and 143, which are also circled and labeled 'Т. 134' and 'Т. 141' respectively. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features piano (p) and forte (f) dynamics. The reduction of measures 134 and 141 is marked with 'Red.' and asterisks. The score is numbered 31624 at the bottom.



## Пример бр. 7 – Редуковани тактови при крају четвртог става свите (т. 149, 151)

14

16

плес, изруивање), или код такта 79–81 *call back transcendence* (видети примере бр. 4 и 5 на сџр. 13 и 14 и бр. 6 и 7 на сџр. 15 и 16).

Балет је премијерно изведен 22. априла 1928. године у њујоршком Малом позоришту<sup>38</sup>, о чему сведоче програми и многобројни критички прикази.<sup>39</sup>

## Од Источне до Западне обале

У тренутку када је балет настао, Марта Грејам је већ привукла пажњу музичке и балетске критике својим новим, револуционарним играчким стилем. У том раздобљу, па и касније, све до Другог светског рата, Грејамова је заокупљена социјалном тематиком.<sup>40</sup> Из тог периода потичу балети *Поеме о 1917* (*Poems of 1917*) на музику Орнштајна, *Револт* (*Revolt*) на музику Артура Хонегера, *Јеретик* (*Heretic*) на старе француске напеве, *Визије Апокалипсе* (*Vision of Apocalypse*) на музику Хермана Ројтера, *Ламентација* (*Lamentation*) на музику Золтана Кодаља, па и балет *Усељеник* на музику Јосипа Славенског (видети слику бр. 5 на сџр. 17).

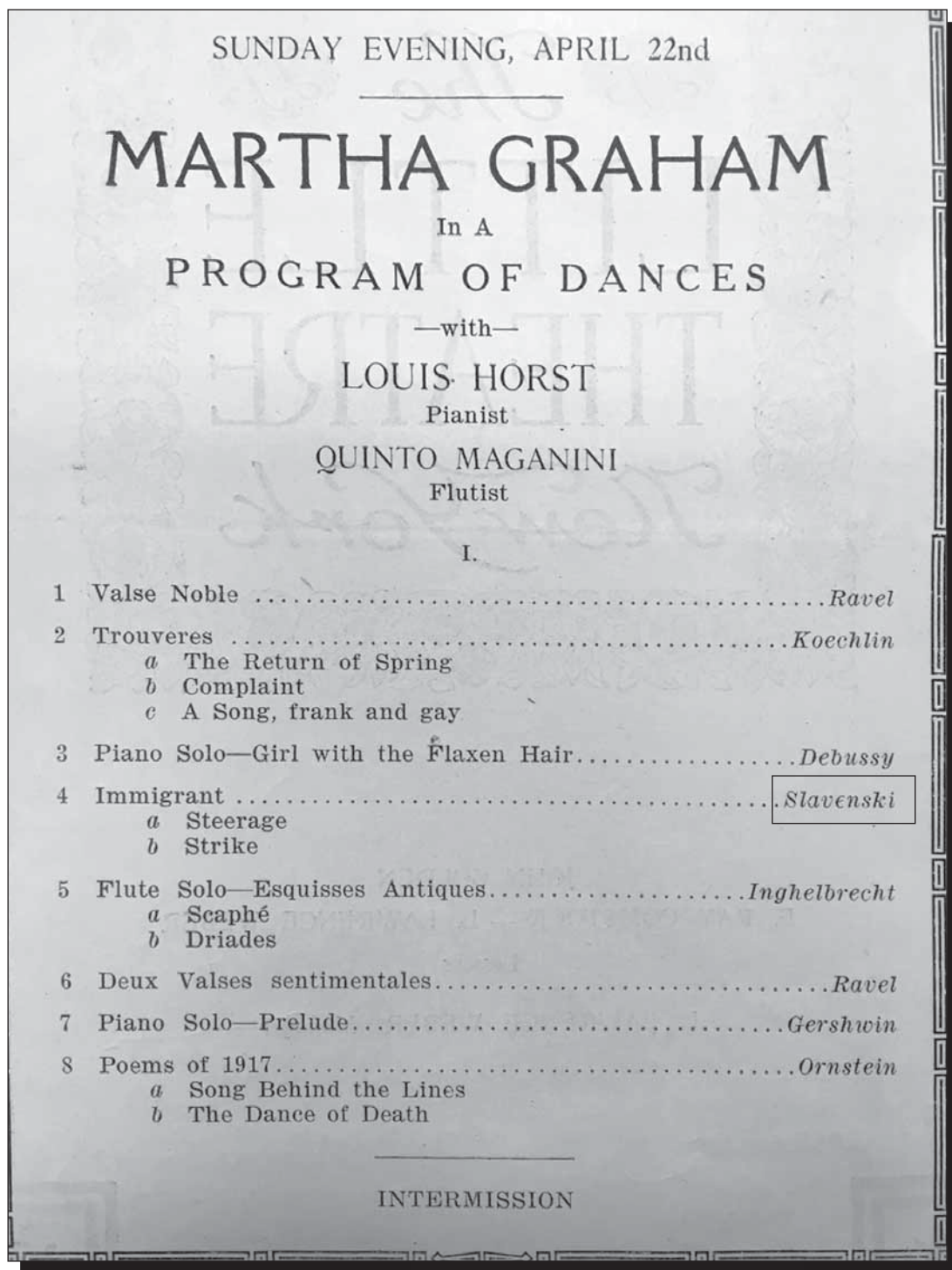
На премијери у Њујорку, балет на музику Славенског је био солистичка, четврта тачка на програму. Уз овај балет изведено је још девет кореографија, а музику тада савремених композитора, као на пример Џорџа Гершвина, који је те, 1928. године, тек компоновао *Американца у Паризу*, изводили су, као инструменталне интерлудијуме између балетских тачака, пијаниста Луј Хорст

<sup>38</sup> Little Theatre of New York, (садашњи назив *Helen Hayes Theatre*), позориште отворено 1912. године на Бродвеју у Њујорку, било је и остало једно од најмањих бродвејских позоришта.

<sup>39</sup> Концертни програми, фотографије и остали материјали који се односе на балет на музику Јосипа Славенског објављују се први пут. Право за објављивање концертних програма, фотографија из балета *Усељеник*, као и осталог пропратног материјала у вези са овим радом добијено је од директора фондације компаније Марте Грејам Оливера Тобина 20. августа 2018, на чему му се овом приликом захваљујем.

<sup>40</sup> Балети *Усељеник* и *Поеме о 1917* су уметнички, креативни одговор на тадашњи строг третман усељеника регулисан државним указима из 1917. и 1924. године, са којима се Грејамова није слагала, те је ово својеврстан друштвени и политички коментар на тадашње прилике.





Слика бр. 5 – Оригинални програм премијерног извођења балета *Усељеник* 1928.

и флаутиста Квинто Маганини. Била је то завршна представа у балетској сезони и недељни концерт је привукао пажњу критике, као и бројну публику.

У колекцији Марте Грејам налази се већи број, углавном афирмативних приказа и критика које се односе на ову премијеру, а нарочиту пажњу привукао је балет на музику Јосипа Славенског. Водећи дневни листови тог времена писали су о овом реситалу.

У њујоршком *Herald Tribune* од 23. априла 1928, у чланку „Martha Graham Dance Program Wins Applause“ истиче се да је од *двеју скица* под називом *Усељеник*, *необично костимографисаних и прецизно изведених*, нарочито друга оставила утисак *еруџије свих свейских револуција (!)*. (*Herald Tribune*, 1928). Насупрот овом мишљењу, критичар у *New York Times* истог дана пише („Final Graham Recital – Dancer’s Program Last Night Proves Most Interesting of All“) да је, од шест премијерно изведених кореографија – од укупно десет балетских тачака на програму – балет *Усељеник* био бољи у првом делу него у другом који се чинио *исувише самосвојан у њобудни про-*



# BOOTH THEATRE

45th Street

West of Broadway

Sunday Afternoon

## JANUARY 20th

at three o'clock

Program of Dances

by

# MARTHA GRAHAM

assisted by

LOUIS HORST

Pianist

### PROGRAM

1. Saraband and Courante ..... Bach
2. Deux Valses ..... Ravel
3. Immigrant ..... Slavenski
  - a. Steerage
  - b. Strike
4. Four Insincerities ..... Prokofieff
  1. Petulance
  2. Remorse
  3. Politeness
  4. Vivacity
5. Fragments ..... Louis Horst
  - a. Tragedy
  - b. Comedy
6. Two Variations from Sonatina ..... Gretchaninoff
 

Flutist—Mr. Hugo Bergamasco

  - a. Country Lane
  - b. City Street
7. Fragilite ..... Scriabin
8. Cants Magic ..... Mompou
  - a. Farewell
  - b. Greeting
9. Prelude in Black } ..... Hindemith
- Song in White } .....
10. Poems of 1917 ..... Ornstein
  - a. Song behind the Lines
  - b. Dance of Death

Steinway Piano

Tickets: \$1.00 to \$2.50 On sale at Booth Theatre Box Office and Room 1516  
113 West 57th Street

Concert Management DANIEL MAYER, INC.  
Steinway Hall, New York

Concert Management DANIEL MAYER, INC.  
113 West 57th Street, New York.

Kindly send me ..... tickets at \$ ..... each for the recital of  
MARTHA GRAHAM at the Booth Theatre on Sunday afternoon, January 20th

(Name)

(Address)

Please send self-addressed and stamped envelope for the return of tickets.

Слика бр. 8 – Програм њујоршког Booth Theatre за 20. јануар 1929. године, са извођењем балета *Усељеник* на музику Јосипа Славенског



Слика бр. 9 – Марта Грејам у другом чину балета *Усељеник*

тив ортодоксних облика (илеса) те није сасвим ујео (New York Times, 1928). Њујоршки *Evening World* истог дана доноси цртицу о овом реситалу уз закључак да је Грејамова била најбоља управо у балету *Усељеник* (Evening World, 1928), а критичар Њујоршког *Evening Post* једини наводи да је овај балет у облику свите у два дела, што је и карактеристични облик оригиналне клавирске композиције Јосипа Славенског!<sup>41</sup>

О овој представи је писано и касније, у музичким и балетским магазинима, као о заокружењу успешне балетске сезоне, па тако новинар чикашког *Musical Leader* обавештава читаоце у броју од 8. маја да је Марта Грејам фасцинирала пуну салу одушевљених гледалаца својим програмом, при чему погрешно наводи и име композитора и назив балета као *Slavensky's Emigrant!* (Chicago Musical Leader, 1928). Критичар у *Musical America* од 12. маја 1928. подвлачи модернистички третман кореографије и костимографије у балету Славенског – *Steerage and Strike in Slavenski's Immigrant* (Musical America, 1928), а његов колега у *Dance Magazine* сумира претходну балетску сезону у тексту објављеном у септембру, наводећи да је један од грађуља те сезоне био балет Марте Грејам на музику Славенског!<sup>42</sup>

Интересантно је запажање Николаса Марија, који врло детаљно описује костимографију балета *Усељеник* у тексту објављеном у часопису *Dance Magazine* у јулу 1928: Први ујисак о (балету) *Усељеник* је онај који јружају даварски дуборези сеоских фигура у крућим, црним шаловима и сукњама, који се тошово не померају за време илеса, осим чудних ошћрих преида који још више наилашавају немущиоси усељеника (!). Штрајк је изведен у неуљедном, сивом једноделном костиму-халини, моноионом и сивом као и живои јролеишаријаша, њихових узалудних шћрајкова, ... све врло изражајно јредсћављено<sup>43</sup> (Murray, 1928) (видети слике бр. 6, 7 и 10 на сћр. 29, 55 и 73).

После успеха на премијери, балет на музику Славенског био је уврштен у регуларан реситалски програм Грејамове. Већ следеће године, у првом реситалу у сезони 20. јануара 1929, Грејамова је поновила успех својих ранијих балета, па и балета *Усељеник*, сада изведених у престижном Booth Theatre на Тајмс скверу (The Times Square) у Њујорку (видети слику бр. 8 на сћр. 18).

Реситал је поновљен у истом позоришту и 3. марта. Поред балетске музике Славенског, изведени су и балети на музику Хонегера, Скрјабина, Прокофјева, Гречањинова, Хиндемита, Луја Хорста. Критика је забележила да је посебно други део балета Славенског – *Шћрајк* – добио чвршћу структуру (New York Times, 1929), постао компактнији, али и мрачнији, као марш у којем се осећа иулсирање социјалне револуције (Dance Magazine, 1929) (видети слику бр. 9).

На крају балетске сезоне 1928/1929. критичар *New York Times* Џон Мартин, у прегледу балетских представа у Њујорку (те сезоне је гостовала и трупa Исидоре Данкан с балетом из Москве!), истакао је као најупечатљивију појаву балете Марте Грејам као оригиналне креације које се налазе у самом врху модерног балета (Martin, 1929).

Већ на самом почетку 1930, балет *Усељеник* је изведен у тада чувеном њујоршком позоришту Maxine Elliot Theatre (срушеном 1960). Критика је забележила да су две сћудије о *Усељенику*, *Steerage* и *Strike* јредсћавиле Грејамову у најбољем свећлу (New York World, 1930) (видети слике бр. 11 а и б на сћр. 20 и 21).

Да је Грејамова била оријентисана ка едуковању како публике, тако и будућих студената у области нове и модерне балетске естетике, сведоче бројни наступи на колецима и при разним удружењима. При томе су представе пратила и предавања, а музика савремених композитора уобличена у балете, постајала позната публици. На готово свим реситалима током 1929. и 1930. био је извођен и балет на музику Славенског. Поменимо неке од значајнијих.

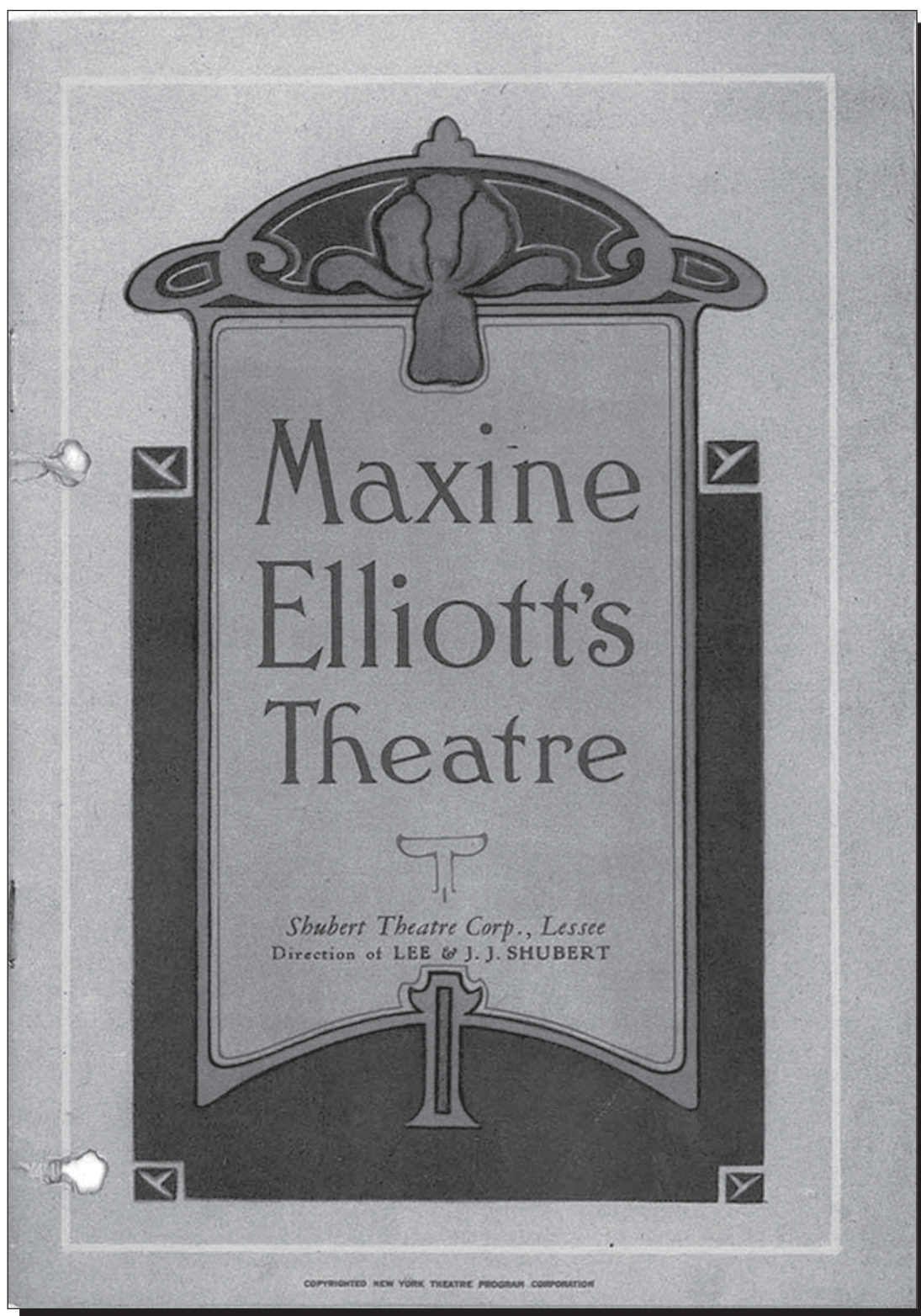
На Смит колеџу (Smith College, Northampton, Massachusetts) 18. фебруара 1929. – балет *Усељеник* је био друга тачка програма (видети слику бр. 12 на сћр. 22). Следеће године, у Алабама на Tuskegee Institute (познати колеџ за образовање наставника) 18. јануара 1930. године уз соло

<sup>41</sup> H. M., New York *Evening Post*, April 23, 1928: „(Martha Graham) in her season's final recital at *The Little Theatre* last night ... in her 'Immigrant' suite (подвукла C. F. B.) expressed 'Steerage' and 'Strike'“ (Evening Post, 1928).

<sup>42</sup> „among the gems this season ... were (Martha Graham)... 'Steerage' and 'Strike'“ (Dance Magazine, 1928).

<sup>43</sup> Николас Мари је био уметнички фотограф и балетски критичар часописа *Dance Magazine*.





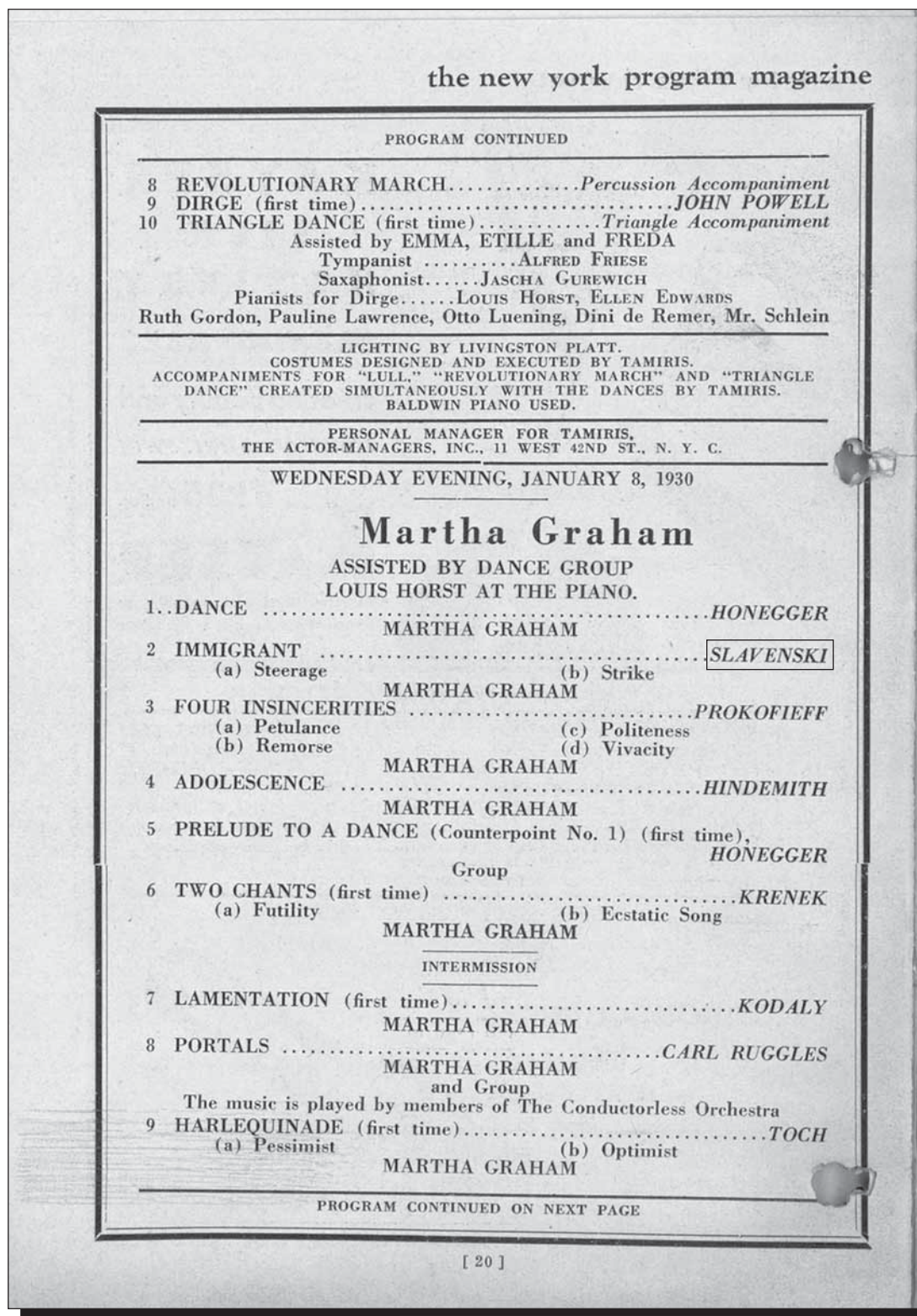
Слика бр. 11а – Насловна страна програма за реситал у позоришту Maxine Elliot 1930. године

балет *Усељеник* изведене су и тачке са ансамблом на музику Баха, Сатија и Хиндемита (видејти слике бр. 13 а и б на сџр. 22).

Исте године, 20. јануара, Грејамова је са овим балетом наступила на Gulf Park College у Мисисипију, а на реситалу 29. марта 1930, уз балет на музику Славенског је изведено још 11 тачака на Бенет колеџу (The Benneth School of Liberal and Applied Arts, Millbrook, New York) (видејти слике бр. 14 на сџр. 23 и бр. 15 на сџр. 24).

Ако узмемо у обзир да је Грејамова гостовала с балетом Славенског по целој Америци – 16. јануара 1930. у Колумбусу, у Џорџији (Columbus, Georgia, Springer Opera House) (видејти слику бр.

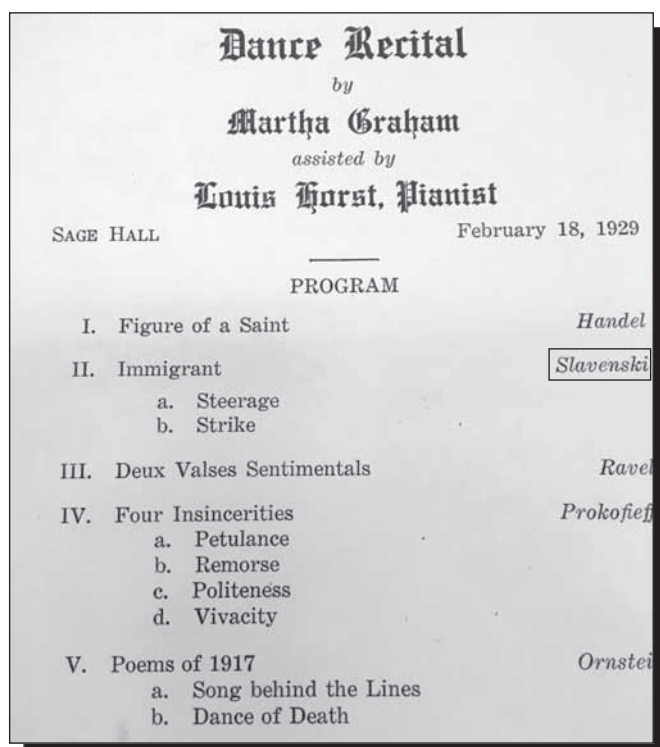




Слика бр. 116 – Програм реситала у Maxine Elliot Theatre 1930.

17 на сџр. 77), 28. фебруара 1930. у Чикагу (The Arts Club of Chicago) (видејџи слику бр. 16 на сџр. 25), као и по мањим градовима у држави Њујорк (Watertown, NY, 10. фебруара 1930; Amsterdam, NY, 11. фебруар 1930), лако је закључити да је свиту Славенског Са Балкана чуо велики број слушалаца. А да је управо овај балет привукао њихову пажњу сведоче критике локалних новина.

У Џорџији, у *Columbus Enquirer Sun*, од 17. јануара 1930, у тексту „Плесачице очарале публику“ („Dancers trill Audience“), наводи се да је најупечатљивија нумера био – Усељеник, чији је први део *Steerage* био представљен сеоском фигуром у црном шалу и чврстом, несавитљивом сукњом у сјајним бојама, а други део *Strike* у црној једноделној хаљини, портретисао узалудни



Слика бр. 12 – Програм изведен 18. фебруара 1929. на Smith College, Масачусетс

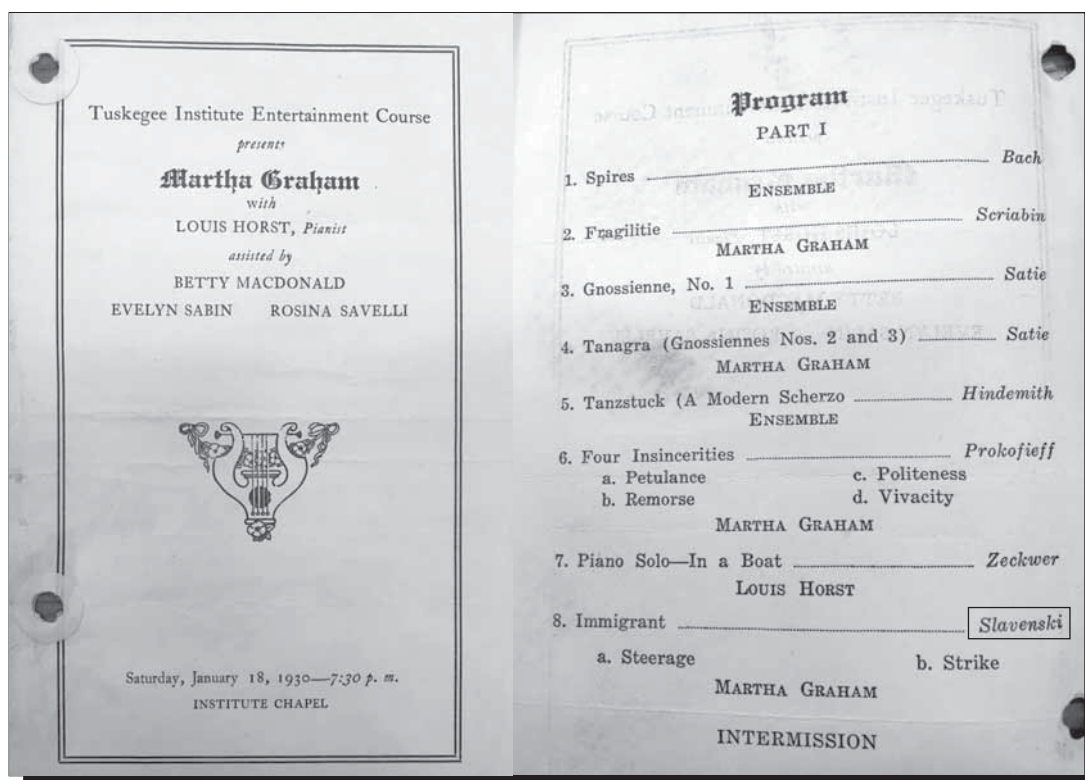
протест штрајкача (Columbus, 1930) (видети слике бр. 6, 7 и 10 на стр. 29, 55 и 73).

У новинама *Amsterdam Recorder* од 12. фебруара, у тексту „Плесачи представили модерне тачке“, истакнут је Усељеник Славенског у којем је Марта Грејам извела две ујечаљиве нумере. Први пут у штампи се помиње фолклорна игра првог дела балета, као привремено олакшање њује и несијурносии њућника у нејознају земљу.<sup>44</sup>

Када је јуна 1930. стигла на америчку Западну обалу, у Сијетл (Seattle), и одржала рецитал 2. јуна у тамошњем Metropolitan Theatre, могло се слободно рећи да је Марта Грејам својим балетима освојила Америку. Музика Јосипа Славенског је такође била на репертоару.

Програм с реситала у Метрополитен театру у Сијетлу значајан је из више разлога.

На почетку штампаног програма налази се Увод који представља



Слика бр. 13а и б – Насловна страна и програм реситала на Tuskegeee University у Алабами

<sup>44</sup> „In *Immigrant*, Slavenski, Miss Graham gave two striking numbers, the first *Steerage*, in which one felt the sorrow and uncertainty of the traveler to an unknown land, broken by the temporary relief of a native folk-dance (подвукла С. Г. В.); the second, *Strike*, in which tragedy and defiance were mingled in the portrayal of picket duty, the hurling of invectives, then of missiles, and in the dogged determination which could surmount injury“ (Amsterdam Recorder, 1930).



**Presents MARTHA GRAHAM with LOUIS HORST, Pianist**  
**Assisted by Betty Macdonald, Evelyn Sabin, Rosina Savelli**

**PROGRAM**

1. Spires ----- Bach  
 Ensemble
2. Fragilitie ----- Scriabin  
 Martha Graham
3. Gnossienne, No. 1 ----- Satie  
 Ensemble
4. Tanagra (Gnossiennes Nos. 2 and 3) ----- Satie  
 Martha Graham
5. Tanzstuck (A modern Scherzo) ----- Hindemith  
 Ensemble
6. Four Insincerities ----- Prokofieff  
 a. Petulance c. Politeness  
 b. Remorse d. Vivacity  
 Martha Graham
7. Piano Solo—In a Boat ----- Zeckwer  
 Louis Horst
8. Immigrant ----- Slavenski  
 a. Steerage b. Strike  
 Martha Graham

**INTERMISSION**  
**PART II.**

9. Adolescence ----- Hindemith  
 Martha Graham
10. Prelude (To a Dance) ----- Honegger  
 Ensemble
11. Two Variations on a Gay Theme ----- Gretchaninoff  
 a. Country Lane b. City Streets  
 Martha Graham
12. Danse Languide ----- Scriabin  
 Ensemble
13. Piano Solo—Scherzo Valse ----- Ilgenfritz  
 Louis Horst
14. Deux Valses sentimentales ----- Ravel  
 Martha Graham
15. Alt Wien ----- Horst  
 Betty and Evelyn
16. Fragments (originally for flute and gong) ----- Horst  
 a. Tragedy b. Comedy  
 Martha Graham

**CONCERT MANAGEMENT DANIEL MAYER, INC.**  
 Steinway Hall, -:- New York

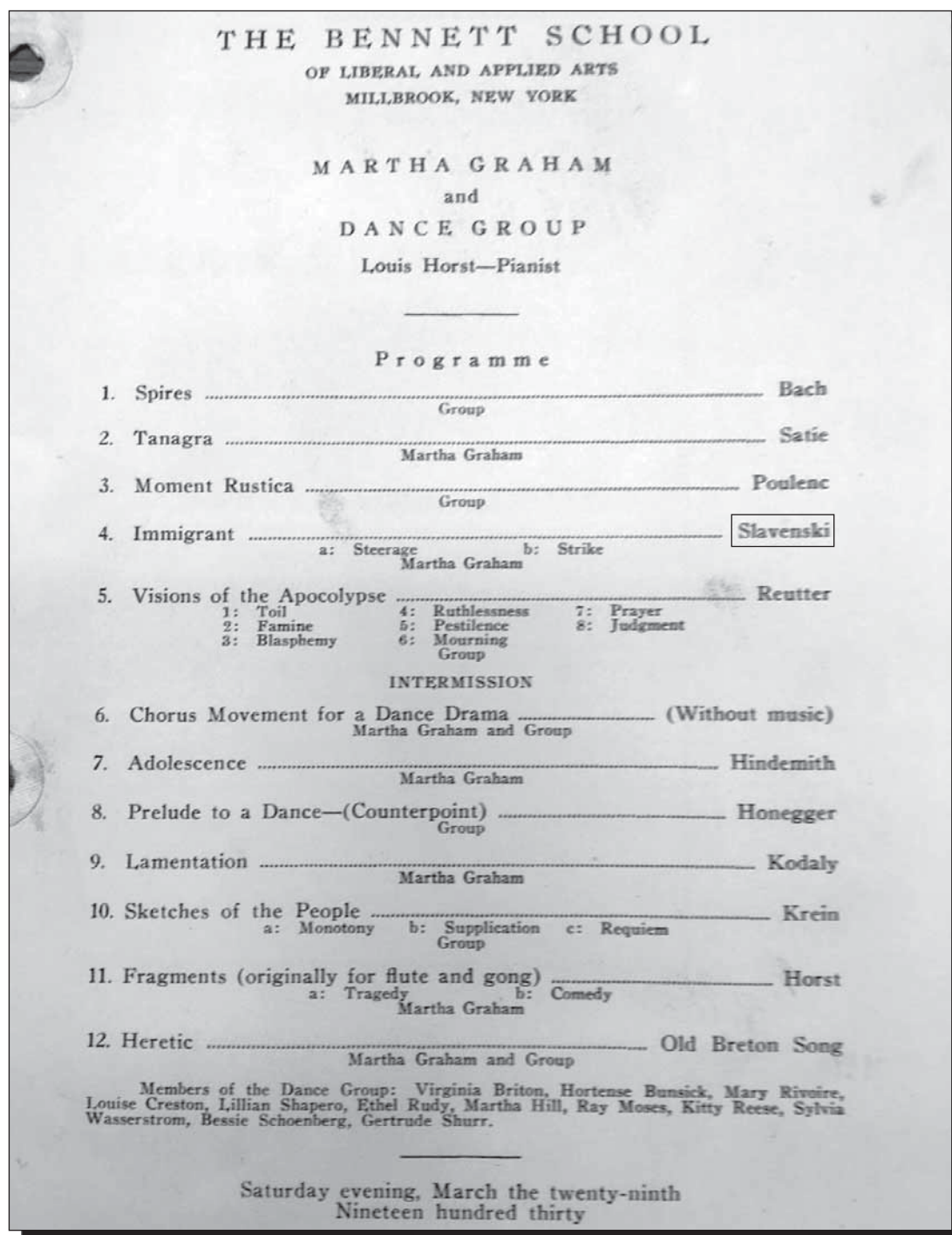
**COLLEGE AUDITORIUM**  
**MONDAY, JANUARY 20, 1930**  
 8:15 p. m.

Слика бр. 14 – Програм реситала у Gulf Park College, Мисисипи

својеврсни манифест новог правца у балету који је иницирала Грејамова. У њему се истиче *лева оријентисаност*, заговарање слободе у техничком, тематском и кореографском смислу, протест против робовања старим облицима балета. Заговара се тзв. естетика ружног, једноставност и економичност израза. Суштина игре је покрет, а не играње уз и на музику. Плес није забава, он одбацује сентименталност, не боји се да прикаже ружно, независан је од пuke интерпретације, он сам је суштина уметности (Metropolitan, 1930) (*видети слику бр. 18 на с. 26*).

Овакви ставови су слични приступу музици Јосипа Славенског и поређење које се намеће на неки начин објашњава како су, готово интуитивно, ови уметници – пијаниста и композитор Луј Хорст и балерина Марта Грејам – били привучени његовом музиком.





Слика бр. 15 – Реситал Марте Грејам и њене трупе 29. марта 1930. на The Bennett School of Liberal and Applied Arts, Millbrook, Њујорк

Слично Марти Грејам и Славенски је истицао да припада *левој сѣрани*, сарађивао с радничким друштвом Међумураца тридесетих година у Београду,<sup>45</sup> залагао се за нови, суштински прилаз музици, без патетике, путем изворних фолклорних мелодија. Овде се намеће још једно поређење: познато је да је Славенски за београдско друштво Међумураца, у којем је био уметнички и музички директор, аранжирао народну песму *Ту за реју, ту за лен*<sup>46</sup>. Како се управо на овој песми базира трећи и четврти став клавирске свите *Са Балкана*, односно други део балета *Усељеник*, готово је могуће замислити духовно окружење ове музичке паралеле, искориштене у балету као знак отпора, опресије, наметнутих стереотипа.

<sup>45</sup> О овоме видети опширније у: Milica Gajić (1983), „Revolucionarni duh J. Slavenskog“, *Međimurje*, 4.

<sup>46</sup> О овоме видети у: Marija Novak (1983), „Uspjela Umjetnička stilizacija kola *Tu za repu, tu za len* u scenskoj postavi Slavenskog“, *Međimurje*, 4.



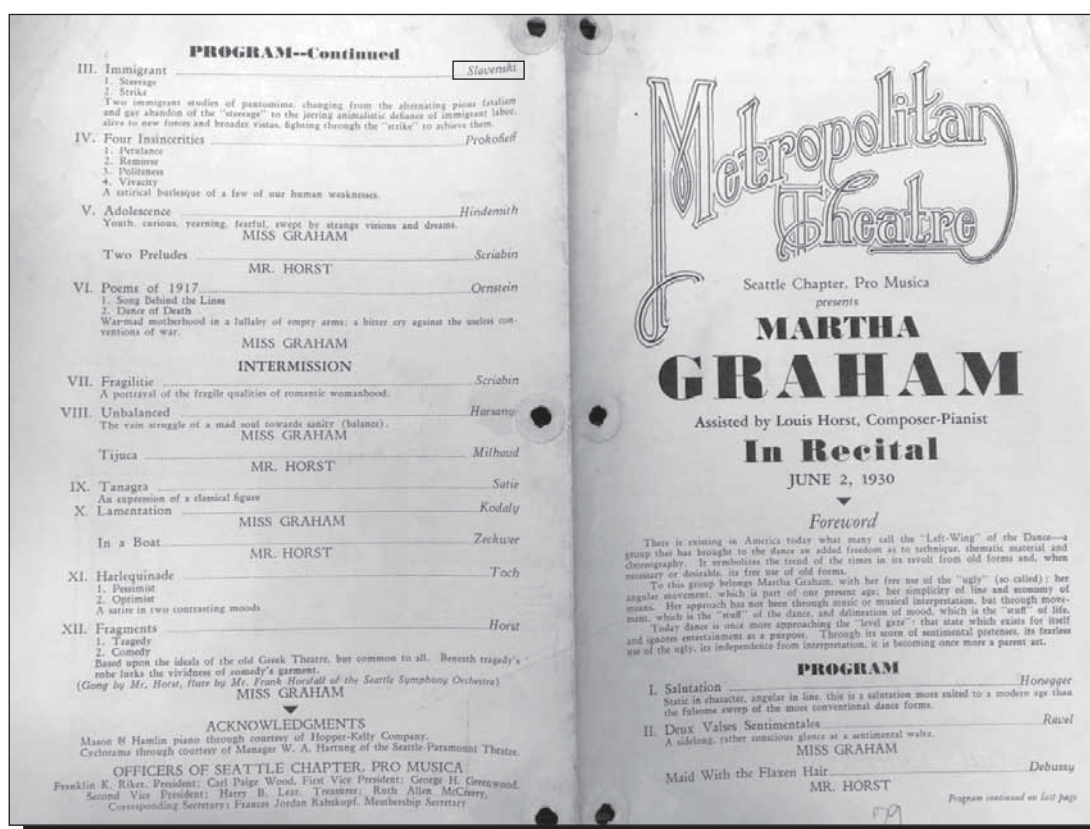
Слика бр. 16 – Програм изведен у Чикагу 28. фебруара 1930. године

Следећи значајан податак из програма у Сијетлу су фотографије Марте Грејам у костимима за балет *Усељеник* на музику Славенског. Оне пружају јаснију слику о костимографији и делимично о кореографији за овај балет. Уз фотографије се налазе и описи ставова: *Њиха меланхолија* првог и *неминовна, наголазећа тирадеција* другог става.<sup>47</sup> У програму је и најава летњих курсева које је Грејамова држала у познатој уметничкој школи The Cornish School of Arts.

Као и Славенски, и Марта Грејам се бавила педагогијом, као и Славенском компоновање, креативни рад на кореографијама (које су у њеном случају подразумевале и костимографију и сценографију) и сам плес, било је оно што ју је превасходно заокупљало.

Критика је и у Сијетлу била пуна похвала за балете Марте Грејам. *Seattle Times* од 3. јуна наводи да је уметница добила овације, да је сала била испуњена до последњег места и да су на програ-

<sup>47</sup> У програму уз балет стоји следеће објашњење: „Two immigrant studies of pantomime, changing from the alternating pious fatalism and gay abandon of the 'steerage' to the jeering animalistic defiance of immigrant labor, alive to new forces and broader vistas, fighting through the 'strike' to achieve them“ (Metropolitan, 1930).



Слика бр. 18 – Програм реситала у Metropolitan Theatre, Сијетл, 2. јуна 1930.

26

му били *балетши* на музику модерних композиција – Хонеџера, Хиндемитца, Равела и Славенског (подвукла С. Г. В.) (Seattle Times, 1930). *Seattle Star* обавештава да је то први реситал уметнице – па тако и прво извођење композиције Славенског *Са Балкана!* – на Западној обали (Seattle, Star, 1930). *Seattle Town Creier* од 11. јуна даје преглед реситала, наглашавајући да су најупечатљивије тачке на програму била два става из *Усељеника* (Seattle Town Creier, 1930).

Било је то заокружење успешног издацивања у орбиту не само естетски инвентивног и новог балета већ и лансирање читавог низа млађих композитора. Како су се интересовања Марте Грејам средином тридесетих усмерила првенствено на америчке композиторе, резултирајући балетима већег обима и базираним претежно на музици Вилијама Шумана, Арона Копленда<sup>48</sup> и Самјуела Барбера<sup>49</sup>, тако су и ранији балети мање извођени. То никако није умањило њихов значај ни њихову уменичку вредност. У случају Славенског, може се са сигурношћу тврдити да је његова клавијрска свита *Са Балкана* отворила нове перспективе ка музици овог композитора и била једна од његових најчешће извођених композиција у Америци.

## Прилог:

Извођења балета *Усељеник* (*Immigrant*) Марте Грејам на музику клавијрске свите *Са Балкана* Јосипа Славенског у Америци:

- 22. април 1928, Премијера The Little Theatre, New York City
- 20. јануар 1929, The Booth Theatre, New York City
- 18. фебруар 1929, Smith College, Northampton, Massachusetts
- 3. март 1929, The Booth Theatre, New York City
- 11. јун 1929, The American Women's Association Garden Dinner, New York
- 8. јануар 1930, Maxine Elliot's Theatre, New York City

<sup>48</sup> Најпознатији балет Грејамове на Коплендову музику је *Appalachian Spring*, који је 1944. године добио Пулицерову награду.

<sup>49</sup> Најпознатији балет на Барберову музику *Megea* (1946), прерађен 1947. године у *The Cave of the Heart*.



16. јануар 1930, Springer Opera House, Columbus, Georgia
18. јануар 1930, Tuskegee Institute (Tuskegee University), Alabama
20. јануар 1930, Gulf Park College, Gulfport, Mississippi
10. фебруар 1930, The Community Concert Association, Watertown, New York
11. фебруар 1930, Amsterdam, New York
28. фебруар 1930, The Arts Club of Chicago, Chicago
29. март 1930, The Bennett School of Liberal and Applied Arts, Millbrook, New York
2. јун 1930, Metropolitan Theatre, Seattle, Washington

## Цитирана литература:

1. *Amsterdam Recorder* (1930): 12. фебруар (из заоставштине Марте Грејам).
2. Bell, Biba (2017): „Richard Move in Conversation with Biba Bell“, April 17, 2017, *Critical Correspondence/Conversation*, [www.movementsearch.com](http://www.movementsearch.com).
3. *Chicago Musical Leader* (1928): 8. May, 1928.
4. *Columbus Enquirer*, 1930. (из заоставштине Марте Грејам)
5. *Dance Magazine*, 1928. (из заоставштине Марте Грејам)
6. *Dance Magazine* (1929): „Martha Graham assisted by Louis Horst, Pianist, Both Theatre, New York“, April, 1929. (из заоставштине Марте Грејам).
7. *Evening World*, 1928. (из заоставштине Марте Грејам).
8. Grujić, Sanja (1984): *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*, UKS, Beograd, 7–11; 24; 42–44.
9. Grujić, Sanja (1983): „Veze Josipa Slavenskog sa zenitističkim pokretom dvadesetih godina“, *Međimurje* br. 4, Čakovec, 55–56.
10. Grujić-Vlajnić, Sanja (1988): „Neki interesantni momenti iz prepiske Josipa Slavenskog“, *Međimurje* br. 13–14, Čakovec, 111–113.
11. H. M. (1928): „Martha Graham in her season's final recital at The Little Theatre“, *New York Evening Post*, April 23, 1928. (из заоставштине Марте Грејам).
12. *Herald Tribune* (1928): „Marta Graham Dance program Wins Applause“, April 23, 1928. (из заоставштине Марте Грејам).
13. Mladineo, Ivan (1926): Писмо Славенском, 2. август 1926 (П 115, из заоставштине Јосипа Славенског).
14. Mansfield, Soares, Janet (1992): *Louis Horst: musician in a dancer's World*, Duke University Press.
15. Маркс, Адам (2018): Кореспонденција са Адамом Марксом, 15. фебруар – 4. октобар 2018.
16. Martin, John (1929): „The Dance. The End of Record season“, *New York Times*, May 19, 1929. (из заоставштине Марте Грејам).
17. *Metropolitan Theatre* (1930): „Foreword“, Seattle, June 2 1930 (из заоставштине Марте Грејам).
18. Milin, Melita (2005): „The correspondence between Josip Slavenski and Ludwig Strecker“, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 10, Gudrun Schroeder Verlag, Leipzig, 178–185. [www.gko.uni-leipzig.de](http://www.gko.uni-leipzig.de).
19. Mills, Harry (1930): *Seattle Star*, June 3, 1930. (из заоставштине Марте Грејам).
20. Muray, Nickolas (1928): „Looks at the dance“, *Dance Magazine*, July 1928. (из заоставштине Марте Грејам).
21. *Musical America* (1928): 12 May (из заоставштине Марте Грејам).
22. *New York Times* (1928): „Final Graham Recital – Dancer's Program Last Night Proves Most interesting of All“, April, 23, 1928. (из заоставштине Марте Грејам).
23. *New York Times* (1929): „Miss Graham Unique Performance“, January 21, 1929. (из заоставштине Марте Грејам).
24. *New York World* (1930): „The Dance“, 9. January 1930. (из заоставштине Марте Грејам).
25. *Seattle Times* (1930): June 3. (из заоставштине Марте Грејам).
26. *Seattle Town Creier* (1930): June 11. (из заоставштине Марте Грејам).
27. Sedak, Eva (1984): *Josip Štolcer Slavenski – Skladatelj prijelaza*, svezak prvi, MIC, Zagreb.
28. Scott, Phaedra (2017): „Dancing Off The Walls: How The Gardner Museum Mixes Media In A Henry James Show“, *The ARTery*, October 31, 2017.
29. \*\*\*: „Migrations Convene In Boston“, *The Take Magazine*, November 2, 2017.
30. \*\*\*: *New York Times*, December 5, 1935.
31. \*\*\*: *The Brooklyn Daily Eagle*, December 5, 1935.
32. <https://thetakemagazine.com/migrations-dance>.
33. <https://www.gardenmuseum.org/calendar/event>.

## Архивски материјал:

1. Louis Horst Collection of Printed Music and Manuscripts, New York Public Library
2. Martha Graham Collection, Library of Congress, Washington, DC
  - а) Програми балетских реситала од априла 1928. до јуна 1930.
  - б) Написи и критике из новина и часописа
3. Партитура свите *Са Балкана* (f. 245 *Aus dem Balkan: Gesänge und Tänze*) (piano), Mainz und Leipzig: B. Schott's Sohne c. 1926–28/ Vol. 1: 1910–1917/ Vol. 2: 1927.
4. Из заоставштине Јосипа Славенског у Легату Јосипа Славенског, СОКОЈ – МИЦ, Београд
  - а) Дописница Владе Колића Славенском, Њујорк 1924. (P.101)
  - б) Писмо Ивана Младинеа Славенском, 2. август 1926. (P.115)
  - ц) Писмо Ивана Младинеа Славенском, 5. децембра 1927. (P.142)
  - д) Писмо Славенског Пину Млакару, 12. март 1935. (P.70)
  - е) Писмо Пина Млакара, 13. новембар 1934.

## DEVELOPMENTAL PATHS OF SERBIAN CULTURE

Sanja Grujić-Vlajnić\*

### RECEPTION OF JOSIP SLAVENSKI'S MUSIC ON THE AMERICAN CONTINENT

#### Ballet of Martha Graham on the Slavenski's music

UDK: 78.071.1 Славенски Ј.

792.8.071.1 Грејем М.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 2–28

Submitted: 29<sup>th</sup> October 2018

Accepted for publication: 1<sup>st</sup> December 2018

Original scientific paper

28

**Summary:** On November 2, 2017, the ballet *Immigrant*, choreographed to music by the composer Josip Slavenski (1896–1955), was performed at the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston. The ballet was a “creative reimagining” of the (lost) original ballet from 1928 by one of the most important American ballet dancers and choreographers, Martha Graham (1894–1991). The presence of Slavenski's music in the ballet had previously been unknown to Slavenski scholars, and many questions concerning the reception of Slavenski's music in the United States arose after researching critical essays regarding those performances.

As this was one of the prominent choreographies by Graham during her early creative period, Slavenski's music was performed regularly at her concerts/recitals all over the United States, literally from coast to coast. In this paper I am comparing the parallel universes of these two great artists, who never met, but recognized each other artistically and developed similar ideas in two different mediums. The paper follows the genesis of the ballet *Immigrant*, reviews performances and reception of this work in the cultural and artistic milieu of American music during the 1920s and 1930s and presents the newly discovered “frame” of Slavenski's piano suite *Sa Balkana* (*From the Balkans/Aus dem Balkan*) within the composer's broader spectrum of music ideas and compositions. Choreographic sketches for the ballet *Immigrant*, photos of Martha Graham, and concert programs and critiques from daily and monthly newspapers and magazines in relation to Slavenski's music will be presented for the first time.

Dance has a special place in Slavenski's music. Almost all of his major compositions are based on the diptych “song” – “dance”, singing vs. dancing. Many of his instrumental compositions have descriptive “stories”, whether given as verses of the songs in piano parts – such as in his piano suite *Sa Balkana* – or saved in his manuscripts as elaborate choreographies and scenes of his orchestral works – as it is the case with *Balkanophony* or sketches for the complex work *Misterij*. Despite his ideas and plans for ballets, only a few stage projects were realized, and those were more “background” music for plays or movies rather than choreographed ballets.

This newly uncovered staging of the suite *Sa Balkana* is putting Slavenski's choreographic ideas and compositions into completely new perspective.

It is our hope that a new generation of ballet and dance choreographers will take note of the possibilities that Slavenski's compositions offer and will hopefully lead towards the staging of some of his larger works, such as *Balkanophony*, into fully developed ballets.

**Key words:** Josip Slavenski, Martha Graham, immigrant, *From Balkan*, piano suite, ballet, America, Louis Horst, coreography.

\* Sanja Grujić-Vlajnić (1956), musicologist and music educator, adjunct faculty at Montgomery College, Maryland, USA. Her research focuses on reception of Serbian music in the US and twentieth century Balkan culture and music. She is music theory and piano pedagogy lecturer and presenter of Serbian artistic and folk music with her chamber ensemble “Serbiana”. Her published works include a book – “Orchestral Music of Josip Slavenski” (first study published on this subject) and several studies about the works of this composer. She presented her musicology and music pedagogy research in the US and in Belgrade, Serbia (at the Pedagogy Forum of Performing Arts in Belgrade, Faculty of Music in Belgrade, Musicology Institute, Kolarac National Endowment).



Слика бр. 6 – Марта Грејам у првом чину балета *Усељеник* 1928.





У првом плану савремене уметности може бити дијалог с прошлим кроз типично постмодерну методологију „деконструкције“, „отпора великим наративима“, „играња текстом“ (Batler, 2012: 23–55) итд., чиме добијамо препознатљиву постмодерну дистанцу. Или пак уметност краја постмодерне може да стоји на становишту укидања диктата постмодерних забрана оригиналности, утопијских визија, ауторства напослетку. Оваква уметност може да црпи свој садржај из будућности на начин аналоган хришћанском футуроцентризму, тј. призивању Логоса из Есхатона. Оваква уметност сасвим може и да тражи своју нову, независну поетику, круг тема, или нову интерпретацију већ бивалих тема или да представља продужетак модернизма, овога пута лишеног доктринарности „руководећег мишљења“ својих идеолога (Епштајн, 1998: 142–146). Она тада може да „прича своју причу“, да реконтекстуализује старе моделе, суверено верујући у своје двогубо право наследника и новатора. Међу композиторе који примењују овај други поступак, опрезно отварајући ново поглавље будућности, спада и Ђуро Живковић, аутор који је раскрстио са еклектицизмом, а који са студиозношћу и темељношћу конзервативца доноси респектабилне иновације у савремени звучни простор, и који с мудрошћу хришћанина води дијалог са „изазовима“ оспоравања темеља и смисла уметничке музике данас.

Он је композитор који надахнуће проналази у молитвеном (неко би рекао медитативно-мистичном), литургијском искуству православне духовности, које изнова и изнова одзвања изнутра, најпре у души а потом и у музици. Његова музика заправо слика спиритуални амбијент у којем живе напетости духовног односно метафизичког односно преображеног света. Следствено, он се надахњује звуком звона, појањем, тишином и у његовој музици живи идеја ритуалног. Живковић не допушта да његова интерпретација истих буде епигонски конвенционална. Његова свежина обележена и студиозношћу познаваоца и истраживача аутентичних поступака које проналази у сфери традиционалног (углавном певања и свирања), а који као такви до сада нису чути у савременој музици. Аутор их озвучава широком палетом модерних и неретко оригиналних звучних средстава, чији је значењски план реконтекстуализован, тако да ови познати звучни архетипови бивају постављени у сасвим нову семантичко-херменеутичку раван.

У досадашњем стваралаштву Живковића можемо уочити три фазе.<sup>2</sup>

У првој фази (до 2003), Живковић је компоновао солистичка и камерна дела: *Тужбалице* за глас, клавир и виолу (1997), *Меџафизичка њома* за виолину и клавир (1998), *Клавирски трио* (2001) и *Серенада* за гудачки оркестар (2002).

У овој фази, композитор се бави имплементацијом звука гусала и старог народног певања у модерну текстуру под утицајима Бартока, Шостаковича, Лутославског, Пендерецког, Марићеве. У овој фази Живковић је знатно померио досадашњи ниво разумевања и преношења фолклора у партитурама српских аутора и развио веома сложен и аутохтон језик, који принципе хетерофоног певања „на глас“ и гусларског певања доследно развија у заокружен вокални и инструментални стил, са акцентом на мелодијско-ритмичку основу. Хармонски ток је одређен сударом хоризонталних линија и базиран је на дисонантним сазвучјима кластерског типа. Овај првобитни Живковићев стил постаће основа за даљу надоградњу и до данас ће остати донекле присутан и препознатљив у мелодијском језику аутора.<sup>3</sup>

У другој фази (2004–2011) музика постаје значајно интровертнија, развијајући хармонски елемент музичког израза, амбијенталну звучност и соноритет пун веома занимљивих, оригиналних ефеката, посебно везаних за извођачку технику на гудачким инструментима. Сложени трилери, морденти, комбиновани с глисандима у легато и нон легато артикулацији, с флажолетним додиривањем жица левом руком (али не само на местима где се могу произвести природни флажолетни тонови, већ свуда), употребом сул тасто и сул понтичело свирања гудалом, стварају богату сонористичку палету, која постаје заштитни знак сваког потоњег Живковићевог дела. Сложена структура на свим плановима дела, сложена оркестрација великих, средњих и малих камерних ансамбала и интровертни музички израз, јесу стална обележја ове стваралачке фазе. У оквиру ове фазе пажња композитора је усмерена ка проблемима хармоније, на чијем развоју он интензивно ради. Почев од „хармоније диференцијалних тонова“ у композицији *White Angel* (Маринковић, 2006: 47), аутор еволуира до својеврсног модалног концепта, тј. до „античке скале“<sup>4</sup> коју константно примењује почев од дела *On the Guarding of the Heart* (2011) па до послед-

<sup>2</sup> Ову поделу изводимо само ради појашњења и приближавања опуса аутора читаоцу, свесни да је она само привремена и да важи само за овај тренутак у коме овај текст настаје.

<sup>3</sup> Препознатљив, пре свега, по мноштву предудара, мордената, сложених групета и сличних „подрхтавања“ која делимично евоцирају микроинтервалски звук а делимично се могу доживети као транспозиција елемената подрхтавања гласа из вокалне традиционалне музике. Живковић ове предударе посебно радо озвучава и на клавиру и на удараљкама. Такође, он активно користи четвртстепене предзнаке.

<sup>4</sup> Тако Живковић сам назива лествицу од девет тонова централносиметричне структуре, коју користи у својим композицијама. О њој ће бити речи нешто касније.

Пример бр. 1 – *Морско гробље* (верзија за виолу и камерни оркестар): деликатан соноритет камерног ансамбла

4

Fl. *lunga* *ppp*

Cl. *ppp* *pppp*

Vib. *p* *pp statico*

Pno. *f* *pp*

Solo

Vn. I *pp* *p* *ffz > p* *molto* *ppp*

Vn. II *ff* *pp* *ppp* *distanto* *smorz.*

Vla. *pp* *mf poco* *pp*

Vc. *p* *mf* *ppp* *distanto* *smorz.*

Cb. *p* *mf* *ppp* *distanto* *smorz.*

них дела, укључујући и *Мисијичку жрјиву*. Ову, другу фазу, видимо као развојну фазу и она је актуелна у свим делима где Живковић истражује. Студију већ препознатљивог живковићевског соноритета (*видети пример бр. 1*) доноси дело *Морско гробље* (*Le Cimetière Marin*, 2008) на текст истоимене поеме Пола Валерија, да би се истраживање наставило у камерним делима попут *Ноћне музике* (базиране на прелидима Александра Скрјабина) и *Псалма XIII* (2014) за гудачки квартет/оркестар.

Можемо рећи да дело *On the Guarding of the Heart* означава прво сазревање језика и уметничких средстава, формалне, мелодијске и хармонске поетике, те га можемо именовати као дело које уводи стваралаштво Живковића у једну нову фазу.



У оквиру треће фазе<sup>5</sup> (2012) досадашњег Живковићевог стваралаштва, поред већ заступљеног жанра камерне музике, први пут имамо и оркестарска дела, као и дела сценских претензија (литургијска драма *Бојолучије*, 2018)<sup>6</sup>. Она показују тенденцију „разоткривања“ себе. Екстровертнија од камерне, оркестарска Живковићева музика показује аутора у својој конзервативној суштини, која је била обележје и многих великих новатора, попут Стравинског или Шенберга.

*Мистичка жртва* Ђуре Живковића, вокално-инструментална пасија за хор, солисту (тенор) и велики симфонијски оркестар, у трајању од двадесет пет минута, премијерно је изведена у мају 2017. од стране наручиоца дела, Краљевског Концертгебау оркестра и хора Холандског радија. Ово дело означава континуитет с првим значајнијим оркестарским делом Живковића – Концертом за виолончело и оркестар *Непрекинуће молишве* (*Unceasing Prayers*).<sup>7</sup> Овај концерт отвара један нови стилски и језички простор, који нема у себи (нео)авангардне експерименте, али он јесте прилог општој тенденцији ка дубоком редифинисању функционалности елемената који чине класичне формалне моделе (па самим тим и жанрове). Концерт има три става, а сваки став обојен је једном јасном атмосфером и једним доминантним типом текстуре и композиционим поступком. У овој музици има нешто од барокне монолитности (на нивоу сваког става). Утисак је да се у оваквим делима, у оваквим формама<sup>8</sup> дешава „тиха револуција“ (слично као некада код Дебисија), где композитору у очитој потрази за новом мелодиозношћу, за новом хармонском логиком, за новом, транспарентном, чак монолитном формом, искрсава један неочекивано јасан и нов музички макрокосмос и микрокосмос, који својом свежином даје нови замах овом жанру, а на класичним основама. Иако можда (некоме) непривлачног, неекстравагантнoг и неотрадиционалистичког геста, ова музика својом озбиљношћу и усредсређеношћу позива на нова и нова преслушавања, и то је одмах било препознато.<sup>9</sup> Живковићев одговор на кризу идеје оркестарске музике данас, описали бисмо као дискретно афирмативан и компетентан – са становишта владања великом формом, великим апаратом и оркестрационим поступком.<sup>10</sup>

\*\*\*

Жанр пасије настаје у позном средњем веку (12. век) и бива компонован на латинске текстове. Првобитна форма је тзв. корална пасија, која је била базирана на дијалогу протагониста и масе (мноштва) и представљала је комбинацију једногласја и једноставне форме вишегласја. Из овог типа су се током ренесансе диференцирала два типа: респонзоријална пасија (која задржава исти дијалошки концепт као и корална пасија, на пример четири пасије: по Луки, Јовану, Матеју и Марку Орланда ди Ласа) и мотетска пасија (која доноси компоновање свих текстова у мотетском стилу). Ипак, свој врхунац жанр пасије доживљава у бароку, под окриљем немачког протестантизма, као форма ораторијумског типа, с честом употребом протестантског корала и народног (немачког) језика у њој (Peričić, 1998: 652–655).

Радња пасије сукцесивно прати јеванђеоску причу о страдању Христовом. У сва четири јеванђеља, овај догађај је описан подробно, до најситнијих детаља. Код Баха имамо употребу солиста, хора и оркестра, а међу солистима се посебно издвајају „евангелиста“ (нека врста приповедача и литурга<sup>11</sup> уједно) и сам Исус (што је сасвим довољно да генерише и сценски потенцијал дела). Бахове пасије довршени су образац овог жанра, односно репрезентативна стилска форма на

<sup>5</sup> Овај текст не претендује да трајно класификује фазе у стваралаштву Живковића. За тако нешто је потребна историјска дистанца. У овом случају, именовање фаза има за циљ да упозна читаоца с досадашњим стилским развојем Живковића као композитора.

<sup>6</sup> За камерни оркестар, вокалне солисте и мушки хор / хор монаха, премијерно изведена 2018. године у Бергену (Норвешка) од стране поручиоца – норвешког ансамбла за нову музику Бит20. У извођењу је учествовао познати византијски хор монаха манастира Ковиљ из Србије. Компонована на стихове духовне поезије светог Симеона Новог Богослова, изузетне богословске и поетске вредности, литургијска драма *Бојолучије* представља до сада најопсежније и најозбиљније дело писано за камерне ансамбле из пера аутора.

<sup>7</sup> Концерт има три става с распоредом темпа Умерено–Споро–Брзо. Премијерно га је извела 2013. године виолончелисткиња Хана Далквист, којој је и посвећен, са Симфонијским оркестром из Малмеа.

<sup>8</sup> На сличан начин се дешава унутрашње редифинисање улоге и значења ставова, музичких материјала у њима, односа оркестра и солисте, као и свега другог у концертима Властимира Трајковића, у концертантним делима Губајдулине, Еса Пеке Салонена и других композитора краја 20. и почетка 21. века.

<sup>9</sup> Дело је у веома кратком року доживело поновно извођење на Загребачком бијеналу, а у Србији је ушло у ужи избор за награду *Стиван Мокрањац*.

<sup>10</sup> Коју компетенцију не можемо приписати баш великом броју наших композитора у њиховим оркестарским делима.

<sup>11</sup> Тј. онога који начелствује богослужењу.

нивоу Баховог индивидуалног стила и на нивоу познобарокне стилске парадигме. У њој се прожимају ораторијумски стил, Бахов индивидуални стил, полифони стил, али се могу наћи и елементи белканта (у аријама), елементи осећајног, концертантног стила, а са значајном улогом речитативних и хорских нумера као у ораторијуму.

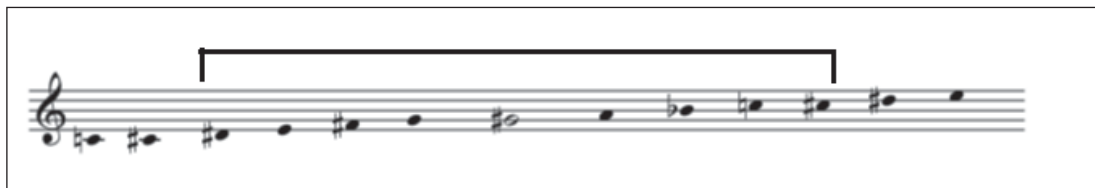
У оквиру православне химографске традиције догађај Страдања и Васкрсења надахњује текстове песама недељног циклуса богослужења (Октоих), и текстове богослужења Великог поста и Педесетнице (Посни Триод и Цветни Триод – Пентикостар). Веома богат поредак богослужења Страсне седмице, почев од Велике Среде преко Великог Четвртка, Петка, Суботе, садржи знатан број химни/песама, које су груписане у одређене богослужбене целине и које се изводе на јутарњим, вечерњим богослужењима и на литургији у ове дане. Према уверењу појединих православних теолога, тема Страдања неодвојива је од теме Васкрсења, па је нужно и очекивати да пасија у „православној“ варијанти добије и свој познати епилог, тј. да на свом завршетку приказује централни догађај хришћанства – Васкрсење Христово.

Први нама познат покушај да се вокално-инструментална, ораторијумска форма пасије примени на православну традицију јесте дело *Ушрења* (1970) Кшиштофа Пендерецког. Оно управо прати поменути теолошки дискурс, јер се у својим деловима подједнако бави Страдањем и полагањем у гроб (1. део) и Васкрсењем (2. део). Ово дело је без сваке сумње оставило далекосежан утицај у смислу отварања жанровског простора и показивање великог драмског потенцијала православних богослужбених текстова. Православна теологија и уметност привукли су изнова многобројне уметнике, па и композиторе у другој половини 20. века, када настају многобројна нова дела надахнута на том извору.<sup>12</sup>

Ђуро Живковић успоставља континуитет с поменутим настојањима, али без директних и отворених звучних и стилских веза с композиторима који су пре њега комуницирали с православном традицијом. Он заправо истрајава на сопственом аутентичном звучном свету (оличеном у структури „античке скале“<sup>13</sup>), и на специфичном фокусу духовне инспирације, чија је база православље.

„Античка скала“ код Живковића оличава покушај васпостављања давно изгубљеног јединства вертикале и хоризонтале, јединства које је постојало у епохи класицизма. Античка скала је централно симетрична лествична структура која се формира око једног тона, тако што се од тог почетног тона навише и наниже успостављају интервали мале и велике секунде, велике терце и чисте кварте. На тај начин се добија структура налик лествичној од девет тонова, која се користи и кроз мелодију и кроз хармонију. Три тона која се не налазе у структури су они тонови који са основним тоном граде умањени септакорд. Из тог разлога, ова скала нема нестабилности, односно у њој се не формира тритонус од основног тона.

#### Пример бр. 2 – „Античка скала“ ин гис

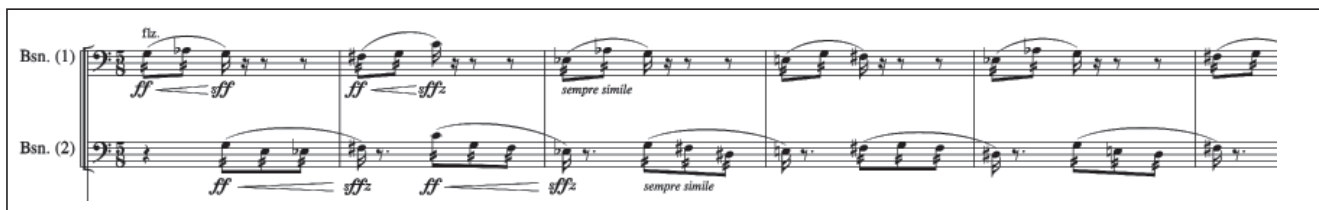


Она у себи садржи више молских, дурских и осталих трозвука од сваке друге скале с девет тонова. Скалу *ин њис* композитор је према сопственим речима најчешће употребљавао. У њој не постоје тонови *ха*, *де*, *еф*. Они се при креирању мелодије „заменеју“ тоновима за велику секунду нижим (*видети пример бр. 3*).

Вертикалу је могуће формирати на разне начине, тако да она више гравитира тоналном или атоналном звуку. Оно што је несумњиво, то је интегративна интенција аутора, који жели да исти

<sup>12</sup> О односу православне духовности и модернистичке и постмодернистичке епохе у музици 20. па и 21. века, недавно је управо код нас изашла из штампе веома исцрпна и до сада можда најозбиљнија студија на ту тему, на енглеском језику, а из пера композитора и музиколога Ајвана Мудија (Ivan Moody). Наслов књиге је *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, а издавачи су ISOCM (The International Society for Orthodox Church Music) и Музиколошки институт САНУ. У овој студији читаво једно поглавље аутор је посветио српским композиторима. Аутор је такође, у свом тексту под називом *Byzantine Discourses in Serbian Contemporary Music*, објављеном у зборнику радова *Serbian Music, Yugoslav Contexts* у издању Музиколошког института САНУ, доста пажње посветио опусу Ђуре Живковића. Постоје и други аутори који о Живковићевом делу пишу.

<sup>13</sup> Назив је дао сам композитор.

Пример бр. 3 – *Мистичка жртва*, први део, т. 30, фрагмент – мелодијска кретања на основу „античке скале“

систем примени и на мелодијску и на хармонску компоненту, те да их на тај начин обједини. У будућности, од Живковића треба вероватно очекивати даља истраживања и стварања нових система тонског слога. Његова је потреба као ствараоца, очигледно, да има јасан систем кроз који се креће. Такође, он истражује звучни простор и оно што композитори популарно називају „звучним ефектима“<sup>14</sup> на различитим инструментима.

О поводу за ова истраживања, композитор сâм каже да су га на њих навели феномени које је могуће пронаћи у самој природи звука, у анализи аликвотног низа и диференцијалних тонова, у рашчлањивању спектра звучања традиционалних инструмената, попут великих црквених звона. Дакле, Живковић тврди да је његов тонски слог пре свега чут унутрашњим слухом, студиозно прослушан, а не конструисан према неком ванмузичком моделу.

Можда глобално интересовање за православни мистицизам коинцидира с чињеницом да је у последњих сто година аскетска литература преведена на најважније светске језике и да је све доступнија ширем кругу читалаца. Списи светих отаца из раних векова хришћанства и њихове аскетске мисли најчешће су литерарни предлогачак или програмски садржај Живковићевих дела. Од ове тематике, Живковић ретко одступа и може се говорити о својеврсној константи његовог стваралаштва, почев од композиције *White Angel* за велики камерни ансамбл (2006), када је, истини за вољу, фреска из манастира Милешеве, а не химнографски текст, послужила као инспирација за дело.

Богослужбене химне, јеванђеоски догађај који прате, виде из димензије његовог крајњег исхода, његовог значења, односно његове пастирске поуке коју шаље верницима, а њихов наратив кружи око јеванђеоског догађаја, градећи низ стилских фигура уклопљених у једну велику алегорију.<sup>15</sup> Ова алегоричност црквених химни се у случају дела *Мистичка жртва* преноси и на либрето. Управо музика својим драмским интензитетом спроводи наратију/алегорију (о распећу, полагању у гроб и васкрсењу), за коју су изабрани текстови химни повод и значењска основа. За дело *Мистичка жртва*, Живковић је користио богослужбене текстове Великог Четвртка, Великог Петка и Велике Суботе<sup>16</sup>, групишући их у три целине, три дела означена у партитури. Сваки део доноси у себи јединствену молитвену атмосферу. Први део може бити схваћен као вапај, други део као ламентација, оплакивање Христа, а трећи део као молитвено бдење над умрлим Христом, погружавање у неизрециву тајну Христове дводневне смрти, у којој, како хришћани верују, јесте поражена свака пролазност и сујета и у којој је уништен ад и (Адамова) смрт.

Први део<sup>17</sup> носи назив *Сетти нас се, Господе (Remember us, o Lord!)*, и ослања се на текст Блаженстава и тропара из литургије Великог Четвртка<sup>18</sup>. Уводни усклик tutti хора *У царствѹ твоме ѿмени нас, Господе...* (химнографска парафраза вапаја покајаног разбојника<sup>19</sup>), донет је кроз

<sup>14</sup> Посебно обиман сонористички репертоар тзв. ефеката, које смо већ описали, Живковић је креирао за гудачке инструменте, које, као магистар извођачких уметности – виолиниста, јако добро познаје.

<sup>15</sup> Сви богослужбени циклуси у богослужењима Православне цркве програмски прате јеванђеоске догађаје, од којих су најзначајнији представљени кроз празнике. Богослужбена поезија ове догађаје тумачи откривајући слојеве и слојеве њиховог садржаја, док укупни наратив увек прати алегорију целокупног спасења људског рода, речју – контекстуализује их на једној широкој основи православног богословља и богослужбене праксе.

<sup>16</sup> Из разговора са аутором, сазнали смо да је композиција *Мистичка жртва* други део замишљене *Пасије*, која би требало да садржајно покрива три централна дана Христовог страдања: Велики Четвртак, Велики Петак и Велику Суботу, као и Васкрс. Према речима композитора, целина је замишљена као приказ целе Страсне седмице и напослетку васкршњег јутрења.

<sup>17</sup> Који уједно има највећи број тактова (337 тактова) због преовлађујућег брзог темпа.

<sup>18</sup> На Велики Четвртак се поје Литургија Светог Василија Великог и то с посебним изменама које се односе само на овај дан. Исти је случај и с Великом Суботом – (Прим. М. М.).

<sup>19</sup> Само формулисан у множини као стих црквене химне, којим увек почиње појање *Блаженстава* (Прим. М. М.).



## Пример бр. 4 – Мистичка жрџива, први део, т. 38–45, почетна хорска секвенца – вапај

мелизматичну унисоно тему<sup>20</sup>, чија ритмичко-мелодијска структура може из далека да подсети на логику напева осмогласника (видети пример бр. 4).

Потом наступа солиста (тенор) уз пратњу утишаног оркестра с текстом тропара *Распео си се мене ради...* Уз соло тенор појављује се и соло хорски сопран, али он доноси стихове *Блаженства*. Хорски гласови добијају стихове *Блаженства* и они се обраћају свима, заједници, Цркви. Насупрот томе, текст тропара доноси солиста и он се обраћа свакоме понаособ лично. Дакле, имамо дијалашку структуру музичког тока. Касније, солиста доноси и тропар *Вознеси сја на крест...* Текст *Блаженства* (тзв. *Блажена*) представља химнографску окосницу првог дела композиције, чија изворна респонзоријална богослужбена интерпретација омогућава композитору да такође респонзоријално користи вокални ансамбл<sup>21</sup>, док звук оркестра представља константу (видети примере бр. 5, 6 и 7).

Јасно је да овде настаје снажна напетост између личног и колективног (кроз поделу улога текста либрета), унутар које одјекује догађај Распећа праћен најважнијим деловима учења Распетога. Од речи блажени милостиви... па до краја, цео одсек протиче у изоритмично-хомофон-химничном хорском напеву, уз који солиста поје (свој засебан) текст тропара. Овај видљиви дуализам различитих експресија и мелодијско-ритмичких слика обојен је катарзично до краја, који нестаје у шапату на речи *Радујте се и веселите се...* И као апотеоза првог дела, налик некаквој коди у пуном звуку оркестра и у брзом темпу (*Volando*), хор произноси речи које се надовезују на почетни усклик: *Јомјани нас Свјати, јејда њригеш во Царствију Твојем*. Стичемо утисак да је композитору у фокусу наш вапај ка Распетоме, а не његова мука. Ипак, кроз крик који му ми упућујемо (хор), чује се више него јасно и Његова патња на Крсту.

Други део пасије, композитор је назвао *Ламентације*<sup>22</sup>, што је парабола оплакивања Христа (видети пример бр. 8 на сџр. 39). Након драмског климакса апотеозе првог дела (која, као што је речено, представља параболу распећа Спаситеља и нашег сараспећа), композитор користи неколико строфа из Статија на Велики Петак. И музичка форма делује строфично, до краја композиције ослањајући се на респонзоријалност хора и солисте, који се наравно често и преплићу. Одсек се завршава „Великом погребном аријом“. Овај наслов нас неодољиво подсећа на узоре из барокних ораторијумских дела, и представља врхунац оплакивања Христа. Напев тенора у себи сједињује узоре великог мелизматичног (светогорског) појања са мноштвом украса који се могу изводити и грлом и наравно композиторову лествичну концепцију, односно модернистичку мелодију (видети пример бр. 9 на сџр. 39).

Трећи део пасије јесте позната химна *Нека њихује свако (смрјно) њело људско*<sup>23</sup> или *Да молчи њсјакаја њлоџ ѡловјеча*<sup>24</sup> (*Let all mortal flesh keep silence*), дата у целини. Она се, иначе, на Литургији Велике Суботе изводи уместо *Херувимске њесме*. У овој химни, композитор редукује звук оркестра изостављањем дрвених дувача, клавира, харфе и електричне гитаре. Хор праћен гудачима, лименим инструментима и фаготом и соло тенор са удараљкама, доносе поменућу химну као јасну целину, сачињену од низа стихова, које наизменично изводе хор и солиста. Ова

<sup>20</sup> Заправо бас, тенор и алт су унисоно, а сопран се креће изнад њих, не увек у једнаким интервалима, а по тоновима *анђичке скале*.

<sup>21</sup> Дијалози између хорског соло сопрана и женског хора, које доноси текст *Блаженства* (иначе круцијалну јеванђеоску по(р)уку коју је Исус изговорио у *Беседи на јори*) и главног солисте (тенор) који доноси тропаре које се у склопу *Блаженства* поју, чине овај одсек динамичним, с формом која подсећа на строфичну, а која је скоро на идентичан начин постављена и у богослужењу.

<sup>22</sup> У трајању од 140 тактова лаганог темпа.

<sup>23</sup> Превод са црквенословенског М. М.

<sup>24</sup> У трајању од 44 такта веома лаганог темпа.

<sup>25</sup> Према подацима доступним на интернету, инструмент воторфон или океанска харфа је настао током 1968. и 1969. године. Његов конструктор је амерички уметник Ричард Вотерс. <https://en.wikipedia.org/wiki/Waterphone>

Пример бр. 7 – Мистичка жрџива, први део, т. 310–317, главни врхунац првог одсека дела на текст Помјани нас Госјоди во Царсџивији тџвојем

FL. (1)  
FL. (2)  
Picc.  
Ob. (1)  
Ob. (2)  
E. Hn.  
Cl. (1)  
in A  
Cl. (2)  
in A  
B. Cl.  
Bsn. (1)  
Bsn. (2)  
C. Bsn.  
Hn. (1)  
in F  
Hn. (2)  
in F  
Hn. (3)  
in F  
Hn. (4)  
in F  
Tpt. (1)  
in C  
Tpt. (2)  
in C  
Tpt. (3)  
in C  
Tpt. (4)  
in C  
Tbn.  
B. Tbn.  
Tuba  
E. B.  
Pao.  
Timp.  
Perc. 1  
T. Bls.  
Perc. 2  
T. Bls.  
Perc. 3  
B.D.  
Perc. 4  
T.T. (XL)  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

Помјани нас Госјоди во Царсџивији тџвојем



Пример бр. 8 – *Мистичка жртва*, други део, почетак, текстура другог, лирског одсека

**PART II - Lamentations**

**Celestial, slow ( $\text{♩}=36 / \text{♩}=72$ )**

Clarinet (1) in A

Harp

Percussion 1 Gong

SOLO

Viola

Violoncello

ци, звучи пригушено-химнично и с пуно унутрашње сабраности и изражајне снаге. „Ридање“ солисте је заправо осмишљено као „возглас“ свештеника на служби, који (опет) респонзоријално дијалогизира с хором.

У целом делу, иначе, хорска текстура је превасходно хомофона, чак често изоритмична у вертикали. Хор делује компактно и представља темељ звука целог ансамбла. Слична компактност текстуре и звука одлика је оркестрације инструменталних група, као и целог оркестра (*видети пример бр. 10 на сир. 40*).

Изабрани текст за либрето само је један од могућих избора из опсежног богослужбеног репертоара Страсне седмице. Избор свакако за аутора носи важну симболику и покрива сцене распећа, оплакивања Христа и полагања у гроб.<sup>26</sup> Дело има изузетно узак фокус на Христово страдање

Пример бр. 9 – *Мистичка жртва*, други део, т. 61–72, мелодија тенора, фрагмент

Solo

Solo

<sup>26</sup> Текст либрета прати литургијски поредак, тако да нема отвореног препричавања догађаја. Зато су за овај либрето од кључног значаја појединачне речи, синтагме, реченице, које догађај који није испричан јасно означавају поетском алегијом. Ова алегија скоро да постаје некаква метанарација, заправо литургијска нарација, врло карактеристична за литургијску поезију. Фрагменти попут *Расијалсја јеси... иродоген дил јеси во ребра... ивоздми ириивоздилсја јеси... стирасијеј твојих... Величајем ија Исусе царју и чишем иоиребеније и стираданија твоја... живоиша сокровишче, како зришја мервиј... како же во гробје закључајетсја Бој... Небеснија сили ужасошасја сирахом, мертва ија зраишче ... довољно значе сами за себе.*

Дакле, кључне речи из изабраних химни које чине либрето дела *Мистичка жртва*, објављују, описују и тумаче догађаје распећа, полагања у гроб и васкрсења. Оне стварају поетску алегију и читав значењско-симболички текстуални ансамбл, који потом покреће композитора на јарку и маркантну музичку интерпретацију. И следствено, слушаца нема дилеме око тога шта је главна тема музике и који је правац излагања поменуте метанарације.

Пример бр. 10 – *Мислѣчка жрѣва*, трећи део, т. 35–41, хор, гудачи, лимени инструменти и перкусије у завршној Алилуји дела

**Aliluiya**

C. Bsn. *ff* *espress.*

Hn. (1) in F *f* *molto espress.*

Hn. (2) in F *f* *molto espress.*

Hn. (3) in F *f* *molto espress.*

Hn. (4) in F *f* *molto espress.*

Tpt. (1) Picc. Bb *f* *molto espress.*

Tpt. (2) in C *f* *molto espress.*

Tpt. (3) in C *f* *molto espress.*

Tbn. *f* *molto espress.*

B. Tbn. *f* *molto espress.*

Perc. 1 Gong

Perc. 2 Th. Tb.

Perc. 3 T.T. (L.)

Perc. 4 W.P.

S. *ff* *heavy*  
a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya.

A. *ff* *heavy*  
a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya.

T. *ff* *heavy*  
a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya.

B. *ff* *heavy*  
a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya. a - li - li - i - ya.

**Aliluiya**

Vln. I *ff* *heavy*

Vln. II *ff* *heavy*

Vla. Div. (vi) *ff* *heavy*

Vlc. Div. (vi) *ff* *heavy*

Ch. *ff* *heavy*

и погребeње, где је текст само нужни повод, неизбежно предање, које, како је већ речено, позива да се вечита тема оживи још једном. Дело пре свега функционише као концертно, а да би функционисало и као сценско, мора да доживи озбиљна проширења. У сваком случају, оно је драгоцен дâр српској музици од композитора који живи и ствара ван Србије, али чије су теме задржале контакт са извориштима наше културе, како с доменом високе уметности тако и с доменом народне и црквене традиције.

Велика уметност, наравно, никада није само национална. Она увек има и неки шири контекст, посебно у случају Ђуре Живковића. У ситуацији када уметничка музика у Србији једва преживљава, допринос кроз настанак нових дела од стране наших композитора из иностранства, уз

помоћ оних који им дела наручују, јесте непроцењив. Посебно зато што, као и у овом случају, она користе ресурсе који постоје у свету, за свој настанак и промоцију. Када већ у Србији нема свести ни потребе код оних који о уметности одлучују, да се промовише и подстиче што интензивније уметничко стваралаштво, онда је добро да бар негде и код некога та свест и потреба постоје.

## Цитирана литература:

1. Batler, Kristofer (2012): *Postmodernizam, sasvim kratak uvod*, Beograd, Službeni glasnik.
2. Епштајн, Михаил (1998): *Постмодернизам*, Београд, Zepter Book World.
3. Маринковић, Милорад (2006): „Два бљеска српске савремене музике: Ђуро Живковић – Бели анђео за камерни оркестар и Драган Латинчић – Балкан за симфонијски оркестар“ у: Валерија Каначки (ур.), *Женско писмо, српска музика у европском контексту*, Зборник радова (2011) Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, Скупштина града Крагујевца, стр. 47.
4. Moody, Ivan (2014): *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, Joensuu: ISOCM, Institute of Musicology of SASA.
5. Perić, Vlastimir (1998): *Instrumentalni i vokalno instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, SKC.

(Сви нотни примери објављени су уз дозволу аутора)

## COMPOSING TODAY (1)

Milorad Marinković\*

### **THE MYSTICAL SACRIFICE BY ĐURO ŽIVKOVIĆ**

*Vocal-instrumental interpretation of Christ Passion, first in 21<sup>st</sup> century serbian music*

UDK: 783.3:785.11

78.071.1 Живковић Ђ.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 30–41

Submitted: 19<sup>th</sup> Jun 2019

Accepted for publication: 25<sup>th</sup> Jun 2019

Original scientific paper

**Summary:** This study deals with the analysis of the stylistic-historical context of the genesis, genre positioning and literary template of the work *Mystical Sacrifice* by Đuro Živković (born in 1975). The text aims to convey to the reader the form of the work, its sound and orchestration settings, its connection with the Orthodox spirituality and liturgical tradition of the Orthodox Church, as well as the creative poetics of the author. The context of Đuro Živković's previous oeuvre and his inclination as a composer are also briefly discussed.

**Keywords:** passion, responsorial singing, *Mystical Sacrifice*, Đuro Živković, twenty-first century, spirituality, Orthodox Christianity, “the antique mode”

\* Milorad Marinković (Belgrade, 1976) is a composer, conductor and Associate Professor at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac. He graduated composition in 2000 in the class of Prof. Rajko Maksimović and conducting in 2012 in the class of Prof. Stanko Šepić and Biljana Radovanovic. He received his M.Phil degree in composition in 2010 in the class of Prof. Vlastimir Trajković. He defended a doctoral art project in composition *Christmas Kontakion* for a combined *a capella* vocal ensemble, soloists and percussion group and a written dissertation *New Orthodox Spiritual Music*, supervised by Prof. Vlastimir Trajković.

He composes symphonic, concert, chamber and choir music. His works have been awarded and performed in Serbia and abroad. As a conductor he works with amateur church choirs. He is a member of the Association of Composers of Serbia and SOKOJ. He is a participant of the *Mokranjac Project* for the digitization of Serbian church music as a coordinator and editor. He is a member of the International Society for the Orthodox Church Music (ISOCM). He has published scientific papers in the proceedings of the Faculty of Philology and Arts and the journal *Muzički talas*.

Milorad Marinković: stoslov@gmail.com



Јасенка Анђелковић-Протић\*

## BUKA U UNUTRAŠNJOJ TIŠINI МИЛОША ЗАТКАЛИКА

УДК: 785.6

78.071.1 Заткалик М.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 42-54

Примљено: 27. децембра 2018.

Одобрено за штампу: 9. маја 2019.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** Композиција Милоша Заткалика *Buka u unutrašnjoj tišini* (2014) за флауту, обоу, кларинет, удараљке и клавир, интригира својим насловом, као и поднасловима шест кратких ставова: *Vrisak, Krici i šaputanja, Kao da je sama tagla kriknula, Glas onoga što više u pustinji, Buka i bes* и *Ostalo je ćutanje* – који слушаоцу упућују интелектуални изазов расветљавања примарне нарације музичког тока, с обзиром на то да се у њима препознаје резоновање с ванмузичким, визуелним и књижевним поетикама познатих светских стваралаца. *Buka u unutrašnjoj tišini* Милоша Заткалика сучава нас с једним од феномена конфликтне духовне егзистенције човека савременог доба у коме се *бука* може тумачити као синоним мултиплицираног акустичког окружења, наметљиве звучне и вербалне какофоније око нас, насупротив *унутрашњој тишини* која се везује за нешто лично, интимно, индивидуално, контемплативно... Несумњиво је да је *бука* у композицији синоним за пренаглашен, непријатан звук, али и метафора за силовиту енергију, покретачку снагу, за слојевитост и испреплетаност музичког ткива, а да *унутрашња тишина* представља оно неизрециво што остаје иза и после тих звучања, њихов психолошки одјек, фрагментацију и кондензацију проживљеног стања ... на само наш начин.

**Кључне речи:** бука, тишина, врисак, контраст, експресивност, секундно-квартна сазвучја

\* Мр Јасенка Анђелковић-Протић (Вршац, 1962) дипломирани музиколог, магистар наука из области методике наставе, наставник историје музике и националне историје музике у Музичкој школи „Мокрањац“. Члан Музиколошког друштва Србије. Аутор монографије *Летњојис музичке школе Мокрањац – 115 година од оснивања* (Београд, 2015) објављене у оквиру пројекта обележавања стогодишњице смрти Стевана Стојановића Мокрањаца. Спољни стручни сарадник Завода за унапређење образовања и васпитања на пословима стручне оцено квалитета рукописа уџбеника из области музике. Као критичар сарађивала је на Трећем програму Радио Београда. Научне радове објављивала је у зборницима о Стевану Христићу (1985) и Петру Крстићу, као и у научним часописима *Музички шалас* (1995) и *Нови звук* (2000. и 2001). jasenka.andjelkovic@gmail.com

Композитор, музички теоретичар, музички педагог, англиста, ерудита Милош Заткалик (1959) с једне стране привлачи пажњу својим теоријским радовима, студијама, књигама високе научне акрибије, а с друге стране композицијама, претежно инструменталним делима, занимљивих и интригирајућих наслова попут: *Minas Tirit; What's He to Hecuba; O Saralindi, Xinguu i vojvodi koga je progutao Golem*, затим *Песма лудака из Чуа, Изјубљени фрајменши, Наузилег безазлена ира, И као да ничеј није било, Чешири фрајменши који нису моли груа-чије изледаши...* Међу њима је и композиција *Buka u unutrašnjoj tišini*, написана 2014. године за флауту, обоу, кларинет, сет удараљки и клавир, премијерно изведена на 24. Међународној трибини композијора 27. септембра 2015. године, која је и сама имала необичан поднаслов: *Музичка кушија – инсјруменш, звук и инсјрација*.

Већ сам наслов дела – *Buka u unutrašnjoj tišini* – усмерава тумачење на принцип контраста или антитезе, стилске фигуре која је овде примењена кроз своју подврсту изузетно упечатљивог дејства – оксиморон, у којој се спајањем два неспојива, значењски супротна појма (овде *бука* и *тишина*) ствара нова, логички неприхватљива мисаона ситуација (овде *бука у тишини*), којом се заправо сликовито описују комплексна и психолошки ирационална стања (овде представљена кроз доживљај *буке у унутрашњој тишини*).

У обликовању ове композиције Милоша Заткалика проналазимо још једну стилску фигуру. Наиме, наслов дела и наслови ставова произашли су, према ауторовим речима, накнадно, након што је композиција била завршена и наизглед *йарадоксално*, она их је *на неки начин йризвала* (Заткалик, 2015: 10). Музички садржај је, тако, као чиста музика – суи генерис, код композитора а постериори иницирао визуелне и драмско-романескне слике у насловима ставова, док слушаоца управо оне, као претпостављена ванмузичка инспирација, а приори усмеравају ка расплитању музичког тока.

Ипак, могуће је да се поновила ситуација, коју је Заткалик описао у интервјуу објављеном у часопису *Нови звук*, бр. 42, према којој су наслови композиција ... *на nesvesnom nivou otpočetka postojali kao početni impuls, ideja vodilja...*<sup>1</sup> (Medić, 2013: 12), дакле, и пре него што је дело настало, односно, да су као несвесни фрагменти били део широког спектра ауторовог менталног и психолошког доживљаја и да су се

<sup>1</sup> Цитат се односи на раније настала инструментална дела из композиторовог опуса, од којих су нека наведена у главном тексту рада.

након процеса компоновања обликовали у конкретну асоцијацију и визуелизацију музичког садржаја.

Према формалном образцу, композиција *Buka u unutrašnjoj tišini* најближа је облику свите. Шест међусобно контрастирајућих ставова у атасса музичком следу, води нас кроз неколико манифестација пренапрегнутог стања ума чији контрапунктирајући унутрашњи гласови излаз проналазе у крику. Као преовлађујући звучни исказ, крик се а постериори формулисао и кроз асоцијације на визуелна и књижевна остварења. Наслови ставова: *Vrisak, Krici i šaputanja, Kao da je sama tagla kriknula, Glas onoga što više u pustinji, Buka i bes* и *Ostalo je ćutanje*, директно и индиректно упућују да се Милош Заткалик овим делом налазио у гравитационом пољу кошмара из кога су захватили и Едвард Мунк, Ингмар Бергман, Џозеф Конрад, Вилијам Фокнер, Вилијам Шекспир, па и Св. Јован (из јеванђеља по Луки). Како сам аутор наводи у програмској књижици 24. *Међународне трибине композитора: Не бих могао рећи да су ови јенијални ствароци били инспирација за ову композицију. Но, једном кад је довршена, композиција их је на неки начин призвала* (Заткалик, 2015: 10).

У концепцији целине, први, трећи и пети став развијају интензитет продорности вриска, крика, буке и беса, док други, четврти и шести став имају тенденцију стишавања – шапутања, гласа у пустињи, ћутања, али не и смиревања. У том динамизованом следу на принципу тезе/антитезе, интензитет постаје битна компонента звучне слике продуженог или пригушеног дејства, у којем су паузе на крају сваког става моменти у којем он наставља да имагинарно одзвања. Услед тога је и ознака атасса на завршетку ставова, после паузе, на први поглед излишна, али је заправо означитељ тежње за континуитетом кинетичког деловања.

Препознатљивог формалног обрасца ставова углавном нема – облик ставова је слободан, различитог обима (који се сужава и до 14 тактова у трећем ставу), с минималним присуством уобличеног тематског материјала.

Експресивност музичког језика аутор постиже грађењем вертикале и хоризонтале на основу примарно хексатонске лествице и одређених група тонова целостепене лествице (пример др. 2, III. 1–2, деонице дувачких инструмената) и хроматског тотала, обликујући секундно-квартна/квинтна звучања (пример др. I, III. 1–4, деоница дувачких инструмената), акорде у којима су наглашене велика септима и/или мала нона (пример др. I, III. 1–4, деоница клавира), остинатно или паралелно кретање (пример др. 4, III. 18), микрополифонијски рад с фрагментима звучне масе (пример др. 2, III. 1–4), уз тражење колористичких ефеката у оквиру релативно традиционалне употребе инструмената (пример др. 6, III. 2–7; пример др. 9, III. 8–13, деоница клавира). Текстурална слика сваког става визуелно и звучно подржава опозицију појмова из наслова композиције, кроз контрасте вертикале и хоризонтале, разређеног и згуснутог музичког тока, регистарског удаљавања и приближавања...

Сопствени музички језик постоналне оријентације Заткалик је духовито и искрено описао коментаром да *композитору обично не љија да личи на некој другој, али ако се осврнем с извесне дистанце на ово дело, наслућујем Бартока, Вареза, Месијана и Лијетију, који и јесу у скупини мени веома драгих композитора* (Заткалик, 2015: 10). Њихове поетике су она несвесна дубинска структура с којом Заткалик резонује кроз различите слојеве свог музичког говора.

Енергетско језгро композиције представља почетак првог става – четворотактна фраза секундно-квартног сазвука у дувачким инструментима, подржана интервалима септима и ноне у клавиру (пример др. I, III. 1–4). Као манифестација *Vrisak* она обликује и *Krik iz tagle* трећег става и налази се у прозачној атмосфери пригушене напетости *ćutanja* последњег, шестог става. Исказано ауторовим речима: *...од шренућка кад се целина композиције љочела љомаљати, био сам свесћан да ће еквиваленција љрвој, љрећеј и шестој сћава љодсећати на Променаду из Слика са изложбе Мусориској, колико љод љо љоређење деловало бизарно љо осталим љарамејшима* (Заткалик, 2015: 10).

Такође, ова лајтмотивска фигура, у звуку регистарски измењена и дата у интервалском обраћају, делује као сигнал почетка *Glasa onoga što više u pustinji* четвртог става и сигнал краја *Buka i besa* петог става, док њену секундно-квартну основу проналазимо и у *šaputanji* другог става.

Први став, *Vrisak*, уведен је као *Sostenuto urlando e ruvido* у највишим, исфорсираним регистрима флауте, обоје и кларинета, кроз дуго издржане, мелодијски секундне покрете у оквиру тротонских секундних и секундно-квартних сазвучја подржаних сфорцатом септима и ноне у клавиру (видети пример др. I, сир. 44).

Континуирано линеарно кретање обликује непотпун хроматски низ, а реска певност мелодијских инструмената евоцира продорну звучност истарских сопела и опорост хетерофоније старијег двогласног певања<sup>2</sup> која је, свесно или несвесно, утиснута као архетипско наслеђе нашег простора у звучну слику ове снажне унутрашње тензије и експресионистичког крика.

<sup>2</sup> Такозвано „певање на глас“.

Пример бр. 1 – Први став, *Vrisak*, у целини, т. 1–18

**BUKA U UNUTRAŠNJOJ TIŠINI**  
**I VRISAK**

Miloš Zatkalić

Sostenuto ulando e ruvido (1-69)

non vibr. sempre

Flauto

non vibr. sempre

Oboe

non vibr. sempre

Clarinetto in B

Clarus

Pianoforte

8va

8va

10

10

FL

Ob.

Cl.

Clv.

PE

*p*

*p*

*p*

*molto secco*  
*f* sempre

senza ped.

attacca

Иако је аутор у, већ наведеном коментару, назначио да је тек по свом настанку композиција призвала атмосферу *Крика* Едварда Мунка, једном призван врисак је остао заувек ту... као примални крик и као утисак праисконског нарицања, ламентације...

*Krici i šarutanja*, став чији је наслов позајмљен од истоименог филма Ингмара Бергмана, најупечатљивије је контрастан по свом музичком садржају, и остварен као судар дискретног и бучног, прикривеног и театралног, аутоматизованог и интуитивног. Заснован на линеарном и вертикалном оживљавању целостепене хексатонске лествице (*еф, ђе, а, ха, цис/гес, гис/ес*) став започиње само дувачким инструментима у привиду лирског, чак пасторалног амбијента, мелодијски уског обима који се повремено нарушава наизглед насумичном еманципацијом лапидарне мелодијске компоненте у регистарски вишој или нижој интонацији. Доследно спроведен полиритмички ток (шеснаестинске квартоле, квинтоле, секстоле), и ознаке *Andante mormorando* и *indifferente* које прате линеарно кретање, указују на један одсутан, индиферентан ток сваке деонице појединачно, у којој се мотив понавља као по аутоматизму, с повременим, а затим све чешћим, снажним регистарским искакањем мотивских флоскула до крајњег момента дематеријализације у *ff* трилере (пример бр. 2).

Немогуће је отети се утиску да на овај начин конципиране деонице флауте, обое и кларинета, као три истовремене, згуснуте остинантне траке различитих ритмичких образаца, изоловане

Пример бр. 2 – други став, *Krici i šaputanja*, т. 1–4

**II KRICI I ŠAPUTANJA**

Andante mormorando (♩ = 80)

The musical score is for a woodwind quintet (Flute, Oboe, Clarinet) and includes percussion (Woodblock, Tamburo con corda, Piatto sosp.) and piano (PF). The tempo is Andante mormorando (♩ = 80). The key signature has one sharp (F#). The score shows measures 1 through 4, with various dynamics and articulations. The woodwind parts feature rapid sixteenth-note passages. The percussion and piano parts are mostly rests, with some light accompaniment in the piano part.

у партитури као једина звучна маса, симболично не упућују на главне јунакиње Бергмановог филма – на три сестре<sup>3</sup> и на њихов међусобно сложен и одраније оптерећен однос, који се као такав наставља чак и у тренуцима изнуђеног окупљања и заједништва у помоћи једној од њих која умире.

Енергија ових ускомешаних токова првог одсека наставила се кроз театарност и агресивност звука следећег одсека – *Piu mosso, teccanicamente* епизоде (видејти пример бр. 3, тт. 19–23 на сџр. 46) шапутање се, као нешто интимно, прикривено претворило у своју супротност.

Неочекивана и нападна бука звечећих удараљки – чинеле, дубња и вудблока, маршевог карактера, подржана од акордских блокова перкусивног клавира, постаје основни фон на коме се, из једноставног, али ритмички маркираног покрета мелодијских флоскула флауте, обое и кларинета, постепено формира мелодијски, певни контрапункт са *tenuto* кuartолом у обоји која хроматски попуњава основни хексатонски низ (видејти пример бр. 4 на сџр. 48).

<sup>3</sup> У том контексту, неминовне су и асоцијације на Чеховљеву драму *Три сестре*.



Пример бр. 3 – други став, *Krici i šaputanja*, т. 19–23

Контрастне звучне слике унутар средишњег одсека асоцирају на бергмановски контраст кадрова јарко црвене боје ентеријера и фрагмената ликова у крупном плану.

Промена физиономије у мелодијском току дувачких инструмената, утиче на ритмичко оживљавање вертикале у клавиру и доводи до њеног разлагања на фигурације, уз постепено изостававање удараљки, што припрема завршни, репризни сегмент става. После фуриозног силазног пасаж евоцира се почетно мелодијско кретање дувачких инструмената уз акордске одјеке клавира, и сугерише понављање, мрмљање, шапутање...

Излаз из овог стања поново је врисак. И мада је композитор у коментару навео да ... *нема све-сној најора да се њосџиине орјанско јединство и заокруженост* (Заткалик, 2015: 10), трећи став под називом *Kao da je sata tagla kriknula* враћа се у кондензовану атмосферу првог *Vriska*. Али само зато да нас већ проживљеним, препознатљивим реским звуком блиским нарицању, допуњеним фигурацијама шапутања, још дубље уведе у мистериозну атмосферу следећег, четвртог става, као што је *Орфеја у њодземни свей увела њејова лира* (Заткалик, 2015: 10) и као што је главни лик романа *Срце њаме Џозефа Конрада*, из којег је позајмљен цитат наслова у *срце њаме уйловио на њом језивом крику из мајле* (Заткалик, 2015: 10) (пример бр. 5 на сџр. 48).

Пример бр. 4 – други став, *Krici i šarutanja*, т. 25–40

come sopra  
(♩ = 100)

The musical score is arranged in three systems, each containing staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Wood Bass (Wbl.), Trombone (Tmb.), Piano (Pfo.), and Piano/Forte (Pf.).

- System 1 (Measures 25-30):** Features a 9-measure rest for the Flute. Dynamics include *mp*, *f*, *sub. p*, and *f*. The Piano part has a *mf* dynamic.
- System 2 (Measures 31-36):** Dynamics range from *f* to *pp*. The Piano part includes *p*, *f*, and *mp* dynamics. The Piano/Forte part has a *p* dynamic.
- System 3 (Measures 37-40):** Dynamics include *mf*, *f*, and *ben tenuto*. The Piano part has a *mf* dynamic. The Piano/Forte part has a *f* dynamic.

Articulations and performance instructions include *ben tenuto*, *sempre*, and *mf*.

Пример бр. 4 – други став, *Krici i šaputanja*, т. 25–40 (наставак)

Tempo I (♩. 80)

Fl.

Ob.

Cl.

Tm.

Timb.

Ptto.

Pf.

*cresc.*

*ff*

*(lasc. vibr)*

*mp*

*d i m.*

Пример бр. 5 – трећи став, *Kao da je sama magla kriknula*, у целини, т. 1–12

III KAO DA JE SAMA MAGLA KRIKNULA

Come prima (♩. 69)

Fl.

Ob.

Cl.

Claves

Pf.

*non vibr.*

*f*

*molto vibrato*

*f*

*molto vibrato*

*f*

*molto vibrato*

*ff*

*sempre*

*p*

*leggiero*

*sempre*

*p*

*p*

*p*

*attacca*

Пример бр. 6 – четврти став, *Glas onoga što više u pustinji*, т. 1–11

IV GLAS ONOGA ŠTO VIČE U PUSTINJI

Lento misterioso (♩ = 60)

Тај последњи звук који злокобно замире у магли, лајтмотивски октавно развучен сигнал у мелодијским инструментима, с кларинетом зароњеним у дубоки регистар, одјекује на почетку четвртог става (пример бр. 6), у пијанисимо динамици као ехо претходних *форте* појава у првом и трећем ставу.

*Glas onoga što više u pustinji* представља глас Јована Крститеља, пророка, свеца. Назална боја енглеског рога и медитативни карактер деонице природно се везују за глас проповедника<sup>4</sup> кога ишчекујемо у мистичној атмосфери и етеричном простору примарно колористички третирањих удараљки и деонице клавира (*sempre leggero e delicato*), флажолета флауте и тамних, тешких покрета кларинета. Сужавање у простор октаве, тремолирање мелодијских инструмената, уз „астралне“ фрагменте прелудирања клавира, чини звучну ауру кроз коју се чује експресивна ламентација св. Јована Крститеља<sup>5</sup> (видети пример бр. 7 на сџр. 50).

Постепеним замирањем његовог гласа до уједначеног силабичног покрета, уз постепено лишавање једне по једне компоненте музичког тока, враћа се затамњена атмосфера почетка коју

<sup>4</sup> Према Жаку Аталију (Atali, 1983: 53) ... *Haos, ništavilo i grmljavina iz dubina prethode svetu. U Starom zavetu čovek čuje buku tek posle praroditeljskog greha, a prvi zvuci koje čuje su božji koraci. Tako se muzika zajedno sa tom fundamentalnom, pratećom bukom iskazuje kao komunikacija, kao molitva. Ona se osim toga nudi i kao izrazito sredstvo uspojava...*

<sup>5</sup> Почетак ламентације неочекивано евоцира почетак арије *Una furtiva lagrima (Skrivena suza)* Гаетана Доницетија из опере *Ljubavni napitak (L'elisir d'amore)*.



Пример бр. 7 – четврти став, *Glas onoga što više u pustinji*, т. 31–34 (ламентација)

потенцирају чинели и пригушени ефекти кластера, глисанда и других шума извођених на жицама клавира – с назнакама ударати шаком жице у приближно наведеном обиму, левом руком свирати наведени тон док десна рука притиска жицу, свирати глисандо шаком преко жице или ноктом гребати жицу. Писак кларинета последњи је одјек гласа у пустињи којег више нема, а који ће можда неко чути.

И ово је тренутак у коме се отвара простор за повезивање с раније насталом композицијом Милоша Заткалика *И као да ничеј није било*, изведеној на 17. Међународној утрибини композициона 2008. године. Наслов четвртог става (композиције *Бука ...*) – *Glas onoga što više u pustinji*, свесно или несвесно, кореспондира с наведеним делом кроз коментар који је аутор приложио у програмској књижици из 2008: *Однекуд се створи глас. Глас нешто каже. Неко је, можда, чуо. И гласа више нема* (Заткалик, 2008: 6) резонирајући у интерпретацији истоветног инструменталног ансамбла – флауте, обое, кларинета, батерије удараљки и клавира.

И као и у библијској верзији, *Бука i bes* следе за гласом проповедника. У композицији Милоша Заткалика ово је пети, најопсежнији став, силовит звучни зид акумулиране дивље енергије у којој препознајемо преобликоване мотиве претходних ставова *Vriska* и *Krici i šarutanja* у остинатним тракама све три групе веома ангажованог ансамбла, у непрекидној тензији форте и мецофорте звука, која се на крају враћа почетном крику композиције, представљајући метафору живота коју изговара Магбет: *Животи је сен што хода ... / То је прича луде, јуна буке, беса / И не значи ништа* (Шекспир, 2016: 341) и на коју се позива Фокнер када наратију истоименог романа (*Бука и бес*) спроводи кроз драматично раслојене унутрашње монологе три главна лика – браће Бенџија, Квентина и Џејсона.

Пети став несумњиво представља кулминацију композиције ка коме су усмерени претходни ставови смеђивањем различитих нивоа тензије у виду високе и притајене напетости. У гравитационом пољу фуриозне звучне материје *Buka i besa* снажно се испољава перцепција наративног тока модерног романа, што га у драматургији целог дела ставља и у симетричну позицију наспрам другог става, *Krici i šarutanja*, чија је наративност блиска филмској поетици – у симетрији међусобно комплексних односа Бергманових трију сестара и Фокнерових тројице браће, као и појави одређених композиционих поступака који упућују на везу с другим ставом.

Посебно су упечатљиве јасне тоналне асоцијације почетног одсека – робустни осмински триолски покрет разложеног тврдоумањеног терцквартакорда (*ies-de-це-е*) у клавиру који наступа у форте звуку, и придодата акордска симултаност малог дурског квинтсептакорда (*e-ie-de-це*) у ритму велике триоле, на које се надовезује наслојавање разложеног квинтакорда (*ef-a-це*) у триолама у дувачким инструментима, све време у истом интензитету темпа и звука, *Molto presto furioso* (пример бр. 8).

Неочекивана појава тоналне импликације терцног склопа врло јасно ставља до знања да не припада фонду сазвучја успостављеним у претходним ставовима, и недвосмислено асоцира на корелацију с Фокнеровим јунацима који, сваки на свој начин, немају много додира с реалношћу. Завршетак ове звучне епизоде глисандима у чез маниру мелодијских инструмената можда је алузија на место дешавања романа (амерички Југ), али је истовремено и подсећање (могуће иронично) на завршетак у трилерима првог одсека другог става. Такође, текстура почетка другог и петог става међусобно кореспондира као у инверзном огледалу.

Пример бр. 8 – пети став, *Buka i bes*, т. 1–8

V BUKA I BES

Molto presto furioso (♩ 144)

Средишњи део петог става, комплексних димензија, кроз имитациону текстуру шеснаестинског и осминског покрета (триоле, квинтоле) у дувачким инструментима упућује на такође већ познати поступак из другог става: увођење различито ритмизованих остинатних трака чија непрекинута моторичност добија снагу звучног вртлога у који увлачи и деоницу клавира кроз преузимање имитационе фигуре/текстуре и њој својствене *quasi martellato* сазвуке септима и ноне који се, попуњавањем тонова, згушњавају у кластерску формацију.

Утисак организоване хаотичне звучности<sup>6</sup> заснован је на врло усмереним поступцима сваке деонице понаособ и њиховим међусобним односима имитације, полиритмичности, остинатности, регистарског приближавања и удаљавања, интервалског ширења и сажимања, као што је то у дисфункционалној породици у којој живе Фокнерови ликови – Бенци, Квентин и Џејсон – сваки у свом унутрашњем свету, судбински се преплићући повремено само да би се, после тог контакта, вратили у свој тамни вилајет и још више удаљили један од другог.

Избор удараљки – woodblock, tamburo con sorda, piatto sospeso – подржава уочену аналогију између другог и петог става, али се у комплетно наведеном саставу јавља тек на крају средишњег одсека, како би најавио кратку завршну епизоду, и даље моторичну и полиритмичну. Њен завршетак, међутим, на тротонској секундно-квартној вертикали *де-ес-е*, у мелодијским инструментима, сигнал је завршетка и целог става. Појава ове формације, која нема додирних звучних тачака с претходним садржајем става, враћа нас у атмосферу самог почетка композиције (у првом ставу) и сутерише идеју заокружења дела.

<sup>6</sup> Појам реферира на став Жака Аталија да је *muzika organizovana buka...* (Atali, 1983: 24).

[illegible]

Пример бр. 9 – шести став, *Ostalo je ćutanje*, т. 1–13 (наставак)

И зато није нимало чудно да се, и поред ауторовог коментара како *нема свесној најора да се поистийне орјанско јединство и заокруженост* (Заткалик, 2015: 10), као и констатације да корелација између ставова постоји, композиција у последњем, шестом ставу завршава реминисценцијама на звучне ситуације из претходних ставова: посебно првог и трећег става, кроз ритмички различита понављања тонова вертикале *de-de-es* у разређеној атмосфери пригушене напетости, реских сазвучја и придодатих ефеката шума у клавиру, те гротескних зазивања и глисанда из четвртог и петог става (пример бр. 9).

И можда, заиста, после исцрпљујуће енергије *буке и беса* петог става, остаје само ћутање које нас уводи у хамлетовски чин опраштања од свега што је до тада било ноћна мора, врисак, шапутање, глас из магле и таме, бука и бес...

Хамлетова лапидарна последња реченица – *Ostalo je ćutanje*, која је као наслов шестог става поново изронила из Заткаликове филолошко-књижевне подсвести, можда је покушај и да се утишају унутрашњи кошмарни гласови, да се невољно, али ипак коначно прихвате ствари које се не могу променити уз препуштање последњим потмулим одјецима бунта који озвучавају простор резигнације и ћутања...

И колико год да су наслови одређени својим различитим визуелним и драмским референцама, повезује их, ипак, један исти латентни феномен – подразумевајући људски глас. Његово преношење у инструментални медиј, његова инструментализована представа и трансформација у распону од крика и буке до шапата и ћутања, метафоре су вокалног и приповедног значења у синхронизитету и синергији вишеструког експресивног израза. Глас без текста предмет је ауторове нарације и то опредељење, као спонтану промену стваралачке оријентације, аутор је експлицирао у интервјуу из 2013. године: *Bilo je vremena kada sam očekivao da će moja muzika sa tekstem biti moja jaka tačka, da ću pronaći put da uskladim reči i muziku na odgovarajući način. A onda se ispostavilo da je muzika bez teksta prirodnije došla do mene* (Medić, 2013: 10).

Музика без текста, али не и без приче, јер како је аутор у истом интервјуу навео *proces stvaranja uvek sadrži nešto neobjašnjivo, nesaznatljivo i neizrecivo* (Medić, 2013: 10), што се у композицији *Buka u unutrašnjoj tišini* рефлектовало кроз дубинске слојеве из којих су, пошто је процес настајања дела завршен, изронили асоцијативни наслови.

*Buka u unutrašnjoj tišini* Милоша Заткалика суочава нас с једним од феномена конфликтне духовне егзистенције човека савременог доба у коме се бука може тумачити као синоним мултиплицираног акустичког окружења, наметљиве звучне и вербалне какофоније око нас, насупрот *унутрашњој тишини* која се везује за нешто лично, интимно, индивидуално, контемплативно, смирујуће...<sup>7</sup>

Несумњиво је да је бука у композицији синоним за пренаглашен, непријатан звук, али и метафора за силовиту енергију, покретачку снагу, за слојевитост и испреплетаност музичког ткива

<sup>7</sup> Овде се поново може указати на схватање Жака Аталија да се *muzika smešta između buke i tišine* (Atali, 1983: 41), као и да *buka jeste nasilje*, а да је *muzika usmeravanje buke... (njena) sublimacija* (Atali, 1983: 51), уз примедбу да се заборавља да је *život glasan i da je jedino smrt nema* (Atali, 1983: 23).



(колико то допушта одабрани инструментални ансамбл), а да *унутрашња тишина* представља оно неизрециво што остаје иза и после тих звучања, њихов психолошки одјек, фрагментацију и кондензацију проживљеног стања ... на само наш начин.

## Цитирана литература:

1. Заткалик, Милош (2015): Ауторски коментар у програмској књижици 24. *Међународне ширине композиција*, 10.
2. Заткалик, Милош (2008): Ауторски коментар у програмској књижици 17. *Међународне ширине композиција*, 6.
3. Medić, Milena (2013): „Music is not a Language“, *New Sound* 42, II/12.
4. Шекспир, Вилијам (2016): *Велике трагедије – Мајбел*, Београд, Вулкан, 341.
5. Atali, Žak (1983): *Buka*, Vuk Karadžić, Beograd, стр. 23, 24, 41, 51, 53.

COMPOSING TODAY (2)

Jasenska Anđelković-Protić\*

### NOISE IN INNER SILENCE BY MILOŠ ZATKALIK

UDK: 785.6

78.071.1 Заткалик М.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 42–54

Submitted: 27<sup>th</sup> December 2018

Accepted for publication: 9<sup>th</sup> May 2019

Original scientific paper

54

**Summary:** Miloš Zatkalik's composition *Noise in Inner Silence* (2014) for flute, oboe, clarinet, percussion and piano, intrigues with its title, as well as the subheadings of its six short movements: *Scream, Cries and Whispers, As Though the Mist Itself Had Screamd, The Voice of Someone Shouting in the Desert, The Sound and the Fury, and The Rest is Silence*. These titles convey to the listener the intellectual challenge of shedding light on the primary narrative of the musical flow, considering the recognition that they resonate with the extra-musical, visual, and literary poetics of famous worldwide artists. Through these movements, mutually contrasting on the principle of thesis-antithesis, in the attacca musical ordering, the composition takes us through several manifestations of an overstressed state of mind and contrapunctal inner voices. The first, third and fifth movements develop the intensity of the penetration of screams, cries, shouts and anger, while the second, fourth and sixth movements tend to subside – whispers, distant voices in the desert, silencing, but not calming. The author achieves the expressiveness of his musical language by constructing the vertical and horizontal on the basis of the primary hexatonic mode and certain groups of tones of the whole-tone mode and the chromatic total, by working with fragments of sound masses, with textural play and searching for coloristic effects within the relatively traditional use of instruments. The beginning of the first movement contains the energetic core of the composition – a four-bar phrase of the dissonant chord based on seconds and fourths in the wind instruments, whose different sound manifestations can be found in the musical course of the subsequent movements. Miloš Zatkalik's *Noise in Inner Silence* confronts us with one of the phenomena of the conflicting spiritual existence of a man of modern times, in which noise can be interpreted as synonymous with the multiplied acoustic environment, intrusive acoustic and verbal cacophony around us, as opposed to the inner silence that is related to something personal, intimate, individual, contemplative... Undoubtedly, *noise* in this composition is synonymous with an overstated, unpleasant sound, but also a metaphor for violent energy, driving force, for the layering and intertwining of musical tissues, whilst the inner silence represents the unspeakable thing that remains behind and after these sounds; their psychological echo, fragmentation and condensation of the lived state... in our own way.

**Key words:** noise, silence, scream, contrast, expressivity, chords based on seconds and fourths

\*Jasenska Anđelković-Protić, M.Phil. (Vršac, 1962) is a musicologist with a postgraduate degree in teaching methodology. She teaches music history and national music history at the Mokranjac Music School in Belgrade. She is a member of the Serbian Musicological Society. She authored the monograph *Almanac of the Mokranjac Music School – On the 115th Anniversary of its Inception* (Belgrade, 2015), published as part of the project marking the centenary of the death of Stevan Stojanović Mokranjac. She is an external expert associate of the Institute for the Advancement of Education in the field of professional evaluation of the quality of textbooks in the domain of music. As a music critic, she collaborated on Radio Belgrade's Third Program. She has published scientific papers in the collective monographs on Stevan Hristić (1985) and Petar Krstić, as well as in the scientific journals *Muzički talas* (1995) and *New Sound* (2000 and 2001).

jasenska.andjelkovic@gmail.com



Слика бр. 7 – Марта Грејам у првом чину балета *Усељеник* 1928.

Борислав Пашићан

## АРТУР НИКИШ – ГЕНИЈАЛНИ ДИРИГЕНТ

УДК: 78.071.1 Никиш А.

Biblid: 0354–9313, 25(2019) pp. 56–63

Примљено: 7. фебруара 2019.

Одобрено за штампу: 15. априла 2019.

Стручни рад

**Сажетак:** Борислав Пашићан (1924, Нови Сад – 1981, Београд) дипломирао је дириговање 1953. године у класи Крешимира Барановића на Музичкој академији у Београду. Након тога усавршавао се у Бечу код чувеног диригента Ханса Сваровског на Академији за музику и сценску уметност. Као најбољи у тој класи у којој су с њим били Зубин Мехта и Клаудио Абадо, стекао је право (за разлику од других дипломаца), да завршни испит (1957) полаже наступом с Бечком филхармонијом.

Био је стални диригент оркестра Београдске опере. Бавио се и писањем, пре свега из дома-на теорије дириговања као и интерпретације, те превођењем текстова из области естетике музике. У том погледу сарађивао је с Трећим програмом Радио Београда од 1972. до 1980. године. Његова обимна студија „Прологоне-на за једну теорију дириговања“, објављена у часопису *Трећи програм* бр. 15/1972, представља свеобухватно тумачење – с филозофског, естетичког, музичког и дидактичког становишта – процеса дириговања и то на примеру Мокрањчевих *Руковези*. Један је од првих у нас који је писао студије из области интерпретације музике на основу снимака чувених диригената 20. века. У том Пашићановом опусу нарочито су занимљиве његове анализе првих снимака Бетовенових симфонија који се подударају с почелима индустрије грамофонских плоча. Први у низу текстова посвећен је легендарном диригенту Артуру Никишу и његовом тумачењу Бетовенове *Пете симфоније*. Анализа интерпретације заснива се на критици и сећањима Никишевих савременика (Чајковског, Дебисија, Фуртвенглера), на поређењу с диригентима тог времена (Тосканинијем и Фуртвенглером), на техничким могућностима и проблемима снимања у студију у првим годинама грамофонске продукције. Нарочита пажња је посвећена Никишевој специфичној мануелној техници, односу према темпима, ритму, фразирању и артикулацији, затим и његовом раду на пробама са оркестрима уопште.

**Кључне речи:** Никиш, Бетовен, Берлинска филхармонија, Гевандхаус оркестар, дириговање, мануелна техника, темпо, ритам, артикулација

Артура Никиша, диригента и великог музичара, по мајци Мађара и напола Циганина а по оцу Аустријанца, сећају се данас само врло стари људи.<sup>1</sup> Умро је 1922. године поживевши 67 година<sup>2</sup>, зачудо баш исто колико и његов наследник Вилхелм Фуртвенглер. Од раног детињства његово име је било у центру пажње музичког света. Дивили су му се због феноменалне музичке меморије и клавирског виртуозитета сличних као у Моцарта, због којих је већ с једанаест година стекао статус студента Бечког конзерваторијума на одсеку за композицију, клавир и виолину. Одлука његових мудрих родитеља да га свесрдно помогну у учењу музике, али да му спрече „циркусантску“ каријеру вундеркинда, тада врло популарну и уносну, изазивала је чуђење. Исто тако је с неразумевањем прихваћена његова намера да као виолиниста уђе у Бечку филхармонију како би од тадашњих најзначајнијих диригената Вагнера, Левија, Вердија, Рихтера и Билова учио дириговање из визуре оркестарског музичара. Чим је у својој 21. години стао за диригентски пулт све то дивљење и чуђење претворило се у страхопоштовање које се увек јавља када се препозна геније.

Извештаји савременика, слушалаца концерата Гевандхаус оркестра у Лајпцигу, Берлинске филхармоније, Бостонске филхармоније, оркестара у Лондону, Санкт Петербургу, Риму, Бечу, Будимпешти, Хамбургу, Буенос Ајресу или Њујорку, као у ретко којем случају надмећу се у изрицању похвала и изражавању дубоког поштовања и дивљења које нема граница. Слушајући у Лајпцигу (10. фебруара 1888) *Мајсјоре њеваче* и *Рајнско злато* под његовим дириговањем, Чајковски пише (из Лајпцига): *Никиш не дирижује већ изгледа као да се њре-устио њајансјивеним мајцама. Једва ја се њримећује, мали је расјом и дирижује Chesco малим њокрејима; не ѡруди се да ѡривуче ѡажњу на седе, али се осећа њејова ојромна снаја која оркестјар доводи до ѡјоја да час зајрми као хиљаду јерихонских ѡруба, час да ѡихо као јолуб јуче, а час ојеј да несјане у неком мисјичном звуку који заусјавља дах. Све се ѡ дојађа, а да никоме није јасно којим ѡ средсјивима он ѡосјижје.*<sup>3</sup> Слушају-

<sup>1</sup> Текст је емитован 1980. године на Трећем програму Радио Београда у оквиру циклуса *Историјски снимци* (уредник Христина Медић) и ово је његово прво објављивање у штампаном облику којим обележавамо педесет пет година од оснивања ове институције.

<sup>2</sup> Видети чланак Јована Зорка поводом смрти Никиша: „Концерат посвећен др Никишу у Гевандхаусу у Лајпцигу“, *Музички јласник*, март 1922, бр. 3, стр. 7.

<sup>3</sup> Писмо упућено брату Модесту. Видети поглавље IX „Tour Abroad in the Year 1888.“ (TX 316) у: *Autobiographical*

ћи *Четвртој симфонији* свога супруга, Клара Шуман пише ћерци како *никада није чула ово дело иако као њод њалицом феноменалној али необично младој Никиши*. Често циничан у опхођењу с људима и увек штедљив с комплиментима, слушајући своју *Прву симфонију*, коју је претходно неколико пута сам дириговао, Јоханес Брамс једва прикрива сузе и говори пријатељу: *Да ли је мојућно да сам ја ову музику најписао?* Вилхелм Фуртвенглер, тридесет година млађи од Никиша, каже да је сваки његов концерт доживљавао као катарзу, да је затим целу ноћ провео лутајући улицама, не примећујући ни место ни време, сконцентрисан на то да открије у чему је тајна Никишевог дириговања (Herzfeld, 1941: 161, 168, 169). Бруно Валтер у својим мемоарима, писаним скоро пола века после смрти Никиша, каже да му још једнако звучи његова интерпретација *Патетичне симфоније* Чајковског као врхунац диригентске уметности уопште.

Никиш сам, међутим, не уме да објасни у чему је тајна, шта он то ради што друге људе доводи до екстазе. Он истиче да је прекретница у његовом животу био доживљај када је у Бечу као оркестарски музичар свирао (а тада је имао 17 година) Бетовенову *Ероику* под Вагнеровим дириговањем, а одмах затим и *Девету*, на оном чувеном концерту у Бајројту, такође под Вагнеровом руком, којим се прослављало полагање камена темељца за будући Вагнеров театар. Никиш истиче како Вагнер није рутинирани капелмајстор, али је сваки његов гест био музика. Касније ће изрећи и своје мишљење о мануелној техници, које је служило као путоказ многим генерацијама диригената после њега, а пре свега Фуртвенглеру, а преко њега и Карајану: *Вођење диригентској штапа је језик душе*.

Први Никишев биограф и његов обожавалац Артур Дете мисли да су његову личност одредили циганска музикалност школована на најбољи могући начин у Бечу, свирање у оркестру, рука која је била медијум у изражавању и најфинијих тонских нијанси, а све то уграђено у чудесно уравнотежен једноставан карактер, у личност која није имала потребе ни жеље да било шта замућује, оптерећује или компликује. Све је то допринело да је Никиш већ на самоме почетку стајао пред оркестром као зрео мајстор, за разлику од многих других диригената, компликованих индивидуалности који су морали да с великом муком нађу сами себе (Dette: 1922).

Ако бисмо данас покушали да створимо слику о Никишевом дириговању на основу исказа његових савременика брзо би се дошло до једногласног заједничког именитеља: његова уметност је била на граници магије, зачараности. Његов диригентски штап, кажу, никада није служио за тактирање, он као да је већ садржавао музику у себи. Ако су његови покрети били леви и елегантни, они нису били смишљени ради позирања, они су одражавали његов карактер – природност, скромност, неагресивност. С друге стране посматрано, поставља се питање зашто би уопште требало да се правдају и објашњавају леви, пријатни диригентски покрети? Сличне замерке стављене су пола века касније и покретима Карајана. Зачудо чак ни очитом, испразном, нефункционалном, наивно тривијалном, шаблонском диригентском позирању у то време ништа се не замера и оно се посматра потпуно одвојено од музичког остварења. Међутим, и очито великим музичким остварењима одузима се на вредности ако су она остварена лепим, инвентивним, елегантним, функционалним, продуховљеним и сугестивним покретима. Тражи ли се, а то изгледа и чини добар део публике који себи дозвољава да изриче судове о збивањима која уопште не разуме – да се лепота тона и фразе изражава свим средствима само не лепим покретима који су леви једино зато што су складни, интелигентни, функционални? Ако „музикална рука“ има свој живот треба ли диригент да је се одрекне или да је учини неадекватном свом унутрашњем звуку. Срећом, на замерке да му је мануелна техника исувише лепа, Никиш се није обазирао.

Чини се да је био потпуно свестан чињенице да репродуктивни уметник улази у историју и остаје у њој забележен из другачијих разлога него што је то случај с композиторима. Ствараоци улазе у историју ако су им дела довољно добра да и касније генерације сматрају да је вредно слушати их. Репродуктивни музичари, међутим, остају запамћени једино у случају ако њихове интерпретације значајно утичу на развој извођачке уметности или виртуозитета. Клавирски виртуозитет пре Листа и после њега потпуно се разликује, баш као што и виолински од појаве Паганинија исписује нове странице историје. Ако се задржимо на дириговању, за 150 година његове историје, може се препознати неколико значајних путоказа који су из претходног

*Account*, <http://en.tschaikovsky-research.net/pages/Letter>. После овог концерта Чајковски је позвао Никиша да одржи концерте у Москви. Но, будући да је од наредне године Никиш имао већ заказану турнеју у Америци с Бостонским симфонијским оркестром, овај позив је реализован тек након повратка у Европу 1893. године. Током 1899, Никиш ће на позив Модеста, брата Петра Чајковског, с Берлинском филхармонијом одржати серију концерата у Санкт Петербургу, Москви, Кијеву, Одеси, Кракову и Варшави (тада у саставу руске империје). Поводом обележавања стодишњице Филхармонијског друштва Санкт Петербурга, чији је био почасни члан, Никиш је у новембру 1902. године у том граду извео Бетовенову *Мису солемнис*. То је уједно било и подсећање на концерт овог друштва одржан 7/19. априла 1824. године у Санкт Петербургу на којем је било премијерно изведено управо ово Бетовеново дело.



магловитог беспућа довели до данашњег дириговања: Карл Марија Вебер, Феликс Менделсон, Рихард Вагнер и Франц Лист представљају својеврсне пионире диригентске уметности. Први професионални диригенти Ханс Билон и Артур Никиш одричу се компоновања и потпуно се посвећују дириговању. Обојица представљају не само прве врхове диригентске уметности већ истовремено образују два стожера субзистентности ове уметности који би могли до извесне мере да буду означени и Ничеовим дистинкцијама дионизијског и аполинијског. Ако су од Билова следеће генерације научиле како се проба са оркестром, како треба оркестарски мислити, да би се остварила „оркестарска интерпретација“, од Никиша се научило која је улога и који су ефекти диригентске руке, какву функцију њен покрет може да има у оркестарском свирању. Он свакако нема само улогу сигнала, у смислу „сад“ и „овако“, већ и много дубљу, ако се тако може рећи, трансцендентну и метафизичку функцију, будући да је тај покрет носилац и сугестивности диригента и огледало тренутног стања његовог узбуђеног духа, дакле и импровизације.

Никиш је детаљно пробао, нарочито с њему страним оркестрима, дакле, са свим оркестрима изузев с Берлинском филхармонијом и лајпцишким Гевандхаус оркестром чији је шеф био. Он је радио и увежбавао техничке детаље, извесне односе артикулације а не израз и чисто музичка осећања. Његова изванредна рука својом сугестивношћу прелазила је све границе свеснога и нико није умео па ни сам Никиш да објасни процес њеног кретања и њеног деловања. Ни сами музичари нису могли да објасне зашто су морали да свирају баш тако. Лаици и критичари, па чак и Дебиси у својим написима<sup>4</sup>, говорили су да Никиш својим покретима слика мелодије, што је за њих био непотребни егзибиционизам. Никиш је, међутим, своју руку потчинио својим принципима: директно деловање на свирачеву психу, пројцирање својих замисли у вољу активност музичара а не у механистичко преношење наредби. Његов знак је био латентни, инспирисани и инспиративни позив а не тренутна наредба.

Било би беспредметно мислити о Никишу данас, требало би га мирно оставити историји као и толике друге велике мајсторе прошлости. То би се свакако и десило да се није умешала индустрија грамофонских плоча која је сачувала неколико Никишевих снимака, те омогућила да се о њему, иако на основу оскудног материјала, конкретно и размишља.

На сасвим примитиван начин, по данашњим техничким мерилима, 10. новембра 1913. године је први пут у историји грамофонске индустрије снимљена једна целокупна симфонија, те је тај датум остао забележен у историји и грамофонске продукције и репродуктивне уметности.<sup>5</sup> То је била Бетовенова *Пета симфонија* у извођењу Берлинске филхармоније и Артура Никиша. Схватајући значај овог снимка, направљеног помоћу воштаних матрица у трајању од по три минута тако да је ток извођења морао стално да се прекида, без икаквих могућности за накнадне корекције, савремена индустрија је компликованим технолошким процесом оспособила овај снимак тако да се он и данас може слушати. Остављајући по страни техничке недостатке снимка можемо да се препустимо анализи ове интерпретације. Она указује да је Берлинска филхармонија и почетком 20. века исто тако добро свирала као и данас, те да је тиме свакако представљала частан изузетак међу тадашњим оркестрима. Ако можемо да прежалимо што оркестарске боје нису могле бити забележене тадашњим протоапаратима за снимање звука, ипак нам је на овим плочама остало довољно тога да се може стећи одређени утисак о карактеристикама Никишеве уметности.

Прво што нам привлачи пажњу јесте умереност темпа. Његова адађа никада нису била толико спора да су се губиле унутрашње компресије музичке фразе, дакле јединствени дах, нити је због тога унутрашња напетост неког формалног одсека попуштала. Брза темпа у то доба често су била исфорсирана. Живахност и полет су се код Никиша остваривали не претераном брзином тактовних јединица већ обрнуто, њиховим нешто споријим измењивањима, што је омогућавало да се јасније артикулишу тонови краћег трајања, и тиме постигне пластичност. То је стварало утисак веома велике брзине и полета којег Италијани називају „кон брио“. Никишев ритам није био механички, метрономски; пулсирање није било хладно, аритмичко, већ мелодијско, те је омогућавало слободан ток фразе и мотива; темпо код њега као да није постојао као

<sup>4</sup> Поводом Никишевог тумачења Штраусовог *Тила Ојленијелла*, Дебиси истиче како је имао утисак да су његове руке на чудесан начин поседовале оркестар којим је дириговао. (...) Са зајанујућом мирноћом и сигурношћу дириговао је шим уређеним мейежом (...), остварујући њомаман ритам који нас је све време приморавао да учествујемо у јунаковим веселим лакрдијама (Debussy, 1961: 27–28). О томе видети и у: Edward Lockspeiser, *Debussy. His life and mind*, Vol. II 1902–1918, Cassel, London, 1965, стр. 57.

<sup>5</sup> Најновија истраживања, међутим, показала су да постоји и један ранији снимак ове Бетовенове симфоније. Остварила га је 1910. године компанија Одеон из Берлина, а диригент је био Фридрих Карк. Наиме, доскора се веровало да је то извођење било некомпетентно будући да је на плочи као извођач назначен само гудачки оркестар. Детаљним истраживањем снимка чули су се и дувачи, што је значило да је оркестар вероватно био у пуном саставу.

Пример бр. 1 – Убрзање пред коду (Piu mosso) другог става

172

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cor. (C)  
Tr. (C)  
Timp.  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

173

Piu mosso. (♩: 116.)

Fl.  
Cl.  
Fg.  
Vl.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

## Пример бр. 2 – Крешендо при прелазу из трећег у четврти став

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 340-360) features a timpani part with a steady rhythm and a string section (Vl., Vla., Vc., Cb.) playing a melodic line. The second system (measures 360-370) shows the woodwinds (Fl., Ob., Fg., Cor. (C), Tr. (C)) and timpani (Timp.) joining in. The third system (measures 370-380) shows the woodwinds and timpani playing a melodic line, with the string section (Vl., Vla., Vc., Cb.) playing a rhythmic pattern. The score includes various dynamics such as *sempre pp*, *arco*, *pp cresc.*, *cresc.*, and *Altaça*.

посебан музички елемент, циљ и средство изражавања. Исто тако, Никиш као да се не зауставља на ритму већ „пролази“ кроз њега. На основу слушања његове интерпретације Бетовенове *Пете симфоније* скоро са сигурношћу се може рећи да он темпо није означавао рукама већ да су оне осећале темпо. По томе је Фуртвенглер врло близак Никишу али му је зато Тосканини дијаметрално удаљен. Ако би данашњем пасионираном меломану Никишево акомодирање и модификовање темпа значило велику слободу, или недопустиво мењање ауторових интенција, ваљало би подсетити да је естетска музичка категорија, ако тако смемо да је назовемо, о вредности интерпретације, стекла свој углед и укључила се у начин мишљења тек половином 20. века, иако је први пут била прокламована већ у списима Роберта Шумана. До пре више од пола века уметник је био знатно слободнији у третирању нотног текста, те се интерпретације нису поларизовале на верне партитури или слободне у односу на текст, већ одличне или слабе у резултату афицирања слушаоцевих емоција. Међутим, у поплави тадашњих разноврсних личних, често и неодговорних тумачења саме партитуре, против којих је Феликс Вајнгартнер писаном речи



успешно подигао свој глас, док је то Тосканини вршио самим интерпретацијама, баш оваква Никишева интерпретација представљала је изузетно чистунско виђење партитуре. Свакако да је приметно убрзавање пред коду другог става Бетовенове *Петте симфоније* било изнуђено троминутним трајањем плоче, те се овај ачелерандо мора прихватити као Никишев уступак техничким могућностима снимања, без обзира на то што је он то убрзање остварио убедљиво (*видети пример бр. 1 на сир. 59*). Не треба пропустити да се спомене да су исти овакви изнуђени уступци били присутни при снимању плоча све до пре двадесет година (тј. до шездесетих година прошлог века, прим. Х. М.), значи знатно после проналаaska микро-сијон и стерео технике. Очевици Никишове уметности су увек подвлачили његову изузетну моћ и сугестивност у грађењу великих градација, нарочито путем дужих крешенда, на пример при преласку из трећег у четврти став ове симфоније (*видети пример бр. 2*). Кажу да се публика често дизала на ноге баш на овоме месту остајући тако током целог четвртог става<sup>6</sup>, не могавши од узбуђења и напетости да остане мирна на својим местима. Међутим,



Артур Никиш

као што ни темпа нису доспевала до крајности у спорости или брзини, тако ни динамика никада није била довођена до пароксистичких екстремности. Никишев фортисимо никада није прерастао у заглушну буку већ је његов тон био највећим интензитетом испеван, а исто тако и његов пијанисимо никада није губио на певљивости и изражајности. Често је било истицано да под Никишевим вођством сваки оркестар звучи јасно у свим својим деоницама, прозрачно у својој текстури. Да је то стварно било тако може се пажљиви слушалац уверити и путем снимка Бетовенове *Петте симфоније* ма колико да он пружа неадекватну слику оствареног звука. Треба обратити пажњу на тромбоне у четвртом ставу у пуном фортеу. Хармоније су потпуно јасне, сваки тон је кристалан, и поред својих функција у самом акордском склопу приказује и своју посебност – свој сопствени значај (*видети пример бр. 3 на сир. 62*).

Како је већ тада морало бити дивно слушати контрабасисте Берлинске филхармоније, а они се и данас убрајају у најбоље на свету, када и на овоме снимку, посебно у трију и скерцу, тако одлично звуче, поготово ако се зна да је звук контрабаса за тадашње микрофоне био неухватљив, те су ови инструменти при снимању били замењивани с тубама, што се обично чује на снимцима из тог доба, на пример, с Краусом. Такође, овај снимак открива једну Никишеву можда помало и чудну наклоност у третирању стакато тонова. Наиме, очито је, пре свега, да стакато код Никиша никада није прекратак тако да тон таквом артикулацијом не губи на певљивости, што је у супротности с Тосканинијевим кратким и сувим стакатом. Међутим, код Никиша постоји разлика између стакато тонова гудача и дувача: код гудача он је нешто дужи, носећи, а код дувача краћи. Ако се обрати пажња на познату каденцу дрвених дувача у другом ставу, видеће се такође какав је значај Никиш придавао легато свирању. Ту Никишеву особину преузео је Фуртвенглер тврдећи да је такозвани *фолкоменес* легато тешко постићи и у раду с најбољим оркестрима света.

Ако смо већ споменули Фуртвенглера и Тосканинија, као два великана диригентске уметности из прве генерације после Никиша, намеће се потреба за упоређивањем њихових осећања рубата. С неколико снимака који су нам остали од Никиша – поред Бетовенове *Петте симфоније* то су увертира из Моцартове опере *Фијарова женидба*, увертира за Веберовог *Одерона* и Листова *Мађарска рајсодија* бр. 1 – јасно се види колико је Фуртвенглер био на истој равни виђења и схватања музике као и Никиш, колико је имао заједничког с њим или, што је можда најтачније, колико му је остао дужан. Тосканини је био аутохтони ослонац гигантских размера, непоновљив, али који није имао следбенике. Тосканинију је ритам и очување темпа први елеменат у које он успева да уклопи сваку фразу и да она притом остане природна и лепа. Код Никиша, а то се често осећа код Фуртвенглера и код Карајана, свака фраза живи слободно, искоришћавајући максимално своје време, свој простор да би се исказала у пуној својој лепоти, неометана ни од кога и не присиљавана на уступке. Притом нас интересује како је Никиш поступао са следећом суседном фразом која исто тако захтева свој простор, своје време и трајање, а које није истоветно ни времену ни простору пређашње фразе. Свакоме диригенту остаје у овом случају избор од три могућности: или ће време једне фразе поистоветити с временом друге, чиме ће овој другој можда

<sup>6</sup> Баш као и при извођењу *Ејмонџ* увертире, *Мајсџора њевача*, Брамсове *Прве симфоније*, свемирски дугог потврђивања тонике код Брукнера.



## Пример бр. 3 – Тромбони у четвртном ставу

The image displays a musical score for a Trombone section in 4th position, spanning measures 280 to 290. The score is written for a full orchestra, with the Trombone section (Tbni.) and Timpani (Timp.) highlighted by brackets on the left and right sides. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cfb.), Cor (C), Trumpet (Tr. (C)), Trombone (Tbni.), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Via.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.).

The score is divided into two systems. The first system covers measures 280 to 289, and the second system covers measures 290 to 299. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked '280' at the beginning of the first system. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The Trombone section is marked with 'zu 2' in measures 280 and 281, indicating a second ending or a specific articulation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

да скупи њен идеални животни простор, те она неће моћи да се прикаже у пуној својој природној лепоти, или ће наћи неко средње време – средњи темпо, у који би се као у неки Прокрустов кревет укључиле обе фразе, а чиме и једна и друга губе на интензитету изражаја. Трећа могућност је да се свакој фрази пружи потребно време и да оне буду повезане што је могуће неприметљивијим шавовима. Ти шавови представљају праву меру диригентске уметности. И за врло оштро и критичко ухо они су неприметни у Фуртвенглеровом тумачењу *Трисћана, Мајстора њевача*, Брукнерових симфонија, Бетовенове *Ероике* и *Девеће симфоније*, у Шумановој *Четвртој*, у Карајановим интерпретацијама дела Брамса, Моцарта, Бетовена, Чајковског, Дебисија и Равела, па чак и у Шумановој *Другој симфонији*. Код Никиша се ти шавови уопште не осећају. Он мења метрономска, аритметичка откуцавања тактовних јединица а да тиме не мења и сам темпо. У томе и јесте једна од главних карактеристика Никишеве уметности. Такво осећање ритма и темпа, које бисмо могли назвати и осећањем за рубато фразирање, не може да се планира, унапред утврди или увежба јер оно постоји једино као спонтано и ненамерно, више као осећај него осећање, више као одраз чулног него душевног. А када је оно присутно тада су присутне и искре генијалности. Због тога Никиша и убрајамо у једног од ретких генија диригентске уметности.

## Цитирана литература:

1. Debussy, Claude (1962): „Monsieur Croche the Dilettante Hater by Debussy“ у: *Three classics in the aesthetic of music*, Dover Publications, Inc., New York, 27–28.
2. Dette, Arthur (1922): *Nikisch*, Leipzig.
3. Herzfeld, Friedrich (1941): *Wilhelm Furtwängler – Weg und Wesen*, Wolhelm Goldmann Verlag, Leipzig, 161, 168, 169.
4. Tschaikovsky, Petar I. (1888): „Tour Abroad in the Year 1888“ (ТН 316), у: *Autobiographical Account*, <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter>, последњи приступ, 5. фебруар 2019.

(Сажетке, напомене и цитирану литературу уредила Христина Медић)

## THE ART OF INTERPRETATION (1)

Borislav Pašćan

### ARTHUR NIKISCH – THE GENIAL CONDUCTOR

UDK: 78.071.1 Никиш А.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 56–63

Submitted: 7<sup>th</sup> February 2019

Accepted for publication: 15<sup>th</sup> April 2019

Professional paper

**Abstract:** Borislav Pašćan (Novi Sad, 1924 – Belgrade, 1981) graduated conducting in 1953 in the class of Krešimir Baranović at the Belgrade Music Academy. After that he studied in Vienna with the famous conductor Hans Swarovski at the Academy of Music and Performing Arts. As the best student in that class, which included Zubin Mehta and Claudio Abbado, he earned the right (unlike other graduates) to take the final exam (1957) by performing with the Vienna Philharmonic.

He was a regular conductor of the Belgrade Opera Orchestra. He wrote articles primarily concerning the theory of conducting, as well as interpretation, and translated texts in the field of music aesthetics. In this regard, he collaborated with Radio Belgrade's Third Program from 1972 to 1980. His extensive study *Prolegomena for a Theory of Conducting*, published in the journal *Third Program* no. 15/1972, presents a comprehensive interpretation – from a philosophical, aesthetic, musical and didactic standpoint – of the conducting process, as exemplified by Mokranjac's *Garlands*. He was one of the first authors in our country to write studies in the field of music interpretation based on recordings of famous conductors of the twentieth century. In Pašćan's oeuvre, his analyzes of the first recordings of Beethoven's symphonies, which coincide with the beginnings of the record industry, are particularly interesting. The first in a series of texts is dedicated to the legendary conductor Arthur Nikisch and his interpretation of Beethoven's *Fifth Symphony*. The analysis of the interpretation is based on the reviews and memories of Nikisch's contemporaries (Tchaikovsky, Debussy, Furtwängler), as well as comparisons with the conductors of that time (Toscanini and Furtwängler), and the technical possibilities and problems of recording in the studio during the first years of the discographic industry. Particular attention was given to Nikisch's specific manual technique, his relation to tempo, rhythm, phrasing and articulation, and then his work during orchestra rehearsals.

**Keywords:** Nikisch, Beethoven, Berlin Philharmonic, Gewandhaus Orchestra, conducting, manual technique, tempo, rhythm, articulation.

\* The text was broadcast in 1980 on Radio Belgrade's Third Program within the cycle *Interpretation* (prepared by Hristina Medić); this is its first publication in print.

Борислав Паићан

## ФЕЛИКС ВАЈНГАРТНЕР – САВЕТОДАВНИ ПОЛЕМИЧАР\*

УДК: 78.071.1 Вајнгартнер Ф.  
 Biblid: 0354–9313, 25(2019) pp. 64–72  
 Примљено: 7. фебруара 2019.  
 Одобрено за штампу: 15. априла 2019.  
 Стручни рад

**Сажетак:** Феликс Вајнгартнер био је међу првим диригентима који је снимио све Бетовенове симфоније. Оне су у првој половини прошлог века биле кључни део концертног репертоара и Вајнгартнерових савременика, великих диригената попут Менгелберга, Тосканинија, Клајбера, Фуртвенглера, али и њихових дискографских опуса. У том смислу су у овом тексту и поређења Вајнгартнерових тумачења са овим диригентима. Какав је био његов однос према Бетовеновим симфонијама може се сагледати не само из снимака које је од 1923. до 1938. остварио за компанију *Колумбија*, већ и из његових написа, пре свега оних објављених у књизи *Ratschlage sur Auf-führung der Sinfonien nach Beethoven*. Из њих се види да је проучавању Бетовенових партитура приступио из визууре савремених оркестара са инструментаријумом који је имао боље техничке могућности него онај који је самом композитору стајао на располагању. Интервенције које је Вајнгартнер правио у деоницама хорни и дрвених дувачких инструмената, ускоро су прихватили и други диригенти, а они су се одржали до данас. Разлози тих правки, које је детаљно објаснио у својим списима, откривају и с каквом је прилежношћу приступао тумачењу Бетовенове музике, а они су уједно били и драгоцен подлога за анализу његове интерпретације Бетовенове *Осме симфоније*, коју је снимио с Бечком филхармонијом 1936. године.

**Кључне речи:** Вајнгартнер, Бетовен, Бечка филхармонија, темпо, метрономска ознака, фразирање, ритам.

Музички живот на подручју немачког говорног језика последње четвртине 19. века протиче у борби око Рихарда Вагнера и његовог дела. Поларизација је потпуна: или његовим стопама сврстани иза Козиме или с Хансликом и Брамсом. Како компоновати – питају се многи. Борити се против њега пре свега у самоме себи – није ли то више него поклонити му се беспоговорно? Где су, који су природни путеви нове музике?

Градови су на најбољем путу да доврше преузимање културног живота од аристократије: театри се устаљују, прихваћени и подржани амбициозним грађанима, оркестри се оснивају, уметник стиче све веће признање. Диригент „господин капелмајстор“, што и даље подсећа на поштене и вредне занатлије: постмајстере, бекмајстере, шталмајстере или хофмајстере, затворен у своје градићу, сакупља оркестар око опере, диригује представе и симфонијске концерте. Берлин, Лајпциг или Дрезден, Минхен, Мајнинген, Хамбург, Вајмар – наравно и Беч, представљају места снажне радијације стила и укуса театарске и оркестарске уметности: у тим градовима подражавају се извођачке концепције делујућих музичара – Листа, Билова, Никиша, Левија, Лахнера, Хилера, Мотла, Рајнекеа, Рихтера, Шуха, Зајдла – да се поброје сви значајни диригенти друге половине 19. века. Подражавање, као и увек када је у питању временска компонента музике, доноси претеривања и изобличења баш оних пасажа или шавова којима се решава цела конструкциона схема интерпретације. Ритардандо, крешендо или погодни потез гудалом током концерта неког ауторитативног диригента препричава се међу музичарима, те често бива и прихваћен а да се чак није ни чуо у звуку.

Вагнерови написи о интерпретирању његових опера као и дела Моцарта, Бетовена и Вебера, ма колико дидактични, будући ипак само штиво без звучног примера, уносили су неретко конфузију и доводили до накарадног тумачења. Како моћи преточити у властиту интерпретацију Вагнеров савет: при уласку у другу тему првог става *Девете симфоније* треба успорити неколико тактова, а колико је то: колико траје тај ритардандо? Из одгонетања општих места оваквих савета настајале су интерпретације неаутохтоне, недоречене, без унутарње логике, без доживљаја. Биров, Лахнер, Хилер тумачили су нека дела до немогућности препознавања упоређивањем. Њима, као и неколицини других (додајмо им Рајнекеа и Зајдла), ништа није стајало – као наметнуто или прихваћено ограничење слободе – на путу до остваривања партитуре пређашњих великана. Естетска категорија верног тумачења дела, иако ју је већ прокламовао Роберт

\* Текст је емитован 1980. године на Трећем програму Радио Београда у оквиру циклуса *Интерпретације* (уредник Христина Медић), а ово је његово прво објављивање у штампаном облику, којим обележавамо педесет пет година од оснивања ове институције.



Феликс Вајнгартнер

шњи инструментални виртуозитет најтежом и свеобухватном извођачком уметношћу – дириговањем. Али, иако признавани, тежило се бити другачији и од њих, те том разликом доказати своје способности, често упркос интенцијама композитора. Свакако, таквом ставу доприносе једним делом и многи тада савремени композитори: Брамс се слаже с битним изменама које уметници велике индивидуалности и сугестивне снаге уносе при интерпретирању његових дела. Чак и на молбе за аутентично тумачење појединих елемената извођења, Брамс, баш као и Дебиси, Брукнер, Рeger, Хумпердинк, узвраћа пружањем потпуне слободе интерпретаторима чак и мимо свог записа, те поверењем а приори да ће све бити добро ако дело буде искрено доживљено.

Пред таласом формалистичког или позитивистичког размишљања о природи уметности и лепога устукнуо је естетски став Роберта Фишера, означен као *Einfühlung*, по коме се у неки предмет, у диригентском случају дакле већ у постојеће дело, као естетон уноси нешто што му не припада а естетис се ствара уколико постоји прожимање предмета контемплације субјективном акцијом, која своју емоцију придодaje процесу конституисања објекта „по себи“. Ово се одсликава и на дириговање: укорак с временом наглашено субјективни став почиње да се мења ка дисциплинованијем односу према партитури. Ова промена је имала свог претечу – Феликса Вајнгартнера.

Ако смо склони да мислимо о уметничком остварењу остављајући по страни личност уметника, препуштајући биографима и историчарима писање штива о карактеру, судбини па и психолошком типу овог надареног човека, овога пута то је неминовно, јер бисмо остали недоречени. Зато треба да се подсетимо када је реч о овој необично занимљивој личности, контрадикторној по својим особинама али и сукобима и контроверзама у њој самој, и ње саме са својим остварењима.

Родио се у Задру (1863) али није словенског порекла. Музичке студије усмерава ка композицији и клавиру (повремено под контролом самог Листа), али постаје диригент. Дириговање види само као пут који треба да му омогући извођење сопствених композиција. Публика прихвата диригента Феликса Вајнгартнера али не и композитора. Врло лош организатор, често неодлучан, недоследан и превртљив, прихвата се у два маха положаја директора Бечке опере: први пут смењује никог другог него Густава Малера. Улази у оперу иако је слаб оперски диригент, а већ првим одлукама мења Малеров начин управљања који је овој оперској кући донео ореол најбоље на свету. Скида с репертоара већ прослављене Малерове интерпретације – *Фигелија*, а у замену даје безначајне представе и уводи у кућу хаос. Почиње диригентску каријеру у малим оперским кућама, али већ с 27 година стиже до Берлина. Као потпуно непознати провинцијски капелмај-

Шуман, није стекла аксиолошки значај. Уместо Шумановог захтева за неприкосновеност композиторовог виђења сопственог дела записаног партитуром, цитирало се Моцартово писмо о укусном извођењу, при чему се свако позивао баш на свој укус као на меру свих ствари. Прелазило се беспошtedно преко Моцартових, Бетовенових, Шубертових или Веберових брижљиво записиваних ознака, па чак и недвосмислених метрономских бројева самог Бетовена. Оригиналноост интерпретације, тачније речено различитост извођења по сваку цену као да је у питању страх од оптужбе за плагијаторство, поштована је као и оригиналноост композиције. Аксиоматска категорија дириговања интендирала је искључиво ка сугестивности доживљаја диригента за пултом. Али одатле до испразног тренутног „ефекта по себи“ који је још Вагнер нападао, протезао се само музички инстинкт, ничим неомеђиван, али тада још не ни васпитан, потхрањиван романтичним варљивим осећањем слободе. Сујета диригента се борила за комплимент због оригиналног, индивидуалног и необичајеног схватања Бетовена а не због приближавања њему. Биров, Никиш, сваки на свој начин, импровизују за пултом: као први великани дириговања, они стварају култ оркестарске уметности, засвојују дотада-



стор с две године диригентског стажа јавно напада Ханса Билова, идола публике.<sup>1</sup> С тридесет година објављује књигу под истим називом као и Рихард Вагнер *Über das Dirigieren*<sup>2</sup>. На свакој страници ове памфлетске књиге извргава руглу Билова и његове интерпретације, не само претерујући већ и наводећи нетачне податке. Ускоро ће јавно полемисати и с Козимом баш због Вагнера: треба спасавати Вагнера од вагнеријанаца, тврди он, ма били они и његова најближа родбина. Напашће због невагнеровског начина дириговања Вагнерових дела Феликса Мотла, Хермана Левија, диригенте које је лично Вагнер одабрао за своја дела и такорећи ауторизовао њихове интерпретације. Напада и представе у Бајројту доказујући да сва Вагнерова дела морају бити скраћивана – али нешто касније, као да је ово потпуно заборавио напада све диригенте и театре који скраћују било коју, ма и најдужу његову музичку драму, јер тиме чине недопустиви акт светогрђа. Као директор опере бори се против нових режијских концепција, али тражи да у *Рајнском злату* уместо три рајнске девојке буде њих седам. Говорећи о његовој личности критичари га пореде с Парсифалом, дакле простодушним, храбрим али и неодговорним безазленком или правдају његове поступке манијом гоњења. Он сам себе сматра великим диригентом, у ствари првим на свету, због тога што је највећи живи композитор. Напада Рихарда Штрауса и пред оркестром се подсмева *Дон Жуану*, али ипак и даље диригује његова дела. Ако је Бечку оперу уназад после Малера, Бечку филхармонију, као њен шеф деветнаест година (од 1908. до 1927) доводи на сам врх тадашње оркестарске уметности и исписује најлепше странице њене историје, да би затим био отпуштен и после осам година поново позван на место диригента. Доживљава славу и тријумфе по целој Европи као највећи диригент, али би то радо заменио за само један спонтани аплауз некој својој композицији. Рана непризнатог композитора никада неће зарастати. Називају га аристократом међу диригентима. Његов наступ у Паризу, Дебиси и Колет оцењују сасвим различито<sup>3</sup> али исто тако увиђају и супротности садржане у његовом карактеру. Колет сматра да *Вајнгартнер диригује њокрећима који су или величанствени и предивни или су бесмислени и смешни* (Lockspeiser, 1965: 57). Дебисију – *enfant terrible* париске критике, *Вајнгартнерова висока и мршава фигура деловала је њој њишприце ножа али и с дозом елејанције. Пасторалној симфонији – Дебиси даље наводи – њишао је као савесни бајџиован, али ипак је остварио импресиивно њумачење које се ѡраничило са чудотворством. Одушевљење ѡублике било је бескрајно* (Debussy, 1962: 38–40).

Од оваког темперамента, луталице и вечитог путника, од каквог би се могло очекивати сасвим узоран неред, можда, у срећном случају неорганизовано луцидно искричење, историја диригентске уметности добила је свог првог Херкула – чистача Аугијевих штала, односно чистача немушлости проглашених добром традицијом, музичких неспособности увијаних у обланде личног укуса, техничких немоћи које су доводиле до накарадних интерпретација под ореолом слободних (*Einfühlung*) естетских погледа на свет. Међу његовим бројним списима истичу се три књиге под насловом: *Савешти за извођење класичних симфонија њосле Бетовена* (*Ratschläge sur Aufführung der Sinfonien nach Beethoven*), тј. о свим симфонијама Бетовена, Шума-на, *Неговршеној* и *Великој* Шуберта, као и три последње Моцарта. Објављивани поступно од 1910. до 1923. године, и убрзо доживевши неколико доштампавања и преводе на француски и енглески језик, *Савешти* још и данас представљају катехизмус интерпретације класичних симфонија.

Вајнгартнер је умео да своје *Савешти* тако усмери, да су они постали дефинитивно важеће одредбе које тиме ипак нису блокирале однос диригента према делу нити према његовој суштини, јер диригент одређује елементе партитуре, тачније речено њено претварање у звук на логичан начин. *Савешти* одају не само велико Вајнгартнерово искуство, како диригента тако и врсног оркестратора, већ и мудрог музичара истанчаног осећања за меру. Коментаришући партитуре одабраних симфонија страницу по страницу, често и такт по такт, он говори конкретним језиком, без атрибута егзалтираних усхићења или метафора које ништа не значе, а што је све било у моди тога доба. Ако су се други есејисти ослањали на метафоре ванмузичког садржаја, објашњавајући музику помоћу „плаветнила неба“ које се чује из неке друге теме симфоније, или „лепршања лептирових крила“ уз спикато пасаж и литерарно-визуелних или жанр-садржаја, Вајнгартнер је усредсређен на тон, на звук, на акустички феномен.

Ханс Билор, Густав Малер, а и неки други диригенти, мењали су звук Бетовенових партитура према законитостима доброг оркестарског звука с краја 19. века. Вајнгартнер је, као претеча

<sup>1</sup> Назвао га је „tempo-rubato“ диригентом, (Frogley, 2000: 268).

<sup>2</sup> Felix Weingartner: *Über das Dirigieren*, Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1896.

<sup>3</sup> Концерт је одржао с Ламуре оркестром 16. фебруара 1903. године, а на програму је била Бетовенова *Пасторална симфонија* и Листова поема *Мазеја*. Дебиси је своју критику о овом концерту објавио у *La revue blanche*. Целу критику видети у: „Monsieur Croche the Dilettante Hater by Claude Debussy“, *Three classics in the aesthetic of music*, Dover publications, ins., New York, 1962, стр. 38–40.

Пример бр. 1 – Друга тема првог става – успоравање, т. 38–51

6

Fg. *p*

VI.I *p* *sempre p*

VI.II *p* *sempre p* *pizz.*

Vla. *p* *pizz.*

Vlc. e Cb. *p*

35 40

ritard. a tempo

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Fg. *p dolce*

VI.I *pizz.*

VI.II *pizz.*

Vla.

Vlc. e Cb.

45

ritard. a tempo

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

Fg. *p* *pp*

Cor. *p* *pp*

VI.I *pp*

VI.II *arco* *pp*

Vla. *arco* *pp*

Vlc. e Cb. *arco* *pp*

50

7

## Пример бр. 2 – Други став посвећен Менцелу

Allegretto scherzando (♩ = 88)

Flauti

Oboi

Clarineti in B $\flat$

Fagotti

Corni in B $\flat$  basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabbasso

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc. e Cb.

5

W. Ph. V. 4

оних стремљења ка верности композиторовим интенцијама која су се јавила тек половином 20. века, одбацио све поправке изузев оних које би и сам Бетовен учинио да је имао на располагању инструментаријум у оном побољшаном техничком стању, пре свега хорни и труба с вентилима, какав је био крајем 19. века. С обзиром на разлике у величини дворана у којима се свирало у Бетовеново време а и на крају столећа, као и на различите акустичне услове, а поготово на повећање гудачког дела оркестра, Вајнгартнер је предложио удвајање свих дрвених дувача, што је желео и Моцарт, дакле по четири флауте, обое, кларинета и фагота уместо по два, али само на оним местима где би пар ових инструмената био надјачан великим бројем гудача. Данас се ови инструментациони ретуши налазе уписани у деоницама свих оркестара света, те се и подразумева да ће баш тако бити и свирано. За хорне и трубе су тек после Бетовена били пронађени вентили, који су омогућавали да се произведу сви тонови хроматске лествице. Бетовен је могао за њих да пише само по аликвотном низу, тако да су на овим инструментима многи тонови били неизводљиви, те је био приморан или да их поверава другим инструментима, или да их се лиши. Наравно, због тога је звук повремено нелогично и изненадно бивао промењен. Мењале су се боје или се изостављањем хорни и труба слабила једност свеукупног звука. Чувено место промене боје среће се у Бетовеновој *Петој симфонији*. Главну другу тему у експозицији доноси соло хорна, а због промене тоналитета Бетовен овај мотив у репризи поверава фаготима, будући да те тонове хорне немају у свом аликвотном низу. Фаготи у овој структури својом бојом регистра делују карикатурално, те их Вајнгартнер замењује хорнама, што би свакако и Бетовен био учинио да су хорне тада имале вентиле. Овај разлог Вајнгартнера су прихватили сви диригенти



## Пример бр. 3 – Трећи став (Трио) – кантилена хорне и кларинета, т. 45–53

W. Ph. V. 4

те се данас ово место може чути једино с његовим ретушем. Ипак, понеки диригенти уклањају ову измену, међу њима је и Карлос Клајбер, истакнути диригент средње генерације, који оставља само фаготу.<sup>4</sup>

Ако су *Савейши* у погледу инструментације били општеприхваћени, сугерисана темпа у њима су данас превазиђена. Наиме, Бетовенове метрономске ознаке представљају екстремно брза темпа, често још и данас недостижна оркестрима. Вајнгартнер их је прилично успорио, али је и ту унео ред и логичне односе. Тек недавно, пре коју годину, јавили су се музиколози млађе генерације, на пример Петер Гилке, Хајнц Клаус Мецгер и Рајнер Рин, који покушавају да оборе не само Вајнгартнера већ и све оне теорије о наводној неисправности Бетовенових метрономских ознака због његове глувоће те и немогућности да запише тачно своје интенције. Вајнгартнер својим *Савейшима* јесте указивао на саму текстуру, на елементе доброг звука, али је при томе остављао потпуну слободу диригентима у избору одређивања тактова диригентским шемама, не намећући им своју интерпретацију нити своје виђење Бетовена, Шумана, Шуберта и Моцарта.

О интерпретацијама Вајнгартнера постоје многа писана сведочанства, али и шел-лак плоче на 78 обртаја, које зачудо још нису пренесене на савремене носаче звука. Сигурно је с пуним правом био стављен у ред првих диригената света. За њега је представљао тежак, непреболан ударац

<sup>4</sup> На овом месту су као звучни примери емитовани делови друге теме из репризе, најпре с Вајнгартнеровог а затим и Клајберовог снимка.



## Пример бр. 4 – Четврти став

70

наименовање од њега знатно млађег Фуртвенглера за наследника Артура Никиша у Лајпцигу и Берлину, што је очекивао да буде њему понуђено. Никада није постао легенда као што су то били пре њега Хабенек, Биров и Никиш, а у његово време Тосканини и Фуртвенглер.

Његови снимци, бенеvolentно посматрани због техничких могућности снимања тридесетих година, показују перфекцију оркестарског свирања која и данас импонује. Оркестарски музичари потврђују да је на пробама био марљив, строг и брижан радник и неумољиви педагог оркестра, али да је на концертима био сугестиван, да је одлично фразирао и постигао равнотежу оркестарских група. Оркестри су га поштовали не само због прецизне мануелне технике, која је омогућавала и захтевала оштро ритмизирање и најтежих пасажа, већ и зато што су му интерпретације биле увек у истом темпу. Слушаоци су на концертима осећали да је са Вајнгартнером сваки оркестар добијао специфичан сјај, остварен кроз преламање оркестарских боја необичних и нових за тај оркестар.

Оно што се на његовим снимцима чује, то је озбиљност, зрелост, мудрост. С правом ће можда неко осетити да код њега, поготово у поређењу с његовим савременицима има више реда и чврсте логике него дубине, више тачности него непоновљиве искричавости. Упоредимо ли Вајнгартнеров снимак (1936) Бетовенове *Осме симфоније* са извођењима његових савременика, на пример Менгелберга, постаће нам јасно да он, доследан својим *Савешћима*, дозвољава себи у другој теми првог става неприметно успоравање (*видети пример бр. 1 на сџр. 67*) како би се „склизнуло“ у завршни део сонатног става. Код Менгелберга, који је био ваљда једини диригент на кога *Савешћи* нису утицали, ово место добија на значају, јер се ту ток става зауставља.<sup>5</sup>

Савремене интерпретације, можда је чак и сувишно рећи, без изузетка су прихватиле Вајнгартнерово тумачење *Осме симфоније*, чиме он бива представљен и као претходник позитивизма

<sup>5</sup> На овом месту су емитовани примери успоравања у другој теми првог става, најпре у Вајнгартнеровом а затим и у Менгелберговом тумачењу (*видети пример бр. 1 на сџр. 67*).

Пример бр. 5 – Први став – корона на доминанти, т. 297–332

71

у дириговању.<sup>6</sup> Чак и Тосканини, легендаран по својим прецизним читавањима партитура и убеђени антиромантик, на овоме месту пружа време фразирању.<sup>7</sup>

Бетовен је темпо оба крајња става ове симфоније обележио метрономом изузетно брзо (први  $M = 69$  и четврти  $M = 84$ ), тако да је питање који би то и данашњи оркестар могао да одсвира. Ови метрономски бројеви одавно се стављају под сумњу. Лако би их било приписати било каквом Бетовеновом превиду, да се не каже привиду, да нису у игри и средњи ставови који су означени одличним метрономским бројевима (други  $M = 88$  и трећи  $M = 126$ ). Осим тога, други став ове симфоније, чувени *Allegretto scherzando*, јесте посвећен Менцелу, човеку који је патентирао метроном баш на наговор самога Бетовена (*видети пример бр. 2 на сир. 69*). Зар је могуће поверовати да су бројеви тачни за средње ставове а превелики за крајње? Ипак, извођачка пракса овде остаје дужна Бетовену: није у стању да прихвати његову ознаку, правдајући се његовом грешком.<sup>8</sup>

У оркестарском извођењу овај темпо је због многих нота ситније вредности, једноставно речено, неостварљив (*видети пример бр. 4 на сир. 70*). У *Саветима* Вајнгартнер препоручује умеренији темпо, који није лишен карактеристика Бетовеновог насловљавања: *Allegro vivace e con brio*

<sup>6</sup> Вајнгартнер је био први диригент који је снимио (ексклузивно за Компанију Колумбија) све Бетовенове симфоније (с Бечком филхармонијом, Лондонским симфонијским оркестром и Краљевском филхармонијом). Снимање је започео 1923. а завршио 1938. године. *Осму симфонију* снимио је чак три пута – 1923, 1927. и 1936. године. Снимке појединачних Бетовенових симфонија остварио је и за друге дискографске куће.

<sup>7</sup> Овде је уследио снимак истог места у Тосканинијевом извођењу.

<sup>8</sup> Како би звучале главне теме крајњих ставова у темпу Бетовенових метрономских ознака, Пашћан је демонстрирао одсвиравши их на клавиру (*видети пример бр. 4*).

и за последњи став *Allegro vivace*. Иако дуги низ година кодификована баш Вајнгартнером, данас се ипак чују и држа темпа него што их је он назначио у *Саветима*.

У овој симфонији Вајнгартнер интензивира акценте као несумњиве конструкционе носиоце Бетовеновог стила. Ритмички ток је чврст али не и крут у првом ставу: данас је напуштен декрешендо при појави репризе, чему је Вајнгартнер, иако то не спомиње у *Саветима*, прибегао вероватно ради веће пластичности мелодија. Такође, у коди, акорди на доминанти с коронама данас се не диригују са успорењима (*видети пример др. 5*). Занимљиво је да други став диригује чак држе него што је Бетовен записао. Ова ужурбаност као да не доприноси скерцозном карактеру овог духовитог става, чак га лишава неке врсте поентилизма у оркестарској структури, будући да у њему нигде нема педалног, лежећег тона, који амалгамише оркестарски звук (*видети пример др. 2 на сџр. 68*).

У Менуету, одличног темпа, чује се лепо фразирање виолина, док у Трију хорне и кларинет стижу да и у неуспореном темпу остваре кантабилитет мотива (*видети пример др. 3 на сџр. 69*). Последњи став, који ставља и данашње највиртуозније оркестре на велике муке, у нешто умеренијем темпу свиран него што се то данас чује, одсликава тадашњи високи ниво Бечке филхармоније. Појаву друге теме Вајнгартнер дочекује са смирењим темпом, што му омогућава кантабилније фразирање.

## Цитирана литература:

1. Debussy, Claude (1962): „Monsieur Croche the Dilettante Heter by Debussy“ у: *Three classics in the aesthetic of music*, Dover Publications, inc., New York, 38–40.
2. Frogley, Alain (2000): „Beethoven’s music in performance: historical perspective“ у: *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley, Cambridge University Press, 268.
3. Lockspeiser, Edward (1965): *Debussy, his life and mind*, vol 2, Cassel & Company LTD, London, 57.

(Сажетке, напомене и цитирану литературу уредила Христина Медић)

72

## THE ART OF INTERPRETATION (2)

Borislav Pašćan

### FELIX WEINGARTNER – ADVISORY POLEMIC\*

UDK: 78.071.1 Вајнгартнер Ф.

Biblid: 0354-9313, 25(2019) pp. 64–72

Submitted: 7<sup>th</sup> February 2019

Accepted for publication: 15<sup>th</sup> April 2019

Professional paper

**Summary:** Felix Weingartner was the first conductor to record all nine Beethoven’s symphonies. In the first half of the twentieth century, they were a key part of the concert repertoire of Weingartner’s contemporaries, major conductors such as Mengelberg, Toscanini, Kleiber, Furtwängler, as well as their discographies. In this sense, there are comparisons of Weingartner’s interpretations with these conductors. His attitude towards Beethoven’s symphonies could be seen not only from the recordings he made for the Columbia Company from 1923 to 1938, but also from his writings, primarily those published in the book *Ratschlage für Aufführungen der Symphonien Beethovens*. They demonstrate that he studied Beethoven’s scores from the perspective of contemporary orchestras with instrumentation that had better technical capabilities than the one available to the composer himself. The interventions that Weingartner made in the horn and woodwinds were soon accepted by other conductors, and they have been preserved to this day. The reasons for these revisions, which he explained in detail in his writings, also reveal with what aptitude he approached the interpretation of Beethoven’s music, and they were also a valuable basis for analyzing his interpretation of Beethoven’s *Eighth Symphony*, which he recorded with the Vienna Philharmonic in 1936.

**Keywords:** Weingartner, Beethoven, Vienna Philharmonic, tempo, metronomic markings, phrasing, rhythm.

\* The text was broadcast in 1980 on Radio Belgrade’s Third Program within the cycle *Interpretation* (prepared by Hristina Medić); this is its first publication in print.



Слика бр. 10 – Марта Грејам у другом чину балета *Усељеник* 1928.



## ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

Абадо, Клаудио (Abado, Claudio), 56  
 Анђелковић-Протић, Јасенка, 42,  
 54  
 Арагон, Луј (Aragon, Louis), 6  
 Атали, Жак (Atali, Jacques), 49, 51,  
 53, 54

Балоковић, Златко, 6  
 Барановић, Крешимир, 56  
 Барбер, Самјуел (Barber, Samuel), 26  
 Барток, Бела (Bartok, Bela), 31, 43  
 Батлер, Кристофер (Butler,  
 Christopher), 31, 41  
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan  
 Sebastisan), 20, 22, 24, 33, 34  
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven,  
 Ludwig van), 56–72  
 Бел, Биба (Bell, Biba), 27  
 Бергман, Ингмар (Bergmann,  
 Ingmar), 43–45, 50  
 Билов, Ханс фон (Bilow, Hans von),  
 56, 58, 64–66, 69  
 Брамс, Јоханес (Brahms, Johannes),  
 57, 63–65  
 Брукнер, Антон (Bruckner, Anton),  
 63, 65

Вагнер, Рихард (Wagner, Richard),  
 56–58, 64, 65  
 Вајнгартнер, Феликс (Weingartner,  
 Felix), 60, 64–72  
 Валери, Пол (Valeri, Paul), 32  
 Валтер, Бруно (Walter, Bruno), 57  
 Варез, Едгар (Varese, Edgar), 43  
 Вебер, Карл Марија (Weber, Carl  
 Maria), 58, 61, 64, 65  
 Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe), 56  
 Винберг, Ричард (Winberg, Richard),  
 3  
 Вотерс, Ричард (Waters, Richard), 37

Гајић, Милица, 6, 24  
 Гершвин, Џорџ (Gershwin, George),  
 16  
 Гилке, Петер (Gilke, Peter), 69  
 Гречанинов, Александар  
 (Гречанинов, Александр), 19

Грејам, Марта (Graham, Martha),  
 2–29, 55, 73  
 Грујић-Влајнић, Сања, 2, 6–8, 27  
 Губајдулина, Софија (Губајдулина,  
 Софья), 33

Далквист, Хана (Dahlkvist, Hanna),  
 33  
 Данкан, Исидора (Duncan, Isidora),  
 19  
 Даунс, Олин (Downes, Olin), 8  
 Дебиси, Клод (Debussy, Claude), 33,  
 56, 58, 63, 65, 66, 72  
 Дете, Артур (Dette, Arthur), 57, 63  
 Доницети, Гаetano (Donizeti,  
 Gaetano), 49

Епштајн, Михаил (Эпштейн,  
 Михаил), 31, 41

Живковић, Ђуро, 42–54  
 Живковић, Мирјана, 7

Зайдл, Антон (Seidl, Anton), 64  
 Заткалик, Милош, 42–54  
 Зорко, Јован, 56

Јован Крститељ, 49

Канингем, Мерс (Cunnigham,  
 Merce), 5  
 Карајан, Херберт (von Karajan,  
 Herbert), 57, 63  
 Карк, Фридрих (Kark, Friedrich), 58  
 Клајбер, Карлос (Kleiber, Karlos),  
 69, 72  
 Клајбер, Ерих (Kleiber, Erich), 5, 64,  
 72  
 Кодаљ, Золтан (Kodaly, Zoltan), 16,  
 21, 24, 25  
 Колић, Владо, 8, 28  
 Конрад, Џозеф (Conrad, Joseph), 43,  
 46  
 Копленд, Арон (Copland, Aaron), 26

Краус, Клеменс (Krauss, Clemens),  
 61  
 Кусевицки, Сергеј (Koussevitzky,  
 Serge), 5

Лазаревић, Катарина, 4  
 Ласо, Орландо ди (Lasso, Orlando  
 di), 33  
 Латинчић, Драган, 41  
 Лахнер, Франц (Lachner, Franz), 64  
 Леви, Херман (Levi, Hermann), 56,  
 64, 65  
 Лигети, Ђерђ (Ligeti, Gyorgy), 43  
 Лист, Франц (Liszt, Franz), 57, 58,  
 64–66  
 Лутославски, Витолд (Lutoslawski,  
 Witold), 31

Маганини, Квинто (Maganini,  
 Quinto), 17  
 Максимовић, Рајко, 30, 41  
 Малер, Густав (Mahler, Gustav), 65,  
 66  
 Марић, Љубица, 31  
 Мари, Николас (Murray, Nicolas),  
 19, 27  
 Маринковић, Милорад, 30, 41  
 Маркс, Адам (Marks, Adam), 3, 4, 27  
 Мартин, Џон (Martin, John), 19, 27  
 Матачић, Ловро, 5  
 Медић, Ивана, 2  
 Медић, Милена, 42, 53, 54  
 Медић, Христина, 56, 64  
 Менгелберг, Вилем (Mengelberg,  
 Willem), 64, 69, 70, 72  
 Менделсон, Феликс (Mendelssohn,  
 Felix), 58  
 Менсфилд Соарес, Џенет  
 (Mansfield Soares, Janet), 7, 8, 27  
 Месијан, Оливије (Maessian,  
 Olivier), 43  
 Мехта, Зубин (Mehta, Zubin), 56  
 Мецгер, Хајнц Клаус (Metzger,  
 Heinz Klaus), 69  
 Мештровић, Иван, 8  
 Милин, Мелита, 5, 27  
 Милс, Хари (Mills, Harry), 27  
 Мицић, Сеадета, 7

- Мјасин, Леонид (Мясин, Леонид / Massine, Léonide), 5  
Младинео, Иван, 8, 27, 28  
Млакар, Пиа, 6  
Млакар, Пино, 6, 28  
Мокрањац, Стеван Стојановић, 8, 33, 56  
Мотл, Феликс (Mottl, Felix), 64, 65  
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus), 56, 63–66, 68  
Мув, Ричард (Move, Richard), 3  
Муди, Ајван (Moody, Ivan), 34, 41  
Мунк, Едвард (Munck, Edward), 43, 44  
Мусоргски, Модест (Мусоргский, Модест), 43  
Мусташ, Наташа (Moustache, Natasha), 3
- Никиш, Артур (Nikisch, Arthur), 56–65, 70  
Новак, Виктор, 9  
Новак, Марија, 24
- Орнштајн, Лео (Orenstein, Leo), 16, 22
- Пашћан, Борислав, 56, 63, 64, 72  
Пендерецки, Кшиштоф (Penderecki, Krzysztof), 31, 34  
Перичић, Властимир, 33, 41  
Плаут, 6  
Прокофјев, Сергеј (Прокофьев, Сергей), 19, 21, 22, 25  
Пупин, Михајло, 8
- Равел, Морис (Ravel, Maurice), 22, 26, 63  
Радовановић, Биљана, 30, 41  
Рајнеке, Карл (Reineke, Karl), 64  
Регер, Макс (Reger, Max), 65  
Рихтер, Ханс (Richter, Hans), 56, 64  
Ројтер, Херман (Reutter, Hermann), 16
- Сабо, Аница, 7  
Салонен, Еса Пека (Salonen, Esa Peка), 33  
Савине, Александар (Savine, Alexander), 8  
Сати, Ерик (Satie, Eric), 4, 20, 22, 24, 25
- Сваровски, Ханс (Swarovsky, Hans), 56  
Седак, Ева, 7  
Секулић, Милица, 4  
Сен Дени, Рут (St. Denis, Ruth), 4  
Симеон Нови Богослов, 33  
Скот, Федре (Scot, Phedre), 27  
Скрјабин, Александар (Скрябин, Александр), 19, 22, 32  
Славенски, Јосип, 1, 2–28  
Славенски, Милана, 5  
Стил, Џорџ (Steel, George), 3  
Стјуарт Гарднер, Изабела (Stewart, Gardner, Isabela), 28  
Стоковски, Леополд (Stokowski, Leopold), 5  
Стравински, Игор (Стравинский, Игорь), 33
- Тејлор, Пол (Taylor, Paul), 5  
Тобин, Оливер (Tobin, Oliver), 16  
Тосканини, Артуро (Toscanini, Arturo), 56, 60, 61, 64, 70, 71, 72  
Трајковић, Властимир, 30, 33, 41  
Тришић, Ивана, 4
- Ћирић, Марија, 6
- Фишер, Роберт (Fischer, Robert), 65  
Фокнер, Вилијам (Fockner, William), 43, 50, 51  
Фуртвенглер, Вилхелм (Furtwängler, Wilhelm), 56, 57, 60, 61, 63, 64, 70, 72
- Хабенек, Франсоа-Антоан (Habeneck, Francois-Antoine), 70  
Ханслик, Едвард (Hanslick, Edward), 64  
Хилер, Фердинанд (Hiller, Ferdinand), 64  
Хиндемит, Паул (Hindemith, Paul), 19–22, 24–26  
Хонегер, Артур (Honegger, Arthur), 16, 19, 21, 24–26  
Хорст, Луј (Horst, Louis), 7–9, 19, 23–25, 28  
Хумпердинк, Енгелберт (Humperdinck, Engelbert), 65
- Цвијановић, Марија, 4
- Чајковски, Модест (Чайковский, Модест), 57  
Чајковски, Петар (Чайковский, Пётр), 56, 57, 63  
Чехов, Антон (Чехов, Антон), 45
- Џејмс, Хенри (James, Henry), 3  
Џонсон Гарлингхаус, Естер (Johnsson Garlinhaus, Esther), 2
- Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William), 43, 50  
Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold), 33  
Шепић, Станко, 30, 41  
Шон, Тод (Shawn Tod), 4  
Шостакович, Дмитриј (Шостакович, Дмитрий), 31  
Шпирић-Бред, Данијела (Špirić-Bread, Danijela), 7  
Штер, Рихард (Stoer, Richard), 7  
Штраус, Рихард (Strauss, Richard), 58, 66  
Шуберт, Франц (Schubert, Franz), 65, 66, 68  
Шуман, Вилијам (Schumann, William), 26  
Шуман, Клара (Schumann, Clara), 57  
Шуман, Роберт (Schumann, Robert), 60, 63–66, 68  
Шух, Ернст (Schuch, Ernst), 64

*Рецензенти у овом броју*  
*Reviewers in this issue*

**Др Мелита Милин**

Научни саветник Музиколошког института Српске академије наука и уметности

**Др Надежда Мосусова**

Научни саветник Музиколошког института Српске академије наука и уметности

**Др Наташа Црњански**

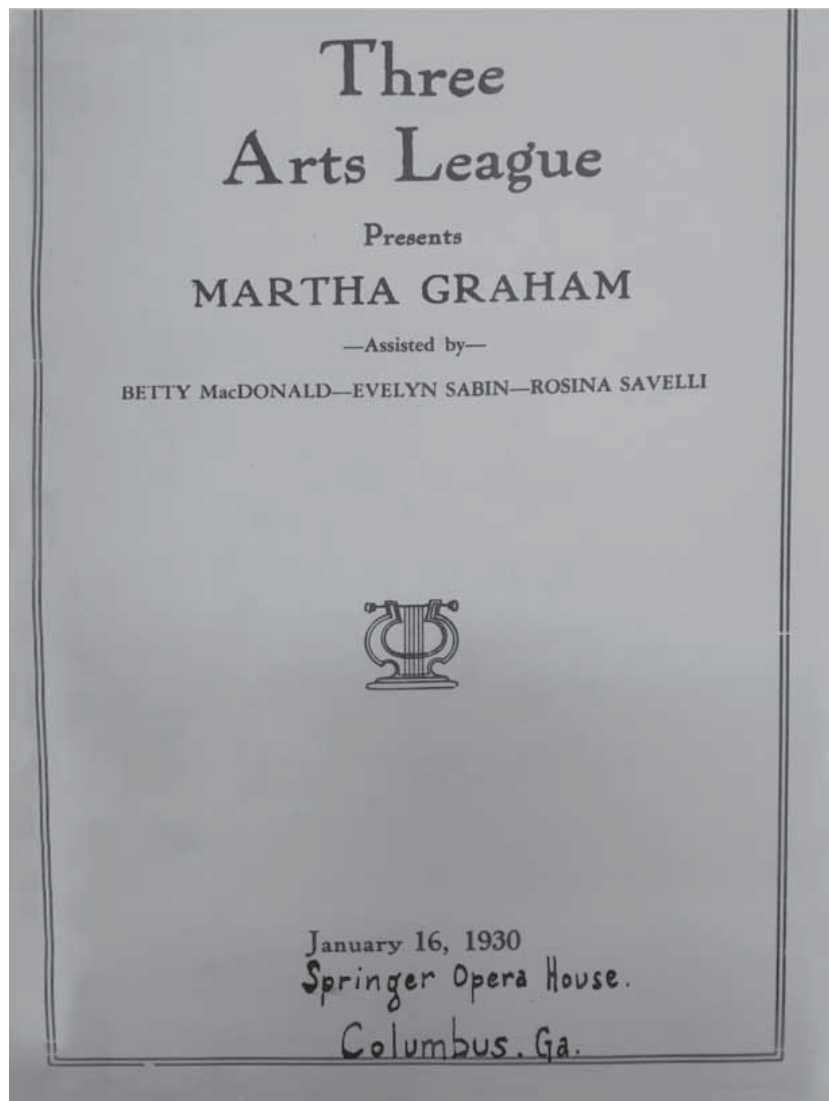
Доцент Академије уметности Универзитета у Новом Саду

**Др Александар Васић**

Научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности

**Др Невена Вујошевић**

Доцент Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу



Слика бр. 17 – Насловница програма из Колумбуса 16. јануара 1930.

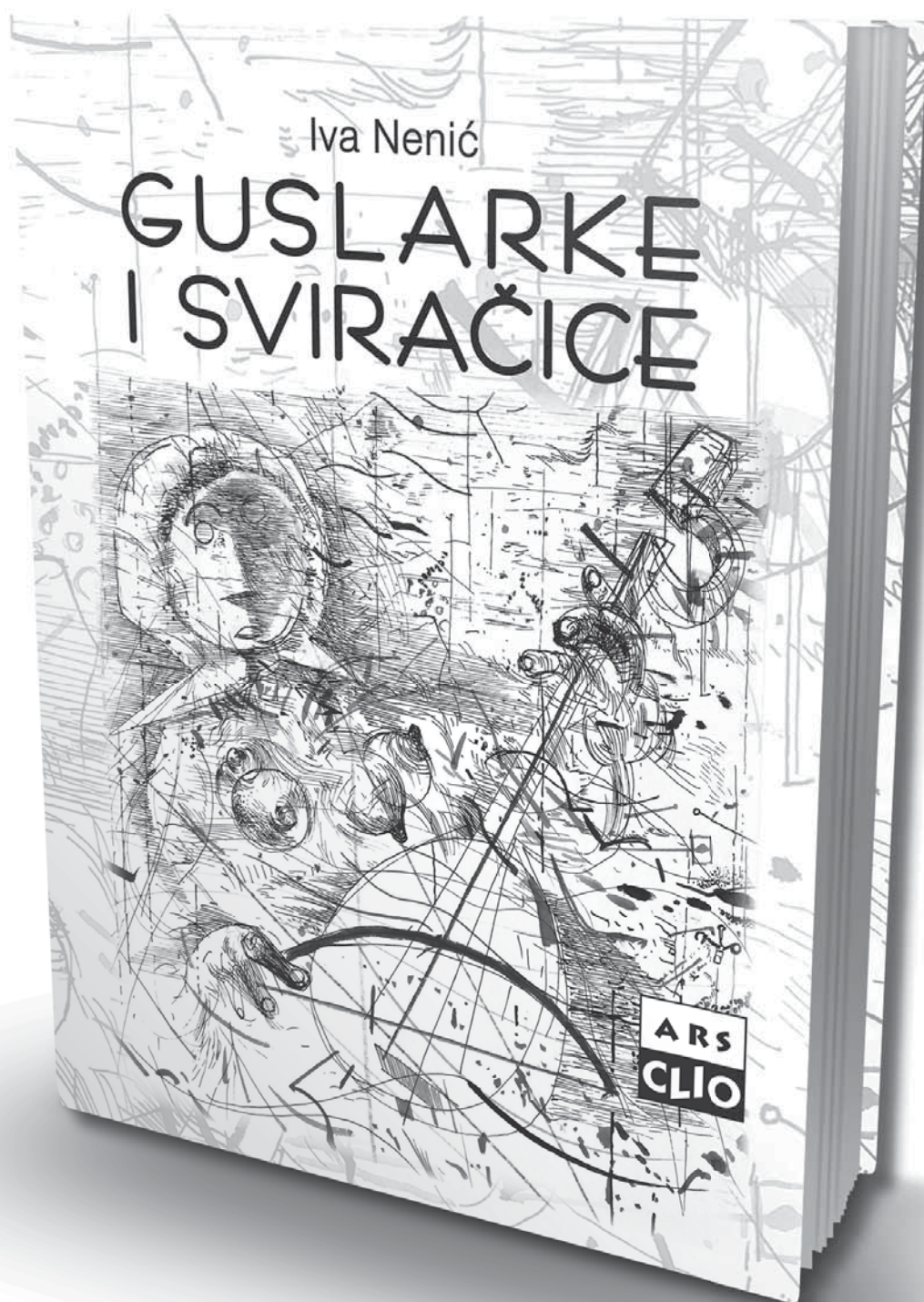


CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,  
br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,  
1994– (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

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



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija  
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



ФИЛМУ  
ОТ