

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
ОДСЕК ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

Милош Д. Браловић

СТВАРАЛАШТВО КОМПОЗИТОРА  
ПРАШКЕ ГРУПЕ ПОСЛЕ II СВЕТСКОГ РАТА  
У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКИХ  
МОДЕРНИСТИЧКИХ СТРУЈАЊА

Докторска дисертација

Ментор: др Драгана Стојановић-Новичић, редовни професор,  
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC  
DEPARTMENT OF MUSICOLOGY

Miloš D. Bralović

THE WORKS OF THE COMPOSERS OF THE  
PRAGUE GROUP AFTER WORLD WAR II  
IN THE CONTEXT OF EUROPEAN  
MODERNIST TENDENCIES

Doctoral Dissertation

Mentor: Dragana Stojanović-Novičić, PhD, Full Professor,  
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Belgrade, 2022

## Изјава захвалности

Захваљујем се...

...ментору, др Драгани Стојановић-Новичић, за бескрајно стрпљење и темељност у заједничком раду на овој докторској дисертацији;

...др Ивани Медић, интерном ментору у Музиколошком институту САНУ, руководиоцу пројекта на којима сам радио или и даље радим: *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОИ 177004, МПНТР, 2018–2019), *Beyond Quantum Music* (Creative Europe, 2019–2022) и *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (Фонд за науку Републике Србије, 2022–2024);

...колегама из Музиколошког института САНУ:

- посебно директорки, др Катарини Томашевић, на занимљивим и инспиративним разговорима и саветима;
- др Мелити Милин, на свим разговорима и појашњењима у вези са стваралаштвом Љубице Марић;
- др Александру Васићу, на помоћи при датирању и идентификовању појединих новинских исечака из заоставштине Станојла Рајичића;
- др Бојани Радовановић, за уступљен архивски материјал из Одбора за заштиту Српске музичке баштине САНУ и корекције текста;
- Теодори Трајковић за уступљен материјал из Библиотеке и Архива Музиколошког института САНУ;
- Dream team-у сарадника Музиколошког института, за све одржане састанке PhD Support Group-а и друге неформалне разговоре;

...запосленима у Архиву САНУ за уступљену архивску грађу;

...Слободану Варсаковићу из Нототеке Радио Београда, за уступљен његов дипломски рад и помоћ око набавке партитура Милана Ристића;

...Ивани Неимаревић и Сањи Куњадић са Трећег програма Радио Београда за прослеђене податке из Фоноархива;

...Ани, Бојани и Стефану (уз извињење за случајно направљене двоструке захвалнице), зато што су увек били ту, кроз наше мање или више различите животне констелације;

...породици, зато што су истрпели све моје несигурности;

...мачку Станојлу, јер је увек био поред мене док сам писао овај текст.

Београд,  
септембар 2022.

## Стваралаштво композитора Прашке групе после II светског рата у контексту европских модернистичких струјања

Апстракт

Докторска дисертација *Стваралаштво композитора Прашке групе после II светског рата у контексту европских модернистичких струјања* доноси нови поглед на опусе три значајне фигуре музичког живота у Србији током XX века, Милана Ристића (1908–1982), Љубице Марић (1909–2003) и Станојла Рајичића (1910–2000), ствараоце који су чинили део Прашке групе. Увидом у досадашњу музиколошку литературу о овим ствараоцима, учили смо да у већини случајева није било темељнијег проучавања композиторских узора троје академика. Почев од звучних утисака појединих дела, преко анализе партитура које смо потом одабрали, као предмет докторске дисертације проблематизовали смо управо појавност елемената различитих европских композиторских поетика, или чак посезање за фрагментима конкретних остварења у делима Ристића, Марићеве и Рајичића.

Композитори чије смо стваралаштво учили као узорно – најпре Паула Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963), Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897) и Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), као најупечатљивије, а потом и Сезара Франка (César Franck, 1822–1890), Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945), Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953), Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) и других – налазе се међу најзначајнијим композиторима европске уметничке музике од краја XIX и током XX века. Стога је наш циљ био да прикажемо како су се ти узорци испољили, уз помоћ **1)** методолошких поставки Леонарда Мејера (Leonard Mayer), Мирјане Веселиновић-Хофман, Зофије Лисе (Zofia Lissa), Петера Буркхолдера (J. Peter Burkholder) и Срђана Тепарића; **2)** прегледа стране и домаће уџбеничке литературе (уџбеници Хиндемита, Цтирада Кохоутека [Stirad Kohoutek, 1929–2011], Арнолда Шенберга [Arnold Schönberg, 1874–1951], и Лудмиле Улехле [Ludmila Ulehla, 1923–2009]; преводи чешких уџбеника; Уџбеници Миленка Живковића [1901–1964], Властимира Перичића [1927–2000], Драгутина Чолића [1907–1987], Дејана Деспића [рођ. 1930], и коначно, Оливијеа Месијана [Olivier Messiaen, 1908–1992]) која је нашим композиторима могла да буде доступна и **3)** прегледа актуелних музичких праваца прве половине XX века. У три аналитички конципирана поглавља посвећена Ристићу, Марићевеј и Рајичићу, помоћу конкретних примера предочавамо који су узорци у којим делима у питању, а потом и како су се они испољили – помоћу којих композиционих техника и како је то утицало на изглед дела. Последице, поставили смо и питање због чега су узорци нашим композиторима били потребни, што је дискусију сваког аналитичког поглавља отворило у смеру промишљања о поетичким поступцима композитора (јер нема великог броја аутопоетичких текстова), рецепцији дела или чак, његовој намени.

Индикативно је да ниједан од узора није очигледан, то јест, до сваког од њих дошли смо процесом трагања помоћу анализе и слушања, те се у највећој мери узор откривају на нивоу композиционе технике, то јест преузимања композиционих решења.

Разматрали смо разлоге и циљеве које су Милан Ристић, Љубица Марић и Станојло Рајичић могли да имају пред собом при ослањању на европске узор. Налазећи се у послератном, релативно несигурном окружењу, у којем је било тешко пронаћи прави стваралачки пут, ослањање на узор из европске музичке баштине пружало је сигурност у том процесу. Такође, имајући у виду и убрзан развој и модернизацију српске музичке културе током XX века, као и бројне прекиде који су се у њему дешавали, Милан Ристић, Љубица Марић и Станојло Рајичић су кроз ослањање на узор пронашли начин да надограде канон српске уметничке музике.

**Кључне речи:** узор, композиторске праксе, умерени модернизам, неокласицизам, необарок, неоромантизам, неоекспресионизам, Милан Ристић, Љубица Марић, Станојло Рајичић.

**Научна област:** друштвено-хуманистичке науке; науке о уметностима.

**Ужа научна област:** музикологија.

## Works of the Composers of the Prague Group after World War II in the Context of European Modernist Tendencies

### Abstract

The doctoral dissertation *The Works of the Composers of the Prague Group after World War II in the Context of European Modernist Tendencies* brings a new perspective on the works of three significant figures of musical life in Serbia during the 20th century, Milan Ristić (1908–1982), Ljubica Marić (1909–2003) and Stanojlo Rajičić (1910–2000), composers who were a part of the Prague Group. The earlier musicological literature on the work of these three Serbian composers, all of them Fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts, did not contain a thorough study of their compositional role models. Starting from listening to individual works, through the analysis of selected sheet music scores, we decided to problematise precisely the appearance of elements of the poetics of various European composers in the works of Ristić, Marić and Rajičić, including even reaching for fragments of certain specific works by their European predecessors.

Composers who served as role models – first and foremost, Paul Hindemith (1895–1963), Johannes Brahms (1833–1897) and Gustav Mahler (1860–1911), and then César Franck (1822–1890), Béla Bartók (1881–1945), Igor Stravinsky (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Sergei Prokofiev (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953), Dmitri Shostakovich (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) and others – are among the most important composers of European art music. Our goal was to show how these models were manifested, using **1)** the methodological approaches of Leonard Mayer, Mirjana Veselinović-Hofman, Zofia Lissa, J. Peter Burkholder and Srđan Teparić; **2)** an overview of foreign and domestic textbook literature that could have been available to our composers; and **3)** an overview of the musical trends of the first half of the twentieth century. In three analytical chapters dedicated to Ristić, Marić and Rajičić respectively, specific examples are used to demonstrate which models are found in which works; using comparative analytical methods, we discover how they were manifested and how they influenced the physiognomies of the analysed pieces. Consequently, we asked why our composers needed role models at all, which directed the discussion of each analytical chapter towards thinking about the composers' poetics (given the lack of their self-reflective texts), the reception of the pieces, or even their purpose. It is important that none of the models are obvious, so we discovered them through the processes of searching, analysing and listening. To the greatest extent, the models are revealed at the level of compositional technique.

We also considered the reasons and goals that Milan Ristić, Ljubica Marić and Stanojlo Rajičić could have had before them when reaching for European models. Living in an unstable post-war environment, in which it was difficult to find the right creative path, relying on role models from the European musical heritage provided them with a security blanket. Bearing in mind the accelerated development and modernization of Serbian musical culture during the twentieth century, but also the numerous interruptions

and setbacks during that process, one concludes that Milan Ristić, Ljubica Marić and Stanojlo Rajičić found a way to upgrade the canon of Serbian art music by relying on role models.

**Keywords:** role model, compositional practices, moderated modernism, neoclassicism, neo-baroque, neoromanticism, neo-expressionism, Milan Ristić, Ljubica Marić, Stanojlo Rajičić.

**Scientific field:** Humanities.

**Scientific subfield:** Musicology.

САДРЖАЈ

Увод .....	1
Методологија и садржај докторске дисертације .....	6
Историјски контекст. Биографије .....	9
1. Теоријски оквири (1): компоновање путем преузимања .....	19
1. 1. Компарација. Позајмљивање/цитирање vs. узорак .....	30
1. 2. Компарација. Парафраза vs. модел .....	33
1. 3. Компарација. Симулација vs. узор .....	36
2. Теоријски оквири (2): музички језик .....	40
2. 1. Музичко-теоријска литература код нас (погледи композитора) .....	57
2. 2. „Негативан“ пример: Оливије Месијан .....	70
3. Теоријски оквири (3): музички правци прве половине XX века .....	75
4. Милан Ристић – поетика моделовања .....	87
4. 1. Трасирање поетичког поступка – припремне скице и фуге Милана Ристића .....	89
4. 2. Развој симфонизма Милана Ристића .....	132
4. 3. Милан Ристић и његово постепено одступање од постулата социјалистичког реализма – Друга симфонија (1951) .....	144
4. 4. Неокласицизам по Хиндемитовом моделу – Први концерт за клавир и оркестар (1954) vs. Камерна музика бр. 2 (1924). Милан Ристић и (остале) Хиндемитове камерне музике – могући случај моделовања .....	155
4. 5. Трећа симфонија (1961): нова фаза Ристићевог стваралаштва као његов логичан наставак. О додекафонији и атоналности у Ристићевом зрелом стваралаштву .....	204
4. 6. Милан Ристић: резиме .....	216
5. Хетерогеност узора: Љубица Марић .....	220
5. 1. Избор из раног стваралаштва: музика за виолину .....	224
5. 2. Зрело стваралаштво – кантата <i>Песме простора</i> (1956) и <i>Пасакаља</i> (1957) за оркестар .....	235
5. 3. Magnum opus – <i>Музика Октоиха</i> (1958–1963) .....	256
<i>Октоиха 1</i> (1958/9) .....	259
<i>Византијски концерт</i> (1959) .....	271
Кантата <i>Праг сна</i> ( <i>Октоиха 3</i> ) и <i>Ostinato super thema Octoicha</i> ( <i>Октоиха 3а</i> ) .....	289
<i>Праг сна</i> (1961) .....	289
<i>Ostinato super thema Octoicha</i> (1963) .....	298
5. 4. Хетерогеност узора Љубице Марић: резиме .....	302
6. Станојло Рајичић: од моделовања до парафразе .....	305
6. 1. Прва (1935) и Друга (1941) симфонија: профил Рајичићевог експресионизма .....	307
6. 2. Ка заокрету? .....	338
6. 3. Станојло Рајичић и удаљавање од постулата социјалистичког реализма .....	360
6. 4. Формирање зрелог стила Станојла Рајичића .....	395
6. 5. Станојло Рајичић: резиме .....	433



7. Закључак .....	435
Списак литературе .....	447
Партитуре .....	461
Архивски извори .....	462
Биографија аутора .....	463
Прилог 1. Изјава о ауторству .....	465
Прилог 2. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторске дисертације .....	467
Прилог 3. Изјава о коришћењу .....	469



## Увод

Докторска дисертација насловљена *Стваралаштво композитора Прашке групе после II светског рата у контексту европских модернистичких струјања* представља допринос проучавању развоја српске музике у XX веку. Реч је о сагледавању опуса одабраних композитора у историјском контексту, потом кроз аналитички (музичко-теоријски) приступ и, коначно, њиховом контекстуализовању у односу на уочене узоре из европске традиције уметничке музике. Композитори којима ћемо се бавити у дисертацији јесу три упечатљиве стваралачке личности које су своје композиторске каријере започеле тридесетих година XX века, а постале су део главних токова београдског (шире: српског и југословенског) музичког живота управо од шесте деценије прошлог века: Милан Ристић (1908–1982), Љубица Марић (1909–2003) и Станојло Рајичић (1910–2000). Реч је о веома угледним и успешним композиторима који су били редовни чланови Српске академије наука и уметности.

Наша полазна хипотеза је да су ово троје композитора своје композиционе технике формирали по узору на велике композиторе европског позног романтизма експресионизма и неокласицизма. Њихови главни узори су Паул Хиндемит (Paul Hindemith 1895–1963), Јоханес Брамс (Johannes Brahms 1833–1897) и Густав Малер (Gustav Mahler, 1860–1911). Ту су и други (можда не увек толико очигледни) узори који не припадају немачком говорном и културном подручју, попут Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953), Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945), или Сезара Франка (César Franck, 1822–1890). Наш циљ је да на основу анализе поетика одабраних композитора и компарације са поетикама њихових узора, укажемо на начине на које су они изграђивали канон уметничке музике у Србији у другој половини XX века – што су им омогућиле и њихове утицајне позиције у друштву, о чему ће касније бити речи.

Литература монографског типа о одабраним композиторима је релативно оскудна. Монографију о Станојлу Рајичићу објавио је Властимир Перичић још 1971. године,<sup>1</sup> док је монографија о Милану Ристићу, из пера Марије Бергамо,

---

<sup>1</sup> Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.

објављена 1977.<sup>2</sup> Будући да је реч о монографијама насталим за живота тих композитора, неки сегменти њиховог опуса можда и нису најадекватније протумачени, пре свега због чињенице да у том тренутку то нису били довршени опуси. Поред тога, неколико година по Ристићевој смрти, 1988. године, одбраћен је и дипломски рад Марије Масникосе посвећен овом ствараоцу.<sup>3</sup> Изузетак би представљало стваралаштво Љубице Марић, о чијем је опусу одбраћена и докторска дисертација на холандском језику, аутора Борислава Чичовачког, 2017. године.<sup>4</sup> До сада најсистематичније тумачење опуса Љубице Марић садржано је у монографији Мелите Милин из 2018. године,<sup>5</sup> као и у другим радовима ове ауторке, која се опусом Љубице Марић бавила током читаве своје музиколошке каријере.<sup>6</sup> Иако је реч о вредним доприносима српској музикологији, до сада опуси троје одабраних композитора нису тумачени из угла њихових узора на основу којих су они обликовали своје индивидуалне стилове. Стога је наш задатак да у њиховим опусима „одгонетнемо“ трагове узора, да покажемо како су Ристић, Марићева и Рајичић посезали за њима и, последично, да дођемо до одговора на питање због чега су им узорци били неопходни.

Одабир композитора чија ће остварења бити разматрана у докторској дисертацији начињен је на основу неких од основних обележја њихове поетике. Реч

---

<sup>2</sup> Marija Bergamo, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.

<sup>3</sup> Marija Masnikosa, *Povratak tradiciji – epilog jedne avangardne mladosti (problemi forme u poslednje tri simfonije Milana Ristića)*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1988. На основу дипломског рада, у часопису *Музички талас* објављена је и опсежна студија посвећена Милану Ристићу, у три наставка: Марија Масникоса, „Портрет уметника у младости – Милан Ристић (1)“, *Музички талас*, 2–4, 1998, 18–37; Марија Масникоса, „Милан Ристић – повратак традицији на крају стваралачког пута. Место симфоније у стваралаштву Милана Ристића (2)“, *Музички талас*, 1–3, 1999, 20–35; Марија Масникоса, „Последње три симфоније Милана Ристића (3)“, *Музички талас*, 26, 2000, 30–63.

<sup>4</sup> Borislav Čičovački, *Transformaties van volksmuziek van de westelijke Balkan en de Servische Octoëchos (Byzantijnse kerkmuziek) in het oeuvre van Ljubica Marić*, promotor dr. R. de Groot, academisch proefschrift, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2017.

<sup>5</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић. Компновање као градитељски чин*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2018.

<sup>6</sup> Поводом стогодишњице рођења Љубице Марић, Мелита Милин је уредила зборник радова са скупа посвећеног овој композиторки: Дејан Деспих, Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010. Такође, поводом стогодишњице рођења приређена је изложба ликовних и књижевних радова Љубице Марић, а тим поводом објављен је каталог изложбе: Мелита Милин, *Љубица Марић, 1909–2003. „Тајна – тишина – творење...“*, Београд, Галерија САНУ, 2009. Библиографија радова Мелите Милин такође садржи велики број чланака, на српском, енглеском и немачком језику, посвећених овој композиторки (видети у списку литературе на крају ове дисертације).

је о ствараоцима чије је рано, међуратно стваралаштво у досадашњој српској музикологији обележено као авангардно (њихова авангардност је у великој мери била условљена школовањем на Државном конзерваторијуму музике у Прагу).<sup>7</sup> Ови ствараоци су непосредно пре, за време или након Другог светског рата „ублажили“ свој композиторски израз, те су у свом зрелом стваралаштву, управо од педесетих година XX века испољили својеврсну синтезу претходних композиторских искустава. Напоменули бисмо да су троје одабраних композитора били међу најактивнијим представницима своје генерације, тзв. Прашке групе. Као Прашка група именовани су композитори чије се рад, према речима Марије Масникосе,

уклопио у музички живот четврте деценије [XX века], [и] донели су у Србију идеју *космополитског* експресионизма – онаквог какав је, насупротив фолклорном експресионизму Бартока или Стравинског, својим стваралаштвом *одредио* Шенберг [Arnold Schönberg, 1874–1951]. Дошавши у ову средину, они су крајем тридесетих (и после никада више) бунтовнички рушили хијерархију традиционалних музичких вредности у име идеје *метода* а не у функцији фолклора.<sup>8</sup>

Поред троје одабраних композитора, као чланови Прашке групе помињу се и Миховил Логар (1902–1998), Војислав Вучковић (1910–1942), Предраг Милошевић (1904–1988) и Драгутин Чолић (1907–1987).<sup>9</sup> Уколико бисмо погледали попис композитора који су сврстани међу композиторе Прашке групе, уочавамо најпре да је реч о ауторима који нису истовремено студирали у Прагу. Миховил Логар је студије у Прагу завршио 1927. године, док је Предраг Милошевић завршио студије 1926, а мајсторску школу композиције 1930. Остали поменути чланови су студирали у Прагу током тридесетих година XX века. С друге стране, школовање Милана Ристића у Прагу почело је најкасније, тек 1937. године, о чему ће нешто касније бити речи. Према речима Властимира Перичића,

[ц]елу ту плејаду [...], наши историчари музике радо називају 'прашком групом', не само због града у којем су студирали и због генерацијске блискости, већ пре свега због тога што су они – ко у већој, ко у мањој мери

<sup>7</sup> Опширније о авангардним остварењима ових композитора у: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Београд, Универзитет уметности, 1983, 277–320; Марија Масникоса, „Експресионизам“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192; Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980; Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас*, 26, 2000, 64–80.

<sup>8</sup> Марија Масникоса, „Портрет уметника у младости...“, нав. дело, 22.

<sup>9</sup> Уп. исто.

– унели у српско музичко стваралаштво дах модерних тенденција европске међуратне уметности, за које је Праг био једна од значајних жижа.<sup>10</sup>

Уколико не бисмо правили стриктну поделу према годинама школовања у Прагу, морали бисмо да укључимо читав низ композитора који су одлазили у тај град на студије композиције, те би они, заједно са представницима Прашке групе чинили Прашку школу: Јосиф Маринковић (1851–1931), Петар Коњовић (1883–1970), Миливоје Црвчанин (1892–1978), Јосип Славенски (1896–1955), Јован Бандур (1899–1956), Михаило Вукдраговић (1900–1986) и други. Али, уколико поделу извршимо према композиторима који су се затекли у Прагу током четврте деценије прошлог века, из Прашке групе издвајамо Драгутина Чолића, Милана Ристића, Љубицу Марић, Станојла Рајичића и Војислава Вучковића.<sup>11</sup> Такође, елемент бунтовништва, споменут у горенаведеном цитату, биће један од фактора које ћемо нешто касније размотрити, пре свега на примеру Ристићевог стваралаштва.<sup>12</sup>

Уколико смо се овом приликом определили за стваралаштво Ристића, Марићеве и Рајичића, напоменули бисмо да је од њених осталих чланова, Војислав Вучковић настрадао у Другом светском рату; Предраг Милошевић по завршетку рата није био примарно активан као композитор, већ као диригент (као и Оскар Данон [1913–2009], који се не убраја међу чланове Прашке групе, иако се школовао у Прагу током тридесетих година XX века).<sup>13</sup> Када је реч о послератном стваралаштву Драгутина Чолића, напомињемо да је оно у композиционо-техничком смислу нешто другачије од стваралаштва Ристића, Марићеве и Рајичића. Иако се развија у идентичним условима као и стваралаштво његових

---

<sup>10</sup> Властимир Перичић, „Миховил Логар (1902–1998)“, *Нови звук, интернационални часопис за музику*, 11, 1998, 119.

<sup>11</sup> Ове композиторе је, као посматраче, али и активне учеснике савременог музичког живота у Прагу издвојила и Мелита Милин. Уп. Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 7.

<sup>12</sup> Као најрадикалније чланове Прашке групе Марија Масникоса наводи Чолића, Ристића, Марићеву и Вучковића, будући да су они, за разлику од других чланова групе били ближи методама компоновања Алоиса Хабе (Alois Hába, 1893–1973), то јест, четврттонској и шестинотонској музици.

<sup>13</sup> Мелита Милин наводи сећање Оскара Данона на основу којег постаје јасно да је он, студирајући у Прагу, похађао и курсеве Алоиса Хабе: „Оскар Данон се сећао да је на једном предавању Хаба рекао да је стални полутонски систем преживео, да је све речено у њему и да треба користити нову абецеду – четвртстепенни тонски систем. На повратку са предавања, Љубица Марић је рекла Данону да пени Хабу, али да не може да прихвати да је стара абецеда истрошена већ је исказала мишљење да су јој потребне нове идеје (с чим се он сложио)“. Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело, 44.

колега, чињеница је да Чолићево стваралаштво и после Другог светског рата, по слабљењу доктрине социјалистичког реализма, бива обележено (у мањој или већој мери) применом додекафонске технике (најчешће у виду коришћења „теме серије“),<sup>14</sup> те би се његово стваралаштво могло тумачити помоћу неких других узора у односу на композиторе које смо овде одабрали. Наиме, како наводи Властимир Перичић, у раној композиторској фази (до Другог светског рата), Чолић је био привржен атоналности, атематизму и четвртстепеном систему Алоиса Хабе (Alois Hába, 1893–1973), да би после 1945. године, као и већина његових колега, ублажио свој композиторски израз и почео да користи традиционалне формалне обрасце, па и елементе фолклора, вративши се, током седме деценије XX века, додекафонским принципима,<sup>15</sup> конкретно, у питању је тесно прожимање тоналног и серијалног мишљења, какво се, у послератном стваралаштву код троје одабраних композитора не појављује.

Реч је, дакле, о композиторској генерацији чији су припадници веома јасно испољили своју модернистичку оријентацију, како у предратном стваралаштву, обележеном експресионистичким тенденцијама, тако и у послератном, када долази до поменуте синтезе композиторских искустава.

Међу њиховим претходницима, (пре свега, мислимо на ствараоце као што су Петар Коњовић [1883–1970], Милоје Милојевић [1884–1946]<sup>16</sup> и Стеван Христић [1885–1958]), нова стилска усмерења (назнаке импресионизма и експресионизма) су се појављивала, али нису постала константе њихових индивидуалних стилова. Изузетан пример представља изразито модернистички оријентисано стваралаштво, од композитора Прашке групе нешто старијег Јосипа Славенског (1896–1955); следбеницима његовог веома особеног стила, у чијој основи лежи фолклорни експресионизам, можемо сматрати Лудмилу Фрајт (1919–1999)<sup>17</sup> и, у одређеној мери, Љубицу Марић.

---

<sup>14</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 85–86.

<sup>15</sup> Исто, 85–86.

<sup>16</sup> Живот и делатност Милоја Милојевића се једним делом такође везују за Праг. Милојевић је 1925. године докторирао музикологију на Карловом универзитету у Прагу.

<sup>17</sup> Видети: Слободан Варсаковић, *ПЕСМЕ НОЋИ – Стваралаштво Лудмиле Фрајт*, дипломски рад, ментор др Соња Маринковић, Београд, Факултет музичке уметности, 2016; Слободан Варсаковић, „Обредно и ноќурнално у музици Лудмиле Фрајт“, *Музички талас*, 47, 2018, 12–38.

Што се тиче наредне композиторске генерације (након Прашке групе), којој припадају композитори као што су Василије Мокрањац (1923–1984), Драгутин Гостушки (1923–1998), Енрико Јосиф (1924–2003), Александар Обрадовић (1927–2001), Константин Бабић (1927–2009), Душан Радић (1929–2009), Дејан Деспић (рођ. 1930), Владан Радовановић (рођ. 1932), Мирјана Живковић (1935–2020), Рајко Максимовић (рођ. 1935) и други, чије је модерничко усмерење (углавном неокласичарско, али и неоекспресионистичко, па и авангардно) било условљено школовањем на београдској Музичкој академији, а с обзиром на околност да је ова композиторска генерација то модерничко усмерење формирала захваљујући педагошком неокласицизму<sup>18</sup> у настави композиције на Академији, њихове поетике су се од педесетих година XX века израђивале у измењеним условима у односу на „Пражане“, па су и њихови узорци били другачији.<sup>19</sup>

### Методологија и садржај докторске дисертације

Основна хипотеза од које, дакле, полазимо јесте постојање различитих композиторских узора у делима Ристића, Марићеве и Рајичића, који претежно потичу са немачког говорног и културног подручја, мада се у њиховим опусима сусрећу и узорци из других средина. Наш главни задатак јесте да објаснимо како се

---

<sup>18</sup> Владан Радовановић исти педагошки модел назива и *академским (нео)класицизмом*. Уп. Ивана Јанковић, „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Музикологија*, 3, 2003, 144, ф. 8. Педагошки неокласицизам представљао је модел за наставу композиције на Музичкој академији у Београду: „И млађе генерације српских музичких стваралаца уче на неокласицизму, с обзиром на то да он принципијелно фигурира као прикладан модел за педагошки рад, јер са лакоћом апсорбује готово читав фонд композиционо-техничких средстава која се на студијама изучавају“. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике...* нав. дело, 113.

<sup>19</sup> У контексту периодизације модерничких тенденција у Србији током XX века, Мелита Милин уочава четири етапе српског музичког модернизма: *прва* (1908–1945, остварења Петра Коњовића, Милоја Милојевића, Стевана Христића, Јосипа Славенског и Марка Тајчевића [1900–1984]); *друга* (1929–1945, композитори Прашке групе – Миховил Логар, Предраг Милошевић као претходници, Драгутин Чолић, Љубица Марић, Војислав Вучковић, Станојло Рајичић, Милан Ристић); *трећа* (1951–1970, у овој етапи се диференцирају неокласичне [Ристић, Душан Радић, Дејан Деспић, Владан Радовановић, Василије Мокрањац], неоекспресионистичке [Рајичић, Мокрањац, Александар Обрадовић] и тенденције поетске архаизације [Марић, Радић, Рајко Максимовић]); *четврта* (1956–1980, етапа коју карактеришу примарно авангардне тенденције – Радовановић, Обрадовић, Петар Озгијан, Петар Бергамо, Срђан Хофман и група *ОПУС 4*). Уп. Мелита Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 7, 103–115. Будући да су исти аутори заступали различите музичке правце током XX века, разумљиво је да постоје преклапања између етапа, као и да се исти аутори појављују у различитим категоријама једне етапе. У овом тексту, ми ћемо се бавити примарно композиторским поетикама треће етапе.



поетике композитора које смо идентификовали као главне узоре (Хиндемит, Брамс и Малер) појављују и функционишу у делима Ристића, Марићеве и Рајичића, а у контексту формирања жанрова „већег формата“, као што су, пре свега симфонијска музика и симфонички лид (али и концертантна и камерна музика) у периоду после 1945. године.

Користећи хибридну методолошку поставку, посматраћемо стваралаштво троје композитора из хронолошког, односно историографског, затим теоријског и, на крају, аналитичког угла. После постављања историјског контекста у којем су одабрани композитори стварали, следе три теоријска поглавља. Прво од њих се тиче теорије цитатности у музици и садржи кратак преглед утицајних студија из ове области. У фокусу се налазе теорије Леонарда Мејера (Leonard Meyer) и Мирјане Веселиновић-Хофман, које су компаративно постављене због својих сродности. Наиме, у њима проналазимо сличне термине, као и тежњу да се постави универзална теорија цитатности у музици, али и у осталим уметностима (у случају Мејерове методологије). За поједине допуне и коментаре ових радова, користићемо одабране естетичке и теоријске написе Зофје Лисе (Zofia Lissa), Петера Буркхолдера (J. Peter Burkholder) и Срђана Тепарића.

Друго теоријско поглавље тиче се прегледа музичко-теоријских уџбеника који су могли да буду доступни одабраним композиторима Прашке групе, током њиховог композиторског стасавања и сазревања. Реч је, најпре, о Хиндемитовом уџбенику *Техника тонског слога (Unterweisung im Tonsatz)*, око којег је наше друго, теоријско поглавље и центрирано. Следи преглед Кохоутековог (Stirad Kohoutek, 1929–2011) уџбеника *Технике компоновања у XX веку* и Шенберговог *Уџбеника из хармоније*, као литературе која је нашим композиторима (барем у издањима на оригиналним језицима) могла да буде доступна. Као допуну и коментар, одабрали смо и уџбеник Лудмиле Улехле (Ludmila Ulehla) о хармонији у XX веку, будући да је оригинално издање уџбеника највероватније било непознато у нашој средини (све до појаве каснијих реиздања) и методолошки се разликује од осталих одабраних уџбеника. Уџбеник није написан у циљу да, из композиторског угла, приближи и објасни методе компоновања савремене музике, већ да појасни (пре свега хармонску) анализу музике XX века. Стога, методе из уџбеника Лудмиле Улехле ћемо представити у оној мери колико је то потребно да би се боље разумео

наш аналитички поступак. Такође, један сегмент поглавља садржи преглед уџбеника који су после другог светског рата настајали и били доступни у нашој средини – аутора, то јест преводилаца, Миленка Живковића (1901–1964), Михаила Вукдраговића (1900–1986), Драгутина Чолића, Властимира Перичића (1927–2000), Дејана Деспића – као одраз онога што је требало да буде узор у савременој композицији и њеном разумевању.<sup>20</sup>

Треће теоријско поглавље односи се на дефинисање праваца који се у литератури најчешће појављују као одреднице стваралаштва троје композитора – експресионизам у раном, међуратном стваралаштву и фолклорни експресионизам, неокласицизам и неоекспресионизам, када је у питању послератно стваралаштво.

Три централна поглавља посвећена су одабраним остварењима Ристића, Марићеве и Рајичића. Циљ нам је да, на основу аналитичког прегледа композиција, представимо развој индивидуалних стилова троје стваралаца, али и да уједно укажемо на присуство композиторских узора у њима. Ту најпре мислимо на начине на које композитори посежу за композиционим техникама својих узора, те како се узорци, од опуса до опуса манифестују на линији од релативно „апстрактног“ преузимања композиционе технике, односно, формативних принципа музичког тока, до релативно „конкретног“ преузимања краћих мотива и других музичких целина.

У закључним разматрањима, покушаћемо да пронађемо адекватно теоријско именовање за период у којем Ристић, Марићева и Рајичић делују, а у односу на актуелност њихових поетика у ширем европском контексту. Раздобље после Другог светског рата историчар уметности Јеша Денегри назива *послератним позним модернизмом*. Једно од питања које ћемо размотрити јесте и колико је овај термин прикладан за музику одабраних композитора, која се креће у оквирима неокласичног, неоромантичарског или неоекспресионистичког правца, а неретко је ослоњена и на фолклорне обрасце.<sup>21</sup> Другим речима, тумачећи ова остварења

---

<sup>20</sup> С тим у вези, представићемо и уџбеник *Техника мог музичког језика (Technique de mon langage musical)* Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), као „негативни пример“ композитора заокупљеног „религиозним мистицизмом“ на кога се, према мишљењу комунистички оријентисаних ауторитета, није требало угледати.

<sup>21</sup> Постојале су бројне полемике у вези са употребом фолклора у уметничкој музици. За више информација видети: Драгана Стојановић-Новчић, „Неки аспекти поимања националног у симфонијским делима српских композитора седме и осме деценије двадесетог века и идеолошко-културолошки контекст њиховог настанка“, у Димитрије О. Големовић (ур.), *Дани Владе С.*

сусрећемо се са бројним појмовима од којих би сваки на свој начин могао да се тумачи као нека врста кровног појма: поред послератног позног модернизма, срећу се и називи *умерени модернизам, социјалистички модернизам, социјалистички естетизам, историцистички модернизам* у домаћој музикологији, односно *middlebrow modernism, lifestyle modernism* и слични у иностраној музикологији.<sup>22</sup> Наш задатак јесте да дефинишемо и потом учимо могуће сличности и разлике између ових појмова и евентуално одредимо који међу њима би били најприкладнији као одреднице за опусе композитора којима се бавимо.

Још један сегмент који бисмо желели да истакнемо у закључку јесте питање канона уметничке музике у Србији. Наиме, уколико имамо у виду узор композитора Прашке групе, као и чињеницу да су они компоновали првенствено жанрове којих у српској музици до тада готово да није било (симфонија, симфонијски лид, концертантна и камерна музика), желели бисмо да укажемо на које су све начине поменути композитори имали улогу у формирању или надоградњи канона уметничке музике и на који начин су им њихови инострани узорци у томе „помогли“.

### Историјски контекст. Биографије

Полазни импулс за наше интересовање за бављење овом темом био је у великој мери интуитиван. У почетној фази, уочавање узора у остварењима композитора Прашке групе текло је релативно спонтано, кроз слушање музике и упоређивање звучних утисака о одређеним делима, а уз познавање неких устаљених података о њима. Уследило је поређење партитура, а потом и комплетан аналитички поступак. Но, уколико говоримо о контексту у којем су та дела настајала (и чији је коначни изглед у одређеној мери тај контекст условио), морамо имати у виду и доктрину

---

Милошевића. *Научни скуп, Бања Лука, 13. април 2004. Зборник радова*, Бања Лука, Академија умјетности у Бањој Луци, 2004, 150–162.

<sup>22</sup> Међу првим текстовима у којима се јавља тумачење послератних нео-стилова у српској музици као умереномодернистичких су: Ivana Medić, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, Knjižara Bookwar, 2004; Vesna Mikić, „Neoromantic 'Answer' to the Demands of Socialist Realism: Stanojlo Rajičić *Na Liparu* for Bass and Symphonic Orchestra (1951)“, *Musicological Annual*, XLII/2, 2006, 105–110. Детаљније о проблему умереног модернизма у српској музици и музикологији видети: Ivana Medić, „Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Musicology*, 7, 2007, 279–294.

социјалистичког реализма која је пропагирана у култури и уметности Југославије после 1945. године, али истовремено и неке особености међуратног музичког живота на нашим просторима. У периоду пре Другог светског рата, према Властимиру Перичићу,

[у] области стваралаштва, национални смер [романтизам] је и даље живо присутан, по изражајним средствима конзервативнији код Косте Манојловића [1890–1949], савременији (бар у извесним делима) код Миленка Живковића, примитивистички код Светомира Настасијевића (1902–1979) – али најзначајнији његов представник остаје Петар Коњовић, чије се опере *Кнез од Зете* и *Коштана* убрајају у врхунска достигнућа српске музичке сцене, заједно са Христићевим *Сутоном*. Милоје Милојевић (који је у међувремену апсорбовао, поред неоромантичних, још и импресионистичке, а делимично и експресионистичке елементе) и Стеван Христић приклонили се у свом позном стваралачком периоду поново националном идиому, који им је неколико деценија био полазна тачка (али сада, разуме се, на новом, вишем нивоу).<sup>23</sup>

Нешто касније, с појавом нове композиторске генерације, долази до значајног проширења стилских профила српске музике:

Међутим, плејада младих композитора, рођених углавном у првој деценији нашег [XX] века, помериће тежиште стилског опредељења, асимилирајући тековине савремених струјања у светској музици, што је пре свега резултат њихових студија у Прагу – једном од тада најважнијих центара европске модерне. [...] На тај начин, као „историјски задатак“ младе српске композиторске генерације између два рата оцртава нам се прегнуће да се превазиђе дотадашње заостајање у односу на актуелне стилске токове европске музике.<sup>24</sup>

Међу музичким писцима и критичарима, које су углавном чинили раније поменути композитори (Миленко Живковић, Светомир Настасијевић, Петар Коњовић, Милоје Милојевић, али и, на пример, Петар Бингулац), постојала је подела управо на линији „национално“ и „космополитско“ (односно на заступнике романтизма националног усмерења и заступнике нових тенденција).<sup>25</sup> Други светски рат и окупација Југославије 1941. године довели су до наглог прекида у музичком животу

<sup>23</sup> Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике...“, нав. дело, 64.

<sup>24</sup> Исто, 64–65.

<sup>25</sup> О погледима композитора и музичких писаца на развој српске музике међуратног периода видети: Катарина Томашевић, *На раскрићу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад, Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009, 17–30; Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари: рецепција стваралаштва Станојла Рајичића у светлу преломних догађаја за развој српске музике у XX веку“, *Музикологија*, 31, 2021, 68–71.

Београда, а самим тим, престале су и полемике које су у њему вођене.<sup>26</sup> За време рата, композитори којима се бавимо у дисертацији повукли су се из београдског јавног, односно музичког живота, као и већина њихових колега, али као што ћемо нешто касније видети, то није значило и прекид њихове стваралачке активности. Ипак,

...стилски заокрет у српској музици није настао нагло и неприпремљен, по завршетку Другог светског рата. Тежње за изменом музичког језика су видне, у различитом облику и степену, у делима Миховила Логара, Драгутина Чолића, Станојла Рајичића и Војислава Вучковића. Предраг Милошевић и Љубица Марић, у том периоду нису поглавито закупањени компоновањем.<sup>27</sup>

После Другог светског рата, идеологија и доктрина социјалистичког реализма подразумевала је „идеалне моделе“ уметничких, односно музичких дела, иако они, поготову када је музичка уметност у питању, нису били прецизно дефинисани. Социјалистички реализам се као доктрина појавио у југословенској култури и уметности после 1945. године, по узору на социјалистички реализам у Совјетском Савезу. За разлику од изворног марксистичког тумачења уметности, према којем је она свакако одраз друштва, у соцреалистичкој уметности велику улогу имала су тумачења филозофа Ђерђа Лукача (György Lukács, 1885–1971), Владимира Иљича Лењина (1870–1924), али и тумачења уметности унутар ждановљевске партијско-тоталитарне доктрине.<sup>28</sup> Наиме, уметност у том тренутку више није доживљавана само као одраз, већ и као „*sredstvo* пројективног превазилажења актуелних друштвених односа ка *besklasnom* комунистичком друштву“.<sup>29</sup> Стога се у соцреалистичкој уметности поставља велико „питање форме, која треба да буде монументална, јасна и лако читљива“.<sup>30</sup> У периоду после 1950. године (и раскида са Совјетским Савезом

---

<sup>26</sup> О музичком животу Београда за време нацистичке окупације видети: Ivana Neimarević, *Muzički život Beograda u periodu okupacije 1941–1944. godine*, seminarski rad iz Nacionalne istorije muzike III, mentor dr Dragana Stojanović-Novičić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2002; Мирјана Николић, „Музички програми Радио Београда (*Sender Belgrad*) током Другог светског рата. Од ескапизма до врхунских уметничких домета“, у Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 31–49; Маја Васиљевић, „*Sender Belgrad* као 'мост' између музичких институција окупираног Београда и Трећег рајка (1941–1944)“, у Ивана Медић (ур.), *Радио...*, 50–65.

<sup>27</sup> Јелена Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе. Музички, књижевни и ликовни живот. 1918–1941*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008, 168.

<sup>28</sup> Уп. Nikola Dedić, „Socijalistički realizam: optimalne projekcije novog društva“, у Miško Šuvaković (ур.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi tom. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, Beograd, Orion Art, 2013, 223.

<sup>29</sup> Исто.

<sup>30</sup> Исто, 227.

1948. године) долази до промене, можда најочигледније у пластичној уметности, где се монументалне, реалистичне јавне скултуре замењују „апстрактним или асоцијативним, квази апстрактним формама социјалистичког модернизма који ће свој, можда најкарактеристичнији облик доживети управо у монументалној, углавном меморијалној пластици...“.<sup>31</sup> Према речима историчара уметности Јеше Денегрија,

jugoslovenska, a u njenom sklopu i srpska umetnička scena početkom pedesetih godina 20. veka ulazi u složen proces temeljnih preobražaja koji se istovremeno vode na planu modernizacije izražajnih jezika, teorijskih poimanja i funkcionisanja kulturnih institucija.<sup>32</sup>

С тим у вези, тумачећи соцреализам у музици, али и постепено одвајање композитора од те доктрине, Весна Микић поставља питања:

Ako je „socijalistički realizam rezultat dugotrajnog procesa izbora umetničkih sredstava i tradicija, s obzirom na njihovu primerenost državnim i političkim potrebama, koji je u osnovi rezultirao 'čuvanjem' klasičnih i romantičarskih tradicija (zapadne) visoke umetnosti“ – kakve su izbore činili kompozitori? Ako se „zasnivaо na zamislima realizma, kao umetnosti sinteze svakodnevnog i sublimnog, tj. monumentalnog (herojskog) prikazivanja novog društva“, koje su to muzičke forme mogle da budu dovoljno utilitarne za muzičku realizaciju „optimalne projekcije“, a da u isti mah omoguće „režim delimične autonomije tehničkog izvođenja“? Ako je pedagoška funkcija „suštinski funkcionalni i instrumentalni zahtev socijalističkog realizma“ čiji je konačan ishod i nastanak specifičnog vida општеразумљиве социјалистичке „popularne“/„masovne“ umetnosti, kako muzika ispunjava ovu funkciju? [...]

Poštovani su formalno-tehnički dometi tradicija klasicizma i romantizma, posebno nacionalnog romantizma; formalno-žanrovska rešenja koja su mogla da realizuju „optimalnu projekciju“ [...], jesu pretežno vokalno-instrumentalna [...], budući da je tekst imao moć da prikaže (herojsko) novo društvo u jednom monumentalnom obrascu koji je u isti mah podrazumevao tehničku „autonomiju“ stvarao; masovna pesma se ispostavila kao ultimativni didaktički žanr koji nanovo, kombinacijom reči i muzike [...] ostvaruje svoju funkciju.<sup>33</sup>

Очигледно је да су, кроз наслеђе класицизма, романтизма и романтизма националног усмерења, неговане масовне песме и кантате, као жанрови кроз које би тема Народно-ослободилачке борбе, или послератне обнове и изградње, на пријемчив начин била представљена широким народним масама.<sup>34</sup> Весна Микић запажа да у музици соцреалистичка доктрина никада није била до краја јасно дефинисана, као и да је њено „отопљавање“, приметно током педесетих година ХХ

<sup>31</sup> Исто, 231.

<sup>32</sup> Ješa Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*, Beograd, Orion Art, 2013, 51.

<sup>33</sup> Vesna Mikić, „Socrealizam u muzici – produkcija i recepcija“, у Мишко Шувковић (ур.), *Istorija umetnosti u Srbiji...*, нав. дело, 323–324.

<sup>34</sup> Уп. исто.

века, узроковало разноврсне композиторске одговоре који су, између осталог, довели до модернизације српске (музичке) културе тог периода.<sup>35</sup> Такође, у вези са слабљењем доктрине социјалистичког реализма, Мелита Милин уочава да је

[у] земљама источног блока [...] током времена, негде пре, негде касније, почео да попушта идеолошки надзор, јер се увиђало да је штета за режим због извесног губљења контроле, попуштања притиска на уметнике, сасвим мала, односно мања од користи која се тиме може постићи за поправљање угледа режима. Треба још констатовати да челници послератне авангарде у свету нису показали, мада има изузетака, изразитију склоност према политичком ангажману...<sup>36</sup>

Идентичан процес се, по свему судећи, одвијао и у Југославији. Како наводи Властимир Перичић,

[с]вежији звуци зачуће се почетком педесетих година. То, међутим, није наставак претежно експресионистичких тражења предратне *прашке школе*: оштрица је отупљена, младалачка импулсивност уступила је место рационалној уздржаности зрелих година, и основна стилска боја првих савременије интонираних остварења је неокласична. [...] Друга група млађих композитора који су свој рад започели у првој послератној деценији (или нешто касније) у знаку позноромантичног наслеђа [...], такође осавремењава своја изражајна средства али у нешто другачијем смислу. Уместо неокласичне објективности и дистанцираности, емоционални тонус се заострава до експресионистичких напетости; но за разлику од „класичног“ експресионизма, расточавање тоналитета није праћено растварањем форме, већ она остаје чврста и компактна, нарочито када је реч о сонатно-симфонијској архитектоници.<sup>37</sup>

Такође, у послератној музици у Србији, јављају се и представници авангардних усмерења, готово међу свим тада присутним композиторским генерацијама, претежно окренути према алеаторици, односно, раду са кластерском вертикалом.<sup>38</sup>

Пошто се бавимо стваралаштвом композитора Прашке групе управо у периоду слабљења доктрине социјалистичког реализма, наш главни задатак биће испитивање начина на које су одабрани композитори (ре)конструисали српску музичку културу – с обзиром на то да су се налазили међу њеним најистакнутијим личностима – при чему су неминовно морали да се ослањају на иностране узоре, будући да у сопственој музичкој култури узора готово да није ни било, пре свега када је у питању концертантна, камерна и симфонијска музика.<sup>39</sup> Такође,

<sup>35</sup> Уп. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 96.

<sup>36</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново...*, нав. дело, 19.

<sup>37</sup> Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике...“, нав. дело, 67.

<sup>38</sup> Уп. исто, 69.

<sup>39</sup> Готово је усамљен пример композитора као што је Петар Стојановић (1877–1957), који је свој опус посветио управо камерној и концертантној музици; међутим, он је већи део живота провео у

напоменули бисмо да се друштвено-политички преломи, као што ћемо то видети на примерима троје академика, нису поклапали са променама стилских усмерења композитора.

У овој дисертацији превасходно ћемо се бавити инструменталним и вокално-инструменталним опусима троје српских академика, док се нећемо посебно освртати на оперско стваралаштво, будући да оно не представља константу у опусима трију композитора, већ само у опусу Станојла Рајичића. Поред тога, бављење оперским стваралаштвом представља посебну тематику и захтевало би нешто другачије теоријске платформе.

Особеност зрелог стваралаштва Милана Ристића огледа се у томе што се оно можда најдекларативније везује за неокласицизам (и још специфичније необарок) у српској музици.<sup>40</sup> Упркос томе, као и стваралаштво већине композиторских колега исте генерације, Ристићев опус је обележен различитим стилским менама. Школујући се најпре у Музичкој школи у Београду (данас Средња музичка школа

---

иностраниству, па у том смислу није могао да изврши јачи утицај на развој камерне и концертантне музике у међуратној српској музици. За више информација о животу и стваралаштву Петра Стојановића видети: Биљана Милановић, „Проучавање уметничке биографије и музичког деловања Петра Стојановића: прилог идентификацији и разматрању истраживачких узора“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 61, 2019, 209–238; Биљана Милановић (ур.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије и Музиколошки институт САНУ, 2019. О концертантним делима композитора у Југославији писао је и Луј-Марк Ситер (Louis-Marc Suter). Видети: Louis-Marc Suter, “Réflexions suggérées par l’étude d’œuvres de compositeurs Serbes dans le domaine de la musique concertante”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2, 1987, 107–120; Louis-Marc Suter, *Quatres oeuvres concertantes de compositeurs Serbes. Aspects de la Musique Yugoslave*, Посебна издања, књ. ДХСII, Београд, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, 1989.

О развоју српске музике у XIX и у првој половини XX видети: Стана Ђурић-Клајн, „Музика у грађанском друштву“, у *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro musica, 1971, 46–105; Стана Ђурић-Клајн, „Музика XX века“, у исто, 106–154; Татјана Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija kulture*, Београд, Univerzitet umetnosti, 2005; Соња Маринковић, „Музика у XIX и првој половини XX века“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 71–106; Татјана Марковић, „Музички романтизам из стилско-теоријског аспекта“, у исто, 139–163; Vesna Mikić, „Neoklasicizam u srpskoj muzici – kontekst“, у *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 105–111;

<sup>40</sup> Опширније у: Vlastimir Perić, „Ristić, Milan“ у *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Prosveta, [1969], 453–473; Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело; Мелита Милин, „Неоекспресионизам и неокласицизам“, у *Традиционално и ново...*, нав. дело, 91–123; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“ у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 107–135; Весна Микић, „Неокласичне тенденције“, у исто, 193–223; Тијана Поповић-Млађеновић и Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у исто, 467–491; Драгана Стојановић-Новичић и Марија Масникоса, „Оркестарска музика“, у исто, 493–515; Ивана Вуксановић, „Концертантна музика“, у исто, 517–580; Vesna Mikić, „Milan Ristić: Druga simfonija kao 'manifest' neoklasicizma/umerenog modernizma“, у *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 120–127.



„Мокраћац“), 1922–1927, потом у Паризу, приватно код Габријела Пјерсона (Gabriel Pierson ?–?) 1927–1929,<sup>41</sup> поново у Музичкој школи у Београду у класи Милоја Милојевића и Јосипа Славенског (са прекидима), 1929–1937. и коначно у Прагу, у класи Алоиса Хабе, 1937–1939,<sup>42</sup> Ристић је своје композиторско писмо базирао најпре на елементима импресионистичке оријентације, али се убрзо потом окренуо музици атоналног експресионизма, као и четврттонској и шестинотонској музици. Ристићево школовање у Прагу очигледно је прекинуо почетак Другог светског рата (нисмо наишли на доказе о његовом дипломирању). По повратку у Београд, Ристић је у одређеној мери ублажио свој језик, одрекавши се четврттонске и шестинотонске музике. После краћег ангажмана на Радију Београд, током 1940. и 1941. године, по окупацији Југославије, Ристић се повукао из јавног живота. У послератним годинама Ристићев композиторски рад састојао се готово искључиво од пригодних дела, изузев неколико камерних и концертантних остварења насталих око 1945. године. У исто време, почео је поновни ангажман на Радио Београду. Од 1951. године и надаље, током шесте деценије XX века, Ристићев стил кретао се у оквирима неокласицизма. Постепено обогаћујући свој језик (о чему ће касније бити речи), Ристић је крајем деценије достигао свој зрели стил, који је, без већих измена, остао виталан током седме и осме деценије XX века. Године 1961. Ристић је изабран за дописног, а 1974. за редовног члан Одељења ликовне и музичке уметности (данас: Одељења уметности) Српске академије наука и уметности.

Љубица Марић је своје прве значајније композиторске доприносе остварила као студенткиња Прашког конзерваторијума. Завршивши Музичку школу у

---

<sup>41</sup> Име Габријела Пјерсона се спомиње у више извора: Vlastimir Peričić, „Ristić, Milan“..., нав. дело; Stana Đurić-Klajn/Roksanda Pejović, „Ristić, Milan“, у Stanlie Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23521> (приступљено 5. 8. 2022); Sonja Marinković, „Život i rad Milana Ristića“, у Sonja Marinković (ur.) *Milan Ristić – povodom stogodišnjice rođenja*, Beograd, UKS, 2010, 7–18. Није познато о којем је композитору реч, будући да се у изворима појављује једино као приватни професор Милана Ристића, и асистент Пола Фушеа (Paul Foucher ?–?) на Париском конзерваторијуму, али ни о њему нема поузданих информација. Такође видети и: Jovan Ristić, „componist Ristić, Milan“, <https://webshop.donemus.nl/action/front/composer/Ristic%2C+Milan>, (приступљено: 9. 3. 2022). Ни у једном од пописаних извора није наведен ниједан податак о Габријелу Пјерсону, као ни податак о томе одакле су цитирани подаци о школовању Милана Ристића у Паризу. Остаје сумња у веродостојност ових навода.

<sup>42</sup> Као извори информација о Ристићевом школовању у Хабиној класи наводе се годишњи извештај за 1937/1938. и годишњак Хабине класе. Уп. Јитка Бајгарова и Јозеф Шебеста, „Српски студенти на Прашком конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године“, у Дејан Деспих и Мелита Милин (ур.) *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 105.

Београду у класи Јосипа Славенског, са свега две композиције у којима је утицај њеног професора и више него очигледан (хор *Туга за Ђевојком* и *Соната фантазија* за виолину соло), њено рано стваралаштво у периоду тридесетих година прошлог века обележено је јаким експресионистичким тенденцијама – атоналном, четврттонском и шестинотонском музиком,<sup>43</sup> као и у случају Милана Ристића. По дефинитивном повратку у Београд, непосредно пред Други светски рат, али и током окупације, Марићева није активно стварала. Послератно стваралаштво обележено је, с једне стране, соцреалистичким тенденцијама, у виду компоновања пригодних, већином хорских дела. С друге стране, стваралаштво које се не везује директно за соцреалистичке тенденције (а о којем ће касније бити речи), прешло је пут од ублажавања индивидуалног стила, до инспирације музичким фолклором, али и записима духовне музике, постајући блиско неоекспресионистичким тенденцијама.<sup>44</sup> Опус Љубице Марић је у том погледу остао у истим стилским оквирима и није се битније мењао до краја њеног стваралаштва. Композиторка је, након смрти мајке, 1964. године готово престала да компонује (написала је хорове за мелодрам *Слово о светлости*, 1967, уследило је и некомплетно реализовање неколицине снимака на магнетофонским тракама током седамдесетих година,<sup>45</sup> али и мали број дела за соло инструменте). Повратак компоновању уследио је 1983. године, композицијом *Асимптота* за виолину и камерни гудачки оркестар, а укупно касно стваралаштво обухвата претежно камерна дела. Од 1945. године Марићева је радила као професор теоријских предмета на Музичкој академији. Године 1963. изабрана је за дописног, а 1981. за редовног члана Одељења ликовне и музичке уметности САНУ.<sup>46</sup>

Рана остварења Станојла Рајичића настала су у периоду школовања у Београду. Реч је о неколицини клавирских дела, позноромантичарског усмерења,

---

<sup>43</sup> Опширније у: Vlastimir Perićić, „Marić, Ljubica“, у нав. дело, 251–262; Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело.

<sup>44</sup> Уп. Vlastimir Perićić, „Marić, Ljubica“..., нав. дело; Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини...“, нав. дело.

<sup>45</sup> Уп. Љубица Марић, *Музика звука за магнетофонску траку*, [double audio CD], Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011.

<sup>46</sup> Уп. Vlastimir Perićić, „Marić, Ljubica“, у нав. дело, 251; Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело, 429.

која је Рајичић самостално изводио.<sup>47</sup> По одласку на студије у Праг, Рајичићев стил је постао близак експресионизму. За разлику од Ристића и Марићеве, Рајичић у својим делима никада није у потпуности напустио тоналитет, а није се ни бавио четврттонском и шестинотонском музиком. Након завршетка рата, у раздобљу соцреализма, Рајичићев стил се кретао у оквирима романтизма националног усмерења. Као професор композиције, од 1945. године, који је пропагирао изразито стриктне наставне методе у својој класи (и преносио их на своје студенте: Василија Мокрањца, Властимира Перичића, Петра Бергама [рођ. 1930], Петра Озгијана [1932–1979], Мирјану Живковић, Срђана Хофмана [1944–2021], Ивана Јевтића [рођ. 1947] и друге),<sup>48</sup> Рајичић је свој композициони стил базирао на класичним формалним моделима, док је његов хармонски језик током година постајао све сложенији. Властимир Перичић сматра да је Рајичић достигао синтезу свог стваралаштва и зрели стил 1964. године, компоновањем циклуса *Магновења*,<sup>49</sup> и заиста, Рајичићев стил је у наредним деценијама остао у истим оквирима. Рајичић је 1950. године постао тада најмлађи дописни, а 1958. године редовни члан Одељења ликовне и музичке уметности Српске академије наука и уметности.<sup>50</sup>

Већ на основу ових биографских цртица, постаје очигледно да је реч о ствараоцима који су током друге половине XX века били међу водећим личностима српске и југословенске музичке културе. Доктрина соцреализма (и њено постепено слабљење) обележила је период у којем су настајала кључна остварења композитора којима се бавимо. Стога су та остварења, под препорукама доктрине соцреализма, морала да испуне два захтева: да буду компонована на високо професионалном нивоу, као и да истовремено доприносе квантитативном и квалитативном развоју српске и југословенске музике. Другим речима, поред високо професионалног нивоа компоновања, музика је требало да буде релативно приступачна публици. Враћајући се на нашу почетну хипотезу о постојању (не увек лако) уочљивих узора са (претежно) немачког говорног и културног подручја,

---

<sup>47</sup> Интересантан је позив на чај, од 24. маја 1929. у Југословенско-британском клубу где је осамнаестогодишњи Рајичић требало да изводи своје клавирске композиције. Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 66.

<sup>48</sup> Више у: исто.

<sup>49</sup> Више у: Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...* нав. дело, 114.

<sup>50</sup> Уп. Властимир Перичић, „Станојло Рајичић“, у Анон. (ур.), *Књига 38*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1981, 261. Такође, Рајичић је 1975. године добио и Хердерову награду за уметност и хуманистику. Исто.

додали бисмо и да је један од могућих разлога због којих се они појављују у одабраним опусима троје српских академика можда управо и потреба да се испуне унапред постављени контрадикторни критеријуми соцреалистичке естетике (висока професионалност и приступачност). Други разлог за посезање за узорима бисмо могли да пронађемо у њиховој потреби за прилагођавањем новонасталим околностима и промени композиционог писма,<sup>51</sup> али и последичном осећају дезоријентисаности; то је могло да их наведе да посегну за поузданим узорима за чије су опусе знали да су готово опште прихваћени.

---

<sup>51</sup> Можда је међу одабраним композиторима најупечатљивији пример Станојла Рајичића, који је и заиста, услед учесталих промена друштвено-политичких околности, као и промена „духовне климе“ међу композиторима и критичарима тог доба, у више наврата драстично мењао своје композиционо писмо. Више у: Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари“..., нав. дело, 59–94.

## 1. Теоријски оквири (1): компоновање путем преузимања

Анализа композиторског креативног процеса у великој мери је заснована на дубинској анализи музичких дела, при чему не мислимо само на откривање њихових структурних, формалних, хармонских и, уопште речено, формативних карактеристика, већ и на уочавање њиховог порекла. Наиме, разоткривање процеса и метода настанка дела, колико год је то могуће на основу анализе поетичког процеса, неминовно нас суочава са питањем композиторских узора у најширем смислу те речи. Методологије тумачења композиторских узора које ћемо овде представити (на основу партитуре као трајног, фиксираног вида музичког дела) у највећој су мери окренуте према „конкретним“ манифестацијама узора, као што је цитирани материјал. С друге стране, при померању фокуса са цитираног материјала према узорима у композиционој техници, чини се да егзактност тих методологија опада, што је и логично, имајући у виду да се композиционе технике могу разликовати не само од композитора до композитора, већ и од дела до дела. Имајући то у виду, разматраћемо неколико могућих тумачења третирања постојећег музичког материјала и начина на који он може да се јави у новим делима. Изабрали смо две методологије, једну коју је начинио Леонард Мејер (Leonard B. Meyer), а која се тиче универзалне методологије „позајмљивања“ уметности из прошлости, и теорију Мирјане Веселиновић-Хофман, која се односи само на музику, односно на систематизацију онога што је преузети музички материјал и начина на који се он третира у новом делу. Као што смо напоменули у „Уводу“, ове две методологије су одабране због њихове међусобне сличности, пре свега у значењу термина који су коришћени у њима. Такође, ове методологије нису везане за одређену епоху у историји – методологија Мирјане Веселиновић-Хофман везана је већином за музику неокласичног и постмодернистичког композиционог метода, док је Мејерова производ тежње да се постави универзална методологија цитатности у уметностима, почев од модерног доба. Стога су обе методологије примењиве на троје српских композитора чијим се опусима бавимо. Како бисмо покушали да поставимо обухватнију (али никако коначну) слику методологије цитатности у музици, консултоваћемо и друге ауторе које смо поменули у уводу.

Леонард Мејер започиње дискусију о коришћењу уметности из прошлости тврђом да је „темељно и буквално копирање свих атрибута идиома или манира из прошлости искључено из дискусије“.<sup>52</sup> Како Мејер наводи, то се дешава из два разлога – најпре, зато што је прошлост релевантна у садашњости не само због решења која је у њој могуће пронаћи, већ примарно због дискусије која се развија у контакту са њом; и друго, зато што је наглашена индивидуалност и оригиналност (у време када Мејер пише своју књигу) још увек веома јака, те би недвосмислена и безрезервна употреба старијег стила довела критичаре и публику до погрешне интерпретације, будући да такво дело не може да буде ништа више од „сервилне имитације“.<sup>53</sup> Међутим, питање „сервилне имитације“ може да буде изразито неутемељено у овом контексту, будући да постоје бројна уметничка дела у којима композитори посежу за старим стилима и техникама, а која су у уметничком смислу потпуно оправдана и не пристаје им овако пежоративна одредница.<sup>54</sup> Употреба прошлих стилова, метода и уметничких поступака је, према Мејеровом мишљењу, интрауметничка; реч је о „употреби специфичних фраза, тема, структуралних планова или синтаксичких процедура које су преузете из одређеног

---

<sup>52</sup> Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967, 194. [Прев. М. Б]. Као пример, Мејер наводи да је тешко да ће неко компоновати мадригал на Монтевердијев (Claudio Monteverdi, c. 1590–1613) начин, писати поезију у стилу Спенсера (Edmund Spenser, 1552–1599), или сликати као Перуђино (Pietro Perugino, 1446–1523).

<sup>53</sup> Уп. исто. Важно је напоменути да је Мејер рад на својој књизи започео 1957. године, а да је њено прво издање објављено 1967. године, односно у време доминације послератних авангардних тенденција у Европи и Сједињеним Америчким Државама. Самим тим, интонираност његове књиге (нарочито поглавље о коришћењу старих уметничких дела/пракси) креће се у правцу креирања универзалних методологија поимања музичког/уметничког стила, али и у правцу легитимисања бројних „нео-стилова“ који су у великој мери обележили XX век.

<sup>54</sup> Узмимо за пример дела са програмским садржајем, као што су *Холберг свита* Едварда Грига (Edvard Grieg, 1843–1907), *Карневал животinja* Камилја Сен-Санса (Camille Saint-Saëns, 1835–1921), или дела без програмског садржаја у којима се реферира на прошлост, као што је *Свита за оркестар бр. 1* Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893), бројне свите у старом стилу, на пример Арнолда Шенберга, или Алфреда Шниткеа (Alfred Schnittke, 1934–1998) као и друга слична дела. За више информација видети: Robert P. Morgan, *Twentieth Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, Norton, 1991; Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music. Music in the Early Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010; Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music. Music in the Late Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010. Такође, интересантна су и музичка дела ранијих епоха у којима се реферира на старе стилове као што је *Свита у С-дур-у к. 399* Волфганга Амадеуса Моцарта, то јест, Гудачки квартет бр. 15, оп. 132, *Велика фуза* за гудачки квартет оп. 133, или *33 Варијације на један валцер*, оп. 120 Лудвига ван Бетовена. Један од интересантних примера из ликовних уметности у којем се директно реферира на друга уметничка дела јесу и копије Милеових (Jean-François Millet, 1814–1875) слика сејача које је израђивао Винсент ван Гог (Vincent van Gogh, 1853–1890).

дела, или групе дела начињене у истом медију“.<sup>55</sup> Даље, посезање за изворима из старијих уметничких дела у савременој уметности повезано је са ширењем граница миметичког сликарства – природа се може опонашати и сликањем конкретног пејзажа, али и копирањем слике пејзажа. Мејер објашњава да је, према данашњим тумачењима, у прошлости, посезање за старим уметничким делима (поготово у сликарству које би требало да буде миметичко), коришћено у циљу савладавања технике, односно за учење, или у случају да уметников патрон жели копију дела које му се нарочито допада.<sup>56</sup> Иако би таква копија неизбежно била другачија од оригинала, уметник би покушавао да је „преслика“ што је верније могуће.<sup>57</sup> Савремени (ликовни/визуелни) стваралац уметничко дело из прошлости третира као још једну чињеницу, односно, као било који други визуелни стимуланс, то јест, као што би третирао „прави“ пејзаж, фигуру итд.<sup>58</sup>

Према Мејеровом мишљењу, могуће је уочити четири начина на које се уметност из прошлости користи у садашњости, иако је преклапање међу њима могуће. То су парафраза, позајмљивање/цитирање (borrowing), симулација и моделовање.

Када је реч о парафрази,

већином су све есенцијалне формативне карактеристике дела – његова фабула, теме, структуре и стилске процедуре – коришћене на релативно уздржан и строг начин као основа за комплетно дело или његов фрагмент, чији је дух и значење без сумње савремено. Путем реорганизације делова или материјала, модификације синтаксе, промене нијанси у вокабулару, измене у начину презентације – или неке од њихових комбинација – дешава се стилска модификација.<sup>59</sup>

Мејер сматра да у делу оствареном у виду парафразе узор из прошлости мора да буде препознатљив на одређени начин, али поменута стилска модификација, која се дешава услед примене савремених (односно индивидуалних) композиционо-техничких процедура, чини ново дело „виталнијим и вибрантнијим од оригинала“.<sup>60</sup> С друге стране, могуће је и да се различите романтичарске парафразе

---

<sup>55</sup> Leonard B. Meyer, нав. дело, 194. [Прев. М. Б].

<sup>56</sup> Уп. исто, 194–195.

<sup>57</sup> Исто, 195.

<sup>58</sup> Исто.

<sup>59</sup> Исто. [Прев. М. Б].

<sup>60</sup> Исто. Питање је да ли би композиционо-техничке процедуре које се користе при парафразирању постојећих дела увек могле да се окарактеришу као савремене. У случају Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), о чему Мејер и пише касније у поглављу, ревитализација

на оперске арије за солистичке инструменте – с изузетком оних које је писао, на пример, Франц Лист (Franz Liszt, 1811–1886) за клавир – не сматрају успешним уметничким остварењима.

Као појмове сродне парафрази, али различите од ње, Мејер уводи аранжман и транскрипцију. „При транскрипцији, користе се средства другачија од оних коришћених у оригиналном делу, како би се оно представило што је верније могуће“.<sup>61</sup> Аранжман подразумева значајније интервенције на оригиналу: одузимање или додавање делова, односно промене редоследа у односу на оригинал.<sup>62</sup> Стога,

квалитет транскрипције или аранжмана се мери способношћу [композитора] да репродукује карактер и „тон“ оригинала; квалитет парафраза [...] не зависи од њене верности моделу, већ и од [композиторовог] трајног интересовања за дело само по себи.<sup>63</sup>

Тумачећи сродне процесе у књижевности, Мејер уводи и термин адаптација, који, у књижевности, подразумева промену медија (на пример, роман – драма).<sup>64</sup> Када је реч о парафрази у визуелним уметностима, она најчешће подразумева поновно представљање одређене теме, у смислу насликаног објекта (будући да је, према Мејеровим речима, тешко замислити парафразу не-објективистичког сликарства), формалне структуре, квалитета линије, или понекад основне палете постојећег

---

прошлости се одвија управо на нивоу коришћења старих композиционих техника, о чему је Стравински и сам говорио. Примери из опуса Стравинског, као што су балети *Пулчинела* и *Вилин пољубац* у којима се парафразира музика италијанског преткласицизма, односно Чајковског, говоре у прилог томе да је могуће начинити успелу парафразу преузимањем старих композиционих техника, што не мора увек да буде случај.

<sup>61</sup> Исто, 196. [Прев. М. Б]. Као примере транскрипције Мејер наводи *Варијације на Хајднову тему* Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), или Бахове (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) концерте за клавијатурне инструменте засноване на оркестарским концертима (orchestral concerts) Вивалдија (Antonio Vivaldi, 1687–1741) и других композитора.

<sup>62</sup> Уп. исто. Примери аранжмана су Хајднове (Joseph Haydn, 1732–1809) *Шкотске песме*, или Равелове (Maurice Ravel, 1875–1937) свите из балета *Дафнис и Клое*. Као важну напомену Мејер додаје и то да и транскрипција и аранжман могу да „пређу“ у парафразу, као у случају Вебернове (Anton Webern, 1883–1945) транскрипције Баховог шестогласног ричеркара из *Музичке жртве* или Вон Вилијамсовог (Ralph Vaughan Williams, 1872–1958) аранжмана енглеске средњовековне песме *Greensleeves*.

<sup>63</sup> Исто, 196–197. [Прев. М. Б]. У књижевности, преводи, чији је циљ поновно представљање стила одређеног дела (re-presentation) а не само дословно копирање, добијају статус парафраза. Мејер пореди књижевност и музику на следећи начин: транскрипција у музици и превод у књижевности се на исти начин граниче са парафразом.

<sup>64</sup> Уп. исто, 198.



уметничког дела, али тако да се у крајњем резултату, „пластично значење оригинала промени незнатно или радикално“.<sup>65</sup>

Позајмљивање/цитирање (borrowing) подразумева коришћење „постојећих материјала – обично кратких одломака (мелодије, стиха или строфе, или, дела слике), понекад и обимнијих целина, па чак и читавих дела мањих димензија – који су цитирани, копирани, дословно, или скоро дословно репродуковани“.<sup>66</sup> У било ком делу,

позајмљени/цитирани елементи могу да се пронађу у најразличитијим изворима – од дела различитих уметника и различитих стилских епоха до остварења из других цивилизација. Ови елементи се напоредо постављају, интегришу и комбинују како међу собом, тако и са новим уметниковим материјалом на тај начин да прошлост и будућност превазилазе површинске разноликости и манифестују еклектицизам, информишу и осветљавају једна другу, креирајући нови концептуални поредак – ново уметничко дело.<sup>67</sup>

Мејер наводи и да је позајмљивању/цитирању сродан појам алузије<sup>68</sup>, где „постојећи материјал представља само реминисценцију, уместо да има значајну синтаксичку или структуралну функцију у делу“.<sup>69</sup> Као важну напомену Мејер наводи и чињеницу да, иако је одређено дело, односно његов фрагмент, дословно цитиран, његово значење се битно мења и одређује према новом контексту и начину употребе.<sup>70</sup> Делом због тога што је немогуће дословно копирати дело из

---

<sup>65</sup> Исто. Овде су, међу Мејеровим примерима, најпознатије Пикасове (Pablo Picasso, 1881–1973) парафразе (укупно 45) на Веласкесове (Diego Velázquez, 1599–1660) *Младе племкиње (Las Meninas)*. Такође и у визуелним уметностима је потребно разликовати копирање од парафразе, без обзира на то што су слике и скулптуре јединствене, односно, немогуће их је дословно репродуковати (читај: прекопирати) као што је то могуће учинити са књигом или музичким делом, осим ако није реч о фалсификату. Са развојем механичке репродукције уметничких дела, многи ликовни уметници користе тај тип репродукције као полазну тачку у свом раду. Уп. исто, 199.

<sup>66</sup> Исто. [Прев. М. Б]. Узорци који се копирају се обично узимају из оних уметничких остварења која су позната западном слушаоцу.

<sup>67</sup> Исто. [Прев. М. Б].

<sup>68</sup> Примери алузије су: цитат *Марсеље* у делу *Увертира 1812* Чајковског, или цитат из Вагнерове (Richard Wagner, 1813–1883) музичке драме *Тристан и Изолда* у Берговој (Alban Berg, 1885–1935) *Лирској свити* за гудачки квартет. Исто.

<sup>69</sup> Исто. [Прев. М. Б]. Начин на који Мејер користи термин позајмљивања/цитата не може се применити на дела као што су варијације на постојеће теме, будући да у таквим случајевима обично не постоји разлика у стилу између теме и варијација, али истовремено конструктивне процедуре у делу, нити сам карактер дела нису условљене или „погођене“ чином позајмљивања/цитирања. Постојећи материјал је извор инвенције, али не и део ње. Уп. Исто, 200.

<sup>70</sup> Уп. исто, 201. Цитирајући америчког књижевног критичара Блекмура (Richard Palmer Blackmur, 1904–1965), Мејер наводи да препознавање цитираног материјала није ограничено само на оно што је већ познато у цитираним речима, већ да постоји нешто ново и непознато, што је резултат комбиновања речи, односно исказа, у буквалном смислу дисеминација знања. Исто.

домена визуелних уметности (осим ако није реч о фалсификату), Мејер сматра да се позајмљивање/цитирање у ликовним уметностима ређе проналази.<sup>71</sup>

Симулација, за разлику од претходне две методе не подразумева употребу конкретног, постојећег уметничког материјала, већ се

најзначајније црте старог стила – мелодијско-ритмички обрасци, хармонски процеси и структурисање форме у музици; вокабулар, граматика, начин организације и наративни метод у књижевности; квалитет линије, текстура и боја и осећај за пластичну организацију у визуелним уметностима – комбинују или модификују променама, техникама и сличним процедурама које су типичне за савремено доба.<sup>72</sup>

Будући да не постоји позајмљени материјал из прошлости, самим тим, не морају, као правило, да се употребљавају све особине старог стила. Новонастало дело није ни израз носталгије, нити задовољавајућа имитација прошлости, не само због употребе савремених техника, већ и због тога што, када је оживљен, а не само репродукован, стари стил постаје средство за дефинисање и објашњавање савремених околности, уметничких проблема и естетичких настојања.<sup>73</sup> Као специфичан пример у оквиру праксе симулације, Мејер наводи и окретање композитора различитим традицијама, као што су народна музика, цез или музика Оријента. Тако, у случају Беле Бартока, нешто што је испрва изгледало као симулација фолклора, постаје саставни део композиторовог музичког језика, те стога више и не може да се разуме као посезање за старом (или страном) музичком праксом.<sup>74</sup> С друге стране, симулација је у књижевности, према Мејеровом схватању, ретка.<sup>75</sup>

Мејерово схватање симулације другачије је од Бодријаровог (Jean Baudrillard). Док је по Мејеровом схватању симулација произвођење уметности тако да она, најопштије речено, личи на стару уметност, Бодријар симулацију тумачи на културном и цивилизацијском нивоу – као произвођење нечега што не постоји, односно прикривања онога што постоји, било да је реч о индивидуи која

---

<sup>71</sup> Исто, 202.

<sup>72</sup> Исто, 202. [Прев. М. Б].

<sup>73</sup> Уп. исто, 203. Мејер наводи да Игор Стравински, у својим делима заснованим на принципима симулације, остварује синтезу која је увек савремена и у стилском смислу аутентична. Такође, Мејер наводи и исказ Стравинског да композиторов циљ није имитација већ ре-креирање нове музике на основама класицизма XVIII века и на конститутивним принципима тог класицизма. Исто.

<sup>74</sup> Исто, 204.

<sup>75</sup> Исто.

симулира одређену болест, симулирању божанства кроз иконе и томе слично.<sup>76</sup> Другим речима, за Бодријара, симулација је културни и друштвени феномен који утиче на наш доживљај стварности. За Мејера, симулација постоји на релацији ново дело – стари стил.

Према Мејеровој типологији, моделовање не подразумева ни коришћење материјала из постојећих дела, као у случају парафразе и позајмљивања/цитирања, али ни синтаксу или маниризме другог стила, као симулација.<sup>77</sup> Реч је о

праћењу основне структуре и процеса у одређеном делу, али истовремено и преобликовању његовог манифестног садржаја и значења, тако да је ново дело конструисано као готово у потпуности темељан аналогон старом делу. Није довољно да су оба дела заснована само на идентичним традиционалним формама и процедурама.<sup>78</sup>

Уколико би за неко уметничко дело могло да се каже да је моделовано према неком другом делу,

уметничка средства у њима би морала да буду таква да сви елементи и догађаји у новом делу, иако радикално трансформисани, могу да буду аналогни оним елементима и догађајима у старом делу. Ово подразумева постојање синтаксе која је заједничка или изоморфна у оба дела. Будући да у пластичним уметностима не постоји експлицитна синтакса, аналогно моделовање у њима није могуће.<sup>79</sup>

Када је реч о моделовању у музици, Мејер наводи да је проблем музичког моделовања пре практичан него системски, јер музика није денотативна, а можда и због тога што њен формални план тежи високој схематизацији.<sup>80</sup> Самим тим, „није могуће утврдити постојање моделовања на основу музике саме, осим ако су паралеле између ранијег и каснијег дела веома прецизне“.<sup>81</sup> Будући да су се радикалне промене стила десиле од краја XIX века, а самим тим се музика одвојила

---

<sup>76</sup> Уп. Žan Bодријар, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. Frida Filipović), Novi Sad, IP Svetovi, 1991, 7–10.

<sup>77</sup> Уп. Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas...*, нав. дело, 205.

<sup>78</sup> Исто. [Прев. М. Б].

<sup>79</sup> Исто. [Прев. М. Б]. Као пример, Мејер наводи Манеову (Édouard Manet, 1832–1883) слику *Доручак на трави*, која је очигледна парафраза Рајмондијеве (Marcantonio Raimondi, 1480–1534) гравире *Парисов суд*, јер су фигуре на Манеовој слици варијанте а не аналогони фигура са Рајмондијеве гравире. Да је Мане фигуре заменио камењем, поврћем или апстрактним формама, било би немогуће, без других информација (писама, сведочених разговора, скица), знати да је Манеова слика заснована на Рајмондијевој.

<sup>80</sup> Уп. исто, 206.

<sup>81</sup> Исто. [Прев. М. Б]. Мејер наводи да је, без ванмузичких информација или препознатљиве тематске сличности (што би дело приближило парафрази), немогуће препознати да ли је један сонатни облик базиран на другом, чак иако прате исти тонални план и имају приближно исте пропорције.

од функционализма<sup>82</sup>, у XX веку се отварају могућности за моделовање.<sup>83</sup> Између осталог, један од наших циљева је да докажемо да је моделовање у музици могуће, а и да је доказиво чак и без композиторских вербалних напомена (писама и бележака о делима).

Док парафраза, позајмљивање/цитирање и симулација у Мејеровој теорији имају своје мање или више јасне одлике (а самим тим и одређен корпус дела који је могуће њима означити), одреднице које се везују за моделовање у великој мери постављене су као фиктивне, односно без референци на конкретна музичка дела. Због тога морамо да поставимо неколико методолошко-аналитичких питања. Да ли моделовање (уколико бисмо се овде ограничили само на музику) подразумева темељно проучавање и дубинско рашчлањавање композиционо-техничког процеса на основу којег настаје база за нов композиторски рад? Да ли се у том случају отвара простор за преузимање композиционе технике која није нужно везана за опонашање (већ постојећег) стила, као у случају симулације? На крају, да ли је могуће стварати дела која у свом звучном резултату у потпуности одају индивидуални стил одређеног композитора, а да је у њима остварена изоморфна синтакса у поређењу са неки другим делом које је композитор претходно дубински проучио и анализирао? Уколико је такав процес препознатљив у делу, без претходних композиторских назнака, да ли се онда отвара међупростор између симулације и моделовања?

Одговоре на ова питања можемо пронаћи кроз анализе конкретних дела, у којима, ако ништа друго, постоји макар сумња да је у њима присутно моделовање, па чак и ако је заправо реч о симулацији, или можда неком потенцијалном „међу-случају“ између симулације и моделовања. То ће бити један од главних циљева у аналитичким поглављима ове дисертације.

Оно што, можда на неки начин, „недостаје“ Мејеровој методологији јесте систематичнији, односно, јасније дефинисани одговор на питање шта се

---

<sup>82</sup> Под функционализмом се подразумева обликовање објекта које је примарно одређено његовом функцијом или конститутивним елементима, а тек онда естетским ставовима. На пример, тоналитет, као конститутивни елемент музике њој даје трајну естетску вредност у периоду пре распада тоналитета. Исто.

<sup>83</sup> Исто. „Уколико би у будућности постало идеолошки и психолошки могуће повратити старе стилове у њиховим већином основним и релативно трајним карактеристикама, онда би начин моделовања који сам описао био могућ“. Исто. [Прев. М. Б].

позајмљује. У том смислу, значајно је дефинисање појма *музичка парадигма*, на начин на који је то учинила Мирјана Веселиновић-Хофман.

Дефинисање појма музичке парадигме објашњава се кроз статус „muzičkog predmeta 'uzetog' iz [...] univerzalnog muzeja“.<sup>84</sup> Иако је циљ објашњења појма музичке парадигме заправо објашњење њеног фигурирања у постмодернизму, поглавље под називом „Музичка парадигма“ требало би да објасни њен статус у западној уметничкој музици уопште.

Парадигма у музици означава „primer za ugled, a njena priroda, vidovi i rasponi korišćenja principijelno su određeni zapravo onim što kompozitorska praksa razlikuje kao *uzorak, model i uzor*“.<sup>85</sup>

„*Uzorak* ili mustra ukazuje se kao određeni materijal koji reprezentuje kontekst iz kojeg је *uzet*“.<sup>86</sup> У даљем објашњењу узорка, стоји да је узорак у музици део једне композиције који се уноси у неку другу композицију и да је у свом новом окружењу препознатљив по свом садржају, али и по својим „шавовима“, односно местима на којима је „исечен“ из свог претходног контекста и где је повезан са новим. Узорак се, према томе поистовећује са оним што Зофија Лиса (Zofia Lissa) дефинише као (музички) цитат.<sup>87</sup> Но, разлика која се успоставља између музичког и немудичког цитата лежи у томе што музички цитат „ne mora biti doslovan a da ipak figurira kao citat“.<sup>88</sup> Даље објашњење за ову појаву јесте да докле год је у одређеном делу постоји преузет музички материјал чији је изворни контекст очљив, тај материјал

---

<sup>84</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 21. Под универзалним музејом подразумева се третирање музичке историје на начин „кретања кроз музеј“, при чему не мора да се прати хронолошки след, тематска обједињеност дела и друго. Такође видети и студије Дубравке Ораић Толић: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Rotulus/Universitas – Grafički zavod Hrvatske, 1990; Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1996

<sup>85</sup> Исто. Ауторка истиче и недовољну диференцираност ових појмова у написима о музици. Теорија о музичкој парадигми и њеним могућим третманима постављена је на горе наведен начин још 1991. године. Више у: Mirjana Veselinović, „Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne“, у Vlastimir Peričić et al. (ur.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog od 24–26. X 1991.*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 443–462.

<sup>86</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, нав. дело, 22.

<sup>87</sup> „Citat se pretežno javlja jednom, kao određena fragmentarna, no u sebi zatvorena cjelina koja genetički pripada nekom drugom, ranije nastalom djelu. [...] Glazbeni citat može, no ne mora [...] biti apsolutno 'doslovan'. Beznačajne promjene u njemu [...] ne uklanjaju do te mjere njegovu strukturalnu kvalitetu da bi prestao djelovati kao predstavnik antefakta. Citat predstavlja djelo iz kojeg potječe prema načelu pars pro toto, pa je prema tome nosilac detaljnijih informacija kako u okvirima antefakata čiji je odlomak, jer tamo ima samo vlastite strukturalne i izražajne kvalitete, dok u novoj vezi osim toga treba predstavljati još i cjelinu iz koje potječe“. Zofia Lissa, „Estetske funkcije glazbenog citata“, у *Estetika glazbe /ogledi/*, (prev. Stanislav Tuksar), Zagreb, Naprijed, 1977, 132–133.

<sup>88</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, нав. дело, 22.

фигурира као узорак. У случају да није реч о дословном цитату, он би се могао назвати и непотпуним. Тако, непотпуни узорак може да чини само мелодија, хармонија или ритам.

Изузетни случајеви у којима би тембр могао да фигурира као узорак који се преноси у неко дело јесте у случају да је „tembr instrumenta upotrebljen kao segment nekog zvučnog konteksta u kojem se inače ne koristi (npr. harmonika ili klepetuša u simfonijskom orkestru), onda može da slovi kao uzorak muzičkog okoliša muzičke prakse u kojoj se taj instrument upotrebljava“.<sup>89</sup>

Проблем који се уочава при крају расправе о узорку јесте и питање музичке форме као узорка. „...[I] forma [je] toliko uslovljena muzičkim sadržajem da se, čak i u slučaju da je izrazito lično tretirana, ne može po sebi citirati“.<sup>90</sup> Као закључак расправе о узорку, наводи се да је узорак, поред својих раније наведених особености и знак, намењен ономе ко га препознаје. Односно, узорак је означитељ, а оно што се њиме означава, зависи од његовог смисла и изворног значења, што чини значењски код узорка као означитеља.

Према речима ауторке, тумачење узорка као „citata u funkciji označitelja, neminovno nas suočava sa pitanjem *lažnog uzorka*“.<sup>91</sup> Наиме, када композитор подвргне узорак некој композиционо-техничкој процедури креирајући нови контекст (односно ново музичко дело), тада узорак постаје *модел*; „[k]ontekst koji iz tog rada proistekne, može, ali i ne mora da bude (stilski) saglasan sa modelom“.<sup>92</sup> Према томе, уколико је модел узорак на којем композитор врши одређене интервенције, односно, узорак са којим се ради, лажни узорак представља простор између узорка и модела. Узорак који је дат у другом медију (другачијој оркестрацији, односно инструментацији) тако представља истовремено и узорак, јер се препознаје његов изворни контекст, али и модел, јер је реч о узорку пребаченом у нови медиј. Такође, може да се деси да неки од изложених, препознатљивих параметара узорка није дат у свом изворном виду, већ да је

---

<sup>89</sup> Исто, 23, ф. 62.

<sup>90</sup> Исто, 24. Као пример, наводи се да је сонатни облик првог става Малерове Треће симфоније, који може да се примени у изградњи новог дела, али у том случају може да се препозна као малеровски, али не и као узорак Малерове Треће симфоније, већ као „zakonitost koja je iz tog originala izvučena“.

Исто. Овај исказ као да алудира на Мејерову дефиницију моделовања.

<sup>91</sup> Исто, 25.

<sup>92</sup> Исто.

посредован, односно симулиран<sup>93</sup>, те тако узорак постаје модел. Лажни узорак, стога, дефинише се када одређени материјал није ништа од претходно наведених поступака (цитат, превод у други медиј или симулакрум), већ је реч о композиторовој творевини, која се на одређени начин, тембром, ритмом и друго, одваја од контекста дела (и може да асоцира на нешто друго).

Уколико је узорак могао да се поистовети са знаком, лажном узорку „nedostaje uobičajena funkcija znaka: poruka se ne prepoznaje pošto se asocijativnost značenja ne transponuje u novi kontekst iz nekog određenog izvora“.<sup>94</sup>

Постепено се одмичући од дословно цитираног музичког материјала, ауторка долази до дефиниције *узора*, односно коришћења конститутивних принципа одређеног модела за грађење нове целине, на тај начин да модел уопште не мора да буде уочљив. Према томе, узор се дефинише на следећи начин: „[A]ko [...] uzorak shvatimo kao citat, a model kao citat koji se interpretira, onda uzor predstavlja model za interpretaciju u kojoj taj model nije prisutan“.<sup>95</sup> Узор представља рад са одређеним материјалом, али на тај начин да се у њему он не препознаје као конкретан материјал, већ се уочавају неке законитости тог материјала – било да је коришћен на афирмативан или ироничан начин. Те законитости је могуће уочити тек кроз аналитички поступак.

Дискурс о узорку, моделу и узору представља пре свега систематизацију композиционо-техничких процедура у делима која садрже „позајмљене“ музичке материјале или пак стилске матрице и конвенције, док је начине на које они фигурирају у делима потребно тражити у појединачним случајевима.

Две овде одабране методологије – Леонарда Мејера и Мирјане Веселиновић-Хофман – међу собом поседују одређене сличности, пре свега у погледу начина на који су у њима дефинисане методе коришћења одређених елемената уметничких/музичких дела из прошлости. Најпре би требало уочити кључну

---

<sup>93</sup> Овде симулацију не треба поистоветити са Мејеровим тумачењем овог појма, већ са Бодријаровим. „Skrivati i pretvarati se da nemamo ono što imamo. Simulirati i pretvarati se da imamo ono što nemamo. Ono prvo upućuje na neko prisustvo, ono drugo na neko odsustvo“. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. Frida Filipović), Novi Sad, IP Svetovi, 1991, 7. Иако постоје додатни слојеви у Бодријаревом тумачењу симулације, у случају лажног узорка, ситуација „имати а немати“ би се односила на појаву да одређени материјал наликује „позајмљеном материјалу“, да очекујемо да можемо да га идентификујемо, али, не успевамо.

<sup>94</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, нав. дело, 26.

<sup>95</sup> Исто.

разлику између њих, а то је да се Мејерова методологија односи подједнако на различите уметности (књижевност, ликовне/визуелне уметности и музику), док је методологија Мирјане Веселиновић-Хофман окренута пре свега дефинисању могућих процеса цитатне праксе у музици постмодернизма. Посебан осврт се такође придаје и музици неокласицизма, као и паралелама, сличностима и разликама које постоје између цитатних пракси ова два правца.

Иако Мејер своју методологију преузимања материјала из постојећих уметничких дела почиње од парафразе, променићемо редослед појмова како бисмо могли да адекватно протумачимо паралеле између две методологије. Исто тако, будући да моделовање, које се појављује као један од најсложенијих начина рада са уметничким делима из прошлости, нема свој еквивалент у методологији Веселиновић-Хофманове, привремено ћемо га изоставити из ове компарације.

### **1. 1. Компарација. Позајмљивање/цитирање vs. узорак**

У основи сличности између ова два појма лежи чињеница да и један и други појам подразумевају (готово) дословно преузимање одређеног фрагмента из постојећег уметничког дела, који се потом уноси у нову целину. За Мејера, појам позајмљивања/цитирања подразумева употребу, било да је реч о мелодији, стиху/строфи, делу слике, па чак и већим сегментима или комплетним уметничким делима мањег обима. Са друге стране, у дефиницији узорка стоји да (осим што је реч о делу једне композиције који се уноси у другу композицију) узорак својим музичким садржајем треба да буде препознатљив. Другим речима, стар(и)је композиције, чији се фрагменти преузимају и третирају као узорци, требало би да су већ установљени део канона западноевропске уметничке музике. Дакле, имплицира се да је реч о познатим (и лако препознатљивим) музичким делима, третираним као својеврсни музички контекст у којем се, са једне стране композитор, а са друге стране слушалац, релативно лако сналазе. Узорак такође треба да буде препознатљив по својим „шавовима“, односно местима на којима је „исечен“ из композиције и унет у нову композицију. Ова одредница о границама позајмљеног материјала нема свој (експлицитни) еквивалент у Мејеровој дефиницији позајмљивања/цитирања.



При дефинисању цитата, Мејер наводи различите начине на које се он интегрише у ново дело, односно, он својом дефиницијом управо потенцира разноликост начина на које се преузети фрагмент поставља у композицију. У начину употребе узорка, Веселиновић-Хофманова наводи да он не мора да буде дослован, што зависи од његове раније поменуте препознатљивости. При крајњем резултату, Мејер подвлачи управо разноликост између цитираног материјала и остатка дела – где еклектицизам, као једна од последица, одговара одредници Веселиновић-Хофманова, према чијем мишљењу узорак треба да репрезентује контекст из којег је узет – али у дефиницији узорка то није експлицитно наведено. За разлику од цитата, узорак, као начин рада са музичком парадигмом, добија пре свега значењске одреднице: узорак је означитељ, који свој значењски код доноси из свог претходног контекста (према томе, претходни контекст добија статус означеног). Сродни појмови ових аутора се разликују: Мејер наводи алузију, која се од цитата разликује по томе што нема структурни значај у новом делу, већ се понаша као реминисценција; Веселиновић-Хофманова наводи непотпуни узорак, што представља цитат који није дослован по свим музичким параметрима и, лажни узорак као материјал који није уопште цитиран, али се разликује на одређени начин од остатка дела.

Подједнако, и узорак и цитат не могу да буду они материјали који нису довољно препознатљиви у новом делу, то јест, оно што стилски, односно значењски није другачије у односу на ново дело у којем се преузет материјал појављује.

Табела 1. Позајмљивање/цитирање и узорак, компарација

Леонард Мејер: позајмљивање/цитирање	Мирјана Веселиновић-Хофман: узорак
Појам подразумева употребу постојећих материјала: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Мелодије;</li> <li>• Стиха/строфе;</li> <li>• Дела слике;</li> <li>• Делова или чак комплетних уметничких дела мањег обима.</li> </ul>	Значење појма: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Део једне композиције који се уноси у неку другу композицију;</li> <li>• Препознатљив као садржај; узорци се преузимају из веома познатих дела;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Препознатљиви почетак и крај (места на којима је „исечен“ из постојеће композиције);</li> <li>• Репрезентује контекст из којег је узет.</li> </ul>
<p>Извори:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Различита уметничка дела (различите епохе);</li> <li>• Уметност не-западних цивилизација;</li> <li>• Позајмљени материјал мора да буде препознатљив слушаоцу западне културе;</li> </ul>	<p>Узорак треба да буде препознатљив, као што су:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Idée fixe</i> из Берлиозове <i>Фантастичне симфоније</i>;</li> <li>• Судбински мотив из Бетовенове Пете симфоније;</li> <li>• „Тристанов акорд“ из Вагнерове музичке драме <i>Тристан и Изолда</i>, итд.</li> </ul>
<p>Начини употребе:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Напоредно постављање;</li> <li>• Интегрисање;</li> <li>• Комбиновање;</li> </ul> <p>Поступци могући и међу позајмљеним материјалима и између позајмљених материјала и новонастајућег дела.</p>	<p>Начини употребе:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Музички цитат у функцији узорка не мора да буде дослован; докле год је његов изворни контекст (тј. дело) препознатљив, он фигурира као узорак;</li> <li>• Уколико је препознатљивост узорка велика, он не мора да се појави дословно (нпр. без оригиналног тембра).</li> </ul>
<p>Резултат:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Превазилажење површинских разлика између цитираног и нецитираног;</li> <li>• Еклектицизам;</li> <li>• Креирање новог поретка међу елементима у новом уметничком делу;</li> <li>• Промена значења цитираног материјала у контексту новог дела;</li> </ul>	<p>Резултат:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Узорак је цитат који има функцију означитеља са значењским кодом а доноси га из свог претходног контекста.</li> </ul>
<p>Сродни појмови:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Алузија: цитирани материјал који представља реминисценцију; мањи степен интеграције у односу на оно што</li> </ul>	<p>Сродни појмови:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Непотпуни узорак: цитат који није дослован али фигурира као узорак (само мелодијски,</li> </ul>

<p>Мејер подразумева под поступком позајмљивања/цитирања.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Да ли алузија подразумева мањи степен сличности са оригиналом?</li> </ul>	<p>хармонски или ритмички аспект);</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Лажни узорак: истовремено и узорак и модел (узорак на којем су извршене одређене интервенције) или композиторова творевина која се на одређени начин издваја из музичког тока и одваја од контекста дела; лажни узорак нема функцију знака.</li> </ul>
<p>Шта није позајмљивање/цитирање?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Компоновање варијација на задату тему: уколико нема стилске разлике у новом делу између цитране теме и варијација; уколико карактер дела није условљен поступком цитирања.</li> </ul>	<p>Шта није узорак?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Форма</li> <li>● Тембр (узорак, као непотпуни, тешко може да се представи тембром); тембр може да буде узорак само у случају употребе инструмената који нису део стандардног симфонијског оркестра (хармоника, клепетуша итд).</li> </ul>

## 1. 2. Компарација. Парафраза vs. модел

По схватању Леонарда Мејера, парафраза се, као што је раније напоменуто, дефинише преко њеног статуса у односу на постојеће дело – то је композиторово строго придржавање есенцијалних и формативних карактеристика постојећег дела, на тај начин да су његове теме, фабула и структура препознатљиве у новом делу. Све остале модификације које се дешавају у композиторском раду (реорганизација материјала, модификација синтаксе, нијансе у речнику, репрезентација материјала итд), доводе до стилске модификације, будући да настаје ново дело које је савремено по својим особинама. У методологији Веселиновић-Хофманове, модел се дефинише помоћу узорка, као узорак подвргнут одређеним композиционо-техничким процедурама, али тако да надилази особености непотпуног узорка. Начин употребе узорка је, према томе, одређен његовом дефиницијом. Док Мејер при дефинисању парафраза наглашава савремена композиционо техничка средства којима се она остварује, напомене о начину третирања парадигме на начин узора

су имплицитне. У оба случаја, извор из прошлости мора да буде и остане јасно уочљив.

Мејер наводи низ појмова сродних парафрази. Транскрипција представља промену медија музичког дела (оркестрација, на пример), аранжман представља процедуру у којој се врше измене на делу, тако да се значајно мења његова структура (оркестарске свите настале на основу сценских дела би представљале аранжмане). Њихова разноликост у односу на парафразу огледа се у томе што кроз транскрипцију и аранжман композитор треба да остане што доследнији оригиналном делу, док се у парафрази огледа његова способност да од старог материјала направи ново дело. Пандан аранжману у књижевности била би адаптација, а транскрипцији превод. Иако нема експлицитно наведених сродних појмова моделу у методологији Веселиновић-Хофманове, узорак дат у другом медију, што потпада под једну од дефиниција модела, могао би да се упореди са транскрипцијом.

Главна разлика између две методологије се огледа у чињеници да је парафраза шири појам у односу на модел. Док парафраза подразумева читав спектар процедура и резултата који потом настају, модел би могао да се разуме и као један могући вид парафразе.

Табела 2. Парафраза vs. модел, компарација

Леонард Мејер: парафраза	Мирјана Веселиновић-Хофман: модел
<p>Парафраза подразумева:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Релативно строго придржавање есенцијалних и формативних карактеристика дела;</li> <li>• Теме, фабула, структура старог дела су препознатљиве у новом делу;</li> <li>• Постојећи материјал може да се користи за комплетно ново дело или његов фрагмент;</li> <li>• Реорганизацију постојећег материјала кроз модификацију синтаксе, промену нијанси у</li> </ul>	<p>Модел као принцип подразумева:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Узорак подвргнут композиционо-техничкој процедури;</li> <li>• Ново дело не мора да буде у стилском сагласју са старим делом из кога се узима модел;</li> <li>• Узорак у другом медију је истовремено и узорак и модел;</li> <li>• Узорак који није дослован, којем неки од параметара није дат у изворном виду (промењена оркестрација,</li> </ul>

<p>речнику, алтерацију у начину репрезентације</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Стилску модификацију, будући да је ново дело савремено својим духом и значењем.</li> </ul>	<p>модификован ритам или мелодија и тако даље);</p>
<p>Начин употребе:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Парафраза се остварује савременим композиционо-техничким средствима;</li> <li>• Упркос томе, извор из прошлости мора на одређени начин да буде уочљив;</li> <li>• Ново дело је тако виталније и вибрантније него оригинал.</li> </ul>	<p>Начин употребе:</p> <p>Нема посебно дефинисаног начина употребе, осим онога што се ишчитава из саме дефиниције модела – узорак на којем се врше одређене интервенције, али који по својим најкарактеристичнијим особинама остаје препознатљив.</p>
<p>Сродни појмови:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Транскрипција: представљање постојећег дела другим средствима што је верније могуће (у музици, нпр. оркестрирање);</li> <li>• Аранжман: значајније интервенције на делу – додавање или одузимање делова, структуралне промене, промене редоследа итд. (у музици, нпр. свите из балета или опере); <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Ова два појма се разликују од парафразе, јер кроз њих, као процедуру, постојеће дело треба да се представи што је верније могуће; квалитет парафразе зависи од композиторовог интересовања за дело; у ликовним уметностима то значи употребу истих објеката, формалних структура, линија, палете;</li> </ul> </li> </ul>	<p>Сродни појмови:</p> <p>Нема посебних сродних појмова. Узорак у другом медију (што припада дефиницији модела) може да се поистовети са Мејеровим појмом транскрипције.</p>

<p>пластично значење оригинала се готово не мења (Пикасо, <i>Las meninas</i>);</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Адаптација: термин везан за књижевност, промена медија (роман који се адаптира у драму, нпр), сродно музичком аранжману;</li> <li>• Превод – превођење дела на други језик у књижевности је врста парафразе; сродан је транскрипцији у музици.</li> </ul>	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

### 1. 3. Компарација. Симулација vs. узор

Последњи пар појмова су симулација и узор. Симулација, према Мејеровој дефиницији, подразумева коришћење конститутивних принципа старог стила, комбинованог са савременим композиционим техникама. Нема конкретног позајмљеног материјала и није потребно позивати се на све црте старог стила. Слично томе, узор представља коришћење конститутивних принципа једног дела/стила у другом делу, односно модел који се интерпретира у неком делу где он сам није присутан. Имајући у виду ове дефиниције, поставља се питање одређења стваралаштва Игора Стравинског, будући да је композитор свој неокласицизам остваривао управо кроз ревитализацију старих композиционих техника.<sup>96</sup> Мејер претпоставља да је свака композициона техника савремена, што лежи у психолошком аспекту компоновања. Упркос рестаураторским тенденцијама (чијом природом се не бисмо детаљније овде бавили), аутор имплицира да оне никада не могу да буду дословно „копиране“ технике композитора претходних епоха.

Сличности технике симулације и третмана музичке парадигме на начин узора огледају се пре свега у чињеници да не постоји конкретан материјал који се преузима из постојећег дела, већ се преузимају постојећи маниризми који

<sup>96</sup> У том смислу видети: Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, (priređ. i prev. Eleonora Mićunović), Beograd, Vuk Karadžić, 1966. и Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, (prev. Ivan Foht), Beograd, Nolit, 1968.

реферирају на музику (или у случају симулације, уметност уопште) из прошлости. Поред тога, Мејер вишеструко наглашава да симулација никада није сервилна имитација прошлости, већ да је ту реч о оригиналним творевинама заснованим на старим стилским матрицама. Дакле, сервилна имитација није симулација. У методологији Веселиновић-Хофманове нема експлицитно наведеног вида испољавања музичке парадигме без конкретног, цитираног материјала, који не може да буде узор. Сходно томе, сервилна имитација старог стила би могла да се третира као узор, који год да је повод њеног настанка.

Табела 3. Симулација vs. узор, компарација

Леонард Мејер: симулација	Мирјана Веселиновић-Хофман: узор
<p>Симулација настаје:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Комбиновањем одлика старог стила са техникама савременог доба у којем ново дело настаје;</li> <li>• Нема конкретног позајмљеног материјала из старог дела;</li> <li>• Не морају да се користе све црте старог стила.</li> </ul>	<p>Узор је:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Коришћење конститутивних принципа једног дела у другом делу;</li> <li>• Модел за интерпретацију у којој тај модел није присутан.</li> </ul>
<p>Технике симулације:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Коришћење старих мелодијско-ритмичких образаца, хармонских процеса или начина структурирања форме (музика);</li> <li>• Коришћење речника, граматике или наративног метода (књижевност);</li> <li>• Коришћење квалитета линије, текстуре, боје или облика и пластичне организације простора (ликовне/визуелне уметности).</li> </ul>	<p>Технике рада са узором:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Рад са материјалом који се не препознаје као конкретан материјал, већ се уочавају његове законитости и то тек кроз музичку анализу.</li> </ul>
<p>Шта јесте/није симулација?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Симулација није носталгична или сервилна имитација прошлости;</li> <li>• Симулација је стари стил оживљен новом техником;</li> </ul>	<p>Шта јесте/није узор?</p> <p>Нема посебних напомена о стилском/значењском или неком другом одређењу дела у којем је музичка парадигма третирана као узор.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Симулација објашњава нове околности, уметничке проблеме и естетска настојања;</li> <li>• Симулација није само посезање за старим стилем, већ и за другим традицијама (Оријент, народна музика, цез и др). Нпр. Бартоков имагинарни фолклор је вид симулације.</li> </ul>	
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Упоредни преглед двају методологија – једне као систематизације „позајмљивања“ у различитим уметностима и друге окренуте релативно скорим композиторским праксама – наводи нас на промишљање поступака „позајмљивања“, односно коришћења постојећих музичких материјала на конкретним примерима, будући да и једна и друга остављају простора за различите нијансе, односно варијације које зависе од конкретних композиторских остварења. С обзиром на то да у одабраним опусима који су предмет ове дисертације имамо различите, али изразито „прикривене“ методе посезања за одређеним композиционим техникама или чак фрагментима самих композиција, из упоредног прегледа двају методологија, уочавамо њихову флексибилност, која ће нам помоћи у откривању третмана „позајмљеног“ материјала или технике. На основу компарације, уочили смо извесне „пропусне тачке“ (на пример, однос парафразе, аранжмана, транскрипције и модела, то јест, онога што симулација јесте или није, и узора) двају методологија, на основу којих ћемо моћи јасно да поставимо и дефинишемо композиционо-техничке поступке и типове парадигми у одабраним делима.

Разматрајући и друге методологије реферирања на старе стилове и композиторске праксе и, уколико се ослонимо на елабориране методологије Петера Буркхолдера (J. Peter Burkholder) – једну која се односи на технике коришћења постојећег материјала у музици западног света уопште<sup>97</sup> и, другу која се односи на опус Чарлса Ајвза (Charles Ives, 1874–1954)<sup>98</sup> – уочићемо читав спектар

<sup>97</sup> J. Peter Burkholder, “Borrowing”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, New York, Oxford University Press, 2001, 5–41. Буркхолдер овде размата цитатне праксе у музици западног света од средњег века до уметничке музике у другој половини XX века, али и популарну музику, цез и филмску музику.

<sup>98</sup> J. Peter Burkholder, „Ives’s Uses of Existing Music“, in *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, 1–11. Наводи се укупно



најразличитијих композиторских метода. Међу скоријим интерпретацијама у српској музичкој теорији истиче се студија Срђана Тепарића под називом *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века (1917–1945)*,<sup>99</sup> у којој се на конкретним примерима разматрају различити нивои трансформације старих стилова. Другим речима, у овом тренутку, није могуће дати најпрецизнију систематизацију композиторског рада заснованог на постојећој музици (односно, музичком материјалу), поготову ако је реч о преузимању композиционих метода, то јест, уколико нема конкретне цитатне праксе. Очигледно постоји низ расправа на ту тему, али ниједан систем није апсолутно разрађен, јер су композиторске праксе превише разнолике и уз сваки систем се јављају бројна одступања. Стога ћемо могућа решења овог сложеног проблема тражити кроз музиколошке дискурсе о конкретним делима, контексте у којима она настају, али и путем (неретко компаративног) аналитичког поступка.

Како бисмо разумели основу аналитичког поступка који ћемо примењивати у делима (уз трагање за узорима), укратко ћемо представити основу организације тонског материјала која се у њима користи, на основу уџбеника писаних у различитим периодима током XX века, а који су овим композиторима могли бити познати и блиски, те из којих су могли да преузму технике компоновања, односно, да међу њиховим ауторима пронађу узоре за моделовање – о чему ће бити речи у наставку ове студије.

---

четрнаест могућих цитатних поступака, који могу бити подврсте метода објашњених у оквиру две раније објашњене методологије. То су: моделовање, варирање, парафразирање, постављање (setting), кантус фирмус, мешавина (medley), кводлибет, стилска алузија, транскрипција, програмски цитат, кумулативно постављање (cumulative setting), колажирање, крпљење (patchwork), продужена парафраза.

<sup>99</sup> Срђан Тепарић, *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века*, Београд, Факултет музичке уметности, 2020. Монографија је настала на основу истоимене докторске дисертације рађене под менторством др Ане Стефановић, на Факултету музичке уметности у Београду, одбрањене 2016. године.

## 2. Теоријски оквири (2): музички језик

Како бисмо на што адекватнији начин аналитички протумачили одабрана остварења Милана Ристића, Љубице Марић и Станојла Рајичића, претходно морамо да посветимо пажњу различитим композиторским, то јест, музичко-теоријским тумачењима тоналности у музици XX века. Наиме, кроз анализу тоналне музике XX века, суочени смо са, с једне стране, различитим теоријским приступима који не искључују, већ допуњавају једни друге, а с друге стране остварењима где би, готово од дела до дела (али свакако од композитора до композитора), требало пронаћи одговарајући аналитички приступ, који открива ствараочев поетички поступак. Као што ћемо уочити у различитим разматрањима композитора-теоретичара, тоналност у XX веку карактерише пре свега афирмација нетерцне вертикале и изједначавања звучног квалитета консонанце и дисонанце, као последице претежно линеарног приступа компоновању. Такође, битна одлика тоналности XX века јесте и „укидање“ хармонске функционалности, када је у питању след акорада. За разлику од композитора ранијих епоха који су се служили класичним тоналитетом, третирајући га као својеврсну научену (или наслеђену) „датост“, организација тонског простора у којем би требало да се испољи тоналност постаје један од кључних елемената композиторске поетике.

Ристић, Марићева и Рајичић достижу своје зреле стваралачке фазе током педесетих година XX века,<sup>100</sup> док се њихово стваралачко сазревање, претежно током тридесетих година XX века одвијало управо током процеса превирања различитих композиторских тенденција: атоналног и додекафонског експресионизма, фолклорног експресионизма и неокласичних тенденција. Композитори тог периода су на различите начине приступали организацији тонског простора (што ћемо видети на примерима одабраних уџбеника), те се размишљање о том аспекту компоновања уградило и у опусе троје академика. Њихов музички језик у послератном раздобљу кретао се у оквирима такозване проширене тоналности – релативно слободне употребе свих дванаест тонова хроматске лествице. Будући да смо овом приликом одабрали ауторе који у послератном

---

<sup>100</sup> Уп. Vlastimir Peričić, „Ljubica Marić“, „Stanojlo Rajčić“, „Milan Ristić“, у *Muzički stvaraoci...* 251–262, 430–452, 453–473.

раздобљу нису посезали за авангардним композиционим техникама и чије се стваралаштво кретало у оквирима послератних неокласичних тенденција,<sup>101</sup> размотрићемо управо овај вид тоналне музике XX века. Како бисмо боље разумели њихова композициона писма, али и уочили узоре из европске музичке баштине у њима, представићемо тумачења технике проширене тоналности у XX веку.

Одабир чине нека од репрезентативних тумачења проширеног тоналитета у којем се равноправно користи свих дванаест тонова хроматске лествице и где не мора да преовладава терцно структурисан акорд. Реч је о издањима која су поменути композитори могли да користе и да на основу њих обликују сопствене ставове, па чак и поетике,<sup>102</sup> или да их користе у педагошкој пракси (изузев Милана Ристића, чија је професионална делатност била везана за Радио Београд). На првом месту налази се уџбеник Паула Хиндемита *Техника тонског слога (Unterweisung im Tonsatz, 1937)*, који представља можда једну од најранијих систематизација дванаесттонског (али не и додекафонског) тоналног музичког језика у првој половини XX века.<sup>103</sup> Такође, истичемо Хиндемитов уџбеник не само због систематизације дванаесттонске тоналне музике, већ и због тога што је Хиндемит био узор композиторима којима се у овом тексту бавимо (посебно Милану Ристићу); Хиндемитова властита музика била је тесно повезана са његовим теоријским поставкама. За њим следи релативно касно написан уџбеник *Технике компоновања у XX веку (Novodobé skladbené směry v hudbě)*, Цтирада Кохоутека, настао 1965. године, који је вероватно био коришћен на београдској Музичкој

---

<sup>101</sup> У послератном периоду, са слабењем доктрине социјалистичког реализма, дошло је до афирмације неокласичних тенденција у српској музици. За више информација видети: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“, у Мијрана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике...*, нав. дело, 107–119; Весна Микић, „Неокласичне тенденције“, у исто, 199–205; Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 105–111.

<sup>102</sup> Напомињемо да у случају композитора чијим се опусима овде бавимо готово да и нема познатих или сачуваних аутопоетичких текстова, изузев, можда не-музичких радова Љубице Марић. Иако није теоријски објашњавао своју поетику, Станојло Рајичић је спорадично објављивао текстове у дневној штампи којима се може приписати аутопоетички карактер, као што је, на пример, полемика са Светомиром Настасијевићем из 1940. године. За више информација видети: Александар Васић, „Часопис 'Славенска музика' (1939–1941) у историји српске музичке периодике“, *Музикологија*, 29, 2020, 132–133; Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 70–71.

<sup>103</sup> Српски композитори чијим се стваралаштвом бавимо у овој дисертацији највероватније су користили немачки оригинал јер је превод на српски језик објављен релативно касно. Реч је о издању: Paul Hindemith, *Tehnika tonskog sloga*, (prev. Vlastimir Peričić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983. Објављен је превод прве свеске, будући да друга садржи само практичне вежбе.

академији и пре појаве званичног превода на српски језик.<sup>104</sup> Ова два уџбеника су, према својим концепцијама, више намењена студентима композиције, у циљу њиховог упознавања са савременим композиционим техникама, него што су важна са становишта теоријско-аналитичке примене (иако тај аспект не изостаје). Премда генерација Ристића, Марићеве и Рајичића није учила из Кохоутековог уџбеника, који је написан знатно касније, готово је сигурно да су га користили у педагошкој пракси, али не можемо са сигурношћу тврдити да су инспирацију за своја касна остварења пронашли у њему. С друге стране, готово је извесно да су Ристић, Марићева и Рајичић стицали знања из чувеног уџбеника *Harmonielehre* Арнолда Шенберга, чије је прво издање на немачком језику објављено 1911. године. Овај уџбеник је својом концепцијом подједнако окренут и студентима композиције, као одређени вид практичног упутства, и теоретичарима, јер садржи наглашен теоријско-аналитички аспект. Уџбеници су поређани према важности за наша аналитичка тумачења.

Немачки композитор Паул Хиндемит<sup>105</sup> био је један од аутора који су заступали став према коме је темперована хроматска лествица условљена природним, односно акустичким законитостима тона. Стога је у свом уџбенику *Техника тонског слога*, поставио основе „тоталног тоналитета“ (tonalität). Уводно поглавље Хиндемитовог уџбеника постављено је као кратак преглед развоја музичког језика, односно композиционих техника од XVIII до XX века, са освртом на присуство традиционалних и нових тенденција у њима. Позивајући се на Фукса (Johann Joseph Fux, 1660–1741) и описујући га као „строгог учитеља контрапункта“ који је сматрао да је музика запала у стање декаденције, а био је ослоњен на „мајстора најчистијег и најсавршенијег става – Палестрину“, Хиндемит наводи да би Фуксова тврдња о декаденцији била тачна да се у то време није појавио Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), који је поседовао „најпотпуније знање материје“, а Фуксов уџбеник *Gradus ad Parnassum* (1725) постао је основно мерило

---

<sup>104</sup> Званични превод Дејана Деспића објавио је Универзитет уметности у Београду, 1984, на основу руског издања књиге из 1976. године. Будући да су композитори којима се у овом раду бавимо студирали у Прагу, сигурно су савладали чешки језик и били су у могућности да користе чешки оригинал Кохоутевог уџбеника.

<sup>105</sup> Поред компоновања, Хиндемит се бавио музичком теоријом, педагогијом, дириговањем и свирао је виолу. О овом композитору биће више речи у поглављу „3. Теоријски оквири (3): музички правци прве половине XX“ века.

за композиционо-техничко знање.<sup>106</sup> Стога, Хиндемитов став који се односи на очување композиционо-техничког знања (а чему је његов уџбеник требало да допринесе), изречен је управо у уводу: „...[N]i na jednom polju umetničke delatnosti nije, posle jednog doba virtuoznog preterivanja u izražajnim sredstvima i načinu njihove primene, nastupila takva zbrka kao ovde“.<sup>107</sup> Реч „овде“ односи се на савремену уметничку музику Хиндемитовог времена. Будући да је *Техника тонског слога* први пут објављена 1937. године, збрка о којој говори Хиндемит односи се на хипертрофију хроматике позног романтизма после смрти Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883), потом, нове музике композитора Друге бечке школе, оличене у (слободној) атоналности и атематизму и, нешто касније, организације атоналног музичког језика помоћу додекафонске технике. У „збрку“ Хиндемит такође укључује и четврттонску музику промовисану двадесетих и тридесетих година XX века. Стога је Хиндемитов циљ био да изнесе нову, универзалну теорију, која би могла да систематизује развој хармонског језика, односно третман тонског материјала, како би се зналачко компоновање одвојило од експериментисања без чврстих занатских основа.

Хиндемит је на два начина дефинисао такозвани 'средњи пут', мада се та синтагма не појављује у његовом тексту. Први се односи на чињеницу да би композитори требало да се, у одређеној мери, придржавају педагошког рада, будући да се, за разлику од „теоретичара-специјалиста“, у настави могли да се позову на сопствено композиторско искуство.<sup>108</sup> Према Хиндемиту је, стога, потребно да се пронађе равнотежа између уџбеничких правила са једне стране и практичног композиторског рада са друге. Ту настаје веза са другим начином одређења 'средњег пута': „Учитељ не сме засновати своју наставу на само неколико правила из уџбеника. Он мора увек и изнова допуњавати своја знања, црпећи из праксе свирања и певања; оно што покаже, мора израстати из његових сопствених вежби у компоновању“.<sup>109</sup> Односно, како Хиндемит касније објашњава, у

---

<sup>106</sup> Уп. Paul Hindemith, нав. дело, 15–16.

<sup>107</sup> Исто, 16.

<sup>108</sup> Исто, 18. Хиндемит упозорава да је током, а нарочито крајем XIX века постала пракса да се композитори махом не баве педагошким радом и да су га препустили „теоретичарима-специјалистима“, те да се настава теоријских предмета свела на „dosadan, teško razumljiv i nekoristan teret“.

<sup>109</sup> Исто.

педагогији је потребно пронаћи равнотежу између онога што је „slepo obožavanje svega prošlog“ и „nekritične idolatrije svega aktuelnog“.<sup>110</sup> Из ова два постулата, Хиндемит поставља „univerzalne osnove tonskog sloga, onakve kakve proizilaze iz prirodnih osobina tonova i zato važe za svako doba“.<sup>111</sup>

Као што смо већ напоменули, Хиндемит основе свог тонског слога заснива на природним, односно акустичким својствима тона. Композитор за основама темперованог система трага у аликвотном низу. Полазећи од основног тона C, чија фреквенција износи 64 Hz, Хиндемит констатује да сваки следећи тон (c, g, c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, g<sup>1</sup> и тако даље) има фреквенцију која је за 64 Hz виша од претходне (64, 128, 192 и тако даље). Универзалност овог принципа је, како Хиндемит наводи, била уочена још у експериментима са монокордом у античко доба, а у модерном инструментаријуму се уочава при извођењу флажолета на гудачким инструментима или при предувавању на труби in B и Бемовој (Theobald Boehm, 1794–1881) флаути. Хиндемит тако, на основу почетних прорачуна и примера долази до природне условљености интервала октаве, квинте, кварте, велике и мале терце. Имајући у виду такву слику првих шест тонова аликвотног низа, Хиндемит образлаже принцип изградње лествице, напомињући да је

[m]uzički sitan novac, niz od 12 polustepena ravnomerno temperovane lestvice, postao [...] za muzičara sredstvo sporazumevanja na celom svetu. Doduše, ni jedan [sic!] jedini njen tonski razmak, izuzev oktave, ne odgovara čistim intervalima alikvotnog niza, čak i kvinta gubi nešto od svoje vrednosti.<sup>112</sup>

Другим речима, темперовани систем представља компромис између природних, акустичких законитости звука, односно тона и математичке поделе октаве на дванаест једнаких делова. Стога, принцип који Хиндемит предлаже (како би оправдао природно порекло хроматске лествице) јесте коришћење првих шест тонова аликвотног низа, као и аликвотних низова који се граде на тим тоновима, за одређивање дванаест тонова хроматске лествице. Седми тон аликвотног низа (b<sup>1</sup> од основног C) није погодан за коришћење због своје нечисте интонације.<sup>113</sup> Тако се

---

<sup>110</sup> Исто.

<sup>111</sup> Исто, 22.

<sup>112</sup> Исто, 43.

<sup>113</sup> Старији начини изградње лествице које Хиндемит наводи, који се углавном сведе на принцип ређања квинти би пре или касније довели до, како их композитор зове, нечистих интервала (мисли се на копирање односа фреквенција 2:3). Исто, 44–47. О особеностима седмог тона аликвотног низа, видети: Исто, 51–53.

за основу узима октава C–c (односно 64–128 Hz). Када је реч о осталим аликвотним тоновима, они постају делови других аликвотних низова чији су основни тонови у поменутој октави. Следи да тон g (192 Hz), трећи тон аликвотног низа (односно фреквенција  $c:g = 2:3$ ), постаје други тон аликвотног низа од G, чија се фреквенција одређује дељењем фреквенције тона g са два ( $G = 96$  Hz). Произлази правило: „[N]a svaki alikvotni ton jednog niza primenjuju se redom mere tonova koji leže ispod njega u istom nizu; deljenje treptajnog broja [frekvencije] alikvotnog tona uzetog za račun rednim brojevima nižih tonova alikvotnog niza daje nove lestvične tonove”.<sup>114</sup> Следи да тон c<sup>1</sup> (256 Hz), уколико се постави као трећи аликвотни тон и ако на њега применимо однос g:C, односно 3:1, даје тон F (85,33 Hz) када се његова фреквенција подели са 3.<sup>115</sup> Пети аликвотни тон, e<sup>1</sup> не може да се стави у однос 2:1, будући да се тако добија тон e, који није унутар октаве C–c. Ако би се на идентичан начин тон c<sup>1</sup>, поставио као трећи аликвотни тон и, ако би се његова фреквенција делила са 3, добио би се тон A (106,66 Hz).<sup>116</sup> Шести аликвотни тон, g<sup>1</sup>, постављањем у односе 1:2, 2:3 и 3:4 не даје нове тонове (дељењем фреквенције 384 Hz на два добија се тон g, на 3 тон c, а на четири тон G). Тек дељењем са пет (дакле, постављањем у однос 4:5) добија се тон Es (76,8 Hz). До сада, тонови аликвотног низа су постављани у интервалске односе који се налазе испод њега, а преостаје да се поставе у односе који су изнад. Једини нови тон који тако настаје добија се поделом фреквенције тона c<sup>1</sup> (256 Hz) са 5. Тако настаје тон <sup>1</sup>As (51,2 Hz), чији други аликвотни тон As (102,4 Hz) може да се уврсти у октаву C–c. Сви на овај начин добијени тонови могу да постану нови основни тонови, помоћу којих би се попунила октава C–c.<sup>117</sup> Тако се помоћу трећег аликвотног тона односно основног G, d<sup>1</sup> (288 Hz) изводи, дељењем са 4, тон D (72 Hz), који је, како Хиндемит наводи, идентичан са тоном D добијеним поделом деветог аликвотног тона d<sup>2</sup> од основног C са осам. Уколико се

<sup>114</sup> Исто, 48.

<sup>115</sup> Децимале су у овом случају скраћене. Поделом 256 на 3, добија се бесконачан низ децимала (85,33333333...).

<sup>116</sup> Слично претходном случају, поделом 320 на 3 добија се бесконачан низ децимала (106,66666666...).

<sup>117</sup> Као што смо поменули, према Хиндемитовом мишљењу, од седмог тона па надаље није могуће на овај начин изводити нове основне тонове, јер „[u] процесу stvaranja, svaki od njih bi jednog trenutka morao zauzeti mesto sedmog tona, čime bi nerazmršivo tonsko klupko, nastalo već prvi put, naraslo u beskraj“. Исто, 53. Дакле, могуће је користити првих 6 аликвотних тонова (било да је реч о основном C или се за основни узима неки од седам добијених тонова: c, G, F, A, E, Es, As), и они се могу постављати у интервалске односе не мање од 6:5.

тон  $d^2$  постави у однос 4:5, то јест ако се његова фреквенција подели са 5, добија се тон  $iB$  (57,6 Hz), чији други аликутни тон,  $B$  (115, 2) „није погодан, pošto bi razmak između njega i obližnjeg  $A$  (106,66 Hz) bio nesrazmerno velik“.<sup>118</sup> Но, уколико би се четврти аликутни тон од  $F$ , а то је  $f^1$ , поставио у однос 2:3, дељењем његове фреквенције (341,33 Hz) са 3 добио би се одговарајући тон  $B$  (113,78 Hz).<sup>119</sup> Ако се исти  $f^1$  постави у однос 4:5, дељењем његове фреквенције са 5 добија се тон  $Des$  (68,27 Hz).<sup>120</sup> Потом од тона  $E$ , трећи аликут,  $h$  (240 Hz), постављен у однос 2:1 даје тон  $H$  (120 Hz). Последњи тон који недостаје овом низу је  $Fis$  ( $Ges$ ). Он се добија поделом петог аликута од  $D$ , односно трећег од  $H$ , а то је  $fis^1$  (360 Hz) са 4, чиме се, према Хиндемиту, добија најпогодније  $Fis$  (90 Hz). Овај рачун одговара поставци хроматске лествице на основу акустичких особености тона, при чему се сви тонови равнају према основном. Али, Хиндемит напомиње, „[u] ravnomerno temperovanoj dvanaesttonskoj lestvici nema takvog prilagođavanja osnovnom, izvornom tonu“.<sup>121</sup> Другим речима, јасно је о каквом је компромису реч када Хиндемит објашњава темперовану хроматску лествицу као простор у коме нема ниједног интервала, осим октаве, који одговара некаквом природном, акустичком поретку. Но, из ових прорачуна, према мишљењу композитора, стоји природна условљеност темперованог низа. Кратком дискусијом о четврттонској музици Хиндемит закључује да она није природно условљена, будући да почива на подели темпероване лествице од дванаест тонова на двадесет и четири, те да нема никакве везаности тонова у односу на основни тон.<sup>122</sup>

Како бисмо адекватно протумачили хармонска својства остварења композитора Прашке групе – поготову када је реч о остварењима Милана Ристића, као што су Друга симфонија (1951) или Први концерт за клавир и оркестар (1954) – детаљније ћемо образложити Хиндемитово тумачење вертикале у тоталном тоналитету, према уџбенику *Техника тонског слога*.

<sup>118</sup> Исто, 54.

<sup>119</sup> И овде је реч о заокружењу фреквенције. Уместо 113,776666..., Хиндемит уписује 113,78 Hz.

<sup>120</sup> Фреквенција је са 68,266 заокружена на 68,27 Hz.

<sup>121</sup> Исто, 57

<sup>122</sup> Иако су у раном стваралаштву Милана Ристића и Љубице Марић присутни експерименти са четврттонском музиком, у овом тренутку се не бисмо детаљније задржавали на Хиндемитовом односу према четврттонској лествици, будући да је стваралаштво поменутих композитора у послератном периоду којим се овде бавимо искључиво везано за дванаесттонски темперовани систем.



Да би објаснио природни, акустички поредак који стоји иза консонантних и дисонантних интервала, Хиндемит уводи појам „комбинационог тона“. Комбинациони тон композитор описује као „trigonometrijsku tačku izvan intervala koji zvuči, pomoću njih uho obavlja neku vrstu merenja trougla i time donosi sud o stepenu čistote intervala“.<sup>123</sup> Наиме, реч је о разлици бројева трептаја између два тона у интервалу, који представља „tiho brujaње basovskih tonova“.<sup>124</sup> Тај прорачун чини комбинационе тонове првог реда, док насупрот њему постоје и комбинациони тонови другог реда, који представљају разлику фреквенција доњег тона интервала и комбинационог тона првог реда. Комбинациони тонови представљају „čisto akustički dokaz za mogućnost obrtaja intervala. Dosad se samo pomoću brojeva, na osnovu proporcija alikvotnog niza, moglo dokazati da se intervali dadu obrnuti i da ih obrtaji dopunjuju do oktave“.<sup>125</sup> Хиндемит наводи да интервал и његов обртај (у случају квинти, кварта, терци и сексти) имају идентичне комбинационе тонове. Поред тога, комбинациони тонови одређују основне тонове у интервалу:

Ako neki od tonova sviranog intervala (ili njegova oktava) zvuči još jednom kao kombinacioni ton, on će, pojačan, prevagnuti nad svojim partnerom. Znači da u intervalima koji sadrže takva udvajanja tonovi nisu jednake vrednosti: ton koji se ističe usled udvajanja treba smatrati osnovnim tonom, a onaj drugi je njegov pratilac.<sup>126</sup>

Услед великог броја различитих комбинационих тонова велике секунде, а који произлазе из односа аликвота 10:11, 9:10, 8:9 и 7:8, који имају различите комбинационе тонове, Хиндемит се одлучује за практично решење и великој секунди одређује горњи тон за основни, а њеном пару, малој септими доњи, водећи се логиком звучања доминантног септакорда. Исти одабир се примењује и на пар

---

<sup>123</sup> Исто, 74.

<sup>124</sup> Исто.

<sup>125</sup> Исто, 81.

<sup>126</sup> Исто, 82. Према тој логици, у интервалу квинте, основни тон је доњи, а у интервалу кварте, обрнуто, горњи. Хиндемит напомиње да комбинациони тонови мале терце и велике сексте нису део свираног интервала, те, уколико се ови интервали налазе самостално, као двогласни став, њихови основни тонови су исти као и у обрнутом случају велике терце и мале сексте – код мале терце доњи тон је основни, а код велике сексте је горњи. С тим у вези је и питање одређења молског трозвука, чији комбинациони тонови, у односу на дурски трозвук, указују једино на његову мању звучну вредност. Хиндемит одбацује идеју о симетрији, где је молски трозвук инверзија дурског, будући да нема акустичких законитости које би је подржале. „Pošto nije moguće oštro razgraničiti malu i veliku tercu, to ne verujem ni u polarnu suprotnost ovih akorada. Oni su visoka i niska, jaka i slaba, svetla i tamna, izrazitija i bleđa verzija jednog istog sazvučja. [...] na jednom istom osnovnom tonu može [se] načiniti čitav niz nesumnjivih durskih trozvuka, nasuprot istom tolikom mnoštvu molskih trozvuka“. Исто, 93.

мала секунда – велика септима. Последњи интервал је тритонус, односно прекомерна кварта или умањена квинта. Тритонус нема основни тон, већ један од тонова у тритонусу тежи да се наметне као вођица, а за то је потребно консултовати укупан мелодијски ток двају деоница и уочити интервал у који се тритонус креће.

На основу акустичких разматрања тонова и интервала, Хиндемит формира два низа – (1) мелодијски и (2) интервалски, у складу са размотреном акустичком сродношћу тонова. Тако низ 1 чине тонови поређани по следећем распореду: C, G, F, A, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis, (c). Низ 2 чини следећи распоред интервала: октава, квинта, кварта, мала секста, велика терца, мала терца, велика секста, велика секунда, мала септима, мала секунда, велика септима и тритонус. Заједничко за оба низа јесте да у односу почетних тонова, то јест, квалитету почетних интервала лежи хармонска снага, која постепено опада и уступа место мелодијској.

Следећи ниво организације тонских висина јесте њихово груписање у акорде, који се, према Хиндемиту, одређују правилима која произлазе из критике хармоније: „1. Tercni sklop ne može više biti osnovno pravilo po kojem se sazvučja grade. 2. Na mesto obrtaja akorada mora se postaviti neki opštiji princip. 3. Višeznačnost akorada mora otpasti“.<sup>127</sup> Користећи ове смернице и имајући у виду хармонску снагу интервала према њиховом редоследу у низу 2, Хиндемит најпре дели акорде у две основне групе: акорди без тритонуса (А: I, III, V подгрупа) и акорди са тритонусом (В: II, IV, VI подгрупа). Даље потподеле односе се на место основног тона у акорду и однос интервала у акорду. Тако, постоји укупно шест група акорада:

- акорди без секунди и септима (I): код којих је основни тон исти као и басов (I<sub>1</sub>) и код којих се основни тон налази међу горњим гласовима (I<sub>2</sub>);
- акорди без малих секунди и великих септима, са подређеним тритонусом<sup>128</sup> (II): код којих је основни тон исти као и басов и имају само малу септиму (II<sub>a</sub>); акорди са великом секундом и малом септимом (II<sub>b</sub>), код којих је басов тон идентичан основном (II<sub>b1</sub>), код којих је основни тон горе у акорду (II<sub>b2</sub>), акорди са више тритонуса (II<sub>b3</sub>);

---

<sup>127</sup> Исто, 108.

<sup>128</sup> Под подређеним тритонусом се подразумева тритонус унутар акорда као што је, на пример доминантни септакорд – по склопу мали дурски септакорд, где су терца и септима у односу тритонуса – који самим тим има и одређен смер разрешења (у случају доминантног септакорда, реч је о разрешењу у акорд тоничне функције).

- акорди са секундама и септимама, без тритонуса (III), где је основни тон једнак басовом (III<sub>1</sub>) и где се основни тон налази горе у акорду (III<sub>2</sub>);
- акорди са малим секундама и великим септимама и једним или више подређених тритонуса (IV): основни и басов тон су идентични (IV<sub>1</sub>) или је основни тон горе у акорду (IV<sub>2</sub>);
- неодредиви акорди без тритонуса (V): према Хиндемитовом тумачењу, ту припадају акорди сачињени од великих терци (прекомерни трозвук) и квартни акорди;
- неодредиви акорди са тритонусом који доминира (VI): овде припадају акорди сачињени од малих терци или прекомерних секунди (умањени трозвук или четворозвук).<sup>129</sup>

При везивању акорада, треба подједнако водити рачуна и о мелодијској и о хармонској компоненти. Хиндемит наводи:

U oba načina komponovanja, kako kontrapunktskom, tako i akordskom, harmonsko zbivanje, vezano uz melodijsko kretanje, odigrava se unutar jednog spoljnog okvira, jednog skeleta koji daje sazvučjima potrebne konture. Taj okvir čine basov glas i sledeći po važnosti melodijski luk iznad njega.<sup>130</sup>

Потом, требало би водити рачуна о хармонској кривуљи која представља редослед акорада различитих група. Када се пеђају „akordi potpuno iste strukture nema harmonske krivulje, nego se menjaju samo harmonski odnosi, koji u zajednici sa pulsom ritmičkog toka uređuju tonsko kretanje i povezuju ga u oblike“.<sup>131</sup> Потом груписани основни тонови акорада чине ход ступњева.

Специфичност модулације у Хиндемитовом тонском слогу чини немогућност одређења тачног тренутка модулације. У ходу ступњева се указују прелазни сегменти у којима је подједнако уочљив и полазни и циљни тоналитет.

Будући да хармонија у Хиндемитовом тонском слогу јасно тонално одређује прекомерне, умањене и квартне акорде, следи да атоналност и битоналност према његовом схватању не постоје. Сваки акордски склоп је могуће одредити према композиторовој подели акорада, а самим тим се одређују и основни тонови,

<sup>129</sup> Принципи за одређивање основног тона су исти као и код одређивања основног тона интервала, с тим што је потребно пронаћи најстабилнији интервал у сазвучју. Стабилност и хармонска јачина акорада постепено опадају са подгрупама. Прве две групе су хармонски најјаче а последње две најслабије.

<sup>130</sup> Исто.

<sup>131</sup> Исто, 132.

оквирни двоглас и ход ступњева. Хиндемит такође систематизује и ванакордске тонове, мада његово тумачење ванакордских тонова није у великој мери другачије у односу на њихов третман у класичној теорији хармоније. На крају, посебан одељак Хиндемит посвећује мелодији, а њу је могуће анализирати исто као и акорде.

Како би указао на универзалност свих сегмената тонског слога, који чине тотални тоналитет, композитор у последњем одељку прилаже анализе различитих музичких остварења из различитих епоха и стилских усмерења. Реч је о мелодијској анализи грегоријанског напева *Dies irae*, као и комплетним анализама баладе Гијома де Машоа (Guillaume de Machaut, 1300–1377), *Il m'est avis*, Трогласне инвенције у f-moll-у (1723) Ј. С. Баха, уводне музике Вагнерове музичке драме *Тристан и Изолда* (1859), почетног сегмента Сонате за клавир (1924) Игора Стравинског, Клавирског комада оп. 33а Арнолда Шенберга, као и сопственог дела, почетног сегмента уводне музике за оперу *Сликар Матис* (1934).

Хиндемитова систематизација тонског слога служи за успостављање система који указује на виталност тоналитета – не у смислу традиционалне, класичне хармоније, већ као поменутог тоталног тоналитета, у смислу односа тонова према њиховим акустичким законитостима, то јест као универзалног система који би надилазио одређене стилске оквире. Самим тим, тотални тоналитет требало би да се укаже као организован систем у чијој је природи интегрисање свих претходних и актуелних третмана тонског материјала у најширем смислу те речи. Између осталог, Хиндемит у тај систем уврштава и сопствени композиторски опус, односно сопствену поетику.

Осим што је конципиран тако да представља основу савременог компоновања и музичко-теоријског анализирања, Хиндемитов уџбеник *Техника тонског слога* представља и композиторове аутопоетичке ставове. Стога бисмо поставили питање да ли се и како, кроз посезање за техникама представљеним у уџбенику, истовремено посеже за Хиндемитовим композиционим техникама. Уколико је одговор потврдан, да ли онда Хиндемит, његова техника и стваралаштво задобијају смисао парадигме третиране на начин *узора*, то јест да ли дела компонована уз ослањање на Хиндемитов опус и композиционе принципе детаљно разрађене у уџбенику *Техника тонског слога* остају у домену симулације, или

добијају онај степен истоветности са „оригиналом“ који их приближава моделовању? Одговоре на ова питања даћемо касније, на примеру остварења из опуса Милана Ристића.

Будући да се Љубица Марић и Станојло Рајичић у својим опусима крећу у оквирима тоталног тоналитета, али не нужно са Хиндемитом као главним узором (то јест, без очигледног ослањања на принципе разрађене у уџбенику *Техника тонског слога*, као што је то случај у делима Милана Ристића), представићемо и неке друге теоријске поставке хармоније (то јест, систематизације композиционих техника) у XX веку.

У поређењу са Хиндемитовим, у уџбенику Цтирада Кохоутека<sup>132</sup> *Техника компоновања у музици XX века*, из 1965. године, више пажње је посвећено оним сегментима који су за Хиндемита мање важни, готово непостојећи, будући да не припадају концепту тоталног тоналитета. Кохоутек дели музику XX века на проширено-тоналну и модалну, атоналну музику – серијску и серијалну, пунктуалистичку музику, техничку музику (електронску, конкретну, магнетофонску), алеаторику и музику звучних боја и екстремно експерименталну музику.<sup>133</sup> Прве три категорије (проширено-тонална и модална, атонална, па чак и пунктуалистичка музика) могле би да се тумаче по принципима Хиндемитовог тонског слога, но овом приликом ћемо се задржати на првој од три издвојене категорије, јер је применљива на опусе троје разматраних композитора.

Кохоутекова дефиниција проширене тоналности је у одређеној мери слободнија у односу на постулате из Хиндемитовог уџбеника:

Tehnika proširene tonalnosti zasniva se na načelu očuvanja tonalnosti, ali uz dodavanje kakvih god nedijatonskih tonova i sazvučja, a takođe i afunkcionalnih veza. U svakom slučaju mora biti moguće da se odredi središte cele prošireno-tonalne strukture ili njenih delova, tojest moraju da postoje očevидni (čujni) muzički odnosi prema centralnom akordu, sazvučju, ili makar tonu.<sup>134</sup>

Модалност Кохоутек дефинише на следећи начин:

---

<sup>132</sup> Цтирад Кохоутек је био чешки композитор и музички теоретичар. Учио је на Конзерваторијуму у Брну и Музичкој академији Јаначек, где је касније и предавао. Усавршавао се у Дарлингтону код Лутославског (Witold Lutosławski, 1913–1994) и у Дармштату код Булеза (Pierre Boulez 1925–2016) и Лигетија (György Ligeti, 1923–2006).

<sup>133</sup> Уп. Стирад Кохоутек, *Техника компоновања у музици XX века*, (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984, 18.

<sup>134</sup> Исто, 22.

Modalna načela organizacije, koja se susreću u starogrčkoj muzici, potom u epohi gregorijanskog horala, pa u muzičkom folkloru – naročito istočnjačkom – i u srednjovekovnom umetničkom polimelodijskom višeglasju, u današnje vreme se zasnivaju na primeni raznih, među njima i novih modusa – nizova, koji se mogu obrazovati ne samo u oblasti tonskih visina, nego katkad i u oblasti trajanja, pauza, dinamike itd.<sup>135</sup>

Кохоутек Хиндемитов тотални тоналитет поистовећује са техником проширене тоналности, што је уочљиво и у следећем исказу: „Čак i jedan od glavnih predstavnika struje suprotne bečkoj atonalnoj školi, pristalica proširene tonalnosti – Hindemit, svesno operiše disonancama i konsonancama ne uvažavajući ranije uslove njihove primene“,<sup>136</sup> али и у чињеници да је ово поглавље Кохоутевог уџбеника у потпуности засновано на садржају уџбеника *Техника тонског слога*.<sup>137</sup> Међутим, Кохоутекова систематизација акорада је другачија у односу на Хиндемитову.

Кохоутек наводи дијатонске и недијатонске терцне акорде, квартне и секундне акорде, акорде са додатим тоновима (згуснуте акорде), акорде интервалских модела, симетричне акорде, специјалне акорде (Скрјабинов синтетички акорд, акорд доминанте,<sup>138</sup> акорд резонанце или аликвотни акорд, квартни [тритонусно-квартни] акорд, Бартокове акорде, акорде засноване на златном пресеку, акорде произвољне интервалске грађе и кластере). Метод организације тако профилисаног тонског материјала, Кохоутек доводи у везу са Хиндемитовим принципима тонског слога. Но, уместо примене Хиндемитове анализе мелодијског материјала, Кохоутек уводи нов одељак који се тиче „нових“ лествица. Ту наводи анхемитонску и хемитонску пентатонику, средњовековне дијатонске лествице (односно модусе), нарочите, комбиноване као и „вештачки“ конструисане лествице (шпанска, октатонска, цигански дур, лидијско-еолска, фригијско-јонска, акустичка, лидијско-миксолидијска лествица, дурско-молска лествица, комбинације једнаких или неједнаких тетрахорада спојених на заједничком тону, раздвојених целим степеном или полустепеном, комбинације

---

<sup>135</sup> Исто, 24.

<sup>136</sup> Исто, 26.

<sup>137</sup> Напоменули бисмо да иако Кохоутек уважава Хиндемитову анализу Шенберговог комада оп. 33а, он атонална/атематска, додекафонска и дела интегралног серијализма групише у посебно поглавље (то јест, поглавља, будући да Вебернов пунктуализам, који је у основи „на међи“ додекафоније и интегралног серијализма по принципу организације музичких параметара, поставља у посебно поглавље у односу на друга додекафонска дела).

<sup>138</sup> Мисли се на акорд који садржи све тонове дурске лествице, али тако постављен да може да се схвати као доминанти септакорд са додатом секундом, кварталом и секстом. Уп. исто, 29.

интервалских модела, Месијанови модуси са ограниченим бројем транспозиција и произвољно грађене једнооктавне и вишеоктавне лествице). Залазећи детаљније у Бартокова и Месијанова остварења, Кохоутек поред Хиндемитових принципа тонског слога уводи и осовински систем изградње мелодије, акорада и форме (Барток), као и једноставну модалну, односно бимодалну и полимодалну технику (Месијан). Кохоутек посебно потпоглавље посвећује организацији ритма, заснивајући је на Месијановим постулатима из *Технике мог музичког језика*.<sup>139</sup> Потом уводи сложене облике тоналне и модалне технике (које према Хиндемиту не постоје): биакордика и полиакордика, бимодалност и полимодалност, битоналност и политоналност, биритмика и полиритмика. Поглавље о проширеној тоналности се завршава одељком о четвртстепеној, трећиностепеној, шестиностепеној и дванаестостепеној музици, које, према Хиндемитовим ставовима, такође нису „валидне“, јер не почивају на акустичким законитостима тона, док за Кохоутека, у другој половини XX века, не представљају новине и постају равноправан део музичке традиције.

Враћајући се хронолошки уназад до Шенберговог<sup>140</sup> уџбеника *Теорија хармоније*, чије је прво издање објављено још 1911. године, а које је касније дорађивано (користићемо енглески превод трећег издања из 1922. године),<sup>141</sup> сусрећемо се са уџбеником који је, како то наслов говори, посвећен хармонији као музичко-теоријском предмету. Другим речима, у овом уџбенику није остављено много простора за теоријско образлагање акустичких својстава тона, консонанце и дисонанце, законитости темперованог система и тако даље, као што је то учињено у Хиндемитовом уџбенику, будући да Шенберг не прилази овој (пре свега педагошкој) проблематици у циљу систематизовања нових домета савремене музике, већ да би представио ученицима и студентима основне законитости теорије хармоније и дао практична упутства.<sup>142</sup> Упркос томе, завршни сегменти уџбеника

---

<sup>139</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944.

<sup>140</sup> Арнолд Шенберг је био аустријски композитор, чији опус садржи позноромантичарска, експресионистичка и додекафонска остварења. Будући да се бавимо превасходно Шенберговим теоријским радом, овом приликом се не бисмо задржавали на његовом обимном и значајном композиторском опусу.

<sup>141</sup> Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, (transl. Roy E. Carter), 3<sup>rd</sup> edition (1922), Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1984.

<sup>142</sup> Напоменули бисмо да Хиндемитова *Техника тонског слога* представља, као што смо споменули, универзалније теоријске поставке, које су „изнад“, то јест, интегришу у себе и класичну науку о хармонији, која, ипак, није примарно средиште Хиндемитовог уџбеника.

посвећени квартним акордима (поглавље XXI) и естетској евалуацији акорада са шест или више тонова (поглавље XXII), у одређеној мери откривају Шенбергову тежњу (донекле сродну Хиндемитовој) да сопствену поетику угради у ток развоја историје музике, као један део прегледа развоја композиционо-техничких средстава. Готово је сигурно да су чланови Прашке групе учили из овог уџбеника током студија у Прагу.

Поглавље посвећено квартним акордима почиње управо позивањем на Вагнерову, али и, као најранији пример употребе квартних акорада, Бетовену музику, а затим и на музику импресионизма (конкретно, Дебисијеву [Claude Debussy, 1862–1918]).<sup>143</sup> Након тога, Шенберг прелази на примере из сопственог опуса, као што су сегмент из симфонијске поеме *Пелеас и Мелизанда* (1902–1903), или главни мотив Камерне симфоније у E-dur-у, оп. 9 (1906). Упркос томе, Шенберг не жели да образлаже квартне акорде од по седам, осам или више тонова, будући да није наилазио на њих у музичкој литератури, иако тврди да их је и сам компоновао.<sup>144</sup> Између осталог, ређањем акорда сачињеног од узастопних кварта, дошло би до симултаног звучања свих дванаест тонова хроматске лествице, што представља конструкцију која није подложна систематизацији, иако су аутори различитих индивидуалних стилских усмерења (Антон Веберн, Албан Берг [Alban Berg, 1885–1935], Бела Барток, Франц Шрекер [Franz Schreker, 1878–1934] и други) компоновали дела у којима се јављају такве конструкције акорада.<sup>145</sup> Тако изложен Шенбергов став произлази из уверења да ученици који желе да компонују не би требало да користе примере наведене у уџбенику (мисли се на примере са шестозвучима и акордима са више од шест тонова, квартним акордима и тако даље), будући да се они не појављују у старијим уџбеницима, те ако је композитор заиста талентован, пронаћи ће добра решења ослањајући се на сопствене способности.<sup>146</sup> Како би се, према Шенберговим увидима, остварио прогрес у

---

<sup>143</sup> Уп. Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony...*, нав. дело, 402–403. Шенберг цитира одломак из Бетовенове Шесте симфоније, али се позива на Дебисија и Дикаа (Paul Dukas, 1865–1935), као композиторе који су осетили „свежину“ квартног акорда. Даље наводи да је самосталност и моћ квартног акорда можда најбоље исказана управо у Дебисијевој музици. Такође, Шенберг напомиње да се квартни акорди спонтано појављују у Малеровим, Штраусовим (Richard Strauss, 1864–1949) или Пфицнеровим (Hans Pfitzner, 1869–1949) делима. Шенберг је највероватније мислио на појаву квартних акорада као (вишеструких) задржица.

<sup>144</sup> Исто, 406.

<sup>145</sup> Исто, 406–407.

<sup>146</sup> Исто, 411.



уметности, потребно је на индивидуалном нивоу оспособити уметника да препознаје грешке својих претходника како би их се ослободио.<sup>147</sup> Наспрам њих, „особе просечног талента“, како их назива Шенберг, које нису продуктивне у највишем уметничком смислу, требало би да проучавају хармонију, јер је њима учење само себи циљ, а поред тога, реч је и о васпитању добрих конзумената уметности.<sup>148</sup> Укратко, Шенберг одбија да дâ коначан естетски суд о најновијим достигнућима савремене музике, позивајући се на уметничку интуицију у најширем смислу. Поред тога, важно је да се уочи да је његов приступ теорији хармоније још увек (у складу са временом настанка уџбеника) у најширем смислу класичан – заснован је на тумачењу дурских и молских лествица, главних ступњева и тако даље, постепено захватајући све сложеније хармонске обрасце, закључно са квартним акордом.

Последњи уџбеник који ћемо придодати низу овде разматраних јесте *Савремена хармонија. Од романтизма до дванаесттонског низа (Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*, први пут објављен у Њујорку 1966), Лудмиле Улехле (Ludmila Ulehla, 1923–2009)<sup>149</sup>. Иако композиторска генерација коју разматрамо у овом раду вероватно није користила овај уџбеник, сматрамо да је важно изложити неке од његових основних методолошких смерница, будући да се у њима неретко могу наћи олакшице у именовању, па чак и дефинисању одређених појава, што нам поједностављује аналитички поступак у даљем току рада. Наиме, временска дистанца која се успоставља у односу на период у историји музике о коме је у уџбенику реч, доноси извесну „аналитичку флексибилност“ савременом читаоцу, коју, у одређеној мери старији уџбеници можда и нису имали (нарочито када је реч о Хиндемитовом и Шенберговом).

Имајући у виду временску дистанцу у односу на Шенбергов и Хиндемитов уџбеник, ова ауторка сагледава укупан развој уметничке музике западног света од краја XIX века, па до краја прве половине XX, третирајући музички језик свих праваца који се јављају у том периоду као део историје који је подложен систематизацији. Сличност са Шенберговим уџбеником огледа се у концентрисању

---

<sup>147</sup> Исто, 415.

<sup>148</sup> Исто, 416–417.

<sup>149</sup> Лудмила Улехла је била америчка композиторка и пијанисткиња чешког порекла. Такође, бавила се и педагошким радом.

на раније поменуте основне законитости и практична упутства теорије хармоније, али систематизоване као стилске: позноромантичарске, импресионистичке и модернистичке тоналне музике, а потом и атоналне музике и додекафоније. Као једно од најважнијих правила, Улехла поставља принципе одређивања тоналног центра у мелодијској линији која садржи свих дванаест тонова хроматске лествице, принципе независног вођења акорада, бикордско композиционо писмо и политоналност. Ауторка потом детаљније образлаже полифоно компоновање: одређивање тоналних центара мелодијских линија разноврсног интервалског склопа, писање у двогласном ставу. Како ауторка наводи,

у модерном контрапунктском писму, свих дванаест тонова су на располагању композитору, како би се уредили на било који начин. [...] Писању модерног контрапункта се може прићи најбоље помоћу старих пракси. Основни принципи се нису променили. Свакој деоници је потребна гипка мелодијска контура; ритмичка разноврсност деоница потпомаже њиховој дистинкцији; одабир хармонских интервала би требало да буде разноврстан, да се мења између консонанце и дисонанце<sup>150</sup>.

И управо при читању тих сегмената уџбеника посвећених техници проширене тоналности, чини се да линеарни музички ток бива пресудан за одређење тоналних центара, пре него што би то био след акордских вертикала. Иако Улехла не користи термин „техника проширене тоналности“, сви постулати које наводи, као што је стално гравитирање ка одређеном тоналном центру, упућују на њега. При томе се, као и у старијим стилским усмерењима, консултују традиционални музички параметри. Методологија и примери које Улехла наводи су негде између Кохоутекових, Шенбергових и Хиндемитових. Хиндемит и Шенберг теже јакој систематизацији музичког језика (поготову савременог, у случају Хиндемита), док већ Кохоутек прилази уметничкој музици западног света у првој половини XX века као некој врсти историје, не доводећи у питање њено вредновање.

Кроз изложен приказ уџбеника и могућих техника коришћења музике из прошлости, поставили смо основе музичког језика и композиционих техника које су чиниле оквир у којем су се одабрани композитори Прашке групе кретали после Другог светског рата, односно у својим зрелим стваралачким фазама. Преостаје нам да укратко прикажемо неке од значајнијих уџбеника који су објављивани у Србији

---

<sup>150</sup> Ludmila Ulehla, *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Burlington, Advance Music, 1994, 341. [Прев. М. Б.]

после Другог светског рата, како бисмо прецизније поставили слику о ономе што су били „позитивни“ и „негативни“ примери из баштине европске уметничке музике, а у складу са тадашњом уметничко-педагошком идеологијом. Иако композитори којима се у овом раду бавимо нису оставили музичко-теоријску литературу иза себе, уџбеници који су настајали у деценијама после Другог светског рата представљају одраз времена у којем су ови композитори стварали. Реч је о својеврсној друштвеној клими која је, како ћемо видети, трајала чак и до деведесетих година прошлог века.

## 2. 1. Музичко-теоријска литература код нас (погледи композитора)

Као основа за развој музичко-теоријских дисциплина код нас, најпре су коришћени преводи чешких уџбеника, што није нимало изненађујуће, имајући у виду велики број наших композитора који су студирали на Прашком државном конзерваторијуму. Такође, не зачуђује чињеница да је велики број наших уџбеника писаних после 1945. године био заснован на чешком моделу. Уџбеници објављивани код нас представљају одраз онога што је композиторима у Србији било доступно и што су сматрали важним у процесу образовања будућих генерација.

Међу најважнијим преводима, налази се уџбеник *Наука о музичким облицима* Карела Болеслава Јирака (Karel Boleslav Jirák, 1891–1972)<sup>151</sup>, у преводу Михаила Вукдраговића и Предрага Милошевића.<sup>152</sup> Јираков уџбеник методолошки је уређен тако да прати елементе музичких облика од најједноставнијих ка

---

<sup>151</sup> Чешки композитор, студирао је право и филозофију на Карловом универзитету, а композицију је учио приватно код Витјеслава Новака (Vítězslav Novák, 1870–1949) и Јозефа Ферстера (Josef Bohuslav Foerster, 1859–1951).

<sup>152</sup> К. Б. Јирак, *Наука о музичким облицима*, (прев. Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић), Београд, Просвета, 1948. За више информација о преводиоцима уџбеника видети: Dragana Stojanović, *Jezik etosija Mihaila Vukdragovića*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, 1992; Драгана Стојановић-Новичић, „Михаило Вукдраговић: уметнички пут и *Вокална лирика* као *pars pro toto*“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 18, 2001, 37–50; Драгана Стојановић-Новичић, „Написи Михаила Вукдраговића о музици“, у Дејан Деспић (ур.), *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића: зборник радова са научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2000, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора*, Београд, Српска академија наука и уметности, 2004, 79–89; Марија Масникова и Јелена Михајловић Марковић (ур.), *Многострука делатност композитора Предрага Милошевића (1904–1988)*, Београд, Музиколошко друштво Србије, Факултет музичке уметности, 2015; Jelena Mihajlović Marković, *Predrag Milošević – portret muzičkog stvaraoca*, Beograd, Muzikološki institut SANU, Muzikološko društvo Srbije, 2019.

сложенијим. Другим речима, елементи форме се сагледавају од мотива, преко двотакта и реченице, до сложенијих елемената, као што је период или различити облици песме. Њих прате сложеније форме (сложена троделна песма, рондо, сонатни облик). Посебан одељак посвећен је сагледавању форми кроз жанрове: свита, соната, полифоне форме, различити облици вокалне и вокално-инструменталне музике и тако даље.

Други, не мање важан преведен уџбеник је *Наука о контрапункту* Отакара Шина (Otakar Šín, 1881–1943) у преводу Јована Бандура (1899–1956).<sup>153</sup> Пратећи систематизацију Јозефа Фукса, Шинов уџбеник подељен је на делове посвећене вокалном и инструменталном контрапункту. Први део, који се односи на вокални контрапункт, садржи сегменте о модусима, а затим и о двогласном и трогласном контрапункту. Оба сегмента су подељена на контрапунктске врсте (од 1:1 до полифоније). Први део се завршава сегментима о четворогласном и вишегласном вокалном контрапункту. Инструментални контрапункт се проучава кроз барокне форме које карактеришу строги полифони обрасци (двогласна и трогласна инвенција, трогласна фуга и тако даље).

Уџбеници двојице чешких аутора су постали веома значајни у нашој средини, будући да су се уградили у методологије музичко-теоријских уџбеника који су у њој настајали касније. Најпре ћемо представити одабране уџбенике и скрипта из хармоније, на којима могу да се виде начини на које је тумачен развој хармоније код нас, а потом и на уџбенике из музичких облика и контрапункта који се директно (мада са временском дистанцом) надовезују управо на превођене чешке уџбенике.

Уџбеник *Наука о хармонији* Миленка Живковића,<sup>154</sup> подељен је на теоријски и практични део (књига I и II). Теоријски део садржи уобичајене сегменте, као што су: „Општи појмови“, „Диатоника“<sup>155</sup> (трозвучи, четворозвучи, петозвучи, и вишезвучи), „Хроматика (трозвучи, четворозвучи, вишезвучи)“, „Модулације“, „Фигурације“. Практични део садржи задатке за хармонизацију, односно

---

<sup>153</sup> Otakar Šín, *Nauka o kontrapunktu*, (prev. Jovan Bandur), Beograd, Prosveta, 1949.

<sup>154</sup> Миленко Живковић, *Наука о хармонији*, књига I и II, Београд, Просвета, 1947. По професији композитор, паралелно је, са студијама права, учио музику у школи „Станковић“ код Миленка Пауновића (1889–1924). Студије композиције наставио је у иностранству, у Лајпцигу и Паризу. Од 1945. године предавао је на Музичкој академији у Београду.

<sup>155</sup> Називи поглавља дати су у свом оригиналном виду, према старом правопису.

шифроване басове и задате сопране, а они су груписани по истим сегментима као и у првој књизи. Интересантно је да у сегменту посвећеном задацима из „Диатонике“ постоји и одељак посвећен хармонизацији народних песама, задатих као сопранске деонице, без посебног груписања. Живковић укључује мелодије народних песама из Србије, Македоније, Босне, са Косова, из Црне Горе и Војводине.

Приручник Драгутина Чолића, *Развој теорија хармонског мишљења. Од модалног вишегласја до проширеног дурско-молског тоналитета*,<sup>156</sup> заснован је на прегледу различитих музичко-теоријских тумачења у периоду од XIII до прве половине XX века. У приручнику, као што је то наговештено насловом, аутор проучава теорије хармоније закључно са позноромантичарским тоналитетом. Када је у питању позноромантичарска хармонија, аутор представља тумачења Хуга Римана (Hugo Riemann, 1849–1919), Франтишека Скухерског, Леоша Јаначека, Макса Регера и Отакара Шина. Посебно поглавље посвећено је тумачењу теоријских концепција Арнолда Шенберга и Паула Хиндемита.

Интересантно је да Хиндемитов уџбеник *Тонски слог* Чолић сагледава из угла функционалног тоналитета и у великој мери га пореди са Шенберговим уџбеником из хармоније. Наиме, Чолић као да се не слаже са Хиндемитовим тумачењем појединих акорада као „функционално нејасних“:

Deleći sve akorde u dve osnovne grupe, od kojih prvu sačinjavaju sazvučja koja u svome sklopu nemaju tritonusa, dok u drugu spadaju akordi sa tritonusom, Hindemit okvirima prve grupe akorada obuhvata kao stabilna sazvučja durski i molski trozvuk. Međutim, umanjeni trozvuk i njegove obrtaje i umanjeni septakord i njegove obrtaje smatra funkcionalno nejasnim i neodređenim. Isto tako, smatra labilnim i funkcionalno neodređenim prekomerni trozvuk i akord izgrađen od dve čiste kvarte.<sup>157</sup>

Према ономе што је наведено у предговору, Чолић очигледно даје примат Шенберговом тумачењу позноромантичарског тоналитета и теорији такозваних региона, наводећи да Хиндемитов систем није до краја разрађен.<sup>158</sup> Предност коју Чолић уочава код Шенберга је у томе да се тај композитор у својим теоријским

---

<sup>156</sup> Dragutin Čolić, *Razvoj teorija harmoniskog mišljenja. Od modalnog višeglasja do proširenog dursko-molskog tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1976. Чолић је учио музику код Милоја Милојевића у школи „Станковић“ и Музичкој школи (данас: Средња музичка школа „Мокрањац“), а потом у Прагу код Јозефа Сука и Алоиса Хабе. Предавао је у школи „Станковић“ и у Средњој музичкој школи при Музичкој академији (данас: Средња музичка школа „Јосип Славенски“), а од 1940. на Музичкој академији.

<sup>157</sup> Исто, 49.

<sup>158</sup> Уп. исто, 6.

написима очигледно држи класичног тоналитета, који се одржава на основу његових главних и споредних акорада, док Хиндемит, како сам аутор наводи „*izučava savremeni muzički izraz u celini*“.<sup>159</sup> Наиме, Чолић не запажа главну разлику између Хиндемитовог тоталног тоналитета (односно концепта проширене тоналности) и класичног тоналитета којим се бави Шенберг. Реч је о равноправном коришћењу свих дванаест тонова хроматске лествице, који гравитирају према једном тоналном центру. Но, оно што је још важније у Хиндемитовом концепту тоталног тоналитета јесте да се тензија између акорада, која постоји у класичном тоналитету, замењује односом између „једноставнијих“ и „сложенијих“ акорада (то јест, акордима од I до VI подгрупе и назад) на основу којих се гради хармонска крива. Другим речима, Хиндемит у други план ставља функционалност акорада, наспрам редоследа вертикалних склопова који чине хармонску криву.

Међу капиталним издањима музичко-теоријске литературе код нас, налази се уџбеник *Наука о музичким облицима* Властимира Перичића<sup>160</sup> и Душана Скворана<sup>161</sup>, који је први пут објављен 1961. године, а доживео је седам реиздања.<sup>162</sup> Структура уџбеника је у великој мери слична његовом чешком претходнику. Уџбеник садржи поглавља „Елементи облика“, „Облик песме“, „Полифони облици“, „Тема с варијацијама“, док се сложенији формални обрасци обрађују попут жанрова: „Рондо“, „Свита“, „Соната“. За њима следе и „Слободнији облици“ и „Вокални и сценски облици“, као и прилози за анализу, у виду низа дела која чине репрезентативне примере за свако од поглавља. Прво издање је садржало свега шест прилога за анализу, а њихов број је до последњег, седмог издања порастао до двадесет. У поређењу са Жираковим, у уџбенику Перичића и Скворана више пажње је посвећено прилагођавању терминологије српском језику, те он

---

<sup>159</sup> Исто, 49.

<sup>160</sup> Властимир Перичић (1927–2000), студирао је композицију на Музичкој академији у Београду, усавршавао се у Бечу. Од 1954. предавао је на Музичкој академији у Београду. Био је дугогодишњи професор Југословенске историје музике на Катедри за музикологију и етномузикологију. Изабран је за дописног члана Одељења ликовне и музичке уметности САНУ. Видети: Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук. Интернационални часопис за музику*, 10, 1997, 33–46; Драгана Стојановић-Новичић, „Танано и прецизно: умна звучача Властимира Перичића“, *Музикологија*, 8, 2008, 167–183.

<sup>161</sup> Душан Скворан (1923–1975), диригент и музички писац. Студирао је на Музичкој академији у Београду, Конзерваторијуму у Лењинграду, а дипломирао је на Музичкој академији у Загребу. Био је професор и декан Музичке академије у Београду.

<sup>162</sup> Користићемо последње, седмо издање: Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima, sedmo nepromenjeno izdanje*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.

садржи темељнија објашњења назива појединих формалних образаца или игара. Такође, више пажње је посвећено практичној анализи што се огледа у изразито великом броју нотних примера уз текст.<sup>163</sup>

Такође, значајан је и Перичићев хабилитациони рад, *Преглед развоја хармоније*,<sup>164</sup> у којем је овај аутор, на изразито језгровит начин приказао одлике различитих стилова. Поглавља скрипте су „Приступ: претхармонски стадијум музике“, „Барок“, „Класика“, „Романтика“, „Националне школе“, „Импесионизам“ и „Савремена музика“. Пажњу свакако привлачи последње поглавље посвећено савременој музици. Истичући да се позни романтизам и импесионизам јављају и у првој половини XX века, Перичић уочава да са новим струјама које се јављају око 1910. године долазе нови правци, чији развој може да се прати као мноштво различитих линија.<sup>165</sup> Међу њима, аутор издваја експресионизам и Арнолда Шенберга као његовог најзначајнијег представника, а потом наводи додекафонију и серијалну музику као правце (односно композиционе технике) које су се изродиле из експресионизма.<sup>166</sup> Касније, Стравински и Барток су наведени као представници „националног смера“ који наставља да еволуира у првим деценијама XX века, док „неокласична оријентација“ постаје одредница индивидуалног стила Игора Стравинског после Првог светског рата.<sup>167</sup> Као заједничке одлике поменутих праваца у првој половини XX века (прецизније, око Првог светског рата), Перичић наводи тежњу за слободном употребом дисонанце, али и ослобађање мелодије од њене хармонске условљености и „оживљавање контрапунктике“, где као најзначајнијег представника истиче Паула Хиндемита.<sup>168</sup> Та расправа постаје увод за потпоглавље „Проширена концепција тоналности“, односно, како га аутор назива, проширеног тоналитета.<sup>169</sup> Основна одлика проширене тоналности, према Перичићевом мишљењу је

---

<sup>163</sup> Напоменули бисмо да је број нотних примера растао са сваким новим издањем, као што је то случај и са прилогом за анализу.

<sup>164</sup> Vlastimir Peričić, *Pregled razvoja harmonije*, habilitacioni rad, Beograd, s. n, [1968]. Такође видети и: Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd, Umetnička akademija, 1968. Опширније о месту Перичићевог хабилитационог рада у развоју музичке теорије у Србији видети у: Ivana Ilić, *Epistemologija savremene muzičke analize*, doktorska disertacija, mentor dr Sonja Marinković, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2016, 159.

<sup>165</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Pregled razvoja...*, нав. дело, 40.

<sup>166</sup> Исто, 41.

<sup>167</sup> Исто.

<sup>168</sup> Исто.

<sup>169</sup> Исто, 41–42.

uklanja[nje] barijere između dijatonskih i alteorvanih tonova. Ovde se nadovezuje stvaranje onih autora XX v. koji se ne odriču klasične harmonske funkcionalnosti, ali je tretiraju vrlo slobodno i primenjuju disonantnu akordiku savremenog obeležja. Takvi primeri su Prokofjev [...], Šostakovič, [Дмитриј Дмитревич Шостакович, 1906–1975], Britn [Benjamin Britten, 1913–1976] i dr.<sup>170</sup>

Даље, Перичић наводи хроматску лествицу као основу хармонског мишљења: „[A]li tonalna centralizacija i dalje postoji (za razliku od atonalnog harmonskog jezika Šenberga i njegove škole, gde je uništena svaka funkcionalna hijerarhija među tonovima)“.<sup>171</sup> Као композиторе чије писмо одговара техници проширене тоналности, Перичић наводи Бартока, Хиндемита, Хонегера (Artur Honegger, 1892–1955), а поред њих и представнике „модерних националних школа“, Кодалја (Zoltán Kodály, 1882–1967), Хачатурјана (Արամ Խաչատրյան / Арам Ильич Хачатурян, 1903–1978) и, код нас, Јосипа Славенског.<sup>172</sup>

Игор Стравински се помиње и као композитор који је међу првима применио технику битоналности, иако се њени корени могу пронаћи и у Бетовеновом, а касније Штраусовом и Ајвзовом стваралаштву.<sup>173</sup> Као композиторе који компонују битоналну музику Перичић истиче Бартока и Славенског, а посебно Даријуса Мијоа (Darius Milhaud, 1892–1974), који достиже и политоналност.<sup>174</sup>

Такође је од посебне важности и кратко потпоглавље „Савремене хармонске теорије“. Перичић сажето истиче Јаначека (Leoš Janáček, 1854–1928), Шенберга (који се дотиче савремене хармоније), Ленормана (René Lenormand, 1846–1932, који систематизује импресионистичку хармонију), Јелинека (Hanns Jelinek, 1901–1969), Кшенека (Ernst Křenek, 1900–1991) и Лајбовица (René Leibowitz, 1913–1972) и Алоиса Хабу. Јелинек, Кшенек и Лајбовиц су издвојени као аутори који систематизују додекафонску технику, док је Хаба значајан због теоријског образложења четврттонског и шестинотонског система.

Међу њима, код Перичића посебно место има управо Паул Хиндемит и његова теорија изложена у уџбенику *Техника тонског слога* (за разлику од Чолићевог прегледа теорија, који примат даје Шенбергу).

---

<sup>170</sup> Исто, 42.

<sup>171</sup> Исто.

<sup>172</sup> Уп. Исто. Интересантно је да Барток није, поред Кодалја, наведен као представник „модерне националне школе“.

<sup>173</sup> Исто, 42–43.

<sup>174</sup> Исто, 43.



Међу капиталним Перичићевим музичко-теоријским студијама налази се и *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*, објављен 1987. године.<sup>175</sup> Уџбеник је конципиран тако да се читаоци најпре упознају са полифоним техникама, у распону од настанка тоналне хармоније, преко једногласног, двогласног, трогласног и вишегласног става, до имитације, обртајног контрапункта и секвенце у бароку. Следе поглавља посвећена барокним инструменталним формама: инвенцији, фуџи, осталим полифоним инструменталним облицима, као и поглављу посвећеном вокално-инструменталној полифоној музици барока. Уџбеник се завршава поглављем о полифонији после барока. Ту нас посебно занимају композитори који су заступљени у потпоглављима посвећеним полифонији у музици XX века. Најпре, при тумачењу полифоније у импресионизму, коришћени су одломци из дела Дебисија и Равела. Следи потпоглавље „Од позног романтизма до експресионизма. Слободна атоналност“ у оквиру којег се налази свега један пример из опуса Густава Малера, а већину чине примери из опуса композитора Друге бечке школе. Посебно потпоглавље је посвећено додекафонији, то јест, Шенберговим и Веберновим додекафонским делима. Наредно поглавље посвећено је битоналној и политоналној музици, односно опусима Стравинског, Шимановског (Karol Szymanowski, 1882–1937), Мијоа и Славенског. Потпоглавље „Неокласицизам и необарок. Слободна тоналност“ посвећено је делима Бузонија (Ferruccio Busoni, 1866–1924), Хиндемита, Шостаковича, Стравинског и Казеле (Alfredo Casella, 1883–1947). Посебан одељак чини и музика необарока, односно опуси Хиндемита, Бартока, Шостаковича и Стравинског. Изразито разноврстан одабир „полифоних“ опуса у XX веку налази се у потпоглављу „Контрапунктски облици у необароку“. То су Франк Мартен (Frank Martin, 1890–1974), Бенцамин Бритн, Шостакович, Милан

---

<sup>175</sup> Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Drugo (nepromenjeno) izdanje, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Studentski kulturni centar, 1998. Уџбеник је готово подједнако заснован на домаћој литератури о полифонији (написи Дејана Деспића, Љубице Марић, Роксанде Пејовић и Властимира Перичића), али и француској (Марсел Дипре [Marcel Dupré, 1886–1971], Андре Жедалж [André Gédalge, 1856–1926], Венсан Денди [Vincent d'Indy, 1851–1931] и други), немачкој (Штефан Крел [Stephan Krehl, 1864–1924], Вернер Нојман [Werner Neumann, 1905–1991], Хуго Риман [Hugo Riemann, 1849–1919] и други), руској (Дора Ромадинова [Дора Григорьевна Ромадинова, рођ. 1934], Игор Владимирович Способин [Игорь Владимирович Способин, 1900–1954]) и енглеској (Едмунд Рубра [Edmund Rubbra, 1901–1986]) литератури. Основу уџбеника у највећој мери чини инструментално и вокално-инструментално стваралаштво Јохана Себастијана Баха. Такође видети и: Ivana Pić, нав. дело, 156–157.

Ристић, Хиндемит, Вилијем Волтон (William Walton, 1902–1983), Шчедрин (Родион Константинович Щедрин, рођ. 1932), Луцијан Марија Шкерјанц (1900–1973), Стјепан Шулек (1914–1986), Стравински и Јохан Непомук Давид (Johann Nepomuk David, 1895–1977). Иако су југословенски композитори били присутни у ранијим потпоглављима, у уџбенику се налази посебно потпоглавље посвећено њима, без обзира на њихове различите стилске, односно композиционо-техничке оријентације (од неокласицизма до серијалне музике): Фрањо Дуган (1874–1948), Борис Папандопуло (1906–1991), Јосип Славенски, Милан Ристић, Марко Тајчевић (1900–1984), Рудолф Бручи (Rudolf Brusci, 1917–2002), Славко Остерц (1895–1941), Предраг Милошевић и Љубица Марић.

Конечно, Перичић даје преглед неких значајних дела XX века написаних у форми фуге. Ту је најпре први став Бартокове *Музике за гудаче, удараљке и челесту*, потом *Ludus tonalis* Паула Хиндемита и на крају, *24 прелудијума и фуге* Дмитрија Шостаковича.

Из прегледа сегмента уџбеника посвећеног полифонији и полифоним облицима у XX веку уочава се да Перичић можда највише истиче Хиндемита, а потом и Бартока, а међу домаћим ствараоцима Јосипа Славенског и у одређеној мери Милана Ристића.

На истој „линији“ као и Перичићеви уџбеници, налази се и музичко-теоријска, односно композиторска, претежно уџбеничка литература Дејана Деспића.<sup>176</sup> Међу капиталним остварењима тог типа јесу и уџбеници *Хармонска анализа*<sup>177</sup> и *Хармонија са хармонском анализом*.<sup>178</sup> У случају уџбеника *Хармонска анализа*, реч је о низу практичних упутстава за примену у хармонској анализи, а конципиран је проблемски: „Увод“, „Акорди“, „Ванакордски тонови“, „Лествице“, „Тоналитет“, „Проширени тоналитет“, „Алтерације“, „Модулација“, „Секвенца“, „Додатак – неке напомене о хармонији новијег доба“. Према речима самог аутора,

svaki deo gradiva koji se izlaže, prikazan je najpre s apstraktno-teorijskog gledišta, i to polazeći skoro *ab ovo*, tj. bez pretpostavke nekakvog predznanja [...] jer se ovde radi o teorijskim osnovama za jedan analitički, dakle *posmatrački*

<sup>176</sup> Дејан Деспић (рођ. 1930), композитор и музички теоретичар, редовни члан Српске академије наука и уметности, дипломирао је композицију у класи Марка Тајчевића, 1955. и дириговање код Михаила Вукдраговића, наредне 1956. године, на Музичкој академији у Београду. Предавао је у Музичкој школи „Мокрањац“, а од 1965. на Музичкој академији предмете Хармонија са хармонском анализом, Контрапункт и Тонски слог.

<sup>177</sup> Дејан Деспић, *Harmonska analiza*, Београд, Уметничка академија у Београду, 1970.

<sup>178</sup> Дејан Деспић, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Београд, Zavod za udžbenike, 2004–2014.

pristup harmoniji, a on se nužno donekle razlikuje od onog aktivnog, 'stvaralačkog', kakvim se bave normalni udžbenici harmonije.<sup>179</sup>

Другим речима, у питању је уџбеник који би требало да надогради средњошколско познавање хармоније, али и да, како је аутор то навео, надомести евентуални недостатак предзнања код студената.

Својеврсни наставак, односно, другачији вид систематизације хармонске анализе налази се у уџбенику *Хармонија са хармонском анализом*. Насупрот свом претходнику, организација овог уџбеника је рађена на основу стилско-историјског развоја хармоније. Стога је само прво поглавље, „Корени тоналитета“ посвећено основним елементима хармоније и хармонске анализе (што је на неки начин била основа претходног уџбеника). Књига је, осим на поглавља, подељена на делове. Први део се односи на поменуто поглавље „Корени тоналитета“, као и на поглавља о хармонији барока и класицизма. Други део посвећен је хармонији романтизма (рани, позни, романтизам националних школа), док је трећи део посвећен хармонији у XX веку (од општег прегледа композиционих техника, до посебних поглавља о импресионизму и хармонији у тоналној музици XX века). Слично Перичићевом тексту *Преглед развитка хармоније* и уџбенику *Вокални и вокално-инструментални контрапункт*, када је у питању музика XX века, примећује се изразито разноврстан избор аутора, али, с изузетком аутора са француског говорног подручја, о чему ће бити више речи касније.

Иако не указује директно на композиторово сагледавање европске музичке баштине у поетичком смислу, такође је значајан и уџбеник из више делова посвећен предмету Тонски слог. Реч је о уџбеницима *Мелодика. Тонски слог – први део*,<sup>180</sup> *Двоглас. Тонски слог – други део*,<sup>181</sup> *Вишегласје. Тонски слог – трећи део*,<sup>182</sup> *Вишегласни аранжмани. Тонски слог – четврти део*.<sup>183</sup> Кроз уџбенике, Деспич постепено уводи читаоца у структуру партитуре, почев од мелодије и њене структуре, преко структуре двогласног, трогласног и вишегласног става. Ауторова намера је била да укаже на разноврсност тонског слога, односно могућих изгледа

<sup>179</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza...*, нав. дело, V.

<sup>180</sup> Уџбеник је први пут објављен 1973. године. Користили смо друго издање: Dejan Despić, *Melodika. Tonski slog – prvi deo*, друго izdanje, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.

<sup>181</sup> Dejan Despić, *Dvoglas. Tonski slog – drugi deo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.

<sup>182</sup> Dejan Despić, *Višeglasje. Tonski slog – treći deo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.

<sup>183</sup> Dejan Despić, *Višeglasni aranžmani. Tonski slog – četvrti deo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975.

партитуре од периода ренесансе до позног романтизма. У уџбеницима нема посебног издвајања композитора с одређених поднебља, а посебно је интересантно што, слично око три деценије старијем уџбенику из хармоније Миленка Живковића, Деспић такође наводи примере из народне музике (реч је о једногласним и двогласним народним песмама погодним за даљу обраду и аранжирање).

Конечно, посебну пажњу привлачи Деспићев приручник *Увод у савремено компоновање*.<sup>184</sup> Реч је о практичном приручнику у којем су објашњене композиционе технике неокласичног усмерења, заједно са низом практичних вежби, које читаоца уводе у основе савременог (али ипак неокласичног) компоновања. Аутор савремено компоновање дели на авангардно, неокласично и еkleктично, наводећи да је у питању изразито груба подела.<sup>185</sup> Интересантно је да Деспић еkleктично компоновање схвата као синоним за „неоригинално стварање“:

Treba imati na umu da je ovaj poslednji pojam krajnje relativan! Eklektičko, tj. neoriginalno, nestvaralačko ponavljanje i oponašanje određenih umetničkih postupaka i obrazaca itekako je prisutno i u raznim pravcima neoklasike, pa i avangarde, jer ne zavisi od vrste i stila tih postupaka i obrazaca, nego od (nedostatka) mašte, invencije, nadahnuća i stvaralačke snage autora.<sup>186</sup>

Аутор очигледно критикује сваки вид епигонског копирања неког од постојећих стилова, не везујући ту појаву за одређени правац у уметничкој музици XX века.

Ипак, аутор се држи класичних основа, на којима заснива свој приручник:

Ostaje, dakle, uvođenje u načine muzičkog mišljenja i oblikovanja koji bi se u najširem smislu, mogli nazvati neoklasičnim, utoliko što se nadovezuju na melodijske, harmonske i kontrapunktske idiome tradicionalne (tj. doimpresionističke) muzike, ali se, istovremeno ostvaruju kroz opoziciju prema njima – ne avangardno-rušilačku, nego evolutivnu: koja razgrađuje ali i dograđuje, napuštajući stereotipe, pretvarajući izuzetke u nova pravila, vodeći naslućene mogućnosti do novih ostvarenja.<sup>187</sup>

Структура приручника у великој мери наликује уџбеницима за предмет Тонски слог. Додуше, реч је о приручнику који би требало да уведе читаоца у технике компоновања у правцу академског неокласицизма какав је после Другог светског рата установљен као композиторски образовни модел на Музичкој академији у

<sup>184</sup> Dejan Despić, *Uvod u savremeno komponovanje*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.

<sup>185</sup> Уп. исто, 1.

<sup>186</sup> Исто, 1, ф. 2.

<sup>187</sup> Исто, 1–2.

Београду, те се овај уџбеник, према темама које обрађује, хронолошки надовезује на теме обрађене у уџбеницима посвећеним тонском слогу. Деспих у више наврата (а што се уочава и у наведеним цитатима) напомиње да никада не би требало слепо копирати одређене стилове (или можда одређене композиторске поетике), већ, слично Хиндемитовим ставовима постављеним око педесет година раније, изграђивати сопствени стил у оквиру већ устаљеног, система проширене, односно слободније схваћене тоналности.

Сегменти приручника посвећени су компонентама музичког израза: „Мелодика“, „Ритам и метрика“, „Хармонија“, „Полифонија“, „Облик и структура“, али ни у једном од њих се ниједан композитор не истиче посебно. У поглављу посвећеном мелодији, указано је на Месијанов систем модуса са ограниченим бројем транспозиција, као једном од могућих градивних музичких материјала. Наиме, Деспих је самостално израђивао нотне примере којима би илустровао елементе музичког израза о којима је писао. Такође, самостално је израђивао и задатке за вежбање.

Из приложених прегледа уочава се да је тежиште уџбеника код нас било утемељено на класичном музичком репертоару, а онда и на стваралаштву композитора XX века који су у великој мери надограђивали те основе, дакле, композиторима неокласичног усмерења. Можда једина музичко-теоријска студија која је настала код нас, а која је посвећена подједнако композиторима различитих стилских усмерења јесте *Музичка форма или смисао у музици* Берислава Поповића,<sup>188</sup> у којој се, за разлику од ранијих музичко-теоријских студија (уместо практичног приступа или хронолошког прегледа), приступа из угла феноменолошког сагледавања музичке форме. Према речима Драгане Стојановић-Новичић, теоријски модел Берислава Поповића чини више категорија. Прва је енергија:

Поповић тако убедљиво сугерише енергетске импулсе и ресурсе дела да смо, после његових указивања на те конкретне моторе у „лавинама“ композиције, готово приморани да дело осетимо као једну пулсирајућу масу кроз чије ходнике струји енергија, али и која ту своју енергију

---

<sup>188</sup> Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, Kulturni centar Beograda, 1998. Берислав Поповић (1932–2002), композитор и музички теоретичар, студирао је најпре наставнички одсек, а онда и композицију на Музичкој академији у Београду, где је и предавао од 1967.

размењује са спољашњим светом којим је окружена: са другим делима или са самим примаоцем – човеком.<sup>189</sup>

Друга важна категорија је контраст: „Да би се нешто саставило и довело до целине вишег реда, мора да постоји контраст – разлика на више могућих нивоа. С друге стране, контраст омогућава и специфичан динамизам форме“.<sup>190</sup> Дакле, ослањајући се на, у основи традиционалне постулате доживљаја музичког дела, Поповић тежи постављању одређених универзалних начела, примењивих подједнако на најразличитије правце и жанрове. Стога, његов методолошки приступ, иако радикално не нарушава раније, доноси један нови увид у проблематику музичке форме. Како је то формулисала Мирјана Веселиновић-Хофман:

С обзиром на то да сваки музички ток, као што смо истакли, претпоставља интенционалну узрочност тј. својеврсну уређеност или, како Поповић каже, *организацију музичког дела*, бити у музичком току значи бити у форми. Како се – по Поповићу – управо њом остварује смисао музичког дела, бивање у форми, дакле, у делу, значи и његово **разумевање**.<sup>191</sup>

Овим прегледом желели смо да илуструјемо на који је начин академски приступ компоновању условио академску музичко-теоријску/композиторску литературу у нашој средини, која је требало да буде одраз виталности неокласичног стилског проседа кроз XX век. Пре свега, уочавамо доминацију аутора са немачког говорног и културног подручја – реч је о аустријским и немачким композиторима барока, класицизма и романтизма чија су дела најчешће (донекле и с правом) представљана као узорни примери помоћу којих би требало изучавати музику. Поред њих, посебно су истицани композитори код којих је уочљиво јако национално усмерење, то јест, композитори такозваних „националних школа“ (најчешће руске, чешке и пољске), што и не чуди, имајући у виду да су чешки уџбеници служили као методолошки предлог. То је такође било и у складу са доктрином социјалистичког реализма. Уколико ситуацију у образовању упоредимо са оном на концертним подијумима у Србији, уочавамо идентичне тенденције. Према речима Мелите Милин, после 1945,

---

<sup>189</sup> Драгана Стојановић-Новичић, „Писана реч Берислава Поповића – интелектуално-уметнички кредо“, *Музички талас* 34–35, 2006, 28.

<sup>190</sup> Исто, 29.

<sup>191</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 124.

[н]ајчешће су се могла чути дела Бетовена [...], Дворжака [Antonín Dvořák, 1841–1904.] [...], Чајковског [...], а од композиција новијих од импресионизма углавном оне из опуса совјетских и чехословачких аутора. До 1949. године упадљиво је било инсистирање на представљању совјетских аутора [...] Разумљиво је што су гостујући уметници у највећем броју долазили из земаља „социјалистичке заједнице“, али и из Чехословачке, која до 1948. године није била део источног блока.<sup>192</sup>

Са разлазом између Југославије и СССР-а 1948. године, почеле су „да се назиру могућности већих стваралачких слобода, али култура и уметност су и даље биле под снажном доминацијом партијске политике“.<sup>193</sup> Другим речима, уочавамо подједнако присуство сличних стваралаца како на концертним подијумима, тако и у уџбеничкој литератури, што је свакако била последица послератне културне политике, чији су се трагови осећали и у предстојећим деценијама.

Када је у питању музика XX века, акценат је на композиторима неокласичне оријентације (пре свега Хиндемиту), али и композиторима који су оставили траг у смеру фолклорног усмерења (Барток или Стравински). Када је савремена музика у питању, осетан је изостанак француских композитора. Изузетак би представљао Даријус Мијо, који је, како смо навели, спомињан у контексту битоналне и политоналне музике, а у нешто каснијим студијама и уџбеницима, Оливије Месијан више није „негативан“ пример, већ композитор који је кроз свој систем модуса са ограниченим бројем транспозиција увео нов третман организације тонског материјала. Слаба заступљеност савремених композитора који су у Паризу стварали још од међуратног периода очигледно је одраз њихове негативне рецепције у Србији и Југославији као последица доктрине соцреализма после 1945, али и чињенице да у Србији није ни могло да буде довољно пропагатора музике француских аутора. После Другог светског рата готово да и није било композитора који су се школовали и/или боравили у Француској – изузеци су Милоје Милојевић (који је умро 1946) и Јосип Славенски (умро 1955) – и који би могли да промовишу француске ствараоце. Тек од краја педесетих година XX века, дошло је до већег броја композитора који су одлазили на усавршавање у Француску (Душан Радић [усавршавао се код Мијоа и Месијана], Мирјана Живковић [код Месијана и Нађе Буланже {Nadia Boulanger, 1887–1979}], Иван Јевтић, Властимир Трајковић

<sup>192</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново...*, нав. дело, 31–32.

<sup>193</sup> Исто, 33.

[обојица код Месијана] и други), па је тако у нашој средини порасло интересовање за савремено француско стваралаштво.

## 2. 2. „Негативан“ пример: Оливије Месијан

У прегледу уџбеника и начина на који су они одражавали погледе на савремено стваралаштво после Другог светског рата, споменули смо значајан недостатак савремених француских композитора – тек у каснијим уџбеницима, као што су поменути Деспићеви или Перичићеви, француски савремени композитори се спомињу у нешто већем броју. Најчешће, реч је о Даријусу Мијоу и његовој битоналној и политоналној музици, као и о Оливијеу Месијану и његовом систему модуса са ограниченим бројем транспозиција као иновативном третману тонског материјала. Чињеница да се овај композитор релативно касно појављује у нашој музичко-теоријској литератури,<sup>194</sup> узрокована је негативном рецепцијом његовог стваралаштва у нашој средини у годинама после Другог светског рата, где је Месијан означен као „негативан“ пример међу савременим композиторима, односно композитор кога, према пропагаторима доктрине социјалистичког реализма, није требало следити.

Године 1948, у 22. броју часописа *Музичке новине*, објављен је превод текста Виктора Городинског из часописа *Совјетска уметност (Советское искусство)* под називом „Сувремена музика буржоаског запада“.<sup>195</sup> Городински оштро критикује савремене тенденције уметничке музике у Западној Европи. Истичући Месијана као централног члана групе „Млада Француска“,<sup>196</sup> аутор наводи да

[m]uzika Messiaena i njegove teorijske deklaracije, koje sadržavaju gotove recepture komponiranja razblažujuće katoličke muzike, jesu eklektička mješavina izopačenih uzora prebachovske polifonije sa svakojakim ekspresionističkim i schönbergijanskim izvrdavanjima i postupcima naturalističkog zvučnog imitiranja: maglovito filozofiranje u pogledu ritmičke modalnosti i muzičkih univerzalija, koje uključuju u sebi 'izraz

<sup>194</sup> Иако се Месијаново стваралаштво протеже на готово цео XX век, овај стваралац је још 1944. године објавио трактат о свом музичком језику о којем ће овде бити речи.

<sup>195</sup> Viktor Gorodinski, „Suvremena muzika buržoaskog zapada“, *Muzičke novine*, 22, 1948, 3.

<sup>196</sup> Групи „Млада Француска“ припадали су Оливије Месијан, Андре Жоливе (André Jolivet, 1905–1974), Ив Бодрије (Yves-Marie Baudrier, 1906–1988) и Данијел-Лесир (Jean-Yves Daniel-Lesur, 1908–2002).



prostora i vremena' mnogo nas sećaju na subjektivno idealističke koncepcije ruskih simbolista i to upravo njihove desne frakcije.<sup>197</sup>

Осим што је идеолошки усмерен, негативан став Городинског у одређеној мери ипак открива познавање Месијановог композиционог поступка. Карактерисање његове технике као пребаховске полифоније уз елементе савременог музичког језика би могло да се односи на општи утисак који је на Городинског оставила Месијанова музика (под претпоставком да је присуствовао бар једном од извођења Месијанових дела), док би се натуралистичко имитирање највероватније односило на резултате Месијанових орнитолошких радова или елемената различитих музичких фолклора које је композитор транспоновео у своја дела,<sup>198</sup> о чему ће више речи бити касније.

Идентични ставови одликовали су и друге критичаре и музичке писце тог периода. У часопису *Музика: Зборник удружења композитора Србије*, 1949. године објављен је превод реферата „Куда иде развој музике“ Тихона Хрењикова, са II међународног конгреса композитора и музичких критичара у Прагу, маја 1948.<sup>199</sup> Хрењиков као изразито негативне примере у савременој музици наводи композиторе чије је стваралаштво у мањој или већој мери везано за Париз. Најпре, аутор критикује стваралаштво Игора Стравинског као композитора декадентне буржоаске музике (и то пре свега на основу цитираних композиторских аутопоетичких изјава),<sup>200</sup> а потом и Оливијеа Месијана (такође критикованог на основу цитираних аутопоетичких изјава).

Критикујући Месијана, Хрењиков наводи:

Послератно доба изнело је на површину француског композитора Оливијеа Месјена [sic!] кога је један део стране музичке критике малте не [sic!] прогласио за „пророка нове француске музике“. Уметничке мисли Месјена у својој суштини су реакционарне. Месјен заокружава своје стварање густом маглом мистицизма који одводи уметност од света реалне стварности и од горућих савремених захтева. Његов музички језик

---

<sup>197</sup> Viktor Gorodinski, нав. дело.

<sup>198</sup> Међу таквим делима је, на пример, *Квартет за крај времена* из 1941. године, дело које је могло да буде познато Городинском. Исто тако, Городински је могао да се упозна са Месијановим трактатом *Техника мог музичког језика*, будући да је он објављен 1944. године.

<sup>199</sup> Тихон Хрењиков, „Куда иде развој музике“, *Музика: зборник удружења композитора Србије*, 2, 1949, 1–15.

<sup>200</sup> Уп. исто, 9. Будући да Стравински није детаљније образлагао сопствену поетику на начин на који је то учинио Месијан (готово у виду практичног приручника), његовим предавањима објављеним као *Поетика музике* се овде нећемо детаљније бавити. Видети: Igor Stravinski, *Poetika glazbe*, (prev. Tomislav Brlek) Zagreb, Algoritam media, 2009.

– како то каже сам Месјен – је „крајње иматеријалан, духовни, католички и приближава се вечности у простору и нестварности“.

Наравно, ова елегантна језичка творевина не може да сакрије потпуну беду и бесадржајност његове формалистичке музике, лишене живота и лепоте.<sup>201</sup>

Своје мишљење о Месијану и Стравинском, у основи слично Хрењикову, изнео је и Оскар Данон. Стравински је композитор чије је поетичке ставове Данон окарактерисао као „дух фашистичке естетике“,<sup>202</sup> док је Месијан описан на следећи начин:

Међу „најpopularnijim“ и највише сјенjenim музичарима savremene Francuske код буржоаских критичара спада Оливје Месијан који у својим „propovijedima“ и музичким ostvarenjima агитира за повратак „sveobuhvatnom katolicizmu“. Међу његовим djelima налазе се – kvartet „Za svršetak svijeta“, „Vizije amena“ (на biblijski siže), „Tri малене liturgije“ за ženski glas solo, čelestu i udaraljke, те низ sličnih djela. Naslovi djela а и izbor instrumenata јасно pokazuju да се ту ради о реакцији на svim linijama.<sup>203</sup>

После ових критика, намеће се питање како је заправо изгледало Месијаново композиционо писмо. Одговор на то питање дао је сам композитор у аутопоетичком (али и композиционо-техничком) трактату *Техника мог музичког језика (Technique de mon langage musical / The Technique of my Musical Language)*.<sup>204</sup> У предговору, Месијан наводи да свој музички језик сагледава из угла ритма, мелодије и хармоније.<sup>205</sup> Стога, композитор образлаже ритмичке обрасце из индијске музике и начине на које их користи, ритмове са додатим вредностима (поступак додавања нотних вредности у одређени ритмички образац), методе аугментације и диминуције ритмичког обрасца, употребу неретроградних ритмова (то јест, ритмичких образаца који звуче исто извођени од напред и уназад), поступке полиритмије и ритмичког педала са посебним освртом на ритмички канон и, коначно, начине нотирања ритмичких образаца.

---

<sup>201</sup> Тихон Хрењиков, нав. дело, 10.

<sup>202</sup> Уп. Oskar Danon, „Uloga savremene muzike u društvu“, у *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, 1, 1948, 9.

<sup>203</sup> Исто.

<sup>204</sup> Трактат је први пут објављен 1944. године, а овом приликом користићемо енглески превод који нам је доступан: Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, (transl. John Satterfield), Paris, Alphonse Leduc, 1956. Месијан је био композитор, оргуљаш и педагог. Његов опус садржи велики број дела, а у њему су уочљиви утицаји француске оргуљске традиције, Дебисија, Стравинског и Бартока. Учио је композицију код Венсана Дендија.

<sup>205</sup> Уп. Исто, 7.

Аспекте мелодике Месијан образлаже кроз музику која је на њега утицала – индијске раге, грегоријански корал, народну музику, али се бави и акустичким законитостима интервала и контурама мелодије. Посебна поглавља посвећена су певању птица, развоју мелодије (технике одузимања, пермутовања и транспонована тонских висина), да би се потом композитор посветио проблемима форме (реченица-песма, дводелна и троделна реченица, фуга, соната, форма грегоријанског напева).<sup>206</sup> Последња поглавља посвећена су хармонији: питањима доминантног, резонантног и квартног акорда, коначно, система модуса са ограниченим бројем транспозиција, односом модуса и дур-мол система, црквених модуса, атоналне, политоналне и четврттонске музике, као и проблема полимодалности.

По свему судећи, елемент који је могао да делује одбојно пропагаторима доктрине социјалистичког реализма у Месијановој музици била је њена комплексност, сачињена од, како је наведено, елемената Шенбергове композиционе технике, полифоније, црквених модуса, различитих елемената фолклора и тако даље. Но, оно што је чинило Месијанову музику неприхватљивом био је дубоки религиозни мистицизам који је композитор уткивао у њу. Стога и не чуди да је међу првим композиторима код нас код којих је осетан Месијанов утицај (директно, пре свега због усаваршавања у његовој класи) био Властимир Трајковић (1947–2017).<sup>207</sup> У својој докторској дисертацији, Јелена Јанковић-Бегуш сагледава поетику Властимира Трајковића као „'модернистичко-класицистичко' усмерење“ у

---

<sup>206</sup> Месијан истиче мелодију као најважнију компоненту (свог) музичког израза, неретко се, између осталог, ослањајући на руски и француски фолклор. Уп. исто, 31–33.

<sup>207</sup> Опширније о опусу Властимира Трајковића видети у: Јелена Н. Јанковић-Бегуш, *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, докторска дисертација, ментор др Драгана Стојановић-Новичић, Београд, Факултет музичке уметности, 2021, [https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2022/03/jelena-jankovic-begus\\_doktorska-disertacija.pdf](https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2022/03/jelena-jankovic-begus_doktorska-disertacija.pdf), (приступљено 11. 4. 2022). Пре Властимира Трајковића, Душан Радић је боравио у Паризу, на усавршавању код Оливијеа Месијана, али и код Даријуса Мијоа, 1957. године. Имајући у виду неке особености Радићевог стваралаштва, напомињемо да у његовом опусу није осетан Месијанов утицај, али Мијоов јесте. Детаљније у: Miloš Bralović, „The Entertainer and the Social Critic: Dušan Radić and his *Balada o mesecu litalici (Ballad of the Vagabond Moon)*“, in Tijana Popović Mladjenović et al., *Contextuality of Musicology – What, How, Why and Because*, Belgrade, Faculty of Music, 2020, 241–255. Идентичан случај представља и стваралаштво Ивана Јевтића, који се усавршавао у Месијановој класи 1973–1975. За више информација видети: Ивана Медић (ур.), *Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића. Тематски зборник*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020; Ивана Медић, „'Одисеја' слободног уметника. Разговор са академиком Иваном Јевтићем“, у *Паралелне историје. Савремена српска уметничка музика у дијаспори*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020, 75–80.

којем се испољава „античка (грчка) парадигма“.<sup>208</sup> Према мишљењу ауторке, Трајковић је „схватао Гостушкове 'ренесансе/класицизме' као симптом модернистичких тежњи“, те је „и сам желео да понуди једну такву обнову музике која би имала модернистички смисао“.<sup>209</sup> Композиционе технике које указују на Трајковићево модернистичко усмерење су остинато, модалност и специфична организација ритма, уочљиве у делима као што су *Звона* за клавир, оп. 5 (1974), *Дан – Четири химне за оркестар* оп. 6 (1973–1976), *Епиметej (Epiméthée)* оп. 7 за оргуље (1977) и друга.<sup>210</sup> Такође, Јелена Јанковић-Бегуш кроз анализу дела разматра и специфичности инструментаријума који користи Трајковић, а реч је о инструментима који воде порекло од најзначајнијих музичких инструмената античке Грчке. Реч је о китари, обои/енглеском рогу и флаути, који воде порекло од китаре, аулоса и Панове фруле.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Уп. Јелена Јанковић-Бегуш, *Античка (грчка) парадигма...*, нав. дело, 304.

<sup>209</sup> Исто, 7–8. У вези са тумачењем повратка ренесанси/класицизму видети: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968, 132–140.

<sup>210</sup> Уп. Јелена Јанковић-Бегуш, *Античка (грчка) парадигма...*, нав. дело, 304.

<sup>211</sup> За више информација видети: исто, 333–338.

### 3. Теоријски оквири (3): музички правци прве половине XX века

Посматрајући стваралаштво Ристића, Марићеве и Рајичића у периоду после Другог светског рата (али имајући у виду и остварења из развојних фаза које му претходе), уочава се да оно у великој мери резонира са музичким правцима прве половине XX века – пре свега експресионизмом и неокласицизмом. Као што смо то приметили у биографским цртицама, али и у уводном поглављу текста, за композиторе којима се бавимо у дисертацији, у литератури се користе одреднице као што су експресионизам, неоекспресионизам, неокласицизам и необарок. Како бисмо што адекватније проучили европске узорне троје српских академика, морали бисмо да се посветимо дефинисању наведених праваца и уочимо на који начин бисмо могли најадекватније да их применимо на њихове опусе.

Експресионизам је, као правац у музици, обележио почетак XX века, а његова иницијална појава се везује за Шенбергово стваралаштво до Првог светског рата. Према речима Ричарда Тараскина (Richard Taruskin), појава експресионизма у уметности је неодвојива од појаве психоанализе и достигнућа Сигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939):

Експресионизам, нарочито онако како је проповедан и коришћен у Шенберговом Бечу, не може у потпуности да се разуме без покрета психоанализе који се јавио у исто време и на истом месту. Оба покрета су била заснована на немогућем, ако не и парадоксалном циљу: истраживању људског несвесног, у једном случају кроз научни метод, а у другом кроз уметност.<sup>212</sup>

Како Тараскин објашњава, према Фројдовој дефиницији „...људска субјективност условљена 'унутрашњим догађајима' [...] била је подређена емоцијама, нагонима и жељама којих је људска јединка несвесна, често због тога што су оне биле друштвено неприхватљиве и самим тим потиснуте из свести“.<sup>213</sup> Стога, људска субјективност постаје главна тема експресионистичке уметности, а задатак уметника постаје да „прикаже нешто – или пре, резултате нечега – што је сакривено не само од других људи, већ и од онога ко то треба да прикаже“.<sup>214</sup> Према томе,

---

<sup>212</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Music in the Early...*, нав. дело, 307. [Прев. М. Б.]

<sup>213</sup> Исто. [Прев. М. Б.]

<sup>214</sup> Исто. [Прев. М. Б.]

није тешко закључити да се понирање у истраживање несвесно<sup>215</sup> одвијало на интуитиван начин, поготову у уметности. Једноставније речено, подсвест и доживљаји које она производи ( снови, халуцинације и слично) постају главна тема експресионистичке уметности. Како се експресионизам развијао у наредним деценијама, круг тема који је заокупљао Шенберга, али и његове ученике, постао је шири.

Изразито турбулентан след догађаја у периоду 1906–1907. године могао је да наведе Шенберга да се интуитивно, као уметник, посвети истраживању подсвести: његова супруга га је напустила због афере са сликарком Ричардом Герстлом (Richard Gerstl, 1883–1908), а пошто се вратила Шенбергу, Герстл је извршио самоубиство.<sup>216</sup> Према Тараскиновим наводима, често се проналази образложење да је ова епизода из Шенберговог живота утицала на оно што је у композиционо-техничком смислу означавало почетак музичког експресионизма, а то је искорак из тоналног музичког мишљења.<sup>217</sup> Наведени турбулентни догађаји очигледно нису били једини разлог за Шенбергов искорак из тоналне музике, јер, „[с]пецифична средства за којима је Шенберг трагао како би реализовао своје циљеве била су условљена композиторским знањима и искуствима“.<sup>218</sup> Шенбергов музички језик тог периода карактерисала је еманципација дисонанце, у смислу престанка њене подређености консонанци, што је значило искорак према атоналној музици.<sup>219</sup> Композитор је навео да су „[д]исонанце [...] 'удаљене консонанце'. То је први корак према ослобађању музичког мишљења од конвенција – 'од нечијег

---

<sup>215</sup> Несвесно је „[п]ретпостављени психички квалитет непознат свесном ја. 1. За Фројда је н. свако ментално збивање које познајемо само на основу његове манифестације, док директно о том збивању не знамо ништа, премда се одиграва у нама. [...] Није само *ид* несвестан, већ су то и извесни делови *ега* и *супер-ега*“. Жарко Требјешанин, *Речник психологије*, Београд, Агапе књига, 2018, 354. Подсвесно је „[и]зраз који се у популарној психолошкој и психоаналитичкој литератури често, али погрешно употребљава за оно што је *предсвесно* или *несвесно*. Сигмунд Фројд је овај термин као неадекватан врло брзо не само напустио већ га је и критиковао као нејасан, двосмислен“. Исто, 418.

<sup>216</sup> Уп. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Music in the Early...*, нав. дело, 308–309.

<sup>217</sup> Уп. Исто, 309.

<sup>218</sup> Исто.

<sup>219</sup> У овом тренутку не бисмо се детаљније бавили Шенберговим односом према термину 'атонална музика'. Такође, напоменули бисмо да је и пре композиторовог искорака из тоналног мишљења било сличних „експеримената“ у том погледу, као на пример Листова позна клавирска дела (споменимо комаде за клавир као што су *Сиви облаци* [1881] или *Багатела без тоналитета* [1885]) у којима акценат није на односу између консонанце и дисонанце, већ се тонална неодређеност подстиче пре свега недостатком потврде тоналитета.

укуса, или васпитања, или интелигенције, или знања, или вештине“.<sup>220</sup> Другим речима, Шенберг је желео да релативизује консонанцу и дисонанцу, што је био један од његових практичних доприноса западноевропској музичкој традицији, а то је преносио и на своје ученике, пре свих, Антона Веберна и Албана Берга. Наиме, Шенберг је у својим делима из прве деценије XX века, позноромантичарским по стилском проседеу, користио изразито комплексан тонални језик, где је хроматизам „...pозне romantike [...] doveo klasični tonalitet do ivice besmisla“.<sup>221</sup> Повезаност експресионизма и позног романтизма подвукао је и Дејан Деспић, наводећи:

ekspresionizam [...]je neposredan **izdanak romantizma** i samo krajnje potenciranje nekih njegovih svojstava. Naziv stila je i potekao otuda što je u njemu ekspresija postala osnovni i najviši cilj, središte i smisao umetničkog iskaza. Ona se tu pojačava sve do krika, a taj **ekspresionistički 'krik'** je mnogostran i slojevit. To je izraz burnih i žestokih duševnih stanja, duboko podsvesnih, iracionalnih i odreda sa mračne strane osećajne skale.<sup>222</sup>

Одлике експресионистичке хармоније су представљене на следећи начин: „...[U] експресионистичкој хармонији владају скоро искључиво **disonance**, dobrim delom i ekstremne, a такође велика **tonalna labilnost**, pa i **atonalnost**“.<sup>223</sup>

Низ Шенбергових дела насталих на прелому из прве у другу деценију XX века одражава ове тенденције: Други гудачки квартет, оп. 10 (1908), Три комада за клавир оп. 11 (1909), Пет комада за оркестар оп. 16, (1909), монодрама *Ишчекивање* (*Erwartung*, 1909), мелодрам *Пјеро месечар* (*Pierrot Lunaire*, 1912), опера *Срећна рука* (*Die glückliche Hand*, 1913) и слична. Није само одступање од тоналног мишљења карактеристика музичког језика поменутих дела. Међу њима морамо да истакнемо перманентни развој као кључну особину музичког тока, што настаје као последица линеарног музичког мишљења. Развој атоналности у Шенберговом опусу довео је после Првог светског рата до његовог „озакоњења“, односно, додекафоније, јер се са атоналним остварењима појавио и проблем организације атоналног музичког језика. Додекафонија се „objavila kao *jedan novi zakon* који је јасно показао да *balansiranja između reda i 'haosa'* ne mogu većito da traju, da ni sam

<sup>220</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Music in the Early...*, нав. дело, 310. [Прев. М. Б.]

<sup>221</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 197.

<sup>222</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, 432.

<sup>223</sup> Исто, 439.

'haos' ne može biti trajan jer sama muzička materija zahteva formiranje nekog novog zakona koji bi joj obezbedio legitimnost i po kome bi se ravnala".<sup>224</sup>

Рецепција Шенбергових дела насталих око 1910. често је била негативна, чак и када су у питању остварења настала пре Другог гудачког квартета – поред првих атоналних остварења, на негативан пријем је наишло и неколико Шенбергових раних соло песама насталих око 1900. године и Први гудачки квартет оп. 7.<sup>225</sup> Негодовање као реакција публике очигледно је била пратећа одлика првих експресионистичких остварења. Тумачећи одлике експресионизма као авангардне (између осталог, као оне које провоцирају шок и негодовање публике), Мирјана Веселиновић-Хофман ипак наглашава еволутивну природу експресионизма иако је „сам експресионистички звук [...] био шокантно нов“, али, шокантно нов експресионистички звук је био припремљен и та припрема „...је заправо довела до разлаза са музичком традицијом по кључним тачакама и хијерархији у њеној садржајној и формалној логици“, те је „...крајњи ефекат поступка којим се дошло до музичког експресионизма деловао [...] знатно радикалније од тог самог поступка“.<sup>226</sup> Радикалност процеса у наведеном цитату захтева уодношавање са Биргеровим појмом историјских авангарди. Историјске авангарде, футуризам, дадаизам и надреализам, делимично експресионизам и руска авангарда, појавиле су се доносећи радикалан прекид са традицијом, али и критику институције уметности отприлике у исто време када и Шенбергов експресионизам.<sup>227</sup> С појавом експресионизма у музици, до таквог радикалног прекида са традицијом није дошло. Дакле, колико год да је експресионизам при својој појави деловао „радикално“, можда чак и „рушилачки“ настројен према традицији и институцији уметности, у музици је, ипак, очигледна његова еволутивна природа, то јест, тесна повезаност са музиком позног романтизма.

На преласку из прве у другу декаду XX века, у опусу Игора Стравинског, десио се помак према експресионизму фолклорне провенијенције, који је своју најочигледнију манифестацију добио у балету *Посвећење пролећа* (1913).

---

<sup>224</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 197.

<sup>225</sup> Уп. Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005, 138–139.

<sup>226</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас*, 30–31, 2002, 25.

<sup>227</sup> Уп. Peter Birger, *Teorija avangarde*, (prev. Zoran Milutinović), Beograd, Narodna knjiga, 1998, 33.



Интересовање Стравинског за музички фолклор било је очигледно још у балетима *Жар птица* (1910) и *Петрушка* (1911). Ричард Тараскин уочава постепену еманципацију октавонске (истарске, то јест умањене) лествице у потоња два балета, која од колористичког средства постепено постаје основни градивни тонски материјал.<sup>228</sup> Оно што је издвојило *Посвећење пролећа* у односу на претходне балете јесте упечатљива тема. Стравински се посветио истраживању паганских ритуала (наспрам бајке о Жар птици, или симболистичке приче о Петрушки) и то такозваних „великих жртвовања“, уз помоћ сликара и археолога Николаја Рериха (Николай Константинович Рерих, 1874–1947).<sup>229</sup> На Рерихов савет, Стравински је, поред руских, посегнуо за народним мелодијама Литванаца и Летонаца, будући да су од свих европских народа у Руском царству они међу последњима примили хришћанство – чак 1386. године.<sup>230</sup> На примеру литванске народне песме коришћене у сегменту „Игре отмице“ из *Посвећења пролећа*, Тараскин кроз третман мелодије објашњава један од најважнијих композиционо-техничких постулата фолклорног експресионизма – метроритмичко варирање: „Мелодија је само једном изложена у целости; одатле се јавља само у фрагментима, често прекидана насилно интерполираним дисонантним акордима“.<sup>231</sup> Дакле, реч је о фрагментовању материјала, понављању фрагментованих сегмената и честој промени места акцента.

Док је Шенбергов експресионизам као подлогу имао јаку психолошку ноту, подтекст експресионизма Стравинског био је понирање у најдубљу прошлост човечанства (или најдубље слојеве фолклора), онолико колико је то било могуће. Разлика је заправо у томе што је психолошка нота Шенберговог експресионизма изразито субјективна, а психолошка нота експресионизма Стравинског наизглед није у првом плану, будући да је реч о психологији колектива.<sup>232</sup> Заједничка црта

---

<sup>228</sup> Уп. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Music in the Early...*, нав. дело, 164.

<sup>229</sup> Уп. исто, 170.

<sup>230</sup> Исто, 172.

<sup>231</sup> Исто. [Прев. М. Б.]

<sup>232</sup> О проблемима испољавања психологије субјективности и објективности у музици експресионизма писао је и Теодор Адорно. У Шенберговом случају реч је о уметности ради уметности као производу отуђеног субјекта: „...[P]redmet umjetničkog dela je i opet umjetnost. Ono ne može estetski izmaći mehanizmu zaslepljivanja, kad mu društveno pripada. Radikalno otuđeno, apsolutno umjetničko dejlo odnosi se u svojoj sljepoći jedino tautološki prema samom sebi. Njegov simbolički centar je umjetnost. [...] Ekspresionistički protest se zato tako lako vraća prividu jer je iz njega i potekao, iz privida samog individualiteta“. Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike...*, нав. дело, 73. Са друге стране, Адорно уочава недостатак субјективитета у руској предграђанској култури, који Стравински

оба експресионизма је дисонантан музички језик, али док је у Шенберговом случају то била последица линеарног музичког писма и еманципације дисонанце, у случају Стравинског дисонантност музичког језика потекла је из одабира фолклорног материјала и рада са њим – мелодијом или лествицом која постаје основа и за хоризонталу и вертикалу.<sup>233</sup> Сродан пут ка фолклорном експресионизму уочљив је и у стваралаштву Беле Бартока, али кроз активно проучавање најпре мађарског музичког фолклора (Барток је такође проучавао музички фолклор балканских народа). У случају Бартоковог опуса, цитати народних мелодија су још ређи него што је то случај у делима Стравинског до Првог светског рата. Бартоков рад на проучавању фолклора, уз проналажење тоналних симетрија и других посебних видова организације тонског простора, довео га је до концепта имагинарног фолклора.<sup>234</sup>

Према наводима Скота Месинга (Scott Messing), на преласку из XIX у XX век, у Француској су се користили бројни термини који су означавали уметност и музику повезану са било којом уметничком, то јест музичком традицијом из прошлости. Према томе, на самом крају XIX века, у књижевности, термин неокласицизам (*néoclassicisme*)

...нарочито онај који је био уочљив у француској уметности с краја XVIII века није био пожељан. [...То је било изражено] међу писцима који су га, током касног XIX века сматрали беживотном имитацијом грчке и римске уметности, то јест сервилним интересовањем [за њу], с академском прецизношћу.<sup>235</sup>

Касније, Месинг додаје:

---

користи како би у свом времену обезбедио легитимитет распада субјекта. Уп. исто, 164, ф. 4. Као пример, Адорно користи управо балет *Посвећење пролећа*: „Uza svu stilsku suprotnost između kulinarski pripravljenog i galamdžijskog baleta, zajedničko im je [*Petruški* i *Posvećenju proleća*] jezgro u nehumanom žrtvovanju pojedinca kolektivu: žrtvovanju bez tragike, prinesenom na nekoj uzvišenijoj slici čoveka, nego slijepom potvrđivanju stanja koje sama žrtva priznaje bilo time što se sama sebi izruguje, bilo što sama sebe poriče“. Исто, 165–166.

<sup>233</sup> Тумачећи кантату *Песме простора* (1956) Љубице Марић и коментаришући однос хоризонтале и вертикале, Мирјана Веселиновић-Хофман наводи: „...[P]rocesom arhaizacije horizontalnog muzičkog toka, Marićeva je postigla aktualizaciju vertikalne muzičke sadržine“. Мирјана Веселиновић, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 348. Дакле, фолклорне мелодије малог обима у којима доминира пре свега интервал секунде, резултирају квартно-секундним акордима у вертикали.

<sup>234</sup> Опширније о Бартоковим композиционо-техничким поступцима у: Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Music in the Early...*, нав. дело, 373–421.

<sup>235</sup> Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, University of Rochester Press, 1996, 13. [Прев. М. Б.] Детаљније о генези термина неокласицизам и неокласицизму у музици видети и: Miloš Bralović, „Annulling the Trauma: Neoclassicism as the Modernist (?) Antidote to Society’s Ills“, *New Sound International Journal of Music*, 53, 2019, 53–69.

Као обележје музике, термин неокласицизам почео је учестало да се користи тек после 1900. године. Употреба термина је довољна да обликује специфичну дефиницију неокласицизма током прве деценије XX века: израз прикладан за композиторе XIX века који су у већином компоновали форме инструменталне музике настале у XVIII веку, али који су жртвовали оригиналност и дубину музичког израза зарад апстрактне имитације структуре.<sup>236</sup>

Према Месинговој полемици, погрдно значење термина постојало је и у музици и у књижевности, с тим што су у музици, „...а то је било подстакнуто националистичким емоцијама, неокласицизам без изузетка користили [...] француски писци да опишу немачке музичаре“.<sup>237</sup> Насупрот термину неокласицизам, у складу са националистичким емоцијама, на прелому векова, термин нови класицизам (*nouveau classicisme*) коришћен је да означи француску музику засновану на оживљавању старе француске музике, за коју се сматрало да је била у супротности са немачком музиком тога времена.<sup>238</sup>

Разматрајући француску културу на преласку из XIX у XX век, Џејн Фалчер (Jane Fulcher) наводи да је културни модел који је подразумевао поларизацију на класично – француско и романтично – немачко заступала монархистичка десница у Француској (иако је савремена аустро-немачка музика сматрана лошим узором, бечки класицизам XVIII века је био добар узор); самим тим постојала је и подела између композитора: новокласичари – Сезар Франк, Сен Санс, Денди – наспрам лево оријентисаних стваралаца – Ерика Сатија (Erik Satie, 1866–1925), композитора француске „Шесторке“, па чак и, у одређеној мери, Мориса Равела.<sup>239</sup>

Промена значења термина неокласицизам десила се после Првог светског рата:

Поједини пропагатори савремене уметности тежили су да раскину било који вид везе са предратним стиловима, који су уопштено, уз неколико изузетака, на овај или онај начин сагледавани као декадентни. За те уметнике и критичаре, Дебиси је био икона импресионизма [...]. Равел је, исто тако, повезиван са презасићеним романтизмом, а чињеница да је

<sup>236</sup> Исто, 13–14. [Прев. М. Б.]

<sup>237</sup> Исто, 14. [Прев. М. Б.]

<sup>238</sup> Уп. исто, 24. Месинг овде реферира на музику коју су компоновали Лео Делиб (Léo Delibes, 1836–1891), Камил Сен-Санс, Морис Равел, Венсан Денди, Клод Дебиси и други композитори. У њиховим делима постоји јасно ослањање на плесне обрасце и уопште карактеристике француске музике XVII и XVIII века.

<sup>239</sup> За више информација о музичком животу у Паризу до Другог светског рата видети: Jane F. Fulcher, “The Composer as an Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism”, *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 2, 1999, 197–230; Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914–1940*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

*Валцер* био композиторово прво поратно дело само је потврђивала њихову тврдњу.<sup>240</sup>

Један од таквих пропагатора био је Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889–1963), а композитор којег је нарочито хвалио био је Ерик Сати:

Кокто је издвојио Сатија спрам предратних тенденција и удаљених националних традиција. „Класични“ пут јасноће који је Кокто приписао Сатију био је јединствен по томе што није зазирао у прошлост. „Нова једноставност“ Сатија [...] је била подједнако „класична“ и „модерна“; „француска музика“ која се није позивала ни на једну другу француску музику.<sup>241</sup>

Према Коктоовим тумачењима, Сатијева музика би могла да се означи као модернистичка. Најшире схваћена модернистичка својства неокласицизма (у новом значењу које је добио после Првог светског рата), према Месинговом схватању била су уметничке тенденције према

...стабилизацији повратка у главне токове европске уметности и носталгији коју је тај повратак имплицирао. Истовремено са том тенденцијом [...] свако позивање на прошлост могло је да се тумачи као недостатак креативности, те се сматрало да је најбоље остати „културно сироче“ [наводници М. Б.]. Термин [неокласицизам] је добио нови живот 1923. године, када је повезан са стваралаштвом Игора Стравинског, [...] а управо та веза се показала као одлучујућа за одређење значења термина неокласицизам које је било другачије од дотадашњег.<sup>242</sup>

Иако се термин неокласицизам појавио још око 1900. године, значење у којем га данас користимо – музички правац који се појавио после Првог светског рата – инаугурисано је премијерним извођењем Октета (1923) Игора Стравинског 1923. године у Паризу.<sup>243</sup>

Неокласицизам, како га је дефинисао Властимир Перичић, ослањајући се на његову појаву пре свега у немачкој музици јесте,

[n]ova antiromantična estetika, tzv. Nova objektivnost (od nem. termina *Neue Sachlichkeit*), [koja] zastupa treznu, uzdržanu, 'apolinijsku' umetnost, u kojoj bi vaskrsli klasični ideali: uravnoteženost forme i sadržaja, objektivizacija emocija, čvrsta formalna konstrukcija.<sup>244</sup>

<sup>240</sup> Scott Messing, *Neoclassicism in Music...*, нав. дело, 76. [Прев. М. Б.]

<sup>241</sup> Исто, 77. [Прев. М. Б.]

<sup>242</sup> Исто, 85. [Прев. М. Б.]

<sup>243</sup> Уп. исто, 85.

<sup>244</sup> Vlastimir Perićić, „Neoklasicizam“, у Krešimir Kovačević (ur.), *Muzička enciklopedija*, том 2, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1974, 670.

Перичић пре свега дефинише неокласицизам из визуре музичких пракси које су се после Првог светског рата јавиле у Вајмарској републици. Но, класични идеали које аутор спомиње примењиви су и на француски контекст.

Појава неокласицизма се неретко тумачи као типично француски одговор на музику немачког позног романтизма и експресионизма.<sup>245</sup> Тај „позив на ред“<sup>246</sup> који је уследио после Првог светског рата можемо у естетичком, али и психолошком смислу разумети на следећи начин:

[U] početnom stadiju stila, ustanovljava se osnovni model koji potpuno zadovoljava datu situaciju: vreme i sve proširenija upotreba standardnih metoda postepeno umanjuju dejstvo prvobitnih tipova na posmatrača; zbog toga se neprestano teži novom, prvenstveno morfološki kompleksnijem načinu izražavanja; ali u krajnjem stadiju procesa čak i ekstremna rešenja gube svoju transcendentnu snagu. Tada se kao jedini izlaz, javlja potreba za povratkom na početne, jednostavne modele; *ali samim tim skokom ostvaruje se u vidu šoka onaj snažni emocionalni efekt za kojim se težilo.*<sup>247</sup>

С једне стране, неокласицизам је показао своју виталност кроз ревитализацију прошлости (или указивање на то да је прошлост немогуће релативизовати у потпуности), при чему се одлике старог стила транспонују у савремени контекст; при томе, пред композитора стари стил поставља извесна „ограничења“ у смислу композиционих-техника, а „задатак“ композитора је да их својим умећем превазиђе.<sup>248</sup> С друге стране, непрестано стремљење новом, комплекснијем начину изражавања, које спомиње Гостушки, може да се примени и на неокласицизам, који је временом у себе апсорбовао и друге уметничке и музичке правце стилове. Стога ћемо необарок и неоекспресионизам посматрати као својеврсне изданке, то јест, „саставне делове“ неокласицизма.<sup>249</sup> Иако је реч о антикласичном стилу, односно

---

<sup>245</sup> Опширније у: Scott Messing, *Neoclassicism in Music...*, нав. дело.

<sup>246</sup> Опис неокласицизма као феномена „позива на ред“ настао је на основу истоимене збирке есеја Жана Коктоа, објављене 1926. године. Видети: Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Librairie stock, Delamain et Boutellau, 1926.

<sup>247</sup> Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968, 133. Иако Гостушки у својој студији не разматра музички неокласицизам XX века, из наведеног цитата није тешко закључити да се поменути повратак на основе, то јест повратак једноставности, који се више пута дешавао у историји, после турбулентних догађаја (уп. исто) може применити и на однос између музичког експресионизма и неокласицизма.

<sup>248</sup> Уп. Miloš Vralović, „Annulling the Trauma...“, нав. дело, 67.

<sup>249</sup> С тим у вези се поставља и питање односа додекафоније и неокласицизма, будући да је Шенберг, својим „озакоњењем“ атоналне музике кроз додекафонију, осмислио композициону технику помоћу које је ревитализовао класичну форму, али и друге компоненте музичког израза, изузевши тоналитет и тоналност, у делима од Дувачког квинтета оп. 25 до Варијација за оркестар оп. 31. Уп. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 199.

правцу, у питању је симбиоза раније споменуте класичне форме, уравнотежености форме и садржаја и чврсте формалне конструкције, тоналног музичког језика са неким од (пре свега композиционо-техничких) особености барокне или експресионистичке музике, као што је развијена полифона техника и примена полифоних форми (пре свега фуге) у случају необарока, или у случају неоекспресионизма, коришћење дисонантног, напетог (али и даље тоналног) музичког језика. Реч је, наравно о појавама ових техника не у свом изворном виду, већ у оквиру неокласичне ревитализације.

Неокласицизам се испољава у опусима бројних ствараоца, као што су композитори француске Шесторке – Жорж Орик (Georges Auric, 1899–1983), Луј Дире (Louis Dury, 1888–1979), Жермен Тајфер (Germaine Tailleferre, 1892–1983), Артур Хонегер (1892–1955), Даријус Мијо и Франсис Пуланк (Francis Poulenc 1899–1963) – или немачке нове објективности<sup>250</sup> – Курт Вајл (Kurt Julian Weill, 1900–1950), Ханс Ајслер (Hanns Eisler, 1898–1962) и Паул Хиндемит. У даљем тексту, посебно ћемо се посветити Хиндемитовом неокласицизму, као узорном за композиторе којима се у овом раду бавимо.<sup>251</sup>

Хиндемитова рана остварења настала до 1917. године, за време учења са Бернардом Секлесом (Bernard Sekles, 1872–1934), међу којима је најзначајнији циклус *Три песме (Drei Gesänge)* оп. 9 за сопран и симфонијски оркестар, одају утицаје Брамса, Дворжака, Чајковског, Малера и Регера.<sup>252</sup> У периоду после Првог светског рата, Хиндемит је развио индивидуално профилисани експресионизам, који је очигледан у операма и циклусима песама насталим до 1922. године (опере: *Убица, нада жена*, 1919, *Das Nusch-Nuschi*, 1920, *Света Сузана*, 1921; циклуси песама: *Смрт смрти* и *Млада девојка*, оба из 1922), који се огледа у изразито дисонантном, али ипак тоналном музичком језику, развијеном до својих крајњих

---

<sup>250</sup> О новој објективности, односно, неокласицизму у Вајмарској републици видети: Susan C. Cook, *Opera for the New Republic. The Zeitoperen of Krenek, Weill, and Hindemith*, Ann Arbor / London, U.M.I. Research Press, 1988, 27–39.

<sup>251</sup> У монографијама о Милану Ристићу и експресионизму у српској музици до 1945. године, Марија Бергамо Хиндемитово стваралаштво тумачи као експресионистичко, иако оно то није. Као што ћемо видети касније у тексту, Хиндемит се у својим раним операма приближио експресионизму, али никада није компоновао атоналну или додекафонску музику попут Шенберга.

<sup>252</sup> Уп. Ghisler Schubert, „Hindemith, Paul“, in Stanlie Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13053>, приступљено 11. 7. 2022.

граница.<sup>253</sup> Ипак, Хиндемит се у својим оперским остварењима придржавао класичних формалних образаца.<sup>254</sup> Готово истовремено, у Хиндемитовом опусу се одвијао и прелаз ка новој објективности у камерним остварењима, као што је Трећи гудачки квартет (1920), Четврти гудачки квартет (1921), Камерна музика бр. 1 (1922), али и у циклусу песама *Маријин живот* (1922–23).<sup>255</sup> Као особености Хиндемитовог музичког језика наводе се изразито јаки необарокни елементи, али и обликовање форме помоћу ритма, метра и акцената (реч је о сасвим суптилним знацима које као да алудирају на метро-ритмичко варирање).<sup>256</sup> Крајем двадесетих година, компоновао је велики број дела за децу и аматере, а употребљавао је и елементе фолклора (на пример у Концертантној музици оп. 49, 1929), али и елементе популарне музике (у опери, *Новости дана* 1928–1929).<sup>257</sup> У том периоду, формирао се Хиндемитов зрели стил, који је композитор образложио у уџбенику *Техника тонског слога*. Хиндемит је и даље користио хроматски тотал у компоновању (напомињемо да је Хиндемит увек компоновао тоналну музику), али је музички језик овог ствараоца доживео извесно „прочишћење“ према дијатоници, као на пример у опери *Сликари Матис* (1933–1935).<sup>258</sup> Поменути необарокни елементи опстали су и у каснијем стваралаштву, а обogaћени су и полифонијом из ранијих епоха, као на пример у циклусу *Ludus tonalis* (1942), Сонати за клавир четвороручно (1942), Шестом и Седмом гудачком квартету (1943, 1945) и другим делима.<sup>259</sup>

Хиндемитов опус у најширем смислу одређен као неокласични, указује на виталност овог правца. Полазећи од позноромантичарских основа у првим делима, Хиндемит се очигледно приближио музичком експресионизму, првенствено по „естетици ружног“, насталој обилатом употребом дисонанци, али га, имајући у виду одлике формалне одлике композиторове музике, никада није у потпуности прихватио. Зрела остварења овог ствараоца, под утицајем идеја нове објективности, постају узорно неокласична. Интересантно је да у композиторским круговима

---

<sup>253</sup> Исто.

<sup>254</sup> На пример, опера *Убица, нада жена* је у сонатном облику, а *Света Сузана* је серија варијација.

Исто.

<sup>255</sup> Исто.

<sup>256</sup> Исто.

<sup>257</sup> Исто.

<sup>258</sup> Исто.

<sup>259</sup> Исто.

немачког говорног и културног подручја Хиндемитово дело, после композиторове смрти, није имало одјека у смислу стваралачког узора.<sup>260</sup> Насупрот томе, српски композитори као да су уочили виталност и узорност овог опуса, о чему посебно говори опус Милана Ристића.

\*\*\*

Природу француског неокласицизма у великој мери одредило је стваралаштво Игора Стравинског, који се као његов акивни протагониста укључио 1920. године. Поред њега, своје значајне доприносе имали су и композитори француске Шесторке. Француски неокласицизам био је обележен темама из свакодневнице, али и утицајима из популарне музике – француске шансоне, мјузик холова и цеза. Немачки неокласицизам је, поред тема из свакодневнице и утицаја популарне музике такође имао историцистичку црту, која је, као што смо уочили и приметна у Хиндемитовом опусу. Као што ћемо касније образложити, управо је историцистичка црта неокласицизма постала уочљива у опусима композитора којима се у овом тексту бавимо.

---

<sup>260</sup> Исто.



#### 4. Милан Ристић – поетика моделовања

У основи означено променама условљеним струјањима унутар средине или друштвено-историјских околности, стваралаштво Милана Ристића обележено је наизглед међусобно неусаглашеним стилским менама, што би се могло рећи и за стваралаштво Љубице Марић и Станојла Рајичића. Будући да је Ристић своју пуну професионалну афирмацију стекао током педесетих година прошлог века, користећи различите врсте симулације класичних модела,<sup>261</sup> управо ће тај период Ристићевог стваралаштва бити централна тема нашег разматрања узора у опусу тог композитора. Али, имајући у виду да су одлике Ристићевог стваралаштва из педесетих година XX века, наизглед дијаметрално супротне оним из раније фазе заправо биле припремљене, поставићемо неке од основних смерница за тумачење композиторовог опуса – нарочито ако имамо у виду да се Ристић у више наврата окретао жанровима попут симфонијског још у периоду непосредно пре и током Другог светског рата, у време своје стваралачке изолације.<sup>262</sup>

Као што смо поменули у уводном поглављу, кључно остварење посвећено опусу Милана Ристића јесте монографија Марије Бергамо, која се до данас сматра узорним тумачењем опуса тог композитора. Међутим, након ригорозне анализе Ристићевих значајних остварења и поређења са анализама Марије Бергамо, учили смо извесне неконзистентности, као и неадекватна тумачења, о чему ће бити речи касније.

Симфонијско стваралаштво Милана Ристића било је један од предмета разматрања Драгане Стојановић-Новичић, у њеној докторској дисертацији под називом *Српска симфонијска музика између авангарде и постмодерне (1960–1975)*.<sup>263</sup> Поменули бисмо и текстове о Милану Ристићу које је писала Весна Микић, у којима је композиторова дела тумачена у оквирима неокласицизма као

---

<sup>261</sup> О симулацији класичних модела видети: Vesna Mikić, „Milan Ristić: Druga simfonija kao 'manifest' neoklasicizma/umerenog modernizma“, у *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 120–124. О Другој симфонији биће речи нешто касније.

<sup>262</sup> У првој половини четрдесетих година XX века, Ристић је компоновао неколико симфонијских дела: Симфонијски став (1940), Прву симфонију (1941), симфонијску поему *Човек и рат* (1943), три Фантазије за оркестар (1943), као и Три полифоне студије за оркестар (1944).

<sup>263</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Српска симфонијска музика између авангарде и постмодерне (1960–1975)*, докторска дисертација, ментор др Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.

умереног модернизма у српској музици после Другог светског рата.<sup>264</sup> Такође, поводом стогодишњице Ристићевог рођења објављен је и зборник који садржи низ радова посвећених композиторовом опусу,<sup>265</sup> али осим релативно нових аналитичких погледа на Ристићево стваралаштво (који су, ипак, у значајној мери ослоњени на монографију Марије Бергамо), радови у овом зборнику не доносе нове интерпретације Ристићевих дела. Стога, желимо да понудимо ново тумачење Ристићевог опуса тако што ћемо најпре представити композиторов изразито сложен поетички поступак који се огледа у низу фуга и припремних скица које је Ристић компоновао у раздобљу од 1950. до 1966. године, а потом и композиторова капитална остварења настала у периоду од 1941. до 1961. године. Када је у питању хронологија настанка фуга и припремних скица у односу на капитална остварења, напоменули бисмо да најраније фуге и скице настају тек од 1950. године, док оне раније, уколико их је било, нису сачуване. Према томе, поређење фуга и скица са делима која им предстоје могуће је извршити тек од Друге симфоније и фуга које су настале непосредно пре ње. У поређењу фуга и припремних скица, које су прецизно датиране, са делима која им непосредно предстоје, почев од Друге симфоније, уочили смо да је сваком делу претходио низ краћих студија, пре њиховог коначног уобличења. Без обзира на то што нема припремних скица за дела настала пре Друге симфоније, сматрамо да је важно аналитички предочити и њих, како бисмо представили развој Ристићевог симфонијског компоновања. Кроз разматрање његовог поетичког поступка, трагаћемо и за узорима у односу на које је Ристић формирао своје композиционо писмо. Оно се, када су у питању узорни, креће између „верности“ хиндемитовском или прокофјевљевском неокласичном моделу, мада се, као узорно, повремено појављује и Шостаковичево стваралаштво. При томе, ослонићемо се на теоријске поставке (првенствено на проблем моделовања у музици) и историјски контекст који су изложени у претходним поглављима.

---

<sup>264</sup> За више информација видети: Vesna Mikić, „Constituting Neoclassicism in Serbia or: How and Why Neoclassicism Can Be Understood as Modernism – a Study of Ristić’s Second Symphony“, *Musicological Annual*, vol. 43, No. 2, 2007, 99–104; Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело.

<sup>265</sup> Sonja Marinković (ur.), *Milan Ristić...*, нав. дело.

#### 4. 1. Трасирање поетичког поступка – припремне скице и фуге Милана Ристића

Процес школовања Милана Ристића био је релативно дуг и испрекидан. После четири године похађања Музичке школе у Београду, стекавши основе музичког образовања, отишао је у Париз. Нажалост, као што смо истакли у уводу, тај период Ристићевог образовања не можемо да реконструисемо, будући да су нама доступни подаци о том периоду и професорима код којих је Ристић учио непоуздани. По повратку у Београд, Ристић је завршио Музичку школу, а потом провео две године у Прагу, где је због избијања Другог светског рата у суседној Пољској, 1939. године морао да прекине школовање. До података о евентуалном завршетку студија нисмо дошли. Током своје професионалне каријере, Ристић је компоновао без већих пауза, а као његовог главног узора издвајамо Паула Хиндемита. Ристић је очигледно тежио да, попут немачког композитора, компоује велики број дела различитих жанрова, поготову када је у питању симфонијска, камерна и концертантна музика, демонстрирајући своје познавање техника компоновања, инструментације и оркестрације. Такође, можда управо због бројних прекида (последично и недостатака) у школовању,<sup>266</sup> Ристић је педантно радио на припремним фугама, темама и скицама, на основу којих је, након релативно кратког периода, уследило компоновање неког дела већег обима, на пример симфоније. У прегледу припремних композиторских радова и дела која им следе, уочава се присуство Хиндемитових композиционих техника, пре свега хармонског језика и обликотворних принципа. Ристићу је, у том погледу, вероватно највише одговарала Хиндемитова систематичност, манифестована у уџбенику *Техника тонског слога*. Током педесетих година прошлог века, Ристић је истраживао могућности хиндемитовског тоталног тоналитета. Прегледом уџбеничке литературе која је била доступна на нашим просторима, закључујемо да је Хиндемит могао да буде „добар узор“ међу савременим ствараоцима. Разлози за то су бројни: реч је о композитору неокласичног усмерења који се бавио педагогијом; који је због успона нацизма напустио Немачку; који се у свом опусу отворено

---

<sup>266</sup> Могуће је да су Љубица Марић и Станојло Рајичић, али и остали чланови Прашке групе осећали недостатке у сопственој композиторској спреми, али, погледом на биографске цртице изложене у уводу, то постаје најочигледније у случају Милана Ристића.

залагао за трагање за иновацијама уз ослањање на традицију; чији је опус у Србији био релативно непознат и самим тим погодан као узор.

Рукописна заоставштина Милана Ристића<sup>267</sup> до сада није била у фокусу темељних музиколошких разматрања. Будући да аутори који су до сада писали о Милану Ристићу углавном нису имали увида у њу – изузев Марије Бергамо, у чијем се тумачењу ипак појављују извесни пропусти о којима ће касније бити речи – сматрамо да је овде неопходно анализирати Ристићеве рукописе, јер нам они пружају непосредан увид у његов начин музичког мишљења, као и у композиторски поступак који из њега происходи. Наиме, прегледом рукописне заоставштине Милана Ристића, намеће се закључак о изразито систематичном композиторском процесу овог музичког ствараоца. Поред бројних радних рукописа различитих дела (углавном су сачувани радни рукописи дела насталих после Другог светског рата), пажњу привлачи пет свезака са укупно 2707 нумерисаних тема и скица, настајалих у раздобљу између 1954. и 1978. године. Под темама подразумевамо релативно разрађене, непериодичне једногласне мелодијске материјале (дужине у просеку између десет и двадесет тактова), а под скицама подразумевамо, по дужини темама идентичне, мелодијске материјале обрађене у клавирском слогу. Пет свезака испуњених темама говоре о Ристићевом композиторском (можда и, у том смислу, истраживачком) процесу који се одвијао готово непрекидно. Поједине теме су највероватније из тих збирки одабране и разрађиване у ставове. Упечатљиви су примери *Suite Giocose* (1956), чије теме трећег и четвртог става носе бројеве 69 и 256 у првој свесци, или теме за Три бурлеске за оркестар (1957), које, такође у првој свесци, носе бројеве 229, 233 и 236. Поредѐћи теме са завршеним композицијама, дошли смо до закључка да су оне у комплетираним комадима (односно ставовима) готово дословно преписане (као њихове главне теме) и потом даље разрађиване – што говори у прилог чињеници да су Ристићеве композиције од почетка мишљене еволутивно. Другим речима, Ристићеве нумерисане теме и скице, на основу њихове физиономије, указују на развој његовог еволутивног композиторског мишљења, које у тим оквирима може слободно да се назове и необарокно.

---

<sup>267</sup> Рукописна заоставштина Милана Ристића се чува у Одбору за заштиту српске музичке баштине при Српској академији наука и уметности. Велику захвалност дугујемо секретару Одбора, др Бојани Радовановић, која нам је уступила заоставштину на увид.

Необарок у Ристићевом стваралаштву тумачимо пре свега као интересовање за барокне композиционе технике – еволутивно мишљење и (строго) полифони писмо, као и посезање за барокним формама, пре свега фугом. У том смислу, Ристићево композиторско мишљење се може довести у везу са Хиндемитовим. Хиндемит је у свом опусу такође испољавао склоност према линеарно профилисаном писму, а као што смо раније споменули, та тенденција је очигледна у композиторским каснијим делима, где се поред очигледне инспирације барокном полифонијом појављују и старије полифоне технике (канони, техника изоритмије и тако даље). Споменимо најпре Хиндемитова остварења за клавир, као што су три Сонате за клавир (1936), Сонату за клавир четвороручно (1938), Сонату за два клавира (1942), циклус *Ludus tonalis* (1942). Такође, Хиндемит је компоновао и бројне каноне у раздобљу од 1928. до своје смрти 1963. Полифони поступци су уочљиви и у његовим делима компонованим за друге инструменте и ансамбле.

Као специфична развојна фаза Ристићевог композиционог писма, изразито су значајни и циклуси fuga који су настајали спорадично, у периоду између 1950. и 1967. године.<sup>268</sup> У питању су следећи циклуси: 24 фуге за различите камерне саставе (1950–1951), 6 фуга за клавир (1951), 4 фуге за гудачки трио (1958), 19 фуга (1966–1967), без означеног извођачког састава, писане или у клавирском слогу, или као партичеле,<sup>269</sup> а поред тога постоје и започети циклуси. Наиме, Ристић је почетком педесетих година XX века имао намеру да напише и другу свеску од 24 фуге за различите камерне саставе, али је написао само једну фугу, 1951. године.

---

<sup>268</sup> У историји српске музике, једино у Ристићевом опусу постоји велики број фуга, које представљају обимне полифоне вежбе на за предстојећа остварења. Такође, фуге указују на композиторову склоност ка монотематском мишљењу, које се, како ћемо касније образложити, у завршеним делима, најчешће „уклапа“ у класичан формални образац. Тачније, Ристић модификује класичну форму, како не би битно нарушио линеарно и готово увек монотематски профилисан музички ток. У историји европске уметничке музике, тенденција компоновања фуга у оквиру неокласицизма (то јест, необарока) није усамљена. Већ смо спомињали Хиндемитов циклус *Ludus tonalis*, а поред њега, Дмитриј Шостакович је компоновао циклус *24 прелудијума и фуга* за клавир оп. 87 (1951). Паралелно су сличне циклусе компоновали совјетски композитори: Вселовод Задерацкиј (Всеволод Петрович Задерацкиј, 1891–1953), Дмитриј Кабалеовски (Дмитриј Борисович Кабалеовски, 1904–1987), Родион Шchedрин и други. Појава (прелудијума и) фуге у XX веку може да се тумачи као академска, композиторска вежба, неокласична рестаурација, одговор на захтеве (недовољно дефинисаног) социјалистичког реализма, што је често подразумевало повратак на класичну форму, или шире, класичне узоре. Ристић је, очигледно, осећао потребу за усавршавањем композиционе технике у периоду непосредно пре повратка на београдску музичку сцену, трагајући за изразом који ће бити подједнако пријемчив публици, али и задовољавати високе професионалне стандарде.

<sup>269</sup> Деветнаест фуга, иако је реч о завршеним делима, укоричене су у петој свесци са темама и скицама.

Наредне, 1952. године, започео је нов циклус фуга за камерне саставе, означен као I / 1–24 (дакле, нова прва свеска), која има завршену прву фугу и започету другу.<sup>270</sup> Фуге су у ранијим циклусима поређане хроматски, исто као у две свеске Баховог Добро темперованог клавира. Редослед каснијих фуга делује насумично.

Хронолошки редослед фуга које је Милан Ристић компоновао<sup>271</sup> излажемо у табелама које следе.

Табела 4. Циклус *Фуге за разне ансамбле. Књига I*

Наслов / извођачки састав	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Фуга за гудачки квартет у C-dur-у	3/8	Allegro giocoso, четвртина с тачком = 80	12. III 1950.
2. Фуга за гудачки квинтет у c-moll-у	2/2	Allegro, половина = 116	14. III 1950.
3. Фуга за гудачки квинтет у Cis-dur-у	2/2	Allegretto scherzando, половина = 100	19. III 1950.
4. Фуга за гудачки квинтет у cis-moll-у	3/2	Largo, половина = 54	24. III 1950.
5. Фуга за гудачки квартет у D-dur-у	2/2	Allegro giocoso, половина = 100	25. III 1950.
6. Фуга за гудачки квартет у d-moll-у	5/8	Allegretto, половина везана с осмином = 60	29. III 1950.
7. Фуга за гудачки квартет у Es-dur-у	3/8	Vivace, четвртина с тачком = 132	30. III 1950.
8. Фуга за гудачки квинтет у es-moll-у	5/8	Andante mosso, четвртина = 92	4. IV 1950.
9. Фуга за гудачки квартет у E-dur-у	2/2	Allegretto giocoso, половина = 92	7. IV 1950.

<sup>270</sup> Марија Бергамо у монографији не наводи 19 фуга насталих 1966–1967. године, као ни незавршене фуге, односно започете циклусе. Фуга коју истиче јесте бр. 11 у F-dur-у, будући да она представља прототип за финале Друге симфоније. Поред ње, због специфичних композиционих поступака, Бергамо истиче и Фугу бр. 6 у d-moll-у, Фугу бр. 4 у cis-moll-у и Фугу бр. 7 у Es-dur-у. Уп. Marija Bergamo, *Stvaralački put...*, нав. дело, 87–89. Пример Фуге бр. 4 описан је на следећи (недовољно одређен) начин: „Osnovni problem lagane fuge (br. 4) za gudački kvintet sadržan je u radu sa karakterističnom temom u kojoj se stalno ponavlja tonika u raznim ritmičkim kombinacijama. Mali hromatski otkloni služe samo za to da se melodijski tok opet vrati na ponavljanje osnovnog tona“. Исто, 88. Није јасно шта значе различите ритмичке комбинације, будући да је тема изграђена на једном ритмичком обрасцу (четвртина и две осмине) који је само једном проширен (четири осмине, друга доба другог такта). Такође, нејасно је на шта се односе „мали хроматски оклони“, будући да се једина хроматска промена односи на појаву вођице his за тонику cis (хармонски мол). Поред тога, монографији је, омашком, као пример бр. 39, уместо Фуге бр. 4 у cis-moll-у за гудачки квинтет, наведен пример теме Фуге бр. 4 за клавир у E-dur-у.

<sup>271</sup> Сва дела у попису су компонована у Београду.

10. Фуга за гудачки квинтет у е-moll-у	2/2	Andante, половина = 76	12. IV 1950.
11. Фуга за гудачки квинтет у F-dur-у	2/2	Allegro giocoso, половина = 100	22. IV 1950.
12. Фуга за гудачки квинтет у f-moll-у	6/8	Moderato, четвртина с тачком = 92	14. V 1950.
13. Фуга за гудачки квинтет у Fis-dur-у	2/2	Moderato, grotesco, половина = 100	26. V 1950.
14. Фуга за гудачки квинтет у fis-moll-у	4/4	Andante, четвртина = 82	2. VI 1950.
15. Фуга за гудачки трио у G-dur-у	6/8	Allegretto scherzando, четвртина с тачком = 128	6. VI 1950.
16. Фуга за трубу, хорну и тромбон у g-moll-у	2/2	Moderato, половина = 100	9. VI 1950.
17. Фуга за две виолине и виолу у As-dur-у	6/8	Presto, четвртина с тачком = 96	12. VI 1950.
18. Фуга за камерни оркестар (обоа, кларинет, виолине прве и друге, виоле, виолончела & контрабаси, шестогласна) у as-moll-у	4/4	Moderato, четвртина = 106	29. X 1950.
19. Фуга за камерни оркестар (труба, хорна, виолине прве и друге, виоле, виолончела & контрабаси, шестогласна) у A-dur-у	3/4	Assai moderato, четвртина = 96	9. XI 1950.
20. Фуга за камерни оркестар (флаута, обоа, кларинет, виолине прве и друге, виоле, виолончела & контрабаси, седмогласна) у a-moll-у	4/4	Allegro assai moderato, четвртина = 116	1. I 1951.
21. Фуга за гудачки квинтет у B-dur-у	5/8	Allegretto, половина везана с осмином = 60	5. I 1951.
22. Фуга за гудачки квинтет у b-moll-у	5/8	Allegretto, половина везана с осмином = 60	11. I 1951.
23. Фуга за гудачки квинтет у H-dur-у	2/2	Moderato tranquillo, половина = 92	13. I 1951.

24. Фуга за дувачки квинтет у h-moll-у	3/8	Allegretto scherzando, четвртина с тачком = 76	20. I 1951.
----------------------------------------	-----	------------------------------------------------	-------------

Табела 5. Циклус *Фуге за клавир*

Наслов	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Трогласна фуга у C-dur-у	4/4	Giocoso, четвртина = 100	23. I 1951.
2. Четворогласна фуга у c-moll-у	4/4	Allegro vigoroso, четвртина = 108	28. I 1951.
3. Трогласна фуга у Des-dur-у	4/4	Allegro energico, четвртина = 116	2. II 1951.
4. Четворогласна фуга у E-dur-у (завршава се у Cis-dur-у)	3/4	Largo, четвртина = 56	7. II 1951.
5. Четворогласна фуга у D-dur-у	2/2	Allegro assai moderato, половина = 80	20. IV 1951.
6. Трогласна фуга у d-moll-у, метар 4/4	4/4	Andante, четвртина = 80	2. VII 1951.

Табела 6. Циклус *Фуге. Друга серија*<sup>272</sup> (за различите ансамбле? Недовршена серија)

Наслов / извођачки састав	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Фуга за гудачки квинтет у C-dur-у, „Торокуше“ (бр. 25)	6/8	Allegro grottesco, четвртина с тачком = 128	6. X 1951.

Табела 7. Циклус *Фуге. I / I–24* (недовршена серија за камерне ансамбле)

Наслов / извођачки састав	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Фуга за гудачки квинтет у C-dur-у	4/4	Allegro giocoso, без метрономске ознаке	19. X 1952.
2. Фуга за гудачки квинтет у c-moll-у, написана је некомплетна експозиција.	6/8	Moderato, без метрономске ознаке	Без датума (вероватно X 1952. године).

<sup>272</sup> У попису, прву серију би чиниле *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, којих има 24, стога једина фуга из друге серије носи бр. 25.



Табела 8. Циклус *Четири Фуге за гудачки трио*<sup>273</sup>

Наслов	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Фуга in C (бр. 7)	4/4	Allegro, без метрономске ознаке	20. III 1958.
2. Фуга in E (бр. 8)	4/4	Largo, без метрономске ознаке	27. III 1958.
3. Фуга in G (бр. 9)	3/4	Allegro scherzando, без метрономске ознаке	23. XII 1958.
4. Фуга in A (бр. 10)	2/4	Moderato, четвртина = 80	30. XII 1958.

Табела 9. Деветнаест фуга (без наслова циклуса и ознаке инструментације), пета свеска тема и скица, стр. (1) 2646–(43) 2698

Наслов	Метар	Карактерна ознака / темпо	Датум настанка
1. Трогласна фуга in G (клавирски став)	2/4	Vivo, четвртина = 152	3. I 1966.
2. Четворогласна фуга in C (клавирски став)	3/4	Без ознаке карактера, четвртина = 160	8. V 1966.
3. Четворогласна фуга in G (клавирски став), „Кокошији квинтет“	4/4	Без ознаке карактера, четвртина = 120	11. V 1966.
4. Трогласна фуга in E (истарска лествица, клавирски став)	2/4	Moderato, четвртина = 100	16. V 1966.
5. Четворогласна фуга in F (клавирски став)	4/4	Moderato, четвртина = 112	19. V 1966.
6. Четворогласна фуга in A (клавирски став)	6/8	Prestissimo, без метрономске ознаке	23. V 1966.
7. Четворогласна фуга in G (клавирски став)	4/4	Без ознаке карактера, четвртина = 120	3. VIII 1966.
8. Четворогласна фуга in C <sub>is</sub> (клавирски став)	4/4	Без ознаке карактера, четвртина = 138	23. IX 1966.
9. Четворогласна фуга in G (клавирски став). Напомена: „Експозиција написана у Палерму 16/IX [1966]“.	2/4	Без ознаке карактера, четвртина = 100	27. IX 1966.

<sup>273</sup> Постоје два аутографа овог циклуса фуга. Један, који се налази у другој свесци тема и скица и други који је укоричен заједно са Фугама за клавир. Према другом аутографу, ове фуге се настављају на претходне, па отуд бројеви 7–10.

10. Четворогласна fuga in A (клавирски став)	9/8	Без ознаке карактера, четвртина с тачком = 92	18. X 1966.
11. Четворогласна fuga in G (клавирски став)	4/4	Moderato, четвртина = 106	19. X 1966.
12. Четворогласна fuga in Fis (клавирски став)	3/4	Без ознаке карактера, четвртина = 44	20. XII 1966.
13. Четворогласна fuga in E (клавирски став)	5/4	Moderato, четвртина = 100	21. I 1967.
14. Четворогласна fuga in F (клавирски став)	6/8	Без ознаке карактера, четвртина с тачком = 60	28. I 1967.
15. Четворогласна fuga in F (клавирски став)	4/4	Без ознаке карактера, четвртина = 120	9. II 1967.
16. Четворогласна fuga in G (клавирски став)	4/4	Allegro, четвртина = 132	17. II 1967.
17. Петогласна fuga in E (партичела, три система)	3/4	Без ознаке карактера, четвртина = 100	22. II 1967.
18. Четворогласна fuga in As (клавирски став)	4/4	Без ознаке карактера, четвртина = 60	1. XII 1967.
19. Четворогласна fuga in G (клавирски став)	9/8	Без ознаке карактера, четвртина с тачком = 100	8. XII 1967.

Циклуси fuga Милана Ристића ретко су били тема музиколошких разматрања. До сада је о њима детаљније писала Марија Бергамо у монографији о Милану Ристићу, али, као што смо уочили, њена тумачења нису била сасвим адекватна. Иако испрва изгледају само као вежбе у компоновању, Ристићеви циклуси fuga ипак изискују темељније проучавање. Најпре, они показују композиторову наклоност према форми фуге, самим тим и према бароку и необароку уопште. Такође, у њима уочавамо утицај Хиндемита на Ристићево стваралаштво, будући да се управо у циклусима fuga препознаје пут композиторовог овладавања Хиндемитовим концептом тоталног тоналитета. Коначно, многе од компонованих fuga су послужиле Ристићу као припремне скице за дела која су потом настајала.

Милан Ристић је написао укупно педесет и пет fuga (не рачунајући недовршену фугу за гудачки квинтет у с-moll-у, највероватније из 1952. године). Оне представљају далеко више од низа композиционих вежби. Најпре, организоване су у циклусе, а фуге у оквиру једног циклуса су настајале релативно брзо, понекад чак у размаку од неколико дана. Према њиховим карактеристикама, као што је детаљно исписивање динамике и артикулације, као и јасно одређена

инструментација (осим у случају последњих деветнаест фуга), вероватно је реч о композицијама намењеним за јавно извођење. Будући да нема података о извођењу фуга насталих током педесетих година прошлог века, вероватно је композитор (привремено) одустао од инструментације (или оркестрације) последњих деветнаест фуга насталих током 1966. и 1967. године. Тај део би највероватније био довршен у случају да је било прилике за њихово извођење.

Уколико бисмо све фуге посматрали кроз призму дела која су настајала непосредно после њих, могло би се закључити да су оне биле нека врста припреме за одређене композиторове стваралачке фазе, пре свега из угла третмана хармонског језика. Придржавајући се назнака из Ристићеве биографије коју смо изложили у уводу, композиторово стваралаштво бисмо поделили на следеће фазе:

1. рано експресионистичко стваралаштво (до 1941),
2. период изолације из јавног живота (1941–1951),
3. неокласицизам и сазревање (1951–1961) и
4. зрело / касно стваралаштво (1961–1978).

Као што ћемо то уочити касније, прва серија фуга (1950–1951) настала је непосредно пред компоновање Друге симфоније (1951), којом је отпочела Ристићева трећа, неокласична фаза стваралаштва. Четири фуге за гудачки трио (1958) настале су непосредно пред Трећу симфонију (1961) која означава почетак последње композиторове стваралачке фазе и тако даље. Овом приликом издвојићемо неколико фуга, држећи се хронолошког редоследа њиховог настанка. Кроз њихову анализу, пратићемо процес развоја форме фуге, који је изразито атипичан чак и када се пореди са сличним остварењима која су током XX века компоновали други композитори (најпре Хиндемит и Шостакович), али и начине на које Ристић следи Хиндемитова упутства како би овладао тоталним тоналитетом.

Почећемо од првог циклуса, *Фуге за разне ансамбле. Књига I*. Фуга бр. 1 за гудачки квартет у C-dur-у (видети пример 1) конципирана је као релативно стандардна четворогласна фуга из три дела: експозиција, спроводни део, завршни део. Живахну, модулаторну тему (т. 1) у метру 3/8 доноси друга виолина,<sup>274</sup> а потом

---

<sup>274</sup> Због алтерација које се јављају у теми, њен завршетак истовремено може да се тумачи и као основни C-dur и као доминантни G-dur.

следе два тонална одговора (т. 9 и т. 17) у деоницама прве виолине и виоле. Последњи наступ теме у експозицији доноси виолончело (т. 26). Почетни сазвук при наступима теме је акорд тонике (то јест тоника представљена хармонским интервалом), а при наступу одговора је акорд шестог ступња C-dur-a, односно другог ступња G-dur-a. Редослед *dux-comes-comes-dux* највероватније је изабран како би се избегли „сувишни“ међуставови и како би већ релативно дуга тема (осам тактова и прва доба деветог) остала упечатљива. Фуга има један стални контрасубјект. Први међустав се јавља по завршеној експозицији, у т. 34. Међустав доноси модулацију из доминантног G-dur-a у субдоминантни F-dur. У т. 41, тему као *dux* доноси друга виолина, а потом следи *comes* у деоници прве виолине у B-dur-у (т. 49), који се завршава у d-moll-у, након чега следи мутација у D-dur и надовезује се следећи међустав (т. 57). Контрасубјект при појави теме у B-dur-у је вариран. У случају „школске фуге“, на почетку спроводног дела би се очекивала два наступа теме, у паралеленом a-moll-у, односно његовој доминанти, e-moll-у, у односу *dux – comes*. Ристићев одабир тоналитета (тема се у молу не појављује) одраз је композиторове жеље да се не наруши карактер теме променом тонског рода, али и демонстрирања флексибилности теме, чији завршетак на шестом ступњу омогућава сливене модулације у различите тоналитете без кратких модулаторних међуставова. Међустав који се јавља од 57. такта у D-dur-у музички ток води у G-dur, где се од 64. такта јавља тема у деоници виолончела, а њена прва три тона су у слободној инверзији. Остатак теме је дословно транспонован у G-dur. Сталног контрасубјекта овде нема, већ се у осталим деоницама налазе варијације на контрасубјект. На ову тему се од 72. такта надовезује следећи међустав, који доноси повратак у основни C-dur. Завршни одсек почиње у т. 79, где се тема јавља поново у деоници виолончела, а контрасубјект(и) се појављују варирано у осталим деоницама. После теме, следи опсежно миксолидијско иступање, које се завршава плагалном каденцом II<sup>7</sup>-I, да би се на тоничном педалу последњи пут чули најизразитији фрагменти теме и контрасубјекта.

У овој фуги наилазимо на прототип модулаторних тема, какве се срећу, на пример, у Другој симфонији (споредна тема првог става). Такође, присуство контрасубјекта, који остаје непромењен једино током експозиције, као и дуги међуставови грађени по принципу слободне полифоније, то јест, који нису рађени

секвентно, најављују полифоне поступке који се јављају у каснијим делима као што је финални став Друге симфоније, или у неким фрагментима Првог концерта за клавир, *Suite Giocose*, то јест, финалне варијације у Варијацијама за оркестар (1957), о којима ћемо писати касније. Сличности између фрагмената из Фуге бр. 1 и каснијих дела нам потврђују чињеницу да су циклуси фуга били припремне скице за предстојећа дела, те да су њихови фрагменти, односно технике примењене у њима биле касније коришћене за обликовање (или моделовање) појединих одсека симфонијске и концертантне музике.

Пример 1. Милан Ристић, *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, Фуга бр. 1, *Allegretto giocoso*, т. 1–41.

*Allegretto giocoso* ♩ = 80

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *f* (forte) in the Violin II part. The second system continues the development, with another *f* marking in the Viola part. The third system shows further development, with *f* markings in both the Violin I and Cello parts. The score includes various musical notations such as accents, phrasing slurs, and dynamic markings.

(наставак)

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 28 to 36, and the second system covers measures 37 to 40. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 28 is marked with a '28' above the first staff. The first system ends at measure 36. The second system begins at measure 37, marked with a '37' above the first staff. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). Trills are indicated with 'tr' and wavy lines. The word 'etc.' appears at the end of the second system.

Издвојили бисмо и Фугу бр. 4 у *cis-moll*-у за гудачки квинтет (видети пример 2). Та фуга изразито лирског карактера указује на један од могућих начина компоновања екстензивније фуге, у којој се, путем развоја чеоне теме и варирања тематског материјала (типичних за барокне форме) „растаче“ њена иначе строга форма. Тема фуге (т. 1–4) јасно је тонално одређена, поготову ако имамо у виду да је њен мелодијски материјал центриран управо око тонике *cis*. Експозиција је грађена стандардно. Редослед излагања тема и реалних одговора у доминантном *gis-moll*-у током експозиције је следећи: виола, друга виолина, прва виолина, виолончело, контрабас (*dux-comes-dux-comes-dux*). Током експозиције (т. 1–28), акумулирају се укупно четири стална контрасубјекта.<sup>275</sup> У 28. такту почиње први међустав, грађен слободно, на основу комбинованог мотивског материјала теме и контрасубјекта.

<sup>275</sup> Последњи контрасубјект који се јавља заједно с последњим наступом теме у деоници контрабаса назвали смо стални, будући да се остали контрасубјекти нису мењали, иако се они неће јављати у каснијем току фуге.

Пример 2. Милан Ристић, *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, Фуга бр. 4, Largo, т. 1–29.

Largo  $\text{♩} = 54$

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc.

Cb.

4 Vn. II

7 Vn. I

10

*pp*

*espressivo*

*pp*

*espressivo*

*legato*

(наставак)

13 *espressivo*

*sf* *pp*

Vc. *pp*

16

19

21

*cresc.* *cresc.* *cresc.*



(наставак)

23

*molto*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Cb.

25

28

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

etc.

Хармонска напетост међустава постепено расте све до појаве целостепене доминанте у т. 31, након које се појављује модулација у H-dur (а међустав је почео

у основном *cis-moll*-у и врло брзо модулирао у *gis-moll*). По модулацији у *H-dur*, од т. 33, на тоничном педалу се јавља кратак стрето (т. 33–35), на материјалу изведеном из главне теме и трећег контрасубјекта (деоница виоле, т. 15). Овај фрагмент, иако формално припада међуставу, као да наликује појави споредне теме у сонатном облику, будући да се појављује после опсежног међустава, у дуру је, након више молских наступа теме. Следећи целовити наступ теме јавља се у *fis-moll*-у, од т. 36, у деоници друге виолине, са прва два од четири стална контрасубјекта (деонице виоле и прве виолине, виолончело и контрабас паузирају). Слично претходном међуставу, од т. 40, јавља се нови међустав, који чини стрето на материјалу изведеном из трећег контрасубјекта и главне теме. Следе наступи теме у *E-dur*-у (т. 46, деоница контрабаса уз модификоване контрасубјекте), а потом и слободније грађена стрета (т. 50, *H-dur*, поново је реч о материјалу комбинованом од теме фуге и трећег контрасубјекта). Од т. 53 у деоници виоле следи нови наступ теме у *gis-moll*-у, са четири варирана контрасубјекта. Међустав од т. 60 у слободној полифонији припрема завршни одсек фуге који почиње од т. 64, појавом теме у основном тоналитету, у деоници друге виолине уз три модификована контрасубјекта и тонични (и нешто касније доминантни) педал. Фуга садржи и коду од т. 70, коју карактерише модификована, аугментирана тема у деоници контрабаса, уз фрагменте теме и различитих контрасубјеката у осталим деоницама.

Фуга у *cis-moll*-у за гудачки квинтет у великој мери наликује двадесет и четири године касније насталом Петнаестом гудачком квартету у *es-moll*-у (1974) Дмитрија Шостаковича, прецизније, његовом првом ставу (видети пример 3). Иако је тај став реализован у сонатном облику (са споредном темом у *C-dur*-у), став је готово у целини полифоно грађен, а његова главна тема наликује експозицији фуге. Сличности се одвијају запажају на плану физиономије теме, као и сличним захватањима споредних ступњева дурског склопа. Разлике се огледају у потенцирању хармонског мола и нешто живљих контрасубјеката у случају Ристића, односно природног мола и контрасубјеката који се готово и не разликују од теме по својој физиономији, у случају Шостаковича. Потоњег ипак не можемо да посматрамо као константног узора у Ристићевом стваралаштву будући да осим ове референце – која говори о могућем утицају који је могао да се успостави између двојице стваралаца – као и подударности у жанровима и композиционим

техникама, других сличности сличности, осим када је реч о неокласичном / необарокном усмерењу, нема (овде мислимо на детаље у композиционом писму и индивидуалном стилу).

Пример 3. Дмитри Шостакович, Петнаести гудачки квартет, I став, Adagio, т. 1–15.

Уочена сличност између Ристићеве фуге и Шостаковичевог каснијег квартета не мора да буде случајна, будући да је Дмитриј Шостакович посетио Загреб и Београд 1963–1964. године,<sup>276</sup> а могуће је да је том приликом и ступио у контакт са Миланом Ристићем, те су, ако је тако, вероватно и имали прилику да разговарају о сопственим делима. Иако прецизних доказа о разговору те врсте нема (где би Ристић имао прилику да Шостаковичу покаже своје *Фуге за разне ансамбле*; такође је и сам Шостакович често прибегавао полифоним техникама<sup>277</sup>), сличности између двеју тема постоје. Такође, Ристић и Шостакович су, стварајући у исто време (и у срединама чије су културне политике по много чему биле сличне) градили сличне стваралачке идеологије (на пример, компоновање узорне

<sup>276</sup> Дмитриј Шостакович је током посете Београду присуствовао извођењу кантате *Песме простора* Љубице Марић (о којој ће касније бити речи) и веома је позитивно оценио ово дело. Том приликом је у Загребу извођена Шостаковичева опера *Катарина Измаилова*. У: Ivanka Bešević „Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 61, 1963, 38–41. Композитор је тада, на конференцији за штампу, веома позитивно оценио рад Мешовитог хора Радио-телевизије Београд, сврставши га међу најбоље хорова на свету. Видети: Anon., *Sedam decenija Hora RTS-a*, <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/374871/sedam-decenija-hora-rt-s-a.html>, (последњи пут приступљено: 5. 8. 2021).

<sup>277</sup> Поменимо само да је циклус 24 прелудијума и фуга за клавир оп. 87 (1950–1951), настајао у време када и први Ристићев циклус фуга.

симфонијске, камерне и концертантне литературе), што је резултовало идентичним стваралачким методологијама.

Када је у питању Шостаковичев и Ристићев композициони поступак, морали бисмо да уочимо једну основну разлику. У Шостаковичевом случају, реч је о једнообразности која настаје из такозваног „варијационо-полифоног“ принципа, који је у композиторским гудачким квартетима уочила Тијана Поповић-Млађеновић.<sup>278</sup> Према ауторкиним речима, у питању је варирање типа „...**ново из старог** и, истовремено, **ново уз старо**, где је најчешће 'ново' више, а 'старо' мање варијационо измењено, али и развијено првобитно језгро“.<sup>279</sup> Другим речима, Шостаковичево писмо примарно карактерише процес варирања, док се полифоност, готово као последица, разазнаје у односу „новог“ и „старог“ музичког материјала. С друге стране, Ристићев поступак је, о чему сведоче фуге и примарне скице, првенствено еволутиван и полифон, готово у изворном, барокном виду еволутивности и полифоније, што га чини блиским необарокним тенденцијама (заједно са неокласичном концепцијом дела), и другим узорима – пре свега Хиндемиту и његовим композиционим поступцима објашњеним у уџбенику *Техника тонског слога*. Будући да су фуге и припремне скице, као што смо поменули, припреме за остварења „већег формата“ – симфонијска остварења – оне су рађене према истом/истим узору/узорима, о којима ће бити речи касније.

Још једна композиција из овог циклуса коју бисмо издвојили јесте Фуга бр. 11 у F-dur-у. Њена специфичност је у томе што она представља прототип фуге која се налази на месту финала Друге симфоније. Осим што је у другом тоналитету (Друга симфонија је у B-dur-у, што је уједно и тоналитет финалног става), Фуга бр. 11 је краћа и садржи другачије контрастне субјекте и међуставове. Али, обе фуге имају исте теме, као и сличан формални план, а реч је о фузи на бази спровођења теме (видети пример 4). Тему фуге (т. 1–3) доноси виолончело, којем у доминантном тоналитету одговара контрабас (т. 4). Следи кратак међустав (т. 7–8), који припрема наступ теме у деоници друге виолине у основном тоналитету (т. 9), за којим следи одговор у доминантном тоналитету у деоници виоле (т. 12). Последњи наступ теме у деоници прве виолине није припремљен међуставом (т. 15), већ се, уместо у

<sup>278</sup> Уп. Тијана Поповић-Млађеновић, „Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шостаковича“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 37, 2007, 28.

<sup>279</sup> Исто, 29.

очекиваном F-dur-у тема појављује у субдоминантном B-dur-у. Експозиција нема стални контрастубјект.

Пример 4. Милан Ристић, *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, Фуга бр. 11, Allegro giocoso, т. 1–21.

Allegro giocoso  $\text{♩} = 100$

The image displays a musical score for Fugue No. 11, starting at measure 1 and ending at measure 21. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts: Violoncello, Contrabasso, Vn. II, Vc., Cb., Vn. I, Vn. II, VI., Vc., Cb., Vn. I, Vn. II, VI., Vc., and Cb. The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a quarter note equal to 100 beats. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) in several places. The score is in a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 12, and 17 indicated at the beginning of their respective systems. The word 'etc.' appears at the end of the VI. staff in the final system.

Од т. 19, на тему се бешавно надовезује међустав у C-dur-у, већином на тоничном педалу, са једним нецеловитим наступом теме у деоници виоле од т. 21. У т. 25 почиње први спровод са два наступа теме у стрету: деоница виолончела, у C-dur-у, т. 25 и деоница контрабаса, т. 27 (један такт пре завршетка претходног наступа теме), у F-dur-у. У т. 31 почиње следећи међустав, нешто опсежнији него претходни, који припрема нови спровод, односно наступ теме у B-dur-у, у т. 40, кратки међустав (т. 43–45), наступ теме у аугментацији у C-dur-у у деоници друге виолине, потом кратки међустав (т. 53–57), поновни наступ теме у B-dur-у (т. 57), у деоници друге виолине, да би се од т. 60 надовезао опсежан међустав са два нецеловита наступа теме (т. 63, у деоници виолончела у G-dur-у и т. 68, у деоници виолончела у F-dur-у, аугментирано). Последњи, трећи спровод је релативно кратак, садржи један наступ теме у C-dur-у (т. 72), у деоницама виолончела и контрабаса удвојеним у октави, да би од т. 76 отпочео последњи међустав који припрема коду фуге (уместо завршног одсека). Од т. 84, појављује се глава теме у B-dur-у, али је тоналитет F-dur. Но, тоналне амбивалентности до краја фуге нема и она се завршава у основном F-dur-у.

На основу претходно изложених примера, уочили смо да Ристић врши отклоне у односу на стандардизовани (барокни) формални образац фуге. Најпре, након експозиције, међустав који се појављује није секвентно грађен (у целини гледано, Ристићеве међуставови нису секвентно грађени) и изостаје модулација у паралелни тоналитет којим у барокним fugaма започиње спроводни део. Као што смо видели на последњем приказаном примеру Фуге бр. 11, такође је могуће да и у самој експозицији изостане стални контраст субјект. Остала „одступања“ у виду појаве екстензивних међуставова, нецеловитих појава теме, или чак постављања коде на место завршног одсека, очигледно говоре о Ристићевој потреби да компоује екстензивнију полифону форму која би била укључена као сегмент или став неког, по обиму већег, симфонијског или концертантног дела, каква су настајала током педесетих година XX века.

Овде ћемо сагледати и неколико примера из следећег циклуса под називом *Фуге за клавир*.<sup>280</sup> Реч је о изразито слободно третираним и веома екстензивним

---

<sup>280</sup> Ово је требало да буде још један циклус од 24 фуге за клавир, али је првобитни наслов написан плавим мастилом обрисан (изгребан) и уместо њега написан је, такође плавим мастилом, наслов *Фуге за клавир*, којих има укупно шест.

фугама чији је формални и структурални план видно другачији у односу на стандардизовану барокну фугу (са свим својим могућим одступањима) или пак, на „школску“ фугу, какве су се, у циљу савладавања композиционе технике, писале у оквиру високих школа током XIX и прве половине XX века, па и до данас. Готово као да је реч о помало „ексцентричним“ рапсодијама за клавир писаним у строгом полифоном ставу, са почетном природном имитацијом каква приличи фуги, али неретко без сталног контрасубјекта. Такође, веома је изражен и варијациони принцип, какав је уочен и у претходном циклусу – тема и контрасубјект(и), иако сродни, представљају материјале подложне варирању, скраћивању, а потом и испредању дугих, непериодичних мелодијских линија.<sup>281</sup> Стога ћемо *Фуге за клавир* посматрати пре свега из угла њихових структуралних особености, а будући да је у свим фугама формални (па и тонални план) поприлично разуђен на раније описан начин, на њему се не бисмо детаљније задржавали. Напоменули бисмо и да се од Ристићевог циклуса *Фуге за клавир* одвија и извесно „разилажење“ од Хиндемитовог коришћења полифоније. Док Ристић одступа од онога што би била систематизована, то јест схематизована форма фуге, Хиндемит се, у својим строгим полифоним композицијама, поред „ограничења“ која намеће формална схема, ослања и на предбарокне полифоне технике – пре свега на различите врсте канона, које му обезбеђују чвршћу повезаност одсека форме која је већ у својој основи монотематска.

Тема Фуге бр. 1 у C-dur-у (трогласна, 86 тактова, видети пример 5) представља парафразу на тему Бахове Двогласне инвенције бр. 1, такође у C-dur-у. Експозиција ове фуге нема стални контрасубјект, већ се почетни контрасубјект током целе фуге појављује у различитим варираним варијантама (најчешће је реч о инверзним или аугментираним фрагментима). Након експозиције (т. 1–8),

---

<sup>281</sup> У овом принципу уочавамо можда још једну сродност између Милана Ристића и његовог некадашњег професора Јосипа Славенског, а то је управо креирање строгог полифоног, изразито мелодичног и непериодичног музичког тока на основу поступка варирања главног тематског материјала. Разлика је што је тај принцип у случају Славенског (и на пример фуге под називом „Певање“ из Првог гудачког квартета [1923]) готово сведен на пермутацију различитих мелодијско-ритмичких фрагмената, док се у Ристићевом случају (будући да је ближи неокласичарским тенденцијама) тај принцип заснива на традиционалном варирању мотива. За више информација о гудачким квартетима Јосипа Славенског видети: Miloš Bralović, „Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog“, у Tijana Popović Mladenović et al., *Wunderkammer/Their Masters' Voices. Zbornik radova studenata muzikologije*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2018, 324–403, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4097>, (последњи пут приступљено 8. 5. 2022).

појављују се још два целовита наступа теме (т. 8 и 11, као *dux* и *comes*) – реч је о проширеној експозицији.

Пример 5. Милан Ристић, *Фуге за клавир*, Фуга бр. 1, *Giocoso*, т. 1–15.

The image shows a musical score for a fugue in 4/4 time, marked *Giocoso* with a tempo of quarter note = 100. The score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system (measures 1-2) starts with a forte (*f*) dynamic and features a treble clef staff with a series of eighth notes and a trill. The second system (measures 3-5) shows the bass clef staff with a similar rhythmic pattern and a trill. The third system (measures 6-8) continues the development with more complex rhythmic patterns and trills. The fourth system (measures 9-10) features a dense texture with many sixteenth notes. The fifth system (measures 11-12) shows a change in dynamics and a more melodic line in the treble. The sixth system (measures 13-15) concludes the excerpt with a final cadence and the word "etc." indicating the fugue continues.

После тога, следи одсек који би наликовао међуставу, али његова улога очигледно није да повезује два одсека фуге. Већ од т. 13, на проширену експозицију се



надовезује опсежан спроводни део, који траје готово до самог краја фуге и који чине целовити или нецеловити наступи теме у различитим тоналитетима, неретко у вештачкој имитацији (стрети). Кроз процес варирања фрагмената теме настаје „нови“ тематски материјал чија је „глава“ идентична глави теме, али се његов завршетак разликује. Појављује се од т. 30 у најнижем гласу и најчешће се вештачки имитира. Од т. 34, њега неретко прати и аугментирана глава теме фуге, али и изворна тема фуге у целини. Такође, иако тема почиње тоником, током опсежног спроводног дела, она се јавља и од других ступњева, а и у различитим хармонизацијама. Као што је и очекивано, завршетак фуге означава повратак у основни тоналитет (т. 82) и појава целовите теме у басовој линији, а потом и у највишем гласу (т. 83), у стрети, као и каденца са миксолидијским иступањем.

Фуга бр. 2 у *c-moll*-у (четворогласна, 83 такта, видети пример 6) има изразито маркантну тему, базирану на скривеном двогласу који чине велики скокови унутар мелодијске линије. Тема почиње трећим ступњем основног тоналитета (тон *es*), али је, ради „сливеније“ хармонизације и модулације у доминантни тоналитет, одговор (т. 3) написан од тона субдоминанте (тон *c*). Тако се успоставља редослед: тема – одговор на горњој терци – тема – одговор на горњој терци. Такође је изразито упечатљиво укрштање одговора и контрасубјекта (који ни у случају ове фуге није стални), због великих скокова унутар теме, а самим тим и одговора. Упркос томе, фуга протиче у релативно стабилном моторичном ритму. Поред теме која се у целини јавља знатно чешће него што је то био случај са темом претходне фуге, још у експозицији, од т. 8, излаже се један контрасубјект који је готово непромењен током целе фуге (изузев транспозиције), а специфичан је по својој ритмичкој конфигурацији (чине га силазни покрети у осминама, испресецани паузама – осмине се јављају на месту прве, четврте, пете и осме осмине).

Фуга бр. 3 у *Des-dur*-у (трогласна, 102 такта, видети пример 7) почиње изразито виртуозном темом. Њену главу чине две четвртине (терцни скок наниже: *f-des*), а потом и низ шеснаестина (лествични пасаж на који се надовезује скривени двоглас). Иако би ова тема могла да има реалан одговор, слично одговору у претходној фуги, овде се уместо главе одговора *c-as* налази тоналан одговор (*des-as*),<sup>282</sup> док је остатак теме транспонован у доминантни *As-dur*.

---

<sup>282</sup> Тај одговор би, као тоналан, одговарао глави теме која има квинтни скок наниже: *as-des*.

Пример 6. Милан Ристић, *Фуге за клавир*, Фуга бр. 2, Moderato vigoroso, т. 1–15.

Moderato vigoroso ♩ = 108

The image displays a musical score for a fugue in B-flat major, 4/4 time, marked Moderato vigoroso with a tempo of 108 beats per minute. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system (measures 1-3) features a forte (f) dynamic in the bass clef and mezzo-forte (m.f.) dynamics in the treble clef. The second system (measures 4-7) includes a tenuto (ten.) marking. The third system (measures 8-10) shows a change in the treble clef to a soprano clef. The fourth system (measures 11-13) continues the development. The fifth system (measures 14-15) concludes with a diminuendo (dim.) and the word 'etc.' indicating the fugue continues.

*f* m.f. m.d. m.s. *ten.* *dim.* etc.

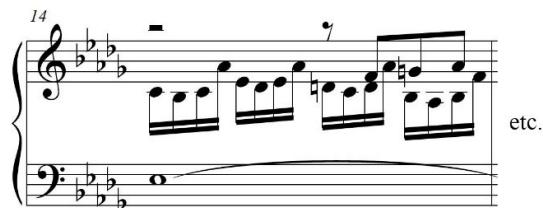
Пример 7. Милан Ристић, *Фуге за клавир*, Фуга бр. 3, Allegro energico, т. 1–14.

Allegro energico ♩ = 116

*f*

*vigoroso* *sub. p*

(наставак)



Ток фуге карактерише можда нешто проминентнија употреба педалних тонова, као и аугментирани теме. Завршетак фуге означава повратак у основни тоналитет у т. 83 и, од истог места, појава главне теме у средњем гласу, скраћеног одговора у најнижем гласу, т. 85. Али и овај завршни одсек је изразито рапсодичан. Следи стрета: наступ теме у дисканту (т. 89) у основном тоналитету, потом у субдоминантном у најнижем гласу (т. 90). За њим следи и низ наступа главне теме у аугментацији: т. 90, дискант, Des-dur, потом аугментирани одговор (први тактови теме су у инверзији) у средњем гласу, т. 92. Последња два наступа теме, иако аугментирана и упечатљива, нису целовита: т. 95, средњи глас и т. 100, бас.

Фуга бр. 4 у E-dur-у (четворогласна, 59 тактова, видети пример 8) специфична је по свом изразито лирском, готово вокалном карактеру. Тема почиње тоником, траје два такта и једну добу и има изражен завршетак на тону шестог ступња (cis). Будући да је одговор на тему реалан, почетни сазвук фуге је велика секунда (h-cis). Стога се формира и њена упечатљива звучност, јер се, уместо стандардног дурског трозвука, као почетни сазвук уз сваки наступ теме изграђује одређени обртај неког споредног септакорда. У случају наступа првог одговора (т. 3), секунда h-cis би могла да се разуме као секундакорд шестог ступња E-dur-а који се дијатонски презначава у секундакорд другог ступња H-dur-а. При поновном наступу теме у E-dur-у (т. 6), уз задржицу ais, формира се терцквартакорд седмог ступња H-dur-а (што у основном E-dur-у представља дебисијевски терцквартакорд лидијске субдоминанте). Задржица ais се води у тон h, тако да је акорд заправо e-gis-h – субоминанта H-dur-а, односно тоника E-dur-а. Коначно, последњи наступ теме, заправо, одговор у H-dur-у (т. 8) јесте секундакорд h-cis-e-gis, шести ступањ E-dur-а, који се презначава у други H-dur-а (као у т. 3, само што је овде реч о потпуном акорду).

Пример 8. Милан Ристић, *Фуге за клавир*, Фуга бр. 4, Largo, т. 1–15.

Largo ♩ = 56

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-3) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 4-6) is marked mezzo-forte (*m.f.*). The third system (measures 7-9) continues with mezzo-forte dynamics. The fourth system (measures 10-12) includes a diminuendo (*dim.*) dynamic. The fifth system (measures 13-15) begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a fermata.

Специфичност ове фуге је у томе што је сваки почетак теме другачије хармонизован. На пример, последњи наступ теме у E-dur-у (т. 56), у деоници алта, почиње онакордом другог ступња без терце (fis-cis-e-gis). Различите хармонизације тема се јављају и у другим Ристићевим фугама, али овде је реч о

почетном акорду којим је хармонизован први тон теме, који је увек основни тон тонике, у којем год тоналитету да се тема излаже. У овој фуџи су веома ретки нецеловити наступи теме, вероватно због њеног изразито вокалног карактера. Атипичан је и завршетак те фуџе у медијантном Cis-dur-у.

Последње две фуџе, Фуџа бр. 5 у D-dur-у (четворогласна, 70 тактова, видети пример 9) и Фуџа бр. 6 у d-moll-у (трогласна, 60 тактова, видети пример 10) сагласне су општим карактеристикама фуџа у овом циклусу.

Пример 9. Милан Ристић, *Фуџе за клавир*, Фуџа бр. 5, *Allegro assai moderato*, т. 1–16.

The musical score for Example 9, Fugue No. 5, is presented in four systems. The first system (measures 1-5) features a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 6-9) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 10-14) also features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 15-16) concludes with a *poco marc.* marking and 'etc.' indicating further notation.

Пример 10. Милан Ристић, *Фуге за клавир*, Фуга бр. 6, Andante, т. 1–10.

Фуга бр. 5 је мање екстензивна, будући да је у брзом темпу и њена тема је заснована на дужим нотним вредностима (вероватно је то и једина фуга која, из тог разлога, садржи диминуцију теме, али и диминуиране фрагменте теме, односно контрасубјек[а]та). Њена експозиција је заснована на теми и реалном одговору. Осим два одговора у доминантном тоналитету, између којих је један у основном (т. 4, т. 10 и т. 13), а током којих се појављује један стални контрасубјект, сталних

контрасубјеката нема. Једина специфичност Фуге бр. 6 је хроматска тема, која потом условљава изразито хроматизован хармонски језик.

Следећи циклус фуга Милана Ристића јесу *Четири фуге за гудачки трио*. Нешто сажетије у односу на фуге из претходна два циклуса, те четири фуге садрже другачији третман како форме, тако и хармонског језика. Наиме, компоноване седам година после последњег довршеног циклуса, оне одражавају промене које су се догодиле у Ристићевом музичком језику крајем педесетих година прошлог века. Реч је о извесном заостравању хармоније у смеру синтезе међуратне и послератне фазе композиторовог стваралаштва у којем се „заоштрена“ вертикала и развијен полифони рад сједињују са неокласичарском јасноћом музичког језика и прегледношћу форме. Најпре, уочљив је отклон од класично конципираног тоналитета, на начин на који се то примећује у годину дана раније насталим Варијацијама за оркестар. Ако погледамо Фугу бр. 1 in C, приметимо тему која садржи свих дванаест тонова хроматске лествице, но као и у нешто каснијем случају Треће симфоније, овде није ни на који начин реч о додекафонији. Марија Бергамо о профилу тема у циклусу *Четири фуге за гудачки трио* наводи следеће: „Četiri uspele fuge zasnovane su na dvanaesttonskim temama koje ne onemogućavaju dodekafonski tretman. [Ristić je] ispitivao [...] odnos između dodekafonskog profila teme i njenog neobaroknog tretmana u sasvim baroknom formalnom okviru“.<sup>283</sup> Најпре, у исказу Марије Бергамо, као што смо то раније назначили, уочљиво је поистовећивање појмова „дванаесттонски“ и „додекафонски“. Уколико под дванаесттонском темом, или хармонским језиком подразумевамо (проширено тоналну) тему, односно (проширено тоналан) хармонски језик који садржи свих дванаест тонова хроматске лествице, а под додекафонијом систем организације тонских висина коме се готово у потпуности подређују мелодијски/тематски, хармонски, па и формални аспекти дела, циклус *Четири фуге за гудачки трио* би свакако био одређен као дванаесттонски, али никако као додекафонски. Другим речима, ако би се теме означиле као додекафонске што би било нетачно, јер нису мишљене као основа за додекафонску композицију, јер се у Ристићевим делима се не појављује музички ток изграђен помоћу додекафонског система.

---

<sup>283</sup> Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 141.



Вратимо се на Фугу бр. 1 in C (видети пример 11). Релативно кратка, скерцозна тема од два такта у деоници виоле јасно одређује тон с као своје гравитационо поље.

Пример 11. Милан Ристић, *Четири фуге за гудачки трио*, Фуга бр. 1, Allegro, т. 1–9.

**Allegro**

Violino

Viola

Violoncello

Vn.

VI.

Vc.

Vn.

VI.

Vc.

etc.

Иако садржи свих дванаест тонова хроматске лествице, тонови d, gis и fis се понављају два пута на одстојању, а основни тон c три пута. Почетни сазвук при наступу реалног одговора у деоници виолине (т. 3) је квинта c-g (реч је о реалном одговору in G), а при наступу теме у т. 6 in C, деоница виолончела, почетни сазвук је тонични септакорд без квинте, c-e-h.<sup>284</sup> Као и фуге из претходних циклуса, Фуга бр. 1 протиче у моторичној, линеарној, еволутивно-варијантној фактури, но овде је могуће уочити јасне одсеке. Експозиција (т. 1–13) трогласне фуге је проширена и садржи укупно четири наступа теме: *dux-comes-dux-comes* (по деоницама, виола, виолина, виолончело и додатни наступ теме у деоници виолине; comes је по правилу увек у доминатном тоналитету и увек реалан одговор). У т. 13 почиње спроводни део, сачињен од слободно конципираних међуставова, који нису секвентно грађени. Тема се јавља неколико пута: т. 17, деоница виолине, in F, т. 19, деоница виоле, in B (завршетак теме је вариран, in C), т. 22, деоница виоле, in G, следи стрета, т. 24, деоница виолине in G, т. 25, прво деоница виолончела, па виоле, такође in G. После нешто дужег међустава (т. 27–32), у т. 32 почиње завршни одсек, где се на педалу – тон C (деоница виолончела) – у деоници виоле излаже тема in As (почетни сазвук је тонични сектакорд As-dur-a). Следи наступ теме in D (т. 33) у деоници виолине и коначно in Es, деоница виоле, т. 37, у инверзији. Од т. 39, педал се прекида и у деоници виолончела се јавља тема у инверзији, in C, следи одговор in G, деоница виоле, т. 41, непотпун и некомплетна тема, деоница виолине, т. 42 in C, на коју се надовезује кратка кода (укупно 44 такта).

Фуга бр. 2 in E умногоме наликује претходној фузи (видети пример 12). Такође садржи проширену експозицију са једним додатним наступом теме: *dux-comes-dux-comes* (по деоницама: виолина, виола, виолончело, виолина; т. 1, 3, 7, 10). Једина разлика је у тоналном центру контрасубјекта, који је у субдоминантном тоналитету, in A. Јасно одељени спроводни део почиње у т. 15, in B – следе два наступа теме у инверзији, т. 15, in B, деоница виолончела и т. 18, in H, деоница

<sup>284</sup> У овом случају Хиндемит би као основни тон означио тон e, будући да је најјачи интервал у акорду квинта e-h, чији је доњи тон основни, па се самим тим интервал квинте и њен основни тон намећу као „осовина“ и основни тон акорда (према Хиндемитовом тумачењу акустичких својстава акорада и интервала). Сматрамо да би овде требало одступити од таквог тумачења, будући да је тонални центар фуге in C, а профил теме, која почиње и завршава тоном C указује да је ипак реч о тоничном септакорду без квинте – тај концепт можда више одговара флексибилнијем становишту Лудмиле Улехле.

виолине. Спроводни и завршни део ове фуге су сливени, будући да се после прва два наступа теме у спроводном делу она искључиво јавља диминуирана (први пут од т. 22, in E, деоница виолине). После шест таквих наступа теме, фуга се завршава in E (укупно 33 такта).

Пример 12. Милан Ристић, *Четири фуге за гудачки трио*, Фуга бр. 2, Allegro, т. 1–12.

**Largo**

Violino

*p espressivo*

Viola

*p espressivo*

Violoncello

5

Vn.

Vl.

Vc.

*p espressivo*

8

Vn.

Vl.

Vc.

(наставак)

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vn.), Viola (Vi.), and Violoncello (Vc.). The Vn. part is in treble clef, the Vi. part is in alto clef, and the Vc. part is in bass clef. All parts feature a crescendo (cresc.) and end with a forte (f) dynamic. The Vn. part begins with a double bar line and a fermata. The Vi. part ends with 'etc.'. The Vc. part ends with a fermata.

Фуга бр. 3 in G (видети пример 13) је изразито концизна у изразу, што се уочава у готово стриктном излагању теме (могућа је једино измена њеног трећег, послењег такта). У њеном случају, експозиција и спроводни део су сливени, док је завршни одсек одвојен каденцом in G и стретом у основном тоналитету (т. 45). Последња Фуга бр. 4 in A (видети пример 14) такође је концизна у формалном погледу.

Очигледно су фуге које је Ристић компоновао имале улогу „припремних скица“ за дела која су настајала у непосредној будућности. Фуге настале до 1951. године су биле припрема за Другу симфонију која поред финалне фуге садржи полифоно конципиране одсеке. Осим Фуге бр. 11 из циклуса *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, коју смо овде детаљније размотрили, увежбавање полифоног писма на различитим камерним ансамблима/оркестрима, очигледно је у сличностима у третману тематског материјала у Другој симфонији и поменутој фуги. Занимљиво је и да поједини фрагменти из других фуга у циклусу наликују сегментима Друге симфоније. Следећи циклус, *Фуге за клавир*, могао је да буде припрема за Први концерт за клавир и оркестар. Веза се огледа у формалном третману фуге, која постаје један рапсодичан, разуђен облик; строга форма фуге је у том циклусу темељно модификована. Стога је у потоњим делима идентичан и третман форме. Формална разуђеност у фугама за клавир је пренесена у Први концерт за клавир и оркестар, у виду трансформисања класичног сонатно-симфонијског циклуса у смеру барокног развоја чеоне теме и варирања материјала, о чему ће касније бити речи. Последњи циклус, *Четири фуге за гудачки трио* можемо сматрати припремом за Трећу симфонију. У њима је најочигледнија сличност у погледу хармонског језика.

Пример 13. Милан Ристић, *Четири фуге за гудачки трио*, Фуга бр. 3, Allegro scherzando, т. 1–12.

**Allegro scherzando**

The image shows a musical score for three string instruments: Violino (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The score is in 3/4 time and consists of 12 measures. The key signature has one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as "Allegro scherzando".

**Violino:** Measures 1-12. Starts with a forte (*sf*) dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs.

**Viola:** Measures 1-12. Remains silent in the first system.

**Violoncello:** Measures 1-12. Remains silent in the first system.

**Measures 4-6:** The Viola and Violoncello enter. The Viola part starts with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The Violoncello part also features a fortissimo (*sfz*) dynamic.

**Measures 8-10:** The Violino and Violoncello continue their parts. The Violoncello part has a fortissimo (*sfz*) dynamic.

**Measures 11-12:** The Viola and Violoncello continue. The Viola part has a fortissimo (*sfz*) dynamic. The score ends with "etc." indicating further measures.

Пример 14. Милан Ристић, *Четири фуге за гудачки трио*, Фуга бр. 4, Moderato, т. 1–12.

Moderato ♩ = 80

Violino

Viola

Violoncello

Vn.

VI.

Vc.

etc.

marc.

Иако је у делима пре Треће симфоније (као рецимо у Варијацијама за оркестар које ћемо представити у наредном потпоглављу) уочљиво присуство хиндемитовског тоталног тоналитета (или проширене тоналности), Ристић се у њима још увек у одређеној мери држао класичног тоналитета. Према томе, циклус *Четири фуге за гудачки трио* показује композиторово потпуно овладавање тоталним тоналитетом, које је почело у ранијим делима појавом тема које садрже свих дванаест тонова хроматске лествице. Различити елементи фуга (у питању могу бити, на пример, поједине компоненте музичког израза, начин конструкције мелодијске линије или

чак коришћење читавих одсека као узора) очигледно се уткивају у (симфонијска) дела која су настајала после њих и стога, оне употпуњују слику развоја Ристићевог композиционог писма – од класичног тоналитета са готово опсесивним избегавањем тритонуса, до потпуног овладавања тоталним тоналитетом, на начин на који је то промовисао сам Хиндемит.

Посебан сегмент Ристићевог опуса представља деветнаест fuga без означеног извођачког састава, насталих током 1966. и 1967. године. Упркос чињеници да је већина њих написана у клавирском ставу (једино је петогласна Фуга бр. 17 написана у три система), фуге вероватно нису намењене клавиру, имајући у виду распон између гласова – неретко је сваки глас у засебном регистру, а распон између два гласа може да премаши и дуодециму. Деветнаест fuga из Пете свеске тема и скица Милана Ристића су највероватније биле планиране за камерне саставе, али је, услед потенцијалне немогућности њиховог извођења инструментација изостала. У формалном погледу, у деветнаест fuga приметно је сједињавање концизности из претходног циклуса, *Четири фуге за гудачки трио* и формалне разурђености, то јест варијационог принципа из циклуса *Фуге за клавир*.

Фуга бр. 3, in G, под називом „Кокошији квартет“ (видети пример 15), сходно свом називу, садржи елементе тонског сликања, будући да је глава теме фуге скоковита и креће се у обиму велике септимае. Већ после експозиције фуге, са уобичајеним редоследом и тоналним центрима излагања теме и одговора (основни in G и доминантни in D, *dux-comes-dux-comes*, редослед гласова: алт, сопран, тенор, бас), јавља се стрета (т. 12) на модификованој главној теми. Од т. 16 се јавља рад са темом у инверзији. Равноправано појављивање теме и њене инверзије у стрети почиње од т. 22. Од т. 29 почиње карактерно контрастни одсек *tranquillo*, заснован на варираном материјалу главе теме, одакле се полифоно ткиво усложњава у релативно слободном раду са варираним фрагментима теме, до краја фуге (укупно 44 такта).

Изразито је специфична и трогласна Фуга бр. 4 in E (видети пример 16), будући да је у целини (уз мања одступања у виду скретница и пролазница), грађена на умањеној (октатонској, истарској) лествици. Ово је једини пример Ристићевог ограничавања на одређени тонски низ, то јест, лествичну основу. По својој формалној структури, слична је и претходној фуги из циклуса. Ристићева

доследност у праћењу овде коришћене лествичне структуре уочљива је и у последњем акорду, умањеном квинтсектакорду без квинте, у широком слогу, е-сис-б.

Пример 15. Милан Ристић, Деветнаест fuga (1966–1967), Фуга бр. 3, „Кокошији квартет“, т. 1–16.

(Кокошији квартет) ♩ = 120

5

9

12

16

*f*

*dim.*

*p*

*poco cresc.*

*mf* etc.



Пример 16. Милан Ристић, Деветнаест fuga (1966–1967), Фуга бр. 4, Moderato, т. 1–12.

Moderato ♩ = 100

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-5, with a forte (f) dynamic marking. The second system shows measures 6-10, also with a forte (f) dynamic marking. The third system shows measures 11-12, ending with 'etc.'.

Специфичност четворогласне Фуге бр. 6 in A (видети пример 17) јесте карактер тарантеле (или салтарела?), као и употреба хемиоле у завршној каденци (видети пример 18). Исти карактер се може приписати и четворогласној Фуги бр. 10 in A.<sup>285</sup> Због упечатљивих ритмичких конфигурација теме издвојили бисмо и Фугу бр. 8 in Cis (главна субмотивска целина је сачињена од две шеснаестине и паузе, видети пример 19), Фугу бр. 12 in Fis (разноврсне ритмичке фигуре у спором темпу, видети пример 20), Фугу бр. 16 in G (исто као и бр. 8) и Фугу бр. 19 (појава полиритмије, пример 21).

<sup>285</sup> Интересантно је да је Милан Ристић боравио у Палерму између компоновања Фуге бр. 6 и Фуге бр. 10. Као што смо поменули у вези са пописом, експозиција Фуге бр. 9 је настала тамо. Није познато колико дуго је Ристић тамо боравио, као и да ли је обилазио и друге сицилијанске/италијанске градове, али можда је баш тај боравак (вероватно је реч о летовању), или можда његова антиципација, била извор инспирације за настанак две фуге које имају карактер тарантеле.

Пример 17. Милан Ристић, Деветнаест фуга (1966–1967), Фуга бр. 6, Prestissimo, т.  
1–17.

**Prestissimo**

*f*

5 *f*

9 *f*

13 *f*

17 etc.

Пример 18. Милан Ристић, Деветнаест fuga (1966–1967), Фуга бр. 6, Prestissimo, т. 95–101.

The musical score consists of two systems. The first system is marked '(Prestissimo)' and 'ff'. It features a complex, dissonant polyphonic texture with multiple voices. The second system shows the continuation of the piece, ending with a fermata on a final chord.

Последњи циклус фуга одражава Ристићево потпуно овладавање хиндемитовским тоталним тоналитетом, које је уочљиво у делима која су настала око њега, као што су Четврта (1966), Пета (1967) и Шеста симфонија (1968). Ристић је тежио сливености и наглашеној мелодичности „умерено дисонантног“<sup>286</sup> полифоновог слога. Стога је индивидуалност деоница прожета техником варирања фрагмената теме очигледно била важнија од строге формалне концепције фуге. Исто важи и за концепцију циклуса. Осим првог циклуса, *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, доследно поређаног по хармонским полустепенима, као и сличног покушаја у циклусу *Фуге за клавир*, каснији циклуси, као што смо поменули, немају тај степен организације. С тим у вези, у погледу формалне концепције и концепције циклуса, овде не бисмо могли да направимо паралелу са, рецимо, Шостаковичевим циклусом *24 прелудијума и фуга за клавир* оп. 87<sup>287</sup> у којем су прелудијуми и фуге

<sup>286</sup> Тај термин је Марија Бергамо употребила да опише хармонски слог циклуса *Четири фуге за гудачки трио*. Уп. Марија Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 141.

<sup>287</sup> За детаљну анализу циклуса видети: Mark Mazullo, *Shostakovich's Preludes and Fugues. Context, Style, Performance*, New Haven & London, Yale University Press, 2010; Sofia Moshevich, „The Masterpiece“, in *Shostakovich's Music for Piano Solo. Interpretation and Performance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2015, 95–192.

поређани по квинтном кругу, или Хиндемитовим циклусом *Ludus tonalis*,<sup>288</sup> који прати низ 1 тонског слога.

Пример 19. Милан Ристић, Деветнаест fuga (1966–1967), Фуга бр. 8, т. 1–13.

The musical score is presented in a grand staff format (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 138. The key signature has one sharp (F#). The score consists of five systems of music. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system begins at measure 4. The third system begins at measure 7. The fourth system begins at measure 10. The fifth system begins at measure 13 and ends with 'etc.'. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs.

<sup>288</sup> За детаљну анализу циклуса видети: Siglind Bruhn, „Symmetry and Dissymetry in Paul Hindemith’s *Ludus tonalis*“, *Symmetry: Culture and Science. Symetry in Music, Dance and Literature*, Vol. 7, No. 2, 1996, 116–132; Властимир Перичић, „*Ludus tonalis* Паула Хиндемита“, *Музички талас*, 2–4, 1998, 98–120; Gabriela Vlahopol, „Baroque reflections in Ludus Tonalis by Paul Hindemith“, in Viorel Muntenau et al. (eds.), *Recent Advances in Acoustics & Music. Proceedings of the 11th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory and Applications (AMTA '10)*, Iasi, WSEAS Press, 2010, 171–175.

Пример 20. Милан Ристић, Деветнаест фуга, Фуга бр. 12, т. 1–8.

$\text{♩} = 44$   
*pp*  
 3  
*pp*  
*poco marc.*  
 5  
*pp*  
 7  
*poco marc.* *poco cresc.* etc.  
*pp*

И у Хиндемитовом и у Шостаковичевом циклусу, присутна је изразито јасна формална концепција фуге – у Шостаковичевом случају, то је неретко и придржавање „школског“ формалног плана фуге. С друге стране, Ристићеве фуге очигледно нису биле саме себи циљ, већ резултат дуготрајног савладавања те полифоне технике која се потом уграђивала у остварења „већег формата“.

Пример 21. Милан Ристић, Деветнаест фуга (1966–1967), Фуга бр. 19, т. 1–20.

♩. = 100

pp

pp

poco

pp

cresc.

etc.

#### 4. 2. Развој симфонизма Милана Ристића

Према речима Марије Бергамо, током периода школовања у Музичкој школи у Београду (1922–1927), потом, годину дана у Паризу (1927–1928) и поново у Београду (1930–1937, у класи Милоја Милојевића [до 1935. године] и Јосипа Славенског), композитор је стекао основна знања из клавира, као и широк увид у

музичку литературу, али је његово познавање савремене музике, поготово Шенберговог опуса (за који је у том периоду био заинтересован), било површно.<sup>289</sup> Током студија на Прашком конзерваторијуму (1937–1939) у класи Алоиса Хабе, Ристић је употпунио своје знање о класичном музичком репертоару и стекао нова знања у области атоналне музике, додекафоније и четврттонске музике.<sup>290</sup> Како Бергамо даље наводи, Ристић је у периоду до краја Другог светског рата (где је једно од најзначајнијих остварења Прва симфонија, настала 1941. године) био

privržen apsolutnoj hromatici koja proizilazi iz Schönbergovog tumačenja atonalnosti. To shvatanje atonalnosti kao 'tonalnosti svakog pojedinog akorda' ili insistiranje na jednom tonalitetu kroz izvesno vreme (ali tako da on ne izlazi iz latentnog stanja) Ristić je zadržao gotovo do kraja rata, ostvarujući ga najrigoroznije u krugu dela oko Prve simfonije [...], a manje konsekventno u krugu dela oko Violinskog koncerta [1944].<sup>291</sup>

У овом исказу, уочљив је проблематичан однос између питања тоналности и атоналности у Ристићевим експресионистичким остварењима насталим до 1945. године. Проблематичност тог односа је упадљива поготову ако имамо у виду преглед уџбеника, то јест, теорија хармоније у XX веку који смо раније изложили, јер постоји и врло изражено порицање слободне атоналности у музици раног експресионизма и то у Шенберговим преддодекафонским делима (поготово у Хиндемитовом тумачењу тоталног тоналитета, па чак и у знатно каснијим тумачењима Лудмиле Улехле).<sup>292</sup> Марија Бергамо наводи Хиндемита као други велики Ристићев узор у том периоду, при чему Ристић „u konfrontiranju Schönberga i Hindemitha, u sintezi tehnike prvog i izraza drugog, pronađe svoj lik“.<sup>293</sup> Такође, у наведеном периоду, једно од великих интересовања Милана Ристића била је и полифонија, где је, према речима ауторке, композиторов велики узор био Хиндемит.<sup>294</sup> Бергамо такође наводи и третман форме и структуре, неретко

---

<sup>289</sup> Уп. Марија Бергамо, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 15.

<sup>290</sup> Исто, 25.

<sup>291</sup> Исто, 27.

<sup>292</sup> Питањем слободне атоналности бавила се и Лудмила Улехла, где је, слично Хиндемитовом поступку, направивши сопствени систем анализе проширене тоналности, учила тоналне односе у Шенберговим делима од оп. 11 до оп. 23, као и у касним делима Игора Стравинског. У: Ludmila Ulehla, нав. дело, 484–502.

<sup>293</sup> Марија Бергамо, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 27. Идентичан став о синтетисању Хиндемита и Шенберга као узора у Ристићевом стваралаштву до Другог светског рата заузима и Марија Масникоса при тумачењу Синфонијете из 1939. године. Уп. Марија Масникоса, „Портрет уметника...“, нав. дело, 28.

<sup>294</sup> Уп. Марија Бергамо, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 28.

ослоњене на барокне обрасце, као паралелу између Ристића и Хиндемита, али не даје детаљнији увид у друге могуће сличности и разлике између двојице композитора. Желимо да поставимо питање (и понудимо одговор на њега): колико је заправо Ристић био „растрзан“ између два наведена принципа (Шенберговог и Хиндемитовог)? Стога ће питања односа организације музичког (или уже, тонског) материјала између тоналности и атоналности, као и питања Ристићевог узора у периоду до краја Другог светског рата бити детаљније тумачена кроз анализу Прве симфоније.

Ристићева Прва симфонија је дело које на готово манифестан начин репрезентује композиторову експресионистичку етапу стваралаштва. Према речима Марије Бергамо, „[т]о је музика високе температуре, напрегнуте динамике, zasiћена у звуку, који у густим полифоним линијама нараста до избезумљених крикова, вапаја, херојских акцената“.<sup>295</sup> Очигледно да је циљ овог наглашено субјективног исказа ауторке био да подвуче изразито експресионистички третман музичког језика у овој симфонији. У опису Ристићеве експресионистичке фазе којој припада и Прва симфонија, Бергамова наводи:

[U] Ristićevim delima ovog perioda [1940–1945] osećaju se dve stilske tehničke sfere koje su u znaku pokušaja da se izvrši kompromis između tehnike i izraza Schönberga i Hindemitha. Prva je vezana za dela oko Prve simfonije i simfonijske poeme „Čovek i rat“, a druga za Violinski koncert. U prvoj simfoniji i delima oko nje, Ristić je najrigoroznije sproveo Schönbergov princip atonalnosti, ali se samo doticao dodekafonije. Nije usvojio Schönbergov stav da serija zvuči tako dobro simultano i sukcesivno i da su vertikalni sklopovi melodijskog porekla. Akord za Ristića ima harmonski smisao i nije element konstrukcije. U istom periodu on ne sprovodi doslednu atematičnost, jer se svuda zapažaju elementi hindemitovskog tematskog rada. U rešavanju forme, od velikog je značaja polifonija i oslanjanje na slobodno shvaćene klasične forme.<sup>296</sup>

Као што смо већ установили, Бергамо наглашава двојство узора у Ристићевим експресионистичким делима – према њеном мишљењу, узор су Шенберг и Хиндемит – те ћемо из тог угла аналитички представити ово Ристићево дело и проверити валидност ове тврдње.

---

<sup>295</sup> Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 156.

<sup>296</sup> Марија Бергамо, *Дело композитора...*, нав. дело, 40–41. Иако напомиње да у Првој симфонији и делима око ње Ристић најдоследније спроводи Шенбергов принцип атоналности (који неминовно за собом повлачи и атематизам), у свом аналитичком приказу, који следи на наредним странама књиге, Бергамо јасно уочава постојање тематских материјала и на основу њих одређује формалне контуре дела.



У маниру познатом још од времена Бетовеновог стваралаштва, Ристићева Прва симфонија почиње мотивом који чини тематско језгро симфоније. Мотив је сачињен из две субмотивске целине. Прву чини поступни покрет навише од *es* до *d*, а другу низ од три *pizz.* акорда. Та друга субмотивска целина се при понављању шири до засебног мотива са пунктираном фигуром. Иако је тонални центар испрва нејасан, прва тема (т. 1–35) би могла да буде одређена тоналним центром *in C*.<sup>297</sup> Међутим, Бергамова сматра да првих 28 тактова симфоније представља увод пред прву тему.<sup>298</sup> Једина изражена промена у том тренутку је динамичка, али будући да претходни музички ток ипак садржи и градацију динамике, као и да на поменутом месту не постоји прекид у мотивском раду, определили смо се да првих 35 тактова означимо као прву тему (видети пример 22).

Основни мотив, као што смо поменули, завршава се најпре на тону *d*, при следећој транспозицији на *es*, потом на *fis*, па *a* и на крају на *cis*. Пратећи развој тематског материјала од 30. до 35. такта (деонице дрвених дувачких инструмената) и басову линију (гудачки инструменти унисоно), јасно се истиче поменути тонални центар симфоније, *in C*, до тог тренутка прикривен хроматиком, у виду акорда *c-es-h* (као тонични септакорд *c-moll-a*, без квинте). За првом темом следи мост (т. 35–93), у којем се разрађује њен материјал. Током моста, материјал прве теме се појављује у хармонски и оркестарски разуђеној слици, односно напоредном поставком тонално и фактурно разједињених група (у основи, реч је о полифоном раду). Тонални центри поменутих фактурних слојева су постављени у однос мале или велике секунде, терцно сродних тоналитета, или чак тритонуса. Кроз такав третман фактурних слојева, у хармонској вертикали се добијају претежно дисонантна сазвучја (реч је, на пример, о тоналним центрима *in A-C-As*, т. 36–40, или *F-G-As/Des*, т. 46–52 и тако даље), која би могла да евоцирају Шенбергова атонална (самим тим и атематска) остварења. Упркос томе, тонални центри су присутни (а самим тим, тематски материјали се јасно уочавају).

---

<sup>297</sup> Будући да у симфонији доминира линеарно профилисан музички ток, као и да се Ристић углавном не ослања на терцно профилисану вертикалу (осим на структурно важним местима), као и да доминира дисонантан, али не и атоналан музички језик, услед одсуства функционалне хармоније, тоналитете не одређујемо као дур или мол, већ се опредељујемо за ознаку тоналног центра, што је у овом случају *in C*.

<sup>298</sup> Уп. исто, 43.

Пример 22. Милан Ристић, Прва симфонија, I став, Allegro, т. 1–36.

Allegro  $\text{♩} = 112$

The musical score consists of seven staves. From top to bottom, they are:

- Timpani:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving up and then down, with a *f* dynamic marking at the end.
- Violini I:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving up and then down, with a *f* dynamic marking at the end.
- Violini II:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving up and then down, with a *f* dynamic marking at the end.
- Violi:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving up and then down, with a *f* dynamic marking at the end.
- Violoncelli:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving up and then down, with a *f* dynamic marking at the end.
- Contrabassi:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, moving up and then down, with a *f* dynamic marking at the end.

The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like accents (^) and slurs.

(наставка)

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes:

- 2 FL:** Two Flutes, starting at measure 14. They play a melodic line with slurs and dynamics of *p*.
- 2 Cl. in B♭:** Two Clarinets in B-flat, starting at measure 14. They play a melodic line with slurs and dynamics of *p*.
- Timp.:** Timpani, starting at measure 14 with a roll.
- Vn. I:** Violin I, starting at measure 14 with a melodic line and dynamics of *pp*.
- Vn. II:** Violin II, starting at measure 14 with a melodic line and dynamics of *pp*.
- VI:** Viola, starting at measure 14 with a melodic line and dynamics of *pp*.
- Vc.:** Violoncello, starting at measure 14 with a melodic line and dynamics of *pp*.
- Ch.:** Double Bass, starting at measure 14 with a melodic line and dynamics of *pp*.

The second system includes:

- Vn. I:** Violin I, continuing the melodic line with dynamics of *pp*.
- Vn. II:** Violin II, continuing the melodic line with dynamics of *pp*.
- VI:** Viola, continuing the melodic line with dynamics of *pp*.
- Vc.:** Violoncello, continuing the melodic line with dynamics of *pp*.
- Ch.:** Double Bass, continuing the melodic line with dynamics of *pp*.

A section marked 'A' with a first ending bracket (1.) spans measures 14 to 17, encompassing the parts for 2 FL, 2 Cl. in B♭, and the Violin/ Viola/Cello/ Bass section.

(НАСТАВАК)

27

Picc.

2 Fl.

2 Ob.

Cor. ing.

2 Cl. in Bb

Cl. b.

2 Fg.

etc.

27

2. 3. Tr. in C

27

Timp.

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Ch.

The image shows a page of a musical score for orchestra, page 138, rehearsal mark 27. The score is written for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes, Oboes, Cor Anglais, Clarinets in Bb and B, Bassoon, Trumpets in C, Timpani, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked with a rehearsal mark of 27 and includes dynamic markings such as *ff* and *f*. The page is numbered 138 at the bottom.

Материјал друге теме (т. 93–142, видети пример 23), у основи сродан материјалу прве, изложен је најпре *in As*, а модулира *in A*, док се кроз полифони рад наглашава и тонални центар *Cis* (т. 93–102). Стога, другу тему одликује идентична хармонска слика као и претходни музички ток.

Пример 23. Милан Ристић, Прва симфонија, I став, Allegro, т. 93–97.

Развојни део (т. 142–277) се састоји из пет одсека. Први (т. 142–166) се базира на остинатној фигури (на једном тону, интервалу мале секунде или мале терце), изведеној из пунктиране фигуре која се јавила у првој теми (та фигура се јавља и током друге теме). Други (т. 167–178) и трећи (т. 188–212) одсек су засновани су на материјалу изведеном из друге теме (две осмине и четвртина, у распону мале терце). У другом одсеку, на основу поменутог материјала, гради се модел за транспозицију, док у трећем он постаје основа за метроритмичко варирање. Четврти одсек (т. 212–224) доноси повратак на остинатну фигуру из првог одсека и њен спој са мотивом из другог и трећег. Пети одсек (т. 224–277) доноси сумирање свих материјала става, претежно кроз полифони рад, заједно са повратком у основни тоналитет, *in C*.

Уместо репризе, Ристић компонује двоструку фугу, мењајући редослед тема из експозиције. Главну тему фуге чини споредна тема сонатног облика и обрнуто, задржавајући своје оригиналне тоналне центре из експозиције, *in As* и *in C*. Две експозиције (т. 277–325) теку паралелно. Главна тема фуге се излаже четири пута (*dux-comes-dux-comes*), а споредна три (*dux-comes-dux*). Следе три спровода (т. 325–344, 344–409 и 409–459). Последњи спровод сраста са кодом става, која се завршава

на одсечном дванаестозвуку, након којег остаје да одзвања тон *ces/h*, што представља полустепено „исклизавање“ у односу на основни тоналитет става и симфоније.

Други, лагани став, тонално је центриран *in G*, а његов тематски материјал чини диминуирана прва тема првог става у инверзији. Други тематски материјал се јавља од 13. такта и његова главна карактеристика је дијатонски покрет навише, *in D*. Први одсек се завршава у 23. такту *in A*. На крају другог одсека (т. 54), паралелно звуче тонални центри *C* и *Fis*. Трећи одсек се завршава *in C* и тиме се заокружује други став симфоније.

Трећи став, скерцо у форми сложене троделне песме, најпре је центриран *in G* (део *A*), док се на тоничном педалу излаже тематски материјал грађен на основу целостепене лествице (иако тај материјал није дословно заснован на тој лествици). Педални тон се креће поступно навише, по тоновима: *a, b, c, d, es*, да би се на последњем педалном тону завршио први одсек првог дела (т. 69). Други одсек (т. 69–126) првог дела је центриран *in A*, а потом *in Cis*, а састоји се из полифоног рада са главном темом става у деоницама гудачких инструмената и мотивима изведеним из ње у деоницама дувачких инструмената. Трећи одсек (т. 126–159) је донекле сродан првом (садржи идентични тонични педал, овог пута *in D*), а доноси и нов материјал сродан првој теми првог става. Последњи, четврти одсек је репризни (т. 160–327), иако се у њему појављују и развојни елементи и полифонија, те у мотивском смислу, он представља спој првог и другог одсека. Схема дела *A* би могла да се представи овако: *a, b, c, a*.

Средњи део (*B*), својим маршевским ритмом и релативно једноставним, симетричним мелодијско-ритмичким целинама, по карактеру наликује масовној песми. Реч је о два материјала (један који садржи пунктирану фигуру и други кога одликује поступни мелодијски ход), а центрирани су *in Fis* и *in F*. Формална организација дела *B* би могла да се представи овако: *c* (т. 327–339), *c<sub>1</sub>* (340–348), *d* (349–361), *c<sub>2</sub>* (362–386), *c* (387–395), *d* (396–414). Уочавамо прелазни облик дводелне песме (*c, c<sub>1</sub>, d, c<sub>2</sub>*), за којим следи нека врста његове „сажете репризе“, у виду дводелне песме (*c, d*). Део *B* се завршава *in D*, тиме припремајући репризу дела *A*.

Реприза (А<sub>1</sub>, т. 415–731) доноси повратак у основни тоналитет in G. Уместо репризе песме из првог дела, овде је реч о динамизованој репризи развојног карактера, која сраста с кодом. Став се завршава in A.

Финални став започиње лаганим уводом, где се из почетних, квартално-секундних акорада на неколико педалних тонова, у основи центрираних in C, постепено изграђује материјал сродан материјалу прве теме првог става (јавља се од т. 32). После увода (од т. 58), јавља се тема налик масовној песми из претходног става, тонално центрирана in D. Овај пут, уместо неког од развијенијих облика песме, ова тема је уобличена у дводелну форму која се понавља. Према томе, финални став би могао да се, по одсецима, одреди на следећи начин: *a* (т. 1–68), *b* (т. 69–93), *a* (т. 94–109), *b* (т. 110–119), *a* (т. 120–130), *b* (т. 131–146), *a* (т. 147–164), Coda (т. 164–172). Тема масовне песме се понавља у различитим тоналитетима, неретко у више тоналних центара напоредо, правећи градацију. Цео став, а самим тим и симфонију, заокружује монументална кода, тонално центрирана in C.

На основу аналитичког прегледа Прве симфоније Милана Ристића, питање узора у композиторовој експресионистичкој фази постаје донекле расветљено. Није јасно на основу чега је Бергамова навела Шенберга као једног од Ристићевих узора. Наиме, уколико се Прва симфонија упореди са делима из Шенбергове преддодекафонске фазе (дела од Три комада за клавир оп. 11 до Свите за клавир оп. 23), уочава се да, за разлику од Шенберга, Ристић и даље чува интегритет теме у њеном традиционалном смислу (односно теме чији је носилац мелодијска компонента музичког израза). Самим тим, у Ристићевој симфонији, тоналитет у неком виду опстаје – иако можда није недвосмислен у звучном резултату, његово присуство је уочљиво при анализи партитуре. На пример, поредећи Ристићеву Прву симфонију са, рецимо, Шенбергових Пет комада за оркестар оп. 16 (1909), уочавамо да је комплетна оркестарска фактура у Шенберговом делу подређена раду с мотивом, то јест, реч је о кратким коадима у којима се основно мотивско језгро засновано на одређеним тонским висинама или специфичним интервалима перманентно развија.<sup>299</sup> С друге стране, Ристић није посезао за афористичним формама у оркестарској музици и све време се ослањао на традиционалне формалне

---

<sup>299</sup> За више информација видети: Brayan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908–1923*, New York, Oxford University Press, 2000, 71–81.

обрасце карактеристичне за сонатно-симфонијске циклусе и, уопште, велике цикличне форме (којима се Шенберг, као што је познато, вратио тек у додекафонским делима), самим тим тежећи да релативно јасно профилише теме у њима.

Евентуална сличност Ристићеве симфоније са Шенберговим делима би могла да се тражи у опсежним развојним одсечима (попут оних које налазимо у Камерној симфонији оп. 9, монодрами *Ишчекивање*, или било ком другом обимнијем делу из преддодекафонске фазе, у којем није могуће у потпуности избећи груписање мотивских језгара у теме, а самим тим и појаву тоналних асоцијација) и понекад рапсодичним формалним концепцијама, али у овом тренутку инсистирање на сличности остаје у великој мери неутемељено.

Хиндемит се, као узор, огледа у Ристићевом посезању за тоталним тоналитетом – а оно је, чини се, у овој фази Ристићевог стваралаштва интуитивно, за разлику од Хиндемитовог приступа који је темељно теоријски образложен. Иако су на појединим местима у Ристићевој Првој симфонији полифоно третиране деонице различито тонално центриране – а Хиндемит негира постојање битоналности и политоналности – њихов вертикални склоп је ипак далеко више од следа случајних вертикала. До изражаја више долази хармонска презасићеност и опора звучност укупног оркестарског слога у којем се тонални центар релативно често мења, а тек онда полифони третман деоница. Такође, Ристићева склоност ка полифоном начину компоновања указује на блискост са Хиндемитовим музичким језиком (испољеним у делима као што су циклус *Ludus tonalis*, неким сегментима симфоније *Сликар Матис*, односно *Симфонијских метаморфоза на теме Карла Марије фон Вебера*, или Камерне музике бр. 2 о којој ће касније бити више речи).

Идентичан хармонски језик уочљив је и у Ристићевој симфонијској поеми *Човек и рат*, делу чији наслов имплицира трагичне догађаје из Другог светског рата. Поема је најпре тонално центрирана in F, тонални центри се мењају релативно често у музичком току и најчешће су непотврђени, да би сам завршетак поеме био тонално центриран in Cis. За разлику од Ристићеве Прве симфоније, ово дело је формално разубуђено, помало рапсодично у низању обимних тематских одсека, али ипак заокружено, будући да су уводни одсек и кода међу собом идентични и, имајући у виду и тонални план, у поларном односу. Јасно профилисани тонални



центри, тематски материјали, а последично и фактурни слојеви партитуре, не указују на блискост са Шенберговим преддодекафонским експресионистичким делима. Такође, вертикални акордски склопови су далеко од случајних сазвучја насталих од примарно линеарног вођења деоница. Стога би се за поему *Човек и рат*, али и за Прву симфонију могло рећи да је реч о назнаци послератних неоекспресионистичких тенденција у контексту европске уметничке музике.<sup>300</sup> Сви ти аспекти у великој мери указују на блискост са Хиндемитовом теоријом тоталног тоналитета, иако хармонски језик, дисонантан и напет, можда и не би у потпуности одговарао композиторским принципима обликовања хармонске кривуље или мелодије. Другим речима, Ристићева остварења овог периода представљају један „ублажен“, индивидуално профилисан вид експресионизма, где је услед високе академизације композиционог писма од експресионизма остала једнодисонантна хармонија.<sup>301</sup> Иако можда не у потпуности саобразна Хиндемитовим принципима тонског слога, Ристићева експресионистичка фаза, према два претходно представљена дела, одликује се очувањем мелодијске компоненте као главног носиоца тематског материјала, прегледном фактуром, јасно подељеном на слојеве, као и контрастирањем између „камерно“ оркестрираних и масивних, позноромантичарски оркестрираних одсека.

Период после Другог светског рата је, како наводи Марија Бергамо, време у којем је Ристић био посвећен компоновању примењене музике и пригодних дела, а

---

<sup>300</sup> Уколико бисмо усвојили тврдњу Марије Бергамо да експресионизам у музици после 1925. године више није самосталан правац (уп. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 72; о проблему самосталности експресионизма после 1925. дискутоваћемо на примеру Рајичићеве Прве симфоније), Ристићево стваралаштво настало непосредно пред Други светски рат и у току рата могли бисмо да означимо и као неоекспресионистичко, у контексту европске уметничке музике око 1940. године. То значи да је реч о тоналној музици заснованој на класичним формалним концепцијама, али са изразито дисонантном хармонијом која донекле асоцира на рани, атонални експресионизам.

<sup>301</sup> Радикалност атоналног експресионизма очигледно није присутна у до сада размотреним Ристићевим делима – стога, Ристићев стил овог периода одликује „ублажавањем оштрице“ експресионизма тоналитетом и класичним формалним обрасцем који подједнако садржи експозиционе, развојне и закључне сегменте. Реч је о делима која наликују Хиндемитовим операма насталим непосредно после Првог светског рата, као што су *Убица, нада жена*, или *Das Nusch-Nuschi* и сличне. У тим случајевима, тешко да би могло да се говори о хиндемитовском експресионизму, чак и у погледу музичког језика, будући да Хиндемит у партитурни уписује предзнаке, што представља јасну манифестацију тоналног мишљења. Уколико бисмо почетак експресионизма означили Шенберговим напуштањем тоналитета у Другом гудачком квартету оп. 10 и Три комада за клавир оп. 11 (што самим тим значајно модификује форму према атематској музици, односно перманентном развоју), закључили бисмо да је опстанак тоналног мишљења стран Шенберговом раном, атоналном експресионизму у његовом изворном виду.

стилски заокрет, очигледан у композиторовом стваралаштву, одвијао се постепено, будући да су та дела била припрема за Другу симфонију (1951).<sup>302</sup>

#### 4. 3. Милан Ристић и његово постепено одступање од постулата социјалистичког реализма – Друга симфонија (1951)

Период првих послератних година Милан Ристић је провео релативно изоловано од јавног живота, компонујући углавном примењену музику, изузев неколико камерних дела из 1945. године, као и низа обрада народних песама из 1946. године; у периоду од 1947. до 1950. године, Ристић је писао искључиво филмску музику.<sup>303</sup> Тај вид, како га Бергамова назива, „припреме“ за компоновање Друге симфоније отворио је пут новој, зрелој етапи композиторовог стваралаштва.<sup>304</sup> Како Бергамо наводи:

„Zaokret“ u toku 1945. i 1946. kod njega nije bio toliko nagao da bi doveo u pitanje kontinuitet u radu. Bio je osim toga pripremljen u toku poslednjih opusa nastalih za vreme rata. Istina, Ristić je ovde prvi i poslednji put posegao za žanrovima koji ga nisu interesovali, vezao se za muzički folklor, što ni ranije ni kasnije nije činio, bavio se muzikom za film.<sup>305</sup>

Иако Марија Бергамо наводи да је примењена музика била одређени вид припреме за компоновање симфонијских дела насталих током педесетих година XX века, према нашим увидима, праву припрему за симфонијска остварења чиниле су фуге о којима смо говорили у једном од претходних потпоглавља. Наиме, управо у првом циклусу фуга, *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, кроз својеврсно „брушење и полирање“ свог композиционог писма, Ристић је припремао своја послератна симфонијска остварења настала после 1950. године. Током тог релативно кратког периода у Ристићевом стваралаштву, у време око компоновања Друге симфоније, композитор се, макар накратко, наизглед окренуо од Хиндемитовог концепта тоталног тоналитета (не напуштајући га у потпуности), постајући привржен другом

<sup>302</sup> Уп. Марија Бергамо, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 65.

<sup>303</sup> Попис Ристићевих дела насталих 1945–1950. видети у: Исто, 64–65.

<sup>304</sup> Исто, 65.

<sup>305</sup> Исто.

узору – симфонијском стваралаштву Сергеја Прокофјева, о чему ће нешто касније бити речи.<sup>306</sup>

Иако су овдашњи музички писци говорили о Ристићевој Другој симфонији као делу које одликује „здрав симфонизам“, те да је у њој присутна „тежња ка музичком реализму“, користећи и друге фразе које карактеришу успела соцреалистичка остварења,<sup>307</sup> успех Друге симфоније огледа се у управо у оним њеним карактеристикама које за соцреализам нису типичне, што су запазили већ Ристићеви савременици:

Muzika Druge simfonije je antiromantična. Teži klasičnom idealu ravnoteže između forme i sadržaja, objektiviziranosti izraza, čvrstoj formalnoj konstrukciji. Bez nagomilavanja zvuka i impresionističkih boja, ekonomična u izražajnim sredstvima, simfonija deluje kao privlačna muzička struktura, jasna i racionalna, izuzetno duhovita,<sup>308</sup>

опис је којим Бергамова дефинише карактер симфоније. Према ауторкином исказу, Ристићева Друга симфонија примарно је описана као неокласично остварење. У ширем контексту српске (и југословенске) уметничке музике после 1950. године, Весна Микић је одредила појам „(умереног) модернизма“ као опште одреднице која, између осталог, постаје кровни појам за различите нео-стилове који се појављују у том периоду, али и термина који чвршће повезује композиторске праксе у периоду пре и после Другог светског рата.<sup>309</sup> Такође, умерени модернизам можемо да разумемо и као термин који означава „политички неутралну, друштвено прихватљиву, неавангардну и неизазивајућу форму модернизма чија је најочигледнија одлика била компромис композитора између модерности и традиције и између локалног и интернационалног“.<sup>310</sup> Дакле, уколико Ристићев неокласицизам после 1950. разумемо као умерени модернизам (деталнију расправу

<sup>306</sup> Узорност Сергеја Прокофјева апострофирала је и Весна Микић. Друга симфонија је упоређена са *Класичном симфонијом* Прокофјева. Уп. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...* нав. дело, 123.

<sup>307</sup> Бергамова наводи критике Бранка Драгутиновића, Николе Херцигоње, Петра Бингулца и Недељка Грбе. Уп. Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 80. Роксанда Пејовић је посебно истакла осврт Бранка Драгутиновића на Ристићева остварења настала током педесетих година прошлог века. Друга симфонија је дело које сведочи о композиторовом посвећивању апсолутној симфонијској и концертантној музици. У симфонијским остварењима, Драгутиновић види одраз духовне климе времена, али и корак ка европском свету. Уп. Роксанда Пејовић, *Преглед музичких догађања (1944–1971). Бранко Драгутиновић*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 176–177.

<sup>308</sup> Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 81.

<sup>309</sup> Vesna Mikić, „Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, 2008, 187.

<sup>310</sup> Ivana Medić, „Ideology of Moderated Modernism...“, нав. дело, 280. [Прев. М. Б.]

о терминима изнећемо у закључним разматрањима рада), покушаћемо да сагледамо како је он у пракси, на примеру Друге симфоније, изгледао – не занемарујући питање Ристићевих могућих узора које смо до сада уочили.

Умереномодернистичке црте Ристићевог стваралаштва дефинисала је Весна Микић:

Čini se da je, otuda, sve pre *Druge simfonije*, kao i sve posle nje, u slučaju Milana Ristića rađeno na sličan, ako ne i identičan, umerenomodernistički način koji je podrazumevao očitu kompozitorovu naklonost ka mišljenju u terminima autonomije muzike.<sup>311</sup>

У цитату уочавамо издвојеност Друге симфоније у односу на дела која је окружују, за шта у тексту није наведен посебан разлог. То бисмо могли да разумемо кроз Ристићево „отискивање“ према „узорном (нео)класицизму“ које, у композиторском опусу означава Друга симфонија. Али, да ли умереномодернистичко компоновање нужно имплицира аутономију музике? Одговор би могао да буде потврдан једино ако аутономију музике разумемо као испољавање аутономне музичке логике, у смислу завршеног музичког дела, као опипљивог вида његове егзистенције.<sup>312</sup> Ристићев композициони поступак, онако како ћемо га нешто касније представити кроз анализу партитуре, не одаје одступање од ње. Аутономија музике, као постојање „чисте“ музике, ослобођене од ванмузичких/представљачких и других сличних елемената није могуће. Не може се избећи друштвени контекст настанка дела, композиторове узоре (којима се ми у највећој мери и бавимо), хипотетичке асоцијације на фолклор, или чак слободне асоцијације слушалаца при извођењу дела. Према томе, елементи програмности су неизбежни. Дакле, умереномодернистички композиторски рад не подразумева аутономију музике, која, (као „чиста аутономија музике“, споменута у ф. 305 коју истиче Бранко Драгутиновић), заправо представља (у идеолошком смислу) Ристићево одступање од постулата социјалистичког реализма. Другим речима, Ристићева дела настала после 1950. године, почев од Друге симфоније, која ни у ком смислу није изузетак, била су тумачена као „отелотворење“ аутономије музике управо због своје идеолошке неутралности и/или непроблематичности, имајући у виду чињеницу да

<sup>311</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 122–123.

<sup>312</sup> Такво разумевање аутономне музичке логике чини основу музичког објективизма Едварда Липмана (Edward Lipman). Опширније у: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, нав. дело, 51–84.

нису у потпуном сагласју са препорукама доктрине социјалистичког реализма.<sup>313</sup> Такође, концепт аутономије музике постаје готово неодржив уколико Ристићев опус сагледавамо кроз призму моделовања које у себи садржи један главни узор: Хиндемитов уџбеник *Техника тонског слога*.

Према наводима Весне Микић, у Другој симфонији су уочљиви елементи који јасно говоре о контексту у којем је дело настало, о присуству елемената фолклора, али и о композиторским узорима:

Svoјim обраћањем класичном симфонијском циклусу Ristić u osnovi odbacuje две „preporuke“ socrealističke estetike – vokalno-instrumentalni жанр и „konkretnu“ ratnu или poratnu tematiku. Оčито да је оваква одлука могла да буде изведена само онако како је то Ristić урадио, бирајући „најчистији“ вид симфонијског израза по рецепту: једноставно и релативно кратко, са додиром фолклора (са којим публика код куће али и у иностранству може да се идентификује и комуницира) са једне, и са додиром неупитних (музичких) вредности, са друге стране.<sup>314</sup>

У складу са тим, „[d]ело је осмишљено као једноставно и чисто, готово узорно неокласично, умногосте слично моделу Прокофјевљевој *Класичне симфоније* (1918)“.<sup>315</sup> Реч је о симулацији која „је у потпуности на снази када су у питању хармонски, тематски, оркестрациони и поступци по питању метра, тако да 'нежно али одлучно' сведочи о 'realnom vremenu' nastanka dela“.<sup>316</sup> Другим речима, елементи фолклора, или (случајне?) референцијалности на друга дела (да ли је то конкретно *Класична симфонија* Сергеја Прокофјева или било које од, на пример, Хајднових или Бетовенових симфонијских остварења као узорно класичних), у мањој или већој мери, најпре у

---

<sup>313</sup> Под препорукама доктрине социјалистичког реализма подразумевамо компоновање јасне, масама разумљиве музике ослоњене на музички фолклор, али и на наслеђе класицизма, космополитског романтизма и романтизма националног усмерења, отелотворене претежно кроз вокално-инструменталне жанрове, као што су кантата, ораторијум, масовна песма и тако даље.

<sup>314</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 124. Ристић је кроз „најчистији“ вид симфонијског израза компоновао симфонију која не подрива доктрину социјалистичког реализма, иако не следи њене основне препоруке. На сличан начин, поступали су и истакнути композитори Совјетског Савеза у периоду после 1945. године, као што су Прокофјев или Шостакович. На пример, Шостаковичева Девета симфонија (1945) је негативно оцењена у Совјетском Савезу, јер се од композитора очекивало да у част завршетка Другог светског рата напише тријумфалну симфонију, а Шостакович је управо компоновао идеолошки неутрално/непроблематично дело. Уп. Solomon Volkov, „Chapter V. War: Triumphs and Tribulations“ *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*, New York, Alfred A. Knopf, 2004, e-book.

<sup>315</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 123.

<sup>316</sup> Исто. Према поређењу са Прокофјевом, закључујемо да је у наведеном цитату реч о симулацији на начин на који је описује Бодријар, а сродно методологији Мирјане Веселиновић-Хофман, где се парадигма третира на начин узора: „имати а немати“ класичарску симфонију; користити конститутивне принципе једног дела у другом; обликовати дело према узору, који у њему, на крају, није присутан.

смислу комуникативности са публиком (и асоцијација које публика при слушању може да створи), постаје програмско.<sup>317</sup> Коначно, пре него што се детаљније посветимо анализи дела, напоменули бисмо да и код двоје стваралаца којима ћемо се бавити касније у тексту постоје, у идеолошком смислу неутрална, непроблематична, неокласична (неоромантичарска, неоекспресионистичка), (квази)фолклорно обојена остварења – на пример, Други концерт за виолину и оркестар (1946/7) или Трећи концерт за клавир и оркестар (1951) Станојла Рајичића, то јест, Пасакаља (1957) Љубице Марић.<sup>318</sup> У случају Милана Ристића, „излаз“, односно одступање од постулата доктрине социјалистичког реализма био је у откривању моделовања, спроведеног на начин „преузимања“ технике Хиндемитовог тонског слога, уз прокофјевљевску симфонијску концепцију, што ћемо уочити при анализи Друге симфоније.

Почетни *Allegro vivace*, написан је у сонатном облику. Тај сонатни облик на неки начин остаје „прикривен“, будући да је у првом плану барокни *toto perpetuo* принцип изградње музичког тока, који је у овом случају манифестован кроз моторични осмински покрет; његово трајање се протеже током читавог става, изузев неколико кратких прекида. У ту звучну, односно фактурну слику, „утискују“ се главна (т. 1, видети пример 24) и споредна тема (парт. бр. 2, видети пример 25). Главна и споредна тема наизглед не одају никакве особености. Најпре је, у хармонском смислу, уочљиво додавање кварте – као неразрешене задржице пред терцу – на доминанти, што на одређени начин ублажава њену „оштрину“ (видети парт. бр. 1: 8 у примеру 25). Реч је заправо о избегавању акорада са тритонусом (доминантни септакорд, према Хиндемитовим групама акорада, припада другој групи), што постаје једна од важних карактеристика Ристићевих дела насталих

---

<sup>317</sup> Уколико бисмо размотрили категорије дела које обухвата руски умерени модернизам (неокласицизам, неоромантизам, неоекспресионизам, полистилизам, званични серијализам или „соцреалистички серијализам“, неофолклорни талас, неопрIMITИВИЗАМ, неорелигиозни / неомистични талас), јасно је да програмност постаје готово неизбежна категорија умереномодернистичких остварења. Уп. Ivana Medić, „Moderated Modernism in Russian Music after 1953“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism...* нав. дело, 198.

<sup>318</sup> Данијел Тук (Daniel Tooke) наводи да је у совјетској музици међу пропагаторима доктрине социјалистичког реализма постојао дискурс о *сцжеу* који је требало да има совјетско симфонијско остварење. То није био програм у романтичарском смислу, као литерарни или ликовни предлогак, већ нешто што је једно инструментално остварење чинило идеолошки подобним – у смислу лабавих звучних асоцијација на, на пример, рад у руднику, звуке марша и тако даље, које су у дела често уписивали музиколози и музички критичари. Уп. Daniel Tooke, „Prokofiev and the Soviet Symphony“, in Rita McAllister and Christina Guillaumer (eds.), *Rethinking Prokofiev*, New York, Oxford University Press, 2021, 41.

током шесте деценије XX века. Хиндемит не саветује честу употребу акорада са тритонусом, али не саветује ни њихово потпуно избегавање. Ристић, чини се, своја неокласична остварења настала у периоду којим се овде бавимо управо заснива на избегавању акорада са тритонусом, што указује на његово праћење Хиндемитових препорука.

Пример 24. Милан Ристић, Друга симфонија, I став, Allegro vivace, т. 1–7.

Allegro vivace  $\text{♩} = 132$

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

Пример 25. Милан Ристић, Друга симфонија, I став, Allegro vivace, парт. бр. 1: 7–2: 8.

Fl. 1.2  
Ob. 1.2  
Cl. 1.2  
Cor. 1.2  
Tr. 1.2.3  
Trb. 1.2  
V. I.  
Vle  
K. u. Kb.

Allegro

II тема

(наставак)

The image shows a musical score for an orchestra. It consists of seven staves. The top two staves are for Oboe 1 & 2 (Ob. 1, 2) and Cor 1 & 2 (Cor. 1, 2). The next two staves are for Flute II (Fl. II) and Violin I (Vc.). The bottom three staves are for Violin II (Vc.), Cello (Cb.), and another Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz' (pizzicato). The score ends with a double slash (//).

Тонални план експозиције чини традиционално супротстављање основног В-dur-а и доминантног F-dur-а. Осциловање споредне теме између F и C-dur-а,<sup>319</sup> манифестује се као потенцирање доминанте F-dur-а на њеном крају у деоници тимпана, као и „преливање“ друге теме преко завршне групе у којој се полифоно обрађују обе теме из експозиције (тактови 9–12 у парт. бр. 2). Развојни део (парт. бр. 3: 8) заснован је на материјалу главне теме (по тоналитетима: Des-dur, Es-dur, F-dur и В-dur) где се сасвим ретко јављају двоструки акорди (најчешће је реч о паралелном звучању тонике и доминанте), или колористичко коришћење медијантних или несродних акорада, које ипак не може да се поистовети са музичким језиком импресионизма. Реприза (парт. бр. 5) почиње незнатно варираном (пре свега када је реч о оркестрацији) главном темом (парт. бр. 5) и динамизованом споредном темом (парт. бр. 6). Динамизовање споредне теме односи се на њено понављање у основном В-dur-у, при чему се потенцира и њено осциловање између В-dur-а и F-dur-а, с тим што се јавља и њено проширење које садржи миксолидијско иступање, односно, захватање субдоминантног Es-dur-а (парт. бр. 7: 5). Основни В-dur је потврђен тек са почетком завршне групе (парт. бр. 8), која сраста са кодом става.

<sup>319</sup> Ово је једна карактеристика која управо означава да је реч о симулацији класичног модела. Уп. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 123.



Други став, у форми троделне песме, почиње лаганим уводом у субдоминантном Es-dur-у. Акорди тоничног квинтакорда у деоницама гудачких инструмената пропраћени су основним тоновима акорада тонике, субдоминанте и доминанте у басовој линији, при чему се, слично уводу у лагани став Прокофјевљеве *Класичне симфоније*, потенцира звучност акорада субдоминантне функције. Док је у другом ставу *Класичне симфоније* тема дијатонска, у случају другог става Ристићеве *Друге симфоније*, она је делимично хроматизована: хроматски су „заменењени“ управо трећи и седми ступањ основног тоналитета, како би се наизглед „сакрио“ тонски род тоналитета и његова вођица (видети пример 26).

Пример 26. Милан Ристић, Друга симфонија, II став, Andante mosso, т. 9–16.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet 1 & 2 (Cl. 1, 2), Bassoon (Fg. 1, 2), and Trombone 1 & 2 (Tr. 1, 2). The score is for measures 9-16 of the second movement of the Second Symphony by Milan Ristić. The top staff (Cl. 1, 2) has a first ending bracketed with a '1' and contains a melodic line with dynamics 'p' and 'p tenuto'. The middle staff (Fg. 1, 2) has a similar melodic line. The bottom staff (Tr. 1, 2) has a rhythmic accompaniment with dynamics 'pp' and 'pp'. There are markings 'Tr. 1. con sord.' and '2000' in the score.

Тема лаганог става (парт. бр. 1) се потом понавља варирано (парт. бр. 2), да би средишњи одсек (парт. бр. 2: 9) донео разраду главног тематског материјала, неретко уз педалне тонове и/или „исклизавања“ у медијантне акорде (налик хармонском језику Прокофјева).<sup>320</sup> Реприза (парт. бр. 5) доноси оркестрационо измењену тему почетног одсека. Док је тема први пут била изложена у деоници кларинета у пратњи трубе и фагота (што је за класицизам нестандартно оркестрационо решење), а потом варирано у деоници првих виолина и три тромбона, тубе и тимпана у пратњи, у репризи је излаже најпре хорна, а потом кларинет, уз пратњу виола односно виолончела, док је варирано понављање теме идентично првом одсеку.

На месту играчког става који би се у класичној концепцији симфонијског циклуса очекивао као трећи (менует или скерцо), Прокофјев у *Класичној симфонији*

<sup>320</sup> Детаљније о хармонском језику Сергеја Прокофјева у: Jelena Mihajlović-Marković, *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2018.

бира гавоту, а Милан Ристић се okreће ритмовима македонског фолклора. Делови сложене троделне песме су у метру 5/8, односно 7/8.<sup>321</sup> Први део, у форми развијене песме (*a* до парт. бр. 2, *b* од парт. бр. 2, *a* од парт. бр. 3, *c* од парт. бр. 4, *a* од парт. бр. 5: 11) доноси окретну тему у В-dur-у (видети пример 27), која се у одсеку *b* излаже у d-moll-у, док се у одсеку *c* захвата и област медијантног Ges-dur-а. Средњи део, мирнијег карактера, у основи дводелан (*c*, парт. бр. 6, *d*, парт. бр. 7 и прелаз 7: 9) захвата област c-moll-а (одсек *c*), Es-dur-а (одсек *d*), док се прелаз преко F-dur-а враћа у основни В-dur, за којим од парт. бр. 8: 16 следи идентична реприза.

Пример 27. Милан Ристић, Друга симфонија, III став, Presto, т 1–8

The image shows a musical score for Trombe in Si-b, measures 1-8. It consists of two staves, 1.2 and 3. The time signature is 5/8. The score includes markings such as 'con sord.', 'pp', and 'p'. The music is in B major and features a complex rhythmic pattern.

Завршни став је fuga у основном В-dur-у, са лaганим уводом грађеним на њеној главној теми. Експозиција фуге (од парт. бр. 1: 13, видети пример 28) садржи пет наступа теме.

Пример 28. Милан Ристић, Друга симфонија, IV став, Andante – Allegro assai, парт. бр. 1: 10–2:8, (деонице гудачких инструмената).

The image shows a musical score for Fuga, measures 10-2:8. It consists of multiple staves. The time signature is 5/8. The score includes markings such as 'Fuga', 'Allegro assai', '♩ = 126', '(pizz.)', 'p', and 'pp'. The music is in B major and features a complex rhythmic pattern.

<sup>321</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoči...*, нав. дело, 456.

(наставак)

The image shows two systems of musical notation for string instruments. The first system includes parts for Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Ve), and Violoncello/Double Bass (Vc. e. Cb.). A measure in the Violin I part is marked with a boxed '2'. The second system continues the notation with dynamic markings such as 'f' and 'mf'.

Шести наступ теме (парт. бр. 3) је у субдоминантном Es-dur-у и означава почетак кратког међустава, а потом и првог спровода (парт. бр. 4), у којој се завршетак теме слободно аугментира и користи у полифоном раду као контрасубјект уз још три појаве теме (парт. бр. 5: 3, 5: 4, 5: 7), од којих је прва аугментирана. Од парт. бр. 6: 3, почиње други међустав који припрема други спровод (парт. бр. 6: 7), заснован на теми у инверзији, да би се на њега надовезао и трећи спровод (парт. бр. 8: 4), донекле сличан експозицији фуге (пет наступа теме, затим следи шести у субдоминантном тоналитету). Трећа provedба се завршава педалом доминанте основног B-dur-а (парт. бр. 12: 14 до парт. бр. 16: 8, педал траје преко 40 тактова), за којим следи завршни одсек фуге у стрету у којој се излаже тема у свим видовима у којима се појавила током става (основни облик, аугментирана, слободно аугментирани фрагмент теме и тема у инверзији).

У симфонији су уочљива два узора: један, очигледан, односи се на Сергеја Прокофјева и *Класичну симфонију*, док се други односи на неке поетичке ставове Паула Хиндемита. Очигледна веза са *Класичном симфонијом* огледа се у концепцији дела – у оба случаја, реч је о релативно кратком, четвороставачном

циклусу (нео)класичне концепције. Интересантно је да и Прокофјев и Ристић у случају трећег, играчког става посежу за неконвенционалним решењима (гавота, односно ритмови македонског фолклора). С тим у вези, једину разлику представља финални став (сонатни облик наспрам фуге). Такође, двојицу композитора у великој мери повезује и класична оркестрација, али и хармонски језик, већином дијатонски профилисан, уз поједина „исклизнућа“ у терцно сродне, али и несродне тоналитете.

Иако је Хиндемитов уџбеник *Техника тонског слога* конципиран као скуп универзалних правила за компоновање/анализирање проширено тоналне музике, нека, за класичну хармонију неконвенционална решења (на пример уводни сегмент другог става где се „испод“ акорда тонике смењују основни тонови тонике, субдоминанте и доминанте) постају једноставно дефинисана помоћу Хиндемитовог система група акорада (као употреба акорада из III групе). Такође, једна од веза Ристићеве симфоније са Хиндемитовим уџбеником *Техника тонског слога* јесте и готово опсесивно (али не стално) избегавање тритонуса, чак и у акорду доминанте (имајући у виду да добра хармонска кривуља, према Хиндемитовом мишљењу, не треба да садржи превише акорада са тритонусом). Такође, неретко замењивање терце акорда (односно „мешање“ дурског и молског склопа, пропраћено и хроматским променама седмог ступња), наводи нас на могуће Ристићево размишљање о квинтакордима „на Хиндемитов начин“, што значи да су дурски и молски квинтакорд (према својим акустичким законитостима) два различита пола једног истог акорда. Полифоно писмо (фуга на месту финалног става) указује на још једну могућу везу са Хиндемитом,<sup>322</sup> а томе је сродна и примена барокног моторичног ритма у првом ставу, о чему ће нешто касније бити речи.

---

<sup>322</sup> Тај поступак може да се тумачи и као историцистичка позиција Милана Ристића. Уп. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 124. Историцистичка позиција се овде односи на посезање за, у најширем смислу, класичним формалним и техничким решењима, како би се, у случају историје српске музике, „попунили“ њени недостајући жанрови.

**4. 4. Неокласицизам по Хиндемитовом моделу – Први концерт за  
клавир и оркестар (1954) vs. Камерна музика бр. 2 (1924).  
Милан Ристић и (остале) Хиндемитове камерне музике –  
могући случај моделовања**

До сада смо уочили два различита, али и очигледно компатибилна узора у Другој симфонији Милана Ристића. Један је Хиндемит, који се очигледно открива кроз Ристићево композициону технику. Ристићево, у партитури, очигледно „праћење“ Хиндемитових јасно систематизованих упутстава које смо раније изложили, произвело је коначни изглед партитуре – пре свега, мелодијско а донекле хармонско, формално и структурално обликовање. Други се налази у (симфонијском) стваралаштву Сергеја Прокофјева, а односи се на укупну концепцију дела, карактера ставова, оркестрацију и тонални план. Имајући у виду развој Ристићевог стила после 1950. (у раду најпре тумачен кроз циклусе фуга, а који ћемо даље размотрити на осталим остварењима), уочили смо да је његова главна црта постепено овладавање хиндемитовским тоталним тоналитетом. Иако Ристићева дела овог периода јесу сродна Прокофјевљевој концепцији форме, мелодичности и „духовитости“, ипак, њихова главна карактеристика, збирно посматрано, јесте постепено „ослобађање наслага“ класичног тоналитета и овладавање хроматским тоталом на Хиндемитов начин.

Као што смо већ утврдили, Хиндемитов концепт тоталног тоналитета је изразито флексибилан и композитор се очигледно трудио да га постави као универзални принцип компоновања и анализирања савремене музике.<sup>323</sup> Уколико бисмо се само држали Хиндемитовог уџбеника као својеврсног „упутства за композиторе“, хипотеза о Ристићевом моделовању на начин Хиндемита можда и не

---

<sup>323</sup> Хиндемит је током свог целокупног композиторског рада заступао овај став, што се огледа и у његовом последњем предавању одржаном у Бону, 28. априла 1963. године. За Хиндемита, тотални тоналитет је очигледно био врхунац простора у којем је могао да се развија музички језик, а очигледно је да је за композитора овај простор био и више него довољан. Важно је напоменути и да Хиндемит заступа овај став у време процвата послератних авангардних тенденција (поменимо главне тенденције и њихове представнике: интегрални серијализам Карлхајнца Штокхаузена [Karlheinz Stockhausen, 1928–2007] и Пјера Булеза, алеаторичке принципе Витолда Лутославског и Кшиштофа Пендерецког [Krzysztof Penderecki, 1933–2020], микрополифонију Ђерђа Лигетија и коначно, тоталну алеаторику Џона Кејџа [John Cage, 1912–1992]). Више у: Paul Hindemith, „Umiruće vode“, (prev. Marija Koren), *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 69, 1966, 445–458.

би била толико одржива. Стога, морамо да укључимо поређење конкретних дела, како бисмо утврдили да ли Ристић у профилисању свог неокласицизма одлази даље од симулације неокласичних модела (што је више него очигледно у случају Друге симфоније) и кроз хипотетичко дубинско проучавање (хипотетичко, јер нема Ристићевих аутопоетичких текстова на ову тему; дубинско проучавање би представљало услов за моделовање), преузима Хиндемитову композициону технику и постепено је осваја.

Хиндемитова Камерна музика бр. 2, оп. 36, бр. 1, „Концерт за клавир“, настала је 1924. године, а написана је за облигатни клавир и дванаест соло инструмената (флаута/пиколо, обоа, кларинет/бас-кларинет, фагот, хорна, труба, тромбон, виолина, виола, виолончело и контрабас). Ово релативно кратко, концертантно дело садржи четири става. Специфичност Камерне музике бр. 2 јесте да Хиндемит у свим ставовима користи барокни принцип развијања чеоне теме, креирајући помало ужурбан, моторичан и наизглед непериодичан музички ток, у који се „утискују“ различити формални обрасци.

Почетни став, *Sehr lebhafte Achtel* (веома живо, у осминама, видети пример 29) представља спој барокног дводела и концертантног принципа (смене *tutti* и *solo* одсека). Музички ток наизглед представља обимну солистичку каденцу за клавир у коју се камерни ансамбл „усеца“ краћим интерлудијумима. Став је у целини грађен на једном материјалу, који се у деоници клавира излаже канонски (деоница леве руке „касни“ једну осмину за деоницом десне руке), најпре на тоничном педалу *in G* (т. 1), потом *in Fis* (т. 52) и на крају *in Es* (т. 114). У краћим интерлудијумима, материјал се излаже унисоно. На та три места могу се издвојити три одсека. Док би прва два одговарала барокном дводелу, последњи, трећи доноси основни тоналитет циклуса (цео циклус се завршава *in Es*) и представља коду става.

Пример 29. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 2, I став, Sehr lebhafte Achtel, т. 1–4.

Sehr lebhafte Achtel

Flöte

Oboe

Klarinette in B

Baßklarinette in B

Fagott

Horn in F

Trompete in C

Posaune

Klavier

Sehr lebhafte Achtel

Violine

Bratsche

Violoncello

Kontrabaß

(наставак)

The image shows a musical score for a concert piece, likely a symphony or concerto. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn (Hr.), Piano (Klav.), Violin (Viol.), Brass (Br.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Kb.). The music is in 3/8 time. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, and includes a dynamic marking 'p'. The other instruments have simpler, more melodic lines.

Легани став, *Sehr langsame Achtel* (веома споре осмине), такође садржи елементе концертантног принципа. Грађен је на основу три међу собом сродна материјала – први који карактерише двоструко пунктирана фигура, у деоницама дрвених дувачких инструмената, поступан покрет и разлагање акорада у деоницама гудачких инструмената и трећи, густо орнаментирани тематски материјал у деоници клавира. Став је у форми ронда са епизодама. Главна тема, А, in C<sub>is</sub> (почетак – слово С, видети пример 30),<sup>324</sup> концертантно је грађена и непериодична.

<sup>324</sup> Хиндемит као да „испробава“ технике битоналног компоновања. Док су деонице дрвених дувачких инструмената in C<sub>is</sub>, деонице гудачких инструмената су испрва in C, нешто касније in E<sub>s</sub>. Користећи енхармонске замене ових тоналних центара, а имајући у виду Хиндемитове ставове о битоналној музици које је касније изложио у *Техници тонског слога* (стр. 165–169), главна тема може да се у целини посматра као in C<sub>is</sub>.



Пример 30. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 2, II став, *Sehr langsame Achtel*, слово А–А: 2

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two systems. The first system features a piano part (treble and bass clefs) and a woodwind part (treble clef). The piano part includes dynamic markings such as *f*, *cresc.*, and *tr*, along with fingerings like 5 and 11. The woodwind part also includes *tr* markings. The second system shows a woodwind part with a treble clef and a bass clef, with *tr* markings and a fermata over a note. The page number 29 is visible in the top right corner.

Тематски материјал из деоница дувачких инструмената постављен је као сигнални мотив, који се готово непромењено понавља током трајања главне теме, док развој чеононе теме карактерише рад материјалом из деоница гудачких инструмената и соло клавира. Главна разлика између те две групе је да је деоница соло клавира подложна перманентном развоју, базираном на варирању субмотивских целина, док су деонице гудачких инструмената релативно статичне и готово увек излажу дијатонски профилисан, ритмички равномеран, одмерен материјал.

Прва епизода, (од слова С, *in Gis* – доминантни у односу на почетни *Cis*), може да се посматра као тродел – почетна солистичка каденца, заснована на идентичном материјалу као главна тема, потом средишњи део од слова D (*in D/A*), нешто смиренији, уз пратњу гудачког трија и реприза почетне солистичке каденце од слова E (*in Gis*).

Реприза главне теме је скраћена (слово F) и тонално центрирана *in B*. За њом следи друга епизода (слово G), *in F*, која доноси у одређеној мери трансформисан материјал главне теме, који се полифоно (у слободној имитацији) спроводи у деоницама дувачких инструмената. Деоница клавира садржи развијене пасаже, док се деонице гудачких инструмената не мењају битније у односу на претходне делове.

Коначно, последња појава главне теме (слово I), почиње у основном тоналитету *in Cis*, али без сигналног мотива у деоницама дувачких инструмената.

Последњи наступ теме сраста са кодом, а у последња два такта, музички ток „исклизава“ из основног in Cis, те се став завршава in C. Сасвим условно, услед појаве главне теме in B од слова F, став би могао да се тумачи и као рондо са епизодама.

Трећи став, „Мали потпури“, *Sehr lebhaft* Viertel (веома брзо, у четвртинама) је у форми троделне песме, чији су одсеци „утиснути“ у моторичан музички ток. Први одсек је тонално центриран in C (видети пример 31), уз осциловање према тоналним центрима F, B и D. Опсежан прелаз (попут солистичке каденце), се јавља од т. 15, да би од т. 28 наступио кратак средњи одсек in D. Реприза почиње од т. 35, in C, са тоналним „исклизавањем“ in Es у последњем такту.

Пример 31. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 2, III став, *Sehr lebhaft* Viertel, т. 1–3.

*Sehr lebhaft* Viertel

*Sehr lebhaft* Viertel

Финални став in Es, у основи је троделна форма. Првих седам тактова (видети пример 32) чине увод у којем се излаже основни тематски материјал, унисоно у свим деоницама ансамбла, изузев клавира, да би се од истог места надовезао почетни одсек, где се идентичан материјал развија у солистичкој деоници. Први одсек се завршава in C, код слова D. Следи краћи средишњи одсек, најпре in Gis, а завршава се in Cis (слово E: 11), заснован на идентичном тематском

материјалу. Последњи одсек је најпре центриран in E, а заправо је динамизована реприза, у виду слободно конципираног фугата. Садржи два велика пододсека (граница између њих је код слова K, in A, у деоници клавира јавља се вештачка имитација, паралелно in H и in B). Повратком музичког тока in Es, код слова O, на последњи одсек се надовезује и кратка кода.

Деоница соло клавира обилује филигранском, моцартовском клавирском техником. Доминира лествично, пасажно кретање, уз разлагање акорада у уском слогу. Удвајање у октавама је ретко.

Пример 32. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 2, IV став, Schnelle Viertel, т. 1–7.

Schnelle Viertel

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes: Große Flöte, Oboe, Klarinette in B, Fagott, Horn in F, Trompete in C, Posaune, and Klavier. The second system includes: Violine, Bratsche, Violoncello, and Kontrabaß. The tempo is marked 'Schnelle Viertel' (Allegretto). The piano part is characterized by frequent triplets and sixteenth-note passages. The woodwinds and strings provide harmonic support with similar rhythmic motifs.

(наставак)

The image displays a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Kl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Hr. (Horn), Trp. (Trumpet), Pos. (Trombone), Klav. (Piano), Viol. (Violin), Br. (Viola), Vc. (Cello), and Kb. (Double Bass). The score consists of several measures of music, with various notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *v* (vibrato). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a strong sense of forward motion.

Сагледавајући композиционо-техничке аспекте Хиндемитове Камерне музике бр. 2, уочили смо неке од њених дистинктивних црта: изразито барокно профилисан рад са мотивом заснован на развоју чеоне теме, моторичан ритам и класична форма која се појављује као „утиснута“ у музички ток, односно готово само у виду његовог разграничавања. Имајући у виду овако описану структуру, али и раније

наведене елементе клавирске технике, анализираћемо Први концерт за клавир Милана Ристића, настао тридесет година касније (1954).<sup>325</sup>

Три става Првог концерта за клавир одговарају класичној концепцији сонатно-симфонијског циклуса. Почетни став, *Allegro moderato* конципиран је као слободније схваћен сонатни облик, са јаким ослонцем на барокну форму концерта гроса. Материјали двају тема у експозицији нису супротстављени један другом (иако се по својој физиономији, поготову током солистичке експозиције, видно разликују), а потом драмски разрађивани током развојног дела и „помирени“ у репризи, као што би се то очекивало у класичном сонатном облику. Оба материјала се излажу на начин барокног развоја чеоне теме (аналогно материјалима у Хиндемитовој Камерној музици бр. 2),<sup>326</sup> а јављају се напоредо већ током оркестарске експозиције.

Оркестарска експозиција (почетак – парт. бр. 4, видети пример 33) почиње пратњом главне теме у деоницама гудачких инструмената без виолина, *pizz.* и *pianissimo*, у проширеном, али јасно одређеном C-dur-у.

Пример 33, Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, I став, *Allegro moderato*, т. 1– парт. бр. 1–4.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of the First Concerto for Piano and Orchestra by Milan Ristić. The score is for the string section, starting with the tempo marking "Allegro moderato". It shows the first four measures for Violini (Violins), Viole (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabassi (Contrabasses). The Violini parts are silent. The other instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (pp) dynamic. The key signature is C major and the time signature is 4/4.

<sup>325</sup> Први концерт за клавир је посвећен Нади Ђорђевић-Коцић.

<sup>326</sup> Подсећамо да је Милан Ристић до компоновања Првог концерта за клавир написао низ fuga и то: 24 fuga за разне камерне ансамбле (1950–1951) и 6 fuga за клавир (1951).

(наставак)

The image displays a musical score for a symphony orchestra, consisting of two systems of staves. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin (Vl.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

The first system shows the beginning of a section. The Clarinet and Flute parts are mostly silent. The Cor Anglais part has a melodic line starting with a *pp* dynamic marking. The Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts have rhythmic patterns.

The second system begins with a first ending bracket (marked '1') over the Clarinet and Flute parts. The Flute part has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The Violoncello and Contrabasso parts also have *pp* markings. The Cor Anglais part continues with its melodic line.

Од парт. бр. 1, јавља се материјал друге теме (у солистичкој експозицији показаће се да је овде реч о инверзији), на педалу тонике доминантног тоналитета (односно педалу доминанте основног), у исто тако проширеном, али тонално одређеном G-

dur-u. Након седам тактова, паралелно се излажу пратња прве теме и полифони обрађена друга тема. Полифони обрада ова два материјала траје до парт. бр. 4 где почиње солистичка експозиција у C-dur-у (видети пример 34).

Пример 34, Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, I став, Allegro moderato, парт. бр. 3: 4-4: 3.

The image displays a page of a musical score for an orchestra and piano. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. picc., Fl. 1 and 2, Ob. 1 and 2, Cl. 1 and 2, Fg. 1 and 2, Cor. 1, 2, 3, and 4, Tr. 1, 2, and 3, Trb. 1, 2, and 3, Timp., Pf., Vl. 1 and 2, Vle., Vc., and Cb. The score is in 4/4 time. It features various dynamic markings such as *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. There are also performance instructions like *a 2* and *7*. A box with the number '4' is present at the top right of the first system and in the middle of the last system. The piano part (Pf.) is shown in the lower middle section of the score.

(наставак)

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Piano (Pf.), Violin (VI.), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various articulations, including slurs and accents, and dynamics markings like *pizz.* and *mf*. The other instruments have simpler parts, mostly consisting of quarter and eighth notes. The score is in 2/4 time and is divided into two measures.

Са почетком солистичке експозиције, постаје јасно да је почетни *pizz.* материјал заправо пратња прве теме која се јавља у деоници соло клавира. Реч је о орнаментираном и изразито фрагментираним материјалу, чији је мелодијски костур по свом интервалском склопу сродан пратњи. Од парт. бр. 5, на материјалу прве теме почиње мост у D-dur-у, који карактерише поступан оркестарски крешендо. Мост се завршава код парт. бр. 6, у As-dur-у, а у истом тоналитету, од парт. бр. 6: 3, почиње друга тема (видети пример 35). Њене карактеристике су изразита мелодичност и повремене синкопе. За разлику од оркестарског крешенда карактеристичног за прву тему, друга тема се одликује напоредно постављеним различитим фактурним слојевима: најпре је у деоници соло клавира изложена друга тема у полифоној пратњи три трубе. Потом, од парт. бр. 7, деонице виолончела и контрабаса преузимају материјал друге теме, док се у деоници соло клавира излаже шеснаестинска разрада материјала друге теме, а у деоницама флаута и кларинета јавља се модификована пратња прве теме.



Пример 35. Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, I став, Allegro moderato, парт. бр. 6: 3–6: 6.

The image shows a musical score for Example 35, featuring six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. 1 and 2, Cl. 1 and 2, Tr. 1, 2, and 3, Pf. (Piano), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Piano part is marked with 'pp' and 'espressivo e legato'. The score consists of four measures, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Код парт. бр. 9, завршава се друга тема, каденцом у Es-dur-у. На истом месту се надовезује развојни део у H-dur-у и заснован је на материјалу прве теме, док се у деоници соло клавира јавља диминуирани материјал друге теме, а замена ових материјала по фактурним слојевима се дешава од парт. бр. 11 (E-dur). Од парт. бр. 12: 4, на педалу доминанте C-dur-а почиње завршни одсек развојног дела, за којим следи сасвим условно схваћена лажна реприза: од парт. бр. 12: 8, јавља се рад са материјалом друге теме (диминуиран), уз изразито орнаментирани материјал прве теме, чиме композитор указује на њихову мотивску сродност.<sup>327</sup> Од парт. бр. 15 јавља се лажна реприза друге теме у B-dur-у.<sup>328</sup> Права реприза наступа од парт. бр. 17: 6, када се прва тема у свом изворном виду (као у солистичкој експозицији) јавља у Es-dur-у, а друга тема, такође у свом изворном виду од парт. бр. 19, поново у B-

<sup>327</sup> Ово би била условно схваћена лажна реприза прве теме, која из основног C-dur-а лако „исклижава“ у D или F-dur.

<sup>328</sup> Лажна реприза би могла да се схвати као само појава друге теме од парт. бр. 15, будући да материјал прве теме није довољно препознатљив при свом јављању од парт. бр. 12: 8, већ више личи на пролонгацију завршног одсека развојног дела.

dur-у.<sup>329</sup> Основни тоналитет C-dur се коначно потврђује од парт. бр 21, одакле почиње кода, прекинута солистичком каденцом (парт. бр. 22: 10), а потом заокружена излагањем материјала друге теме (на начин прве, *pizz, pianissimo*), а потом и прве теме.

Клавирска техника, иако, као и у Хиндемитовом случају, филигранска, моцартовски профилисана, повремено добија другачије обресе током развојног дела и солистичке каденце (удвајања пасажа у октавама, низање четворозвука у обе руке и тако даље).

Други став концерта, Adagio ma non troppo, изразито је импресионистичког карактера. Заснован је на материјалу друге теме првог става (видети пример 36). Његов иницијални тоналитет је проширени Cis-dur, а његова форма је рапсодична, лучна, у којој се уочавају три одсека. Тематског контраста у овом ставу нема.

Пример 36. Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, II став, Adagio non troppo, т. 1 – парт. бр. 1: 9.

The image shows a page of a musical score for the first movement of the First Concerto by Milan Ristić. The score is for Violini, Viole, Violoncelli, and Contrabasso. It is in 4/4 time and marked 'Adagio non troppo'. The music features a melodic line in the violins with dynamics 'pp' and 'poco'. The score is written in a single system with four staves.

<sup>329</sup> Ово формално обликовање (друга тема у В-dur-у, прва тема у Еs-dur-у и поново друга тема у В-dur-у) рађено је највероватније по узору на троделну песму „умегнуту“ као епизоду у ронду лаганог става Хиндемитове Камерне музике бр. 2 (будући да се Хиндемитов одсек а, као карактеристична тема у деоници соло клавира, понавља идентично, баш као и Ристићева споредна тема – отуд „оправдање“ за две појаве у истом тоналитету).

(наставак)

First system of the musical score. It consists of five staves: Violins I (VI. 1), Violins II (VI. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first two staves have a melodic line with a fermata over the first measure. The Viola and Violoncello parts have a more rhythmic, eighth-note pattern. The Contrabasso part is mostly sustained notes. Dynamics include *pp* and *poco*. A first ending bracket is present in the Violins I part.

Second system of the musical score. It continues the five-staff arrangement. The Violins I and II parts are marked *loco* and *poco a poco sf cresc.*. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are marked *poco a poco cresc.*. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns, showing a clear crescendo in the strings.

Third system of the musical score. It concludes the page with a *f* (forte) dynamic. The Violins I and II parts are marked *f*. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are also marked *f*. The music features sustained notes and rhythmic patterns, ending with a fermata over the final measure.

Први одсек започиње прозрачном полифонијом у деоницама гудачких инструмената у *Cis-dur*-у, а у парт. бр. 1: 2 се јавља каденца у *Gis-dur*-у.<sup>330</sup> Током првих осам тактова (до каденце у *Gis-dur*-у, где се већ на следећој доби мења терца и чује се тоника *gis-moll*-а) наликује експозицији фуге, али се уместо уобичајеног *comes*-а чује тема у инверзији. Полифона разрада (уз смене оркестарских група и оркестарски крешендо) завршава се код парт. бр. 3, одакле почиње и пододсек првог одсека, у којем се исти материјал излаже у деоници соло клавира. Испрва, он изгледа идентично почетку, с тим што се напоредо у деоницама леве и десне руке излаже и материјал и његова инверзија, оба у диминуцији,<sup>331</sup> наизглед у почетном *Cis-dur*-у, али на педалу *H*. То је припрема за излагање главног материјала става, овај пут у хомофоном виду, односно хомофоној фактури, у *H-dur*-у. Полифона разрада се потом наставља.

Други одсек почиње од парт. бр. 5, у *D-dur*-у, тоналитету у којем се завршио и претходни одсек. Карактерише га фактура налик успореној токати у деоници соло клавира, док се у оркестру разрађује исти материјал од раније. У средишњем одсеку се јавља и кулминација у дорском модусу *in Cis*. У односу на прилично заострен хармонски језик са почетка става, од овог тренутка преовладава „умекшани“ модални звук. Овај поступак постепеног „умекшавања“ хармонског језика, али и употребе дорског модуса, као и искорак ка импресионистичким микстурним паралелизмима типични су и за нека остварења Јосипа Славенског,<sup>332</sup> која су Ристићу, претпостављамо, била позната. Други одсек се завршава тоником *Fis-dur*-а, парт. бр. 7: 6, одакле почиње трећи одсек.

Последњи одсек, у виду коде, доноси постепено смирење и у целини је изграђен на педалу тонике завршног тоналитета става, *Fis-dur*-а. Став се завршава напоредним постављањем тонике и доминанте тог тоналитета.

„Моцартовска“ клавирска техника у овом ставу замењена је крупном техником (удвајањима мелодије у октавама, густа акордска хомофонија), али и

---

<sup>330</sup> Тај неконвенционални одабир тоналитета је вероватно последица оркестрационог решења, будући да би исти сегмент, нотиран као *As-dur*, звучао другачије на гудачким инструментима.

<sup>331</sup> Будући да је материјал другог става идентичан материјалу друге теме првог става, ова појава наликује на прво излагање друге теме у оркестарској експозицији (деонице двају фагота).

<sup>332</sup> Овде мислимо на став „Музика“ из *Симфоније Оријента* (1934), *Музику за камерни оркестар* (*Музика* 38, 1938) и слична дела.

токатном техником, а узрок томе је спори темпо става, тако да та промена не имплицира нужно другачији тип виртуозитета, као у претходном ставу.

Финални став, *Allegro vivo*, у форми је ронда са три теме. Главна тема у *C-dur*-у започиње хомофоним сигналом у којем се смењују оркестарске групе, да би се прави почетак главне теме, препознатљив по свом токатном карактеру, јавио од парт. бр. 1 у деоници соло клавира (видети пример 37). Од парт. бр. 3, јавља се материјал који по свом интервалском склопу одговара првој теми првог става (као одсек  $A_1$  главне теме, видети пример 38). Овај одсек модулира у *G-dur* и од парт. бр. 5 почиње прелаз ка споредној теми (*B*, парт. бр. 6, видети пример 39), такође у *G-dur*-у. Споредна тема је идентична другој теми првог става, а на њу се надовезује главна тема ронда од парт. бр. 8: 14, у *H-dur*-у. Овај пут је у целини изложена у деоници клавира, заједно са почетним сигналом, а њен препознатљиви токатни материјал се јавља од парт. бр. 10 у *D-dur*-у (без одсека  $A_1$ ). Трећа тема (*C*, видети пример 40), јавља се од парт. бр. 13 у *C-dur*-у, али врло брзо модулира у *Es-dur* и препознатљива је по свом остинатном карактеру и акордској хоморитмији. За трећом темом следи развојни део, у коме се најпре излаже и развија материјал из одсека  $A_1$ , а потом и материјали споредне и главне теме. Последње понављање главне теме се јавља од парт. бр. 25, а следи и кратка кода којом се завршава цео концерт. Клавирска техника финалног става представља комбинације техника представљених у претходна два.

Постоје две разлике између анализираних дела, које произлазе из њихових жанровских одредница. Једна се односи на сегменте бравуросније, крупније клавирске технике у Ристићевом концерту, а друга на постојање уочљивијих контраста између одсека, односно делова концерта у односу на Камерну музику бр. 2. Но, у оба случаја, барокни принципи се уочавају на идентичан начин: преовлађујућа моторичност ритма, тонални план који није стриктно везан за обликотворну функцију<sup>333</sup> (што се ни не очекује од композиције настале у XX веку), за разлику од ревитализације класичарског тоналитета уздигнутог на ниво тоталне структуре,<sup>334</sup> упркос Ристићевом наслањању на класичне формалне обрасце. Иако

<sup>333</sup> Под тоналним планом који нема обликотворну функцију подразумевамо непериодичност музичког материјала, који самим тим није одређен једним тоналитетом, као што је то случај, рецимо, у барокном дводелу.

<sup>334</sup> Уп. Čarls Rozen, *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven*, (prev. Branka Lalić), Beograd, Nolit, 1979, 110. Ристићев Први концерт за клавир, за разлику од Хиндемитове Камерне музике бр. 2, садржи теме

тонални план није стриктно везан за обликотворну функцију, у (нео)барокним делима, он ипак није независан од ње.

Пример 37. Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, III став, Allegro vivo, т. 1 – парт. бр. 1: 3.

The image displays a page of a musical score for the first movement of the First Concerto by Milan Ristić, marked 'Allegro vivo'. The score is for a full orchestra and piano. It shows the first three measures of the piece. The tempo is Allegro vivo. The score includes parts for Flauto piccolo, Flauto, Oboi, Clarinetti in Si b, Fagotti, Corni in Fa, Trombe in Si b, Tromboni, Tuba, Timpani, Pianoforte, Violini, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The first three measures are marked with a forte (ff) dynamic. The piano part is silent in these measures.

које су одређене једним тоналитетом, али, посматрајући концерт у целини, констатујемо осциловање тоналних центара, у смислу да подударност трајања одсека и једног тоналног центра није увек присутна, што чини кључну одлику класичног стила у музици.

(наставак)

This musical score is for an orchestral piece, likely a prelude or introduction, as indicated by the title "(наставак)". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** Fl. picc. (Piccolo), Fl. 1, Fl. 2. The Piccolo part has a first ending bracketed with a '1' above it.
- Oboes:** Ob. 1, Ob. 2.
- Clarinets:** Cl. 1, Cl. 2.
- Bassoons:** Fg. 1, Fg. 2.
- Cor Anglais:** Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4.
- Trumpets:** Tr. 1, Tr. 2, Tr. 3.
- Trumpets in B-flat:** Tr. b. 1, Tr. b. 2, Tr. b. 3.
- Tuba:** Tb.
- Timpani:** Timp.
- Piano:** P.F. (Piano Forte). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*.
- Violins:** Vi. 1, Vi. 2.
- Violas:** Vle.
- Violoncello:** Vc.
- Double Bass:** Cb.

The score is marked with a dynamic of *fff* (fortissimo) throughout. A first ending bracket with a '1' is present above the Piccolo, Oboe 1, Clarinet 1, Bassoon 1, Cor Anglais 1, Trumpet 1, Trumpet in B-flat 1, and Cello parts. The piano part includes a *pizz.* (pizzicato) marking in the final measure. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Пример 38. Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, III став, Allegro vivo, парт. бр. 3–3: 5.

Musical score for Example 38, measures 3-5. The score is for a piano and orchestra. The piano part (Pf.) is marked *leggiro* and *p*. The orchestral parts include Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Violins 1 and 2 (VI. 1, 2), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The measures are marked with a box containing the number 3. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the strings play a steady eighth-note accompaniment.

Пример 39. Милан Ристић, Први концерт за клавир и оркестар, III став, Allegro vivo, парт. бр. 6–6: 5.

Musical score for Example 39, measures 6-5. The score is for a piano and orchestra. The piano part (Pf.) is marked *espressivo* and *p*. The orchestral parts include Flute 1 (Fl. 1), Violins 1 and 2 (VI. 1, 2), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The measures are marked with a box containing the number 6. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the strings play a steady eighth-note accompaniment. The Flute 1 part has a melodic line marked *pp*.



Пример 40. Милан Ристић, Први концерт за клавиr и оркестар, III став, Allegro vivo, парт. бр. 12: 14–13: 7.

The image displays a page of a musical score for Example 40, featuring a piano and orchestra. The score is organized into four systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl. *picc.*), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Cb. 1), and Bassoon 2 (Cb. 2). The second system includes parts for Trumpet 1 (Tr. 1), Trumpet 2 (Tr. 2), Trombone 1 (Tr.b. 1), and Trombone 2 (Tr.b. 2). The third system is the Piano (Pf.) part. The fourth system includes parts for Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key musical features include:

- Measures 14-13:** A boxed measure number '13' is present at the beginning of the first system.
- Trills:** Flute, Clarinet, and Bassoon parts feature trills (tr.) starting in measure 13.
- Accents:** Accents (acc.) are placed over notes in the Flute, Clarinet, and Bassoon parts.
- Piano Part:** The piano part features a complex rhythmic pattern with accents (acc.) and dynamic markings of *ff* and *sf*.
- Pizzicato:** The Violin, Viola, and Violoncello parts are marked *pizz.* (pizzicato) starting in measure 13.

(наставак)

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The score is organized into several systems of staves. The first system includes the Piccolo Flute (Fl. picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1, 2), and Bassoon 1 and 2 (Fg. 1, 2). The second system includes Cor Anglais 1 and 2 (Cor. 1, 2), Trumpet 1 and 2 (Tr. 1, 2), and Trombone 1 and 2 (Trb. 1, 2). The third system is for the Piano (Pf.), marked with *sf* and *simile*. The fourth system includes Violin 1 and 2 (VI. 1, 2), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics such as *sf* (sforzando) and *f* (forte) are indicated. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page is numbered 176 at the bottom.

Такође, истакли смо и поједине мотивске сличности између Хиндемитове и Ристићеве композиције, као и сличности у погледу формалне концепције. И, иако

Ристићев Први концерт за клавир поседује јачи ослонац на класичне формалне обрасце (пре свега сонатни облик, а то је такође у вези са жанровским одредницама ових дела), његов начин обликовања поседује доста сличности са Хиндемитовим, у погледу преузимања композиционе технике. На примеру циклуса песама *Маријин живот* (*Das Marienleben*, 1936/1948), Срђан Тепарић, бавећи се ресемантизацијом тоналности у првој половини XX века, уочава да је у овом композиторовом делу присутан висок ниво ресемантизације:

...[У] целом делу долази до *компресије* две симболичке равни, архаичног – модалног или пентатонског звука мелодије и вертикале, која је страна контексту средњег века и која је у потпуности модернистичка. Коришћењем и *централизацијом* пентатонике и модалности, Хиндемит понире дубоко у слојеве архаичности, не користећи прилику да истакне колоризам, већ се, напротив, у читавом делу та појава системски заобилази. [...] Високи ниво ресемантизације, наменску безизражајност средњовековне музике Западне Европе, апсорбује у оквиру модернистичког постичког процеса, који указује на *неутрализацију*.<sup>335</sup>

У наведеном исказу ишчитавамо да је за Хиндемита важан (композиторски) процес, односно поступак, без обзира на порекло материјала са којим ради. Такође, Тепарић наводи да „[ц]иклус песама *Маријин живот* представља и својеврсну претходницу теорије тоналности, постављене у студији *Техника тонског слога*.“<sup>336</sup> Иако, према речима аутора, Хиндемит није доследно спроводио правила из свог уџбеника у делима која је компоновао,<sup>337</sup> композиторова тежња није била да нужно систематизује свој језик, већ како смо у једном од ранијих поглавља навели, пронађе универзални модел за музичко-теоријску анализу, али и практична упутства за компоновање савремене музике.

Какав год да је статус Хиндемитових принципа обликовања тонског слога заправо присутан у композиторовим конкретним делима (а размотрићемо она дела која су настала пре уџбеника *Техника тонског слога*), елемент који Милана Ристића, поред музичко-теоријских принципа из уџбеника, везује са Хиндемитом јесу обликотворни принципи. Наиме, идентични обликотворни принципи које смо учили у Камерној музици бр. 2, представљају манир и у другим Хиндемитовим

---

<sup>335</sup> Срђан Тепарић, *Ресемантизација тоналности...*, нав. дело, 190. Аутор уочава три нивоа стилско-језичке ресемантизације: нулти, средњи и високи. Они се могу испољавати на различите начине, у зависности од примењених композиционо-техничких средстава у одређеним (неокласичним) остварењима.

<sup>336</sup> Исто, 189.

<sup>337</sup> Уп. исто.

циклусима истог назива, а који су компоновани у сличном временском периоду – почев од Камерне музике бр. 1; управо је у обликотворним принципима витални значај Хиндемитових циклуса камерних музика за опус Милана Ристића.

Хиндемитове Камерне музике бр. 1 и бр. 3 настале су 1922. односно 1925. године, то јест, у слично време када и Камерна музика бр. 2, те су такође могле да буду познате Милану Ристићу. Идентични принципи обликовања музичког тока уочљиви су и у њима. У оба случаја реч је о релативно кратким четвороставачним циклусима специфичне инструментације. Као што ћемо показати, ова дела могу да се посматрају као узор за Ристићева остварења из педесетих година XX века, као што су *Suita giocosa* и Варијације за оркестар.

Камерна музика бр. 1, оп. 24 бр. 1 написана је за флауту/пиколо, кларинет, фагот, трубу, удараљке (ксилофон, мали бубањ, дрвени бубањ, мале чинеле, даире, триангл, конзерва напуњена песком, сирена, металофон: плочица  $\text{fis}^2$  – за једног извођача), хармонику, клавир и гудачки квинтет. Почетни став, *Sehr schnell und wild* (Веома брзо и дивље, видети пример 41), изграђен је као кратки, изразито виртуозан, мото перпетуо став у који су „утиснуте“ контуре троделне песме (по тактовима 1, in Fis, 17, in D, 32, in F).

Други став, *Mäßig schnelle Halbe. Sehr streng im Rhythmus* (Умерено брзе половине. Веома строго у ритму, видети пример 42), представља комбиновану форму концерта греса и троделне песме.

Реч је о релативно кратким сменама *tutti* и *solo* (заправо, *concertino* и *ripieno*) одсека, који заједно чине троделну песму: т. 1 (in B), доноси главну тему, грађену по принципу развоја чеоне теме, т. 18 (најпре in G), који представља опсежан концертантно грађени одсек и т. 105 (in B, са наглим исклизавањем у тонику *g-moll*-а у последњем такту) који представља репризу почетног одсека. Трећи став, „Квартет“, *Sehr langsam und mit Ausdruck* (Веома споро и изражајно, видети пример 43) изводе плочица  $\text{fis}^2$  металофона, флаута, кларинет и фагот. Став је компонован у виду слободне имитације на почетну тему уз сигнале на металофону.

Пример 41. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 1, I став, Sehr schnell und wild, т. 1-2.

Sehr schnell und wild

Große Flöte

Klarinette (in B)

Fagott

Trompete (in B)

Schlagzeug

Klavier

Akkordeon

Violine I

Violine II

Bratsche

Cello

Kontrabaß

Sehr schnell und wild

Пример 42. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 1, II став, Mäßig schnelle Halbe.  
Sehr streng im Rhythmus, т. 1-4.

Mäßig schnelle Halbe Sehr streng im Rhythmus

ff Fl. I  
ff Clar.  
ff Tromb.  
kl. Trommel trunc  
Akk. Tutti  
Klav.  
ff arco  
ff arco  
ff arco  
ff arco

Mäßig schnelle Halbe Sehr streng im Rhythmus

Пример 43. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 1, III став, Sehr langsam und mit Ausdruck, т. 1–7.

Sehr langsam und mit Ausdruck

Ein Stab aus einem Glockenspiel  
(Klang , ebenso notiert)  
Große Flöte

Klarinette (in B)

Fagott



5



Ова готово пасторална сцена садржи четири одсека. Састоји се од главне теме (т. 1) in A и њене имитације на горњој великој септими in Gis (кларинет и флаута), потом другог одсека (т.15) in Gis (фагот и кларинет), варираног репризног одсека (т. 25) in A (такође фагот и кларинет) и другог варираног репризног одсека (т. 33) in A, који сраста са кодом става (флаута, кларинет, фагот). Током излагања главне теме у основном тоналитету in A, специфичан је и призвук дорског модуса, управо због сигналног тона  $fis^2$  извођеног на металофону.

Финални став, „Финале: 1921“, Äußerst lebhaft (Изузетно живахно, видети пример 44) садржи специфичну структурну и формалну конструкцију, будући да поред моторичног ритма (који се неретко претвара у механичко понављање мелодијско-ритмичких образаца), барокног принципа развоја чеоне теме и форме концерта гроса садржи и обресе импровизаторске форме тада популарног цез стандарда – импровизација/варијација на задату главну тему.

Пример 44. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 1, IV став, Äußerst lebhaft, т. 1–5.

The image shows a musical score for Paul Hindemith's Chamber Music No. 1, IV movement, 'Äußerst lebhaft'. The score is in 12/8 time and features five instruments: Klavier, Violine I, Violine II, Bratsche (Violin), and Cello. The tempo is 'Lebhaft'. The piano part is marked 'ppp' and includes a '8va bassa' section. The strings are marked 'pp' and 'mit Dämpfer'. The score is divided into two systems, with the first system showing measures 1-5 and the second system showing measures 6-10.

После кратког увода in Es/C/E (реч је о треперењу нонакорда c-e-g-h-d и квинтакорда es-ges/fis-b), главна тема се јавља од т. 21 in E (флаута). Ова тема се на кратко прекида<sup>338</sup> од 43. такта, да би се поново јавила у свом варираном виду од т.

<sup>338</sup> Прекиди који се јављају током форме могу да се разумеју као кратки *tutti* одсеци, који су увек идентично тонално центрирани, као у уводу. Вариране теме које се јављају током става могу се разумети и као *solo* одсеци.



49 (пиколо и кларинет). Нови прекид се јавља од т. 70, а следећа варијација главне теме од т. 84 in H (фагот). Следећи прекид се јавља од т. 96, а потом нова варијација од т. 102 in E (флаута, кларинет, фагот, клавир), са репризом варијације in H (фагот) од т. 108.<sup>339</sup> После новог прекида од т. 113, нова варијација се јавља од т. 115 in D (клавир), за којим следи дужи *tutti* одсек (у виду наставка варијације) in C/E од т. 137, а онда поново репризирање претходног одсека in D (клавир) од т. 155.<sup>340</sup> Следећи прекид се јавља од 171. такта, а нова варијација in A (труба), почиње од 181. такта. Од т. 202, јавља се последњи прекид за којим следи повратак на главну тему in E (флаута и кларинет), т. 204. Финална стрета у виду коде почиње од 227. такта, in D, одакле се, завршном градацијом, цео циклус фуриозно завршава in C.

Сродан случај је и Камерна музика бр. 3, „Концерт за виолончело“ оп. 36, бр. 2, написана за флауту/пиколо, обоу, кларинет in B и Es (један извођач), фагот, хорну, трубу, тромбон, виолину, виолончело, контрабас и соло виолончело. Почетни, моторични став, *Majestätich und stark. Mäßig schnelle Achtel* (Величанствено и гласно. Умерено брзе осмине, видети пример 45) садржи пет понављања главне, непериодичне теме (т. 1, in B, т. 11, in G, т. 21, in E, т. 39, in H, са завршетком in E).

Пример 45. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 3, I став, *Majestätich und stark. Mäßig schnelle Achtel*, т. 1–13.

**Majestätisch und stark. Mäßig schnelle Achtel**  
*Maestoso e forte. Allegro moderato* (♩)

Solo-Violoncell

*f mit breiten Strichen (ben tenuto)*

svc

<sup>339</sup> „Тродел“ који се овде формира идентичан је по својој конструкцији троделима у лаганом ставу Камерне музике бр. 2 и Ристићеве „лажне репризе“ у првом ставу Концерта за клавир, са изузетком „прекида“ од т. 96.

<sup>340</sup> Тродел сличан претходном.

(наставак)

The image shows a musical score for a string quartet and voice. It begins at measure 10, indicated by a box with the number '10'. The parts are: SVc (Soprano Voice), Viol (Violin), Vc (Viola), and Kb (Cello/Double Bass). The Violin part is marked 'mit breiten Strichen (ben tenuto)'. The Cello/Double Bass part has a 'pizz.' marking. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Други став, *Lebhaft und lustig* (Весело и живахно, видети пример 46) у форми је кончерта греса, а његов основни тонални центар је in D. Трећи став, *Sehr ruhige und gemessen schreitende Viertel* (Веома тихо и одмереним ходом, у осминама), после краћег увода, доноси главну тему у деоници соло виолончела, in G, т. 4 (видети пример 47), а њена даља разрада надовезује се од т. 16 (реч је о одсецима *a* и *a1*). Контраст се јавља од т. 22, in  $Cis/D^{341}$ , а његова разрада од т. 30 (одсеци *b* и *b1*). Трећи одсек, in C, почиње од т. 41 (са предтактом, одсек *c*) и доноси, у погледу рада са материјалом, сједињење одсека *a* и *b*. Коначно, реприза, срасла са кодом става, почиње од т. 51, in G. Финални став, *Mäßig bewegte Halbe. Munter, aber immer gemächlich* (Умерено покретне половине. Живо, али увек лежерно, видети пример 48), доноси главну тему in B, која се разрађује у више фаза (т. 11, 29, 51, 67). Средишњи одсек става т. 72, центриран је in A и представља кратак прелаз ка повратку у основни одсек (т. 77) који сраста са кодом (т. 92) и став се завршава in D.

<sup>341</sup> У овом случају, није реч о битоналности, већ о веома брзој смени два тонална центра.

Пример 46. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 3, II став, Lebhaft und lustig, т. 1–2.

**Lebhaft und lustig (♩):**  
*Allegro gajo*

Große Flöte *ff*

Oboe *ff* *mp*

Klarinette in B *ff*

Fagott *ff*

Horn in F *ff*

Trompete in C *ff*

Posaune *f*

**Lebhaft und lustig (♩):**  
*Allegro gajo*

Solo-Violoncell *p*

Violine *ff*

Violoncell *ff* *p*

Kontrabaß *ff* *p*

Пример 47. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 3, III став, Sehr ruhige und gemessen schreitende Viertel, т. 4–6.

The image shows a musical score for Paul Hindemith's Chamber Music No. 3, III movement, measures 4-6. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Kl (Clarinete), Fg (Fagot), Hr (Horn), and Pos (Positiv). The second system includes Svc (Violoncello), Viol (Viola), Vc (Violino), and Kb (Kontrabaß). The music is in 3/4 time and features a steady, measured eighth-note pattern in the lower strings and woodwinds. The upper strings play a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). A box with the number 5 is placed above the first measure of the woodwind and cello parts.

Пример 48. Паул Хиндемит, Камерна музика бр. 3, IV став, Mäßig bewegte Halbe. Munter, aber immer gemächlich, т. 1-4.

**Mäßig bewegte Halbe. Munter, aber immer gemächlich**  
*Allegro moderato (♩) Gajo, ma sempre comodo*

Große Flöte

Oboe

Klarinette in Es

Fagott

Horn in F

Trompete in C

Posaune

**Mäßig bewegte Halbe. Munter, aber immer gemächlich**  
*Allegro moderato (♩) Gajo, ma sempre comodo*

Solo-Violoncell

Violine

Violoncell

Kontrabaß

Угледање на Хиндемитово стваралаштво, конкретно на његове Камерне музике, уочљиво је и у другим Ристићевим делима шесте деценије прошлог века која ћемо размотрити у наставку текста (*Suita giocosa* и Варијације за оркестар). Додуше, у њима се у већој мери уочава моделовање по узору на Хиндемита у погледу

хармонског и тоналног плана, донекле и оркестрације (са изузетком употребе инструмената који нису део класичног симфонијског оркестра), него што се то уочава у погледу конкретног материјала. Посебан случај јесте третман форме, која, иако заснована на класичном обрасцу, постаје разуђена применом оживљених, барокних композиционо-техничких средстава. Такав случај је и са Ристићевом композицијом *Suita giocosa*, релативно кратком оркестарском свитом, у којој су сви ставови у троделној форми, осим последњег, који је у сонатном облику.

Почетни став ове свите (*Allegro assai*, четвртина = 144, видети пример 49), по карактеру налик фанфарама, заснован је на једном материјалу, који се развија на начин барокног развијања чеоне теме. Материјал се најпре излаже у деоницама три трубе, у А-dur-у, као неперидична реченица. Од парт. бр. 1, укључују се и остале деонице, а музички ток модулира у Е-dur. Први одсек се завршава код парт. бр. 2, у основном А-dur-у, да би од парт. бр. 2: 2 музички ток нагло „склизнуо“ у В-dur, одакле почиње краћи прелаз према средишњем делу, то јест другом одсеку.

Пример 49. Милан Ристић, *Suita giocosa*, I став, *Allegro assai*, т. 1–11.

Други одсек почиње од парт. бр. 3: 9 у D-dur-у и карактерише га полифона обрада материјала и постепена градација ка репризи. Завршни, репризни одсек почиње од

парт. бр. 5: 9, где музички ток модулира назад у основни A-dur, а затим следи скраћена, динамизована реприза.

Лагани став (Andante, четвртина = 66, видети пример 50) такође је у троделној форми. Почетни одсек се најпре одвија на тоничном педалу Es-dur-a, што је и тоналитет става. Тему излажу три флауте. Потом, од парт. бр. 1, тема се јавља у деоници прве трубе, у B-dur-у. Од парт. бр. 2, музички ток модулира у Des-dur, где се ритмички мотив из теме првог одсека узима за изградњу остината, над којим се, од парт. бр. 2: 6 јавља тема другог одсека, која доноси благи тематски контраст. Овај одсек је развојног карактера и његово постепено смирење и модулација у основни Es-dur припремају наступ скраћене репризе, уједно и коде става, од парт. бр. 5: 3.

Пример 50. Милан Ристић, *Suita giocosa*, II став, Andante, т. 1–3.

Трећи, скерцозни став (Allegretto, четвртина = 100, видети пример 50) је у B-dur-у. Почетни одсек садржи увод (5 тактова) и три излагања главне теме (т. 6, B-dur, парт. бр. 1: 3, C-es-dur, парт. бр. 2: 3, C-dur), са специфичним призвучком лидијског модуса.<sup>342</sup> Од парт. бр. 3 почиње нешто дужи средишњи одсек, са неколико фаза развоја (од парт. бр. 4, D-dur, парт. бр. 4: 8, E-dur, парт. бр. 5: 7, Es-dur, са појавом

<sup>342</sup> Напомињемо да је физиономија теме конструисана тако да се избегава скок прекомерне кварте од тонике до субдоминанте, иако се у хармонском слогу тритонус појављује на местима где је потребно остварити хармонску тензију. То је, подсећамо, у сагласју с Хиндемитовим препорукама из *Технике тонског слога*.

главне теме од парт. бр. 7: 2). Реприза се јавља од парт. бр. 9: 5 у В-dur-у на коју се надовезује кода.

Пример 51. Милан Ристић, *Suita giocosa*, I став, Allegretto, т. 1–9.

Allegretto (♩ = 100)

The musical score consists of three systems of five staves each. The first system (measures 1-3) shows the beginning of the piece. The Violin I staff has a whole rest. The Violin II staff has a piano (p) dynamic marking. The Viola staff has a piano (p) dynamic marking. The Violoncello and Contrabasso staves have a pizzicato (pizz.) dynamic marking. The second system (measures 4-6) continues the rhythmic patterns. The third system (measures 7-9) shows a change in dynamics and articulation, with pizzicato (pizz.) and piano (p) markings for the lower strings.



Финални став (Tempo di primo movimento, Allegro assai, четвртина = 144, видети пример 52) почиње уводом у А-dur-у и најављује, у мотивском смислу, главну тему сонатног облика. Она се јавља од парт. бр. 2 и изведена је из главне теме првог става. Завршава се у Аs-dur-у, код парт. бр. 4, одакле почиње мост, који најављује материјал друге теме. Друга, хроматска тема, у D-dur-у, јавља се од парт. бр. 5: 3 (видети пример 53). Обе теме су засноване на узастопном понављању, уз градацију у оркестрацији. Развојни део почиње од парт. бр. 6: 10 и релативно је кратак, а заснован је на материјалима обеју тема. Реприза се јавља од парт. бр. 8 у основном А-dur-у. Код парт. бр. 9 се завршава прва тема, која је из основног тоналитета модулирала у Е-dur, а мост је, као издвојен одсек, изостављен. Друга тема се репризира у Е-dur-у, али уместо њених неколико понављања (као у експозицији), грађена је полифоно.<sup>343</sup> Она модулира назад у основни тоналитет код парт. бр. 12: 3, одакле креће кратка завршна група (које није било у експозицији). Кода почиње од парт. бр. 12: 7, заснована је на материјалу главне теме, а јавља се и реминисценција на фанфарни увод првог става, из које је главна тема финала и изведена.

Пример 52. Милан Ристић, *Suita giocosa*, IV став, Tempo di primo movimento, Allegro assai, парт. бр. 1: 11–2: 3.

<sup>343</sup> Могуће да је полифоно грађена друга тема у репризи финала *Suite giocose* компонована по моделу завршног фугата Хиндемитове Камерне музике бр. 2.

Пример 53. Милан Ристић, *Suita giocosa*, IV став, Tempo di primo movimento, Allegro assai, парт. бр. 5–5: 8.

The image displays a page of a musical score for Example 53. It features several staves for different instruments:

- Fg. (Fagotto):** Starts with a circled '5' and includes the instruction "1. Solo un poco grottesco".
- Cor. (Corni):** Staves 1, 2, 3, and 4, marked with *pp*.
- Timp. (Timpani):** Features a steady rhythmic pattern.
- Tamb. picc. (Tamburino piccolo):** Features a rhythmic pattern marked with *pp*.
- VI. (Viola):** Staves I and II, marked with *pp*.
- Vle. (Violone):** Marked with *pp*.
- Vclli. (Violoncelli):** Marked with *pp*.
- Cb. (Contrabbassi):** Marked with *pp*.

The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and performance instructions like "1. sempre stacc." (sempre staccato). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Кроз до сада представљена дела Милана Ристића, сусрели смо се са граничним случајем између симулације и моделовања (према Мејеровој методологији). Јер, иако Милан Ристић симулира одређене композиционо-техничке поступке старих

стилова (класичарски формални образац као оквир, неперидични [неретко полифони] музички ток заснован на развоју чеоне теме, моторични ритам, барокни однос хармоније и форме), он то чини на начин на који је то чинио и Хиндемит. Наиме, начин обликовања музичког тока (а онда и поједина формална решења која смо истакли као идентична) би могао да се разуме као „изоморфна синтакса“ о којој пише Мејер. Негде између Мејерових дефиниција парафразе, симулације и моделовања, налази се Буркхолдерова дефиниција моделовања: „*Моделовање* дела или одсека на основу постојеће композиције, под претпоставком њене структуре, подразумева инкорпорирање дела њеног мелодијског материјала, имитирање обликотворних процедура, или њено коришћење као модела на неки други начин“.<sup>344</sup> Наиме, Буркхолдер моделовање везује најпре за опонашање (emulation) одређених модела у сврхе савладавања музичких стилова.<sup>345</sup> У Ајвзовим раним делима, Буркхолдер издваја моделовање са цитатом (*Holiday Quickstep*, [1887], Полонеза [1887–9], Прва химна оп. 2 бр. 1 [1887] и соло песма *Спору марш* [*Slow March*, 1887. или 1888]), али и моделовање без цитата (*Variations on „America“* [1891–2], соло песме на постојеће текстове, *Celestial Country* [1898–1902] и слична дела).<sup>346</sup> У каснијим фазама Ајвзовог стваралаштва Буркхолдер истиче Прву симфонију (1902) и њену сродност са Дворжаковом Деветом симфонијом (1893), називајући тај вид сродности два дела „моделовање и парафраза“.<sup>347</sup> Постоје и Ајвзова остварења у којима Буркхолдер уочава моделовање, односно стилску алузију<sup>348</sup>, али се ови поступци појављују у каснијем стваралаштву, као коментар

<sup>344</sup> J. Peter Burkholder, *All Made of Tunes...*, нав. дело, 3.

<sup>345</sup> Уп. Исто, 12–13. Као примере, Буркхолдер наводи Бахове прераде инструменталних концерата Вивалдија (Antonio Vivaldi, 1678–1741) и Телемана (Georg Philip Telemann, 1681–1767) за клавијатурне инструменте, Моцартове (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) прераде соната Јохана Кристијана Баха (Johann Christian Bach, 1735–1782) у концерте за клавијатурне инструменте, Хендлово (Georg Friedrich Händel, 1685–1759) цитирање композитора савременика, често без измена, Купренове (François Couperin, 1668–1733) омаже Корелију (Arcangelo Corelli, 1653–1713) и Лилију (Jean-Baptiste Lully, 1632–1687), Моцартов прелудијум и фугу по откривању дела Јохана Себастијана Баха, Хајдново (Franz Joseph Haydn, 1732–1809) угледање на Моцарта и Хендла, Бетовеново угледање на Хајдна, Бетовеново, Шубертово (Franz Schubert, 1797–1828), Менделсоново (Felix Mendelssohn, 1809–1847), Брамсово, Малерово и Дебисијево угледање на композиторе које су ценили, све до Прокофјева који је у *Класичној симфонији* одао почаст Хајдну, или скривеног опонашања Шубертовог гудачког квартета у а-moll-у у Шенберговом Трећем гудачком квартету.

<sup>346</sup> Детаљне упоредне анализе наведених дела видети у: исто, 14–36.

<sup>347</sup> Детаљне упоредне анализе видети у: исто, 88–95.

<sup>348</sup> Буркхолдерова стилска алузија је у основи појам сродан Мејеровом тумачењу симулације: „Стилска алузија подразумева „Алудирање не на конкретно дело, већ на стил или врсту музике“, у: исто, 4, [прев. М. Б.]

на постојеће дело/жанр, или, у циљу експресивности: „[У] својим зрелим остварењима [то су] технике коришћене да оживе одређено искуство слушања музике, да коментаришу одређени музички стил, да начине осећај или позајме одређени карактер музици“.<sup>349</sup> За разлику од Мејера, Буркхолдер (у случају Ајвзовог стваралаштва) равноправно третира и младалачка остварења настала кроз усавршавање компоновања. Буркхолдер такође истиче значењске слојеве Ајвзових остварења у којима уочава моделовање и/или стилску алузију. Разлог због којег смо се одлучили да Ристићев опус тумачимо примарно путем Мејерове методологије, лежи у чињеници да Буркхолдер истиче да се процедура *моделовања* користи да би се у одређеном стилу и/или жанру евоцирао други, првенствено познати стил и/или жанр.<sup>350</sup> У случају Милана Ристића можемо да уочимо промену једног од два елемента кроз моделовање, али то није био Ристићев циљ.

Ристић је, кроз симулацију класичних модела, очигледно усвајао неке елементе Хиндемитове технике, који његово композиционо писмо чине блиским техници моделовања. Услед недостатка композиторових аутопоетичких текстова (можда чак и у виду краћих напомена) не можемо са сигурношћу да тврдимо да ли је Ристић током шесте деценије прошлог века желео да евоцира атмосферу Хиндемитових дела, то јест, да их на одређени начин музички коментарише. Како било, дело које би у Ристићевом случају могло да буде преломно остварење које најављује следећу фазу стваралаштва (чији почетак свакако одређује Трећа симфонија [1961]) јесу Симфонијске варијације. У овом делу, поруцбини Симфонијског оркестра Југословенске радио-дифузије,<sup>351</sup> Ристић испитује границе Хиндемитовог концепта тоталног тоналитета, будући да, за разлику од претходних дела у којима су теме претежно дијатонски профилисане, компоњује тему која користи свих дванаест тонова хроматске лествице. Разуме се да Ристић то није чинио у циљу нарушавања тоталног тоналитета као система, већ како би (попут Хиндемита) показао флексибилност и употребљивост таквог система.

Тема Симфонијских варијација је реченица која се након свог првог излагања варирано понавља два пута (видети пример 54).<sup>352</sup> Њен тоналитет је у

---

<sup>349</sup> Исто, 299. [Прев. М. Б.]

<sup>350</sup> Уп. исто, 237–268.

<sup>351</sup> Уп. Марија Бергамо, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 122.

<sup>352</sup> Марија Бергамо наводи да је тема период од три реченице. Уп. исто.

основи проширени В-dur, али имајући у виду даљи ток варијација, више би приличила ознака in B. Прво понављање теме је ритмички варирано уз њено удвајање у интервалу велике терце, на педалу тонике, а друго је обрађено као двогласни канон, са додатом развијеном басовом линијом. Последње понављање теме (ово друго), завршава на педалу доминанте, тиме припремајући прву варијацију.

Пример 54. Милан Ристић, Симфонијске варијације, Moderato, т. 1–10, деонице виолончела и контрабаса.

Violoncelli  
 Contra bassi

*p ma deciso, tenuto*  
*poco*

etc.

Прве две варијације (Più mosso, четвртина = 124, В-dur, завршава се у F-dur-у и Andante, четвртина = 66, Cес-dur, видети примере 55 и 56), чине пар карактерних варијација, у којима се врше мање измене на тематском материјалу, али он по свом склопу и даље остаје препознатљив. Прва варијација је рађена по узору на прву реченицу теме, а друга у односу на другу.

Пример 55. Милан Ристић, Симфонијске варијације, Più mosso, парт бр. 1: 12–1: 16.

VARIATIO I.  
 Più mosso ♩ = 124

*f*  
*arco*  
*f*  
*arco*  
*sfz*  
*sfz*

Пример 56. Милан Ристић, Симфонијске варијације, Più mosso–Andante, парт. бр. 4: 7–4: 16.

*lunga*      VARIATIO II.  
Andante  $\text{♩} = 66$

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp sub.*  
*pp sub.*  
*Con sord. f*  
*Con sord.*  
*pp*  
*legato possibile*  
*legato possibile*  
*3.*  
*p*  
*pp*

|| 3      || 2

VARIATIO II.  
Andante  $\text{♩} = 66$

*pp sub.*  
*pp sub.*  
*pp sub.*  
*pp sub.*  
*pp sub.*  
*pp sub.*  
*pizz.*  
*b*  
*pp*

|| 3      || 2

1200-78

(наставак)

Трећа варијација представља кратки скерцо у облику троделне песме (Assai allegro, половина с тачком = 116). Одсек *a* је у Es-dur-у, *b* (парт. бр. 7: 9) in Fis и реприза, *a1* од парт. бр. 11 је у Es-dur-у. Реч је о проширеном тоналитету, али разлика између

означавања дура или мола и ознаке „in“ се односи на присуство, то јест, одсуство терцних структура, које би могле да дефинишу тонски род, а самим тим и тоналитет у класичном смислу те речи. Четврта варијација (*Un poco grottesco*, четвртина = 100) чини контрастни пар трећој, будући да им у карактеру готово ништа није заједничко. Реч је о варијацији гротескног карактера in Fis (видети пример 57), у троделној форми.

Пример 57. Милан Ристић, Симфонијске варијације, *Un poco grottesco*, 11: 14–11: 18.

VARIATIO IV.  
Un poco grottesco ♩ = 100

The image displays a page of a musical score for a symphony. The title is "VARIATIO IV. Un poco grottesco" with a tempo marking of a quarter note equal to 100. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1, 2, 3, and 4, Trumpet 1, 2, and 3, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, and Tambourine/Piccolo. The second system includes staves for Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Bassoon 1 part has dynamic markings of *sfz* and *p*. The Contrabass part has a marking of *arco* and *p*. The score shows a complex rhythmic and melodic texture characteristic of a grotesque style.



Одсек *a* чини тема у деоници соло фагота, праћена контрапунктском линијом другог фагота и контрабаса. Одсек *b* (парт. бр. 13, in G) доноси мањи контраст (карактеришу га разложени септакорди), а од парт. бр. 14 наступа реприза in Fis, где тему доноси соло виолина. Реприза доноси сједињење делова *a* и *b*.

Пета варијација (*Drammatico*, четвртина с тачком = 96, видети пример 58) у проширеном C-dur-у, такође је троделна песма (средњи део почиње од парт. бр. 16: 2, а реприза од парт. бр. 17) и доноси специфичан хомофони, акордски вид теме, који је у средњем делу пропраћен њеним фрагментима у полифониј обради.

Пример 58. Милан Ристић, Симфонијске варијације, *Drammatico*, парт. бр. 14: 17–14: 20.

Шеста варијација (*Adagio lirico*, четвртина = 48) могла би да се разуме као лирско одмориште, односно интермецо овог циклуса. Варирана тема се јавља у деоници флауте in G, са слободном имитацијом у деоници виолончела, а нешто касније и фагота. Средишњи део (парт. бр. 18: 6) у Cis-dur-у доноси контраст и наликује завршетку главне теме лаганог става Прокофјевљеве *Класичне симфоније*, када упоредимо употребљене ритмичке фигуре у та два сегмента. Реприза наступа од парт. бр. 19: 3 in G, а завршава се кадэнцом у H-dur-у.

Када је у питању сродност између Ристића и Прокофјева, реч је о слично осмишљеној пратњи тематског материјала: у случају другог става *Класичне симфоније* Прокофјева, у оквиру главне теме (парт. бр. 30: 4–5, 31: 4–7), појављује се фигурација у триолама (две шеснаестине и пауза, видети пример 59), која кореспондира синкопираном материјалу (тридесетдвојка, шеснаестина,

тридесетдвојка, са паузом на првом месту – обрнуто од Прокофјева, видети пример 60) Ристићеве шесте варијације (парт. бр. 18: 5–19: 2).

Пример 59. Сергеј Прокофјев, *Класична симфонија*, II став, *Larghetto*, т. 17–20.

The image displays a page of a musical score for Sergei Prokofiev's Classical Symphony, II movement, *Larghetto*, measures 17 to 20. The score is arranged in a standard orchestral format with the following staves from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Trumpet (Tr.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Measures 17-20:** The Flute part begins with a series of sixteenth-note patterns, marked *pp*. The strings (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) play a steady accompaniment of eighth notes, also marked *pp*.
- Measure 19:** The Flute part has a trill (*tr*) and a circled measure number **32**.
- Measure 20:** The Flute part concludes with a circled measure number **39**. The strings play a pizzicato (*pizz.*) accompaniment, marked *pp tranquillo*.
- Violin I and II:** Violin I has a trill (*tr*) and a circled measure number **32**. Both Violin I and II parts have a *pizz.* marking in measure 20.
- Viola, Cello, and Double Bass:** These parts also have *pizz.* markings in measure 20.

Пример 60. Милан Ристић, Симфонијске варијације, Adagio lirico, парт. бр. 18: 5–19: 1.

The image displays a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, in the context of a symphonic variation. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as *Adagio lirico*. The score is divided into two systems. The first system shows a solo section starting with the marking *1. Solo* and *pp* (pianissimo). The second system features a complex texture with multiple parts, including a section marked *Con sord. arco* (with mutes, arco) and *pp*, and another section marked *Con sord. pizz.* (with mutes, pizzicato) and *pp*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

IZOD-78

(наставак)

19

1.  
*p* *cresc.*  
*pp* *cresc.*

19

*pp* *cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*arco* *cresc.*  
*arco* *cresc.*

IZOD-78

Другим речима, колико год да Ристић, крајем шесте и почетком седме деценије, заостравао свој хармонски језик, сродност са његовим (у најширем смислу) (нео)класичним узорима је константно присутна. То значи да, уколико постоје

класични формални обрасци, класично профилисање и третман теме, као и осталих музичких параметара, заоштравање хармонског језика никада не може да доведе и не доводи до атоналности, а самим тим ни до шенберговског експресионизма.<sup>353</sup>

Седма варијација (*Allegro vivo*, четвртина = 132), можда и најопсежнија, пре последње, девете варијације, у форми је сложене троделне песме (*AbA*), а као и пета варијација, доноси специфичан, акордски, хомофони вид теме. Њен тоналитет је *F-dur* (поларни у односу на завршетак претходне варијације). Део А је троделна песма (средњи одсек почиње од парт. бр. 20 у *G-dur*-у, а реприза од парт. бр. 21, битонално, у *As/C-dur*-у). Део В, од парт. бр. 23: 7 испрва доноси контраст, али је заснован на полифоној обради теме из дела А. Реприза првог дела се јавља од парт. бр. 26, *in C*.<sup>354</sup>

Осма варијација (*Assai vivo*, четвртина = 160) представља тему прерађену као валцер.<sup>355</sup> У *pizz.* гудачких инструмената су уочљиви обриси прве реченице теме, а у партовима кларинета обриси друге (тема удвојена у великој терци). По форми је троделна песма, тоналитет је *in C*, средњи одсек је *in G* (парт. бр. 28), а реприза *in C* (парт. бр. 29: 8).

Последња варијација је фуга (*Allegro energico*, половина = 80) *in B*. Тему у експозицији излажу лимени дувачки инструменти, четворогласно, *dux-comes-dux-comes*, по правилу *in B, in F, in B, in F*. Од парт. бр. 31: 9 почиње међустав, а од парт. бр. 32 спроводни део са неколико одсека (спровода), најпре *in Es*, потом *in C* (други спровод, парт. бр. 33, са ретроградном темом) и *in E* (трећи спровод од парт. бр. 35, са аугментираним темом). Трећи спровод модулира *in B* и завршава се код парт. бр. 37: 6 (*Piu mosso*, половина = 100), одакле почиње и завршни део фуге, где се тема јавља скраћено и у основи хомофоно. На завршни део се надовезује кода (парт. бр. 39), којом се варијације и завршавају.

---

<sup>353</sup> Питање односа хармонског језика и форме биће детаљније разрађено на примеру Треће симфоније.

<sup>354</sup> Марија Бергамо наводи да је седма варијација у форми ронда са епизодама. Уп. исто, 131. Одређење те варијације као сложене троделне песме са развојним одсеком уместо трија је прикладније, будући да средишњи одсек дела А поседује изражену мотивску и тоналну сличност са почетним одсеком, те овај фрагментарни одсек није довољно самосталан да се прогласи епизодом (као што то није ни развојни одсек између две троделне песме).

<sup>355</sup> Марија Бергамо описује карактер валцера као равеловски, али не објашњава детаљније ово одређење. Исто, 132.

Специфичност Симфонијских варијација огледа се, као што смо већ напоменули, у третману хармонског језика, односно тоналитета. Терцно структурисан тоналитет се напушта зарад потпуног овладавања простором тоталног тоналитета. Упркос томе, Симфонијске варијације, иако садрже елементе развојног варирања (односно варирања појединих фрагмената теме), ипак остају у домену класичних карактерних варијација. Сличан модел варирања је присутан и у Хиндемитовом скерцу „Турандот“ *Симфонијских метаморфоза тема Карла Марије фон Вебера* (1943), у смислу да интегритет теме опстаје упркос свим изменама у хармонском језику и оркестарској фактури. Разлика је у томе што главна тема Хиндемитових варијација остаје иста (како би се нагласила њена упечатљивост), међутим, у средњем делу варијација, појављује се нова тема (очигледно изведена из главне), чији интегритет такође остаје очуван.

#### **4. 5. Трећа симфонија (1961): нова фаза Ристићевог стваралаштва као његов логичан наставак. О додекафонији и атоналности у Ристићевом зрелом стваралаштву**

Као што смо већ нагостили на примеру Ристићевих Симфонијских варијација, заоштравање хармонског језика не мора нужно да означава иступање у поље атоналности, већ напротив, може да приказује флексибилност система као што је (хиндемитовски) тотални тоналитет, као простора за најразноврсније видове композиторског израза. Марија Бергамо наводи да је

u delima do Treće simfonije autor parcijalno rešavao pojedinačne tehničke komponente, najpre u okviru ekspresionističkog, a zatim i neoklasičnog stilskog opredeljenja, koje je pratilo i odgovarajuće komplikovanje, odnosno uprošćavanje harmonije. Ali uvek na relacijama atonalnost – klasična tonalnost.<sup>356</sup>

Та тврдња би била одржива уколико бисмо уместо *атоналности* поставили *проширену тоналност*, будући да у Ристићевим експресионистичким делима око Прве симфоније тоналност, иако не увек чујно уочљива, на одређени начин остаје присутна, о чему сведоче и класични формални обрасци и структуре које их граде. Иако Бергамова констатује да је Ристић „u svojim zrelim opusima tonalan“ и наводи

---

<sup>356</sup> Исто, 149.

да је „[o]сећање tonalности [...] šire i tananije“,<sup>357</sup> а потом тај вид тоналности описује слично нашим разматрањима проширене тоналности, ауторка наводи да „rešenja koja je [Ristić] dao u radu sa dodekafonskim materijalom u stvari ukazuju na one protivrečnosti koje dodekafonija kao sistem nosi u sebi“.<sup>358</sup> Даље, Бергамова објашњава ту противречност на следећи начин:

Osnovnu protivrečnost dodekafonije, naime, vidimo u toj paradoksalnoj činjenici da se potpuno izbegavanje tonalne organizacije postiže samo ako se stalno vodi računa baš o tonalno-harmonskim fakturama. [...] Ristić to ne čini: ponavlja tonove, ne izbegava uzastopne terce, rad u vertikalni je slobodan, tako da je slušni utisak tonalan.<sup>359</sup>

Такође, у погледу рада са додекафонским материјалом, Бергамо наводи: „Razvijanje se, dakle, svodi na isključivo varijaciono-polifoni metod rada, bez većih kontrasta“,<sup>360</sup> што представља још једну особину ове композиционе технике коју Ристић избегава. Марија Масникоса наводи:

Додекафонска тема је овде само интонациони материјал дела. А уместо додекафонске технике у раду са материјалима, у питању је понављање, варирање и разрада пажљиво одабраног интонационог комплекса, а не теме у класичном смислу речи, због чега је Ристић у могућности да задржи основне принципе класичне форме.<sup>361</sup>

У Трећој симфонији тешко да можемо да говоримо о елементима додекафонске технике, већ искључиво о знацима „теме серије“, имајући у виду начине и учесталост њене примене. Такође, тонски састав теме не утиче на традиционални мотивски рад како у грађи главне теме, тако и у Трећој симфонији, у целини.

У готово исто време, током педесетих и шездесетих година, међу композиторима из Совјетског Савеза постојало је интересовање за додекафонску технику, на пример код Едисона Денисова (Едисон Васильевич Денисов, 1929–

---

<sup>357</sup> Исто, 150.

<sup>358</sup> Исто, 151.

<sup>359</sup> Исто, 152. Као што смо раније истакли, Бергамова очигледно користи термине „дванаесттонски“ и „додекафонски“ као синониме, иако они то нису. Први означава коришћење свих дванаест тонова хроматске лествице, а други посебну композициону технику (додекафонска техника).

<sup>360</sup> Исто. Питање је колико додекафонска техника негира развој материјала у традиционалном смислу, уколико имамо у виду Шенбергова остварења као што је Дувачки квинтет оп. 25, или Варијације за оркестар оп. 31; у њима композитор демонстрира флексибилност додекафонске технике, будући да помоћу ње изграђује традиционалне формалне обрасце. У случају Дувачког квинтета, то је класичан сонатно-симфонијски циклус, а у случају Варијација за оркестар, реч је о у великој мери класично конципираном циклусу варијација у који се уграђује мотив В-А-С-Н.

<sup>361</sup> Марија Масникоса, „Милан Ристић – повратак традицији...“, нав, дело, 26.

1996), или Андреја Волконског (Андрей Михайлович Волконский, 1933–2008).<sup>362</sup> Такође, примена теме серије (на сличан начин као у Ристићевој Трећој симфонији), уочљива је у остварењима насталим у Совјетском Савезу с краја седме и током осме деценије XX века.<sup>363</sup> Но, Ристићево интересовање за додекафонску технику датирало је још из младости – 1931. године, када је заједно са колегама из класе Милоја Милојевића, Димитријем Биволаревићем (1902–1944) и Петром Стајићем (1915–2008), основао Групу атоналних композитора (ГАК); они су једном приликом, путем поште, ступили у контакт са Арнолдом Шенбергом, али су подаци о томе изгубљени.<sup>364</sup> Као што смо раније помињали, Ристићево окретање традиционалним композиционо-техничким процедурама било је припремано својеврсном стваралачком изолацијом – тачније, повлачењем из јавног живота између 1941. и 1951. године. Стога је Ристићев повратак елементима додекафоније очигледно био елемент сазревања, који се појавио у идеолошки подобном тренутку (као што је то био случај са поменутиим композиторима из СССР-а), али можда и одређени вид трансфера између композитора из СССР-а и Југославије, иако о томе нема прецизних података. Са изузетком стваралаштва Драгутина Чолића које смо поменули у уводу овог текста, елементи додекафоније, као теме-серије се у историји српске музике појављују нешто касније у односу на Милана Ристића – на пример у Четвртој (1972) и Петој симфонији (1979) Василија Мокрањца.<sup>365</sup>

Трећа симфонија Милана Ристића настала је у периоду од децембра 1960. до марта 1961. године и носи посвету *Двадесетогодишњици наше народне*

---

<sup>362</sup> Опширније у: Peter J. Schmelz, *Such Freedom if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*, New York, Oxford University Press, 2009.

<sup>363</sup> Елементи додекафоније који се појављују у делима као што је Шниткеова Прва симфонија (1968) или Шостаковичева Петнаеста симфонија (1971) размотрени су у оквиру полистилизма у уметничкој музици СССР-а, током друге половине XX века у: Ivana Medić, *From Polystilism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade, Institute of Musicology SASA, 2017, 16–84.

<sup>364</sup> Уп. Бојана Цвејић, „Димитрије Биволаревић Хекоа: Други гудачки квинтет. Од дела до аутора. Између дела, аутора и историје: празна места, прекиди“, *Нови звук*, 25, 2000, 61. Јелена Милојковић-Ђурић као чланове групе, поред тројице поменутих композитора наводи и Лазара Марјановића и Милорада Марјановића. Такође, ауторка истиче да се Биволаревић залагао за извођење Шенбергових дела у Београду. Уп. Јелена Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе...*, нав. дело, 138–139. Интересовање младих композитора за додекафонску технику појавило се свега осам година после Шенберговог првог додекафонског дела, „Валцера“ из Свите за клавир оп. 23 (1923).

<sup>365</sup> О симфонијама Василија Мокрањца видети: Ivana Medić, „In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac’s Symphonies“, *Music in Society and Eastern Europe*, Vol. 8, 2013, 1–21



револуције.<sup>366</sup> Конципирана је у четири става класичног сонатно-симфонијског циклуса. Почетни став (*Allegro moderato*, „Младост“) написан је у слободније третираном сонатном облику. Његова главна тема је камерно оркестрирана и профилисана као „тема серија“, будући да је заснована на тонском низу g-d-cis-dis-fis-eis-c-e-gis-a-b-h. Између ових дванаест тонова нарочито се потенцира тон g (редослед излагања тонова: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 10, 12, 3, 2) и његова доминанта d, будући да је симфонија тонално центрирана in G, а прва три тона чине основно мотивско језгро симфоније. Тон d, којим се завршава прва реченица (дакле, тон доминанте), постаје педални, дванаести тон друге реченице (т. 5), која у мотивском смислу представља разраду прве. Реч је о нешто другачијем тонском низу, распоређеном (дакле, изложеном сегментно) између деоница првих виолина, виола и виолончела (*cis-fis-eis-e-c-b-h-g-dis-a-gis-d*, видети пример 61).

Пример 61. Милан Ристић, Трећа симфонија, I став, *Allegro moderato*, т. 1–8.

The image shows a musical score for the first movement of Milan Ristić's Third Symphony, measures 1-8. The score is in 4/4 time and features Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Allegro moderato' and 'rit.' (ritardando). The key signature has one sharp (F#). The first violin part has a dynamic marking 'p' and a 'rit.' marking. The second violin part has a 'poco' marking. The viola and cello parts have a dynamic marking 'p' and a 'staccatissimo' marking. The bassoon part has a dynamic marking 'p' and a 'staccatissimo' marking.

<sup>366</sup> Уп. Marija Bergamo, *Delo kompozitora...*, нав. дело, 153. Ауторка наводи да осим што је написана поводом двадесетогодишњице револуције, која се обележавала у јулу 1961, ова симфонија не поседује никакве ванмузичке референце, осим наслова ставова, будући да је програмност, у виду експлицитног посезања за ванмузичким садржајем, страна композиторском изразу Милана Ристића.

Наиме, иако су неке од основа додекафонског мишљења уочљиве, исти тонални центар је и даље присутан, а од парт. бр. 1 јавља се педални тон g у дисканту, поред ретроградних и инверзних фрагментата прве реченице (завршетак главне теме). Мост (парт. бр. 1: 5, видети пример 62), заснован је на идентичном материјалу као и главна тема, такође је центриран in G, а колористички је „освежен“ тритонусом g-cis, док је мотивски заснован на слободној инверзији фрагмената главне теме.

Пример 62. Милан Ристић, Трећа симфонија, I став, Allegro moderato,

The image displays a page of a musical score for Example 62, featuring orchestral parts for various instruments. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Tuba (Tu.), Timpani (Timp.), Piccolo (T. picc.), Gong (Gr. c.), Violin (Vi.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of 20th-century orchestral music, with a focus on complex rhythmic patterns and tonal ambiguity.

Споредна тема (парт. бр. 2: 4, видети пример 63), у својој основној мотивској ћелији (низ од четири акорда на тоничном педалу *in B*) садржи једанаест тонова – недостаје тон *f*. Постепеним разлагањем тог материјала, у деоницама гудачких инструмената припрема се други одсек споредне теме (парт. бр. 3: 6). Испрва нејасан тонални центар постаје одређен тек на крају овог одсека: *in D*. Око тритонуса *gis-d* се у виду завршне групе репризира материјал моста (парт. бр. 5).<sup>367</sup>

Пример 63. Милан Ристић, Трећа симфонија, *Allegro moderato*, парт. бр. 1: 9–2: 10.

<sup>367</sup> Одсеке овде означене као мост и друга тема Марија Бергамо препознаје као другу и трећу тему (то јест, завршну групу) сонатног облика. То тумачење је оправдано искључиво на основу мотивског рада са главном мотивском ћелијом главне теме, без посебног осврта на тонални план и типове излагања. Уп. исто, 153–155.

(наставак)

The image shows a musical score for woodwinds and strings. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Violin (Vie.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fg.) feature melodic lines with dynamics markings of *pp* and *tenuto*. The string parts (Vie., Vc., Cb.) provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Timp. part has a few rhythmic accents.

Од парт. бр. 5: 4 почиње развојни део. Први одсек је заснован на модификованом материјалу моста. Јавља се нов тонски низ (деоница обое: d-g-cis-dis-eis-fis-c-gis-e-a-b-h) чија прва три тона садрже идентично мотивско језгро као у првој теми; по свему судећи, ова „пермутација“ (тонови g и cis се понављају) настала је као последица традиционалног мотивског рада. Од парт. бр. 7 почиње други одсек, заснован на комбинованим материјалима аугментираних главне теме и споредне теме. Завршни одсек доноси повратак на изворни материјал главне теме (парт. бр. 8) – у деоници виола, главна тема се излаже у целини, уз мање модификације, да би се потом распала на фрагменте и припремила наступ репризе.

Реприза је значајно модификована. Главна тема се излаже у свом изворном виду и понавља се два пута (парт. бр. 10: 7, деоница првог кларинета, парт. бр. 11, деоница првих виолина, оба пута in F). Од парт. бр. 11: 5 се репризира мост, испрва транспонован пола тона ниже, али проширен (од парт. бр. 12, јављају се и фрагменти споредне теме) детаљнијом разрадом главне теме. Она се у целини последњи пут јавља од парт. бр. 13: 6, у деоници флауте, док се друга тема репризира in B, од парт. бр. 14, у нешто смирењем виду. Од парт. бр. 14: 6, јавља се ритмички модификована прва тема са идентичним понављањем тонова као при свом првом излагању (1, 2, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 7, 3, 7, 3, 7). Коначно, последња два такта доносе „помирење“ тоналног контраста, будући да се

фрагменти споредне теме (прва и друга флаута) и главне теме (први, а после и други кларинет) заједно јављају на тоници G-dur-a.

На месту другог става налази се бетовеновски скерцо (Vivace, agitato, „Немири“). У основи је центриран in H, али је његова главна тема заснована на тонском низу h-cis-d-a-b-eis-dis-fis-g-cis-e-gis, а редослед излагања тонова је следећи: 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 5, 1, 5, 4, 1, 6, 7, 7, 6, 7, 8, 7, 8, 4, 5, 1, 3, 9, 10, 9, 11, 12 (видети пример 64).

Пример 64. Милан Ристић, Трећа симфонија, II став, Vivace, agitato, т. 1 – парт. бр. 1: 10.

Vivace, agitato

1. VI. 2. Vle Vc. Cb

f simile simile

1

sfz sfz sfz sfz ff

sfz sfz sfz sfz ff

Скерцо је у форми петоделне песме  $a b a_1 c a_2$ , са прелазима око одсека  $c$ , тиме наликујући форми ронда. Одсек  $b$ , in Gis, почиње од парт. бр. 2, а потом одсек  $a_1$  од

парт. бр. 3 in H. Кратак прелаз се јавља од парт. бр. 4: 11, а одсек *c*, in B, од парт. бр. 5: 3. Други прелаз се јавља од парт. бр. 8, са уланчаном темом првог одсека, али in A, од парт. бр. 8: 11. Од парт. бр. 9: 10, следи одсек *a*<sub>2</sub>, тонално центриран in A, за којим се од парт. бр. 12: 6 надовезује прелаз ка трију in E.

На месту трија, парт. бр. 12: 25 (*Come una marcia funebre*), налази се посмртни марш, који доноси значајни карактерни контраст у односу на скерцо (видети пример 65).

Пример 65. Милан Ристић, Трећа симфонија, II став, *Come una marcia funebre*, парт. бр. 12: 25–12: 39.

Испрва, то је заиста трио. Тему главног одсека (*a*) доносе два фагота у пратњи малог бубња, in Fis. Други одсек (*b*, парт. бр. 13), карактерише *pizz.* гудачких инструмената, такође у пратњи малог бубња. Трећи одсек (*c*) почиње од парт. бр. 14: 5 и доноси тему првог одсека (*a*), трансформисану у корал у деоницама дрвених дувачких инструмената и хорни, у пратњи малог бубња, коме се прикључују тимпани. Педални тон а (виолончела и контрабаси, парт. бр. 14: 6) најављује нову, контра-тему in D, у деоници виола (парт. бр. 15), која протиче паралелно са коралом. Реприза почетног одсека (*a*) почиње од парт. бр. 15: 5 (деонице кларинета и фагота), на који се надовезује кратак прелаз у деоници виоле ка репризи скерца.

Скерцо се понавља готово доследно. Најпре је „уметнут“ кратак увод у репризу (парт. бр. 15: 16) in H, а од парт. бр. 16 се јавља и главна тема скерца. Одсек *b* се репризира од парт. бр. 18, одсек *a*<sub>1</sub> од парт. бр. 19, прелаз од парт. бр. 20: 11, *c* од парт. бр. 21: 2, други прелаз од парт. бр. 24, док се уланчана тема првог одсека јавља од парт. бр. 24: 11. Одсек *a*<sub>2</sub> се репризира од парт. бр. 25: 10, за којим следи кода, од парт. бр. 26: 12 (in A, као и претходни одсек) и која музички ток скерца заокружује у његовом основном тоналитету, in H.

Лагани став у рапсодичној форми (Andante mosso drammatico) носи назив „Окупација“. Његову главну тему in Es излажу четири хорне, касније две, на крају једна (видети пример 66).

Пример 66. Милан Ристић, Трећа симфонија, III став, Andante mosso drammatico, т. 1 – парт. бр. 1: 4.

Главна тема се понавља неколико пута: најпре у деоници обое, парт. бр. 1: 6, потом сегментирано, у деоницама виолончела и контрабаса, уз секундни педал виолина и виола (b, h, c, cis), затим фрагментовано, парт. бр. 2: 7 у деоницама тромбона и тубе, нешто касније у деоницама гудачких инструмената и кларинета. Следећи одсек почиње од парт. бр. 3: 5, а у њему се развија главна тема, центрирана in D, да би потом, од парт. бр. 4 (слично сегментованој верзији у деоницама виолончела и контрабаса) била поверена тромбонима и тубама, уз секундни остинато хорни и труба. Овај одсек доноси и кулминацију код парт. бр. 5: 5. Нови тематски материјал, изведен из главног, јавља се од парт. бр. 5: 8, у деоници обое. Овај одсек се завршава другом, главном кулминацијом става, у којој се јавља материјал главне теме у деоницама труба, од парт. бр. 7: 3, in H, да би се на овај одсек надовезала кода, где

уз сегментовани материјал главне теме и секундни сазвук у деоницама гудачких инструмената став замире.

Финални став (*Allegro assai*, „Нови свет“) је у сонатном облику. Опсежан увод се састоји од једанаестозвука (недостаје тон а) у деоницама дувачких инструмената, за којим следи кратка најавна главне теме у деоницама гудачких инструмената. Увод је сачињен од три понављања тог „дводелног блока“, а тонално је центриран *in D*. Камерно оркестрирана главна тема се јавља најпре у деоници кларинета, центрирана око тритонуса *g-cis* (парт. бр. 2, видети пример 67), потом у деоницама друге виолина и виола (парт. бр. 2: 10) и коначно флауте (тритонус *d-gis*, парт. бр. 3).

Пример 67. Милан Ристић, Трећа симфонија, IV став, *Allegro assai*, парт. бр. 2: 1–2: 8.

The image displays two systems of musical notation for a chamber orchestra. The first system consists of four staves: Clarinet 1 (Cl. 1), Bassoon (Fg.), Violin 1 (VI. 1.), and Viola (VI. 2.). A circled number '2' is placed above the first measure of the Clarinet 1 staff. The second system is separated by a double bar line and also features a circled number '2' above the first measure of the Clarinet 1 staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Прва тема се завршава *in A*, код парт. бр. 3: 9, одакле почиње мост у којем се разрађује материјал главне теме. Споредна тема *in As* је идентична главној теми првог става, такође је камерно оркестрирана и излаже се у деоници обое (парт. бр. 5: 7, видети пример 68), да би кратко била прекинута изненадним наступом главне теме у деоници друге виолине (парт. бр. 6), а потом се врло брзо наставила у канону између обое и флауте (парт. бр. 6: 7). Завршна група почиње моторичним



оркестарским *tutti*-јем (парт. бр. 8), са наступом споредне теме у деоницама првих и других виолина и виола *in Es*.

Пример 68. Милан Ристић, Трећа симфонија, IV став, *Allegro assai*, парт. бр. 5: 6–5: 11.

Развојни део (парт. бр. 8: 8) почиње *in Des* и одликују га различите трансформације главне теме финала. Изразито је моторичан. Прекида га нагли наступ споредне теме *in F* у деоницама труба, а басова линија је изграђена око тритонуса *a-es* (парт. бр. 12: 7), како би се развојни део завршио на тоници *G-dur-a* (парт. бр. 12: 15). За њим наступа аугментирана „тема серија“ из првог става, *in G*, (парт. бр. 12: 17), на тоничном педалу. Следи кода (парт. бр. 14), са привидним смирењем, а потом и понављањем почетног једанаестозвука из увода, са разрешењем у тонику *G-dur-a*.

Наговештај додекафонске технике се у Трећој симфонији јавља у виду „теме серије“, али редослед тонова у великој мери одступа од излагања тонова у Шенберговој додекафонији (повнављање фрагмената који указују на тоналне центре, на пример).<sup>368</sup> У случају ове симфоније, додекафонија није, као што сматра Марија Бергамо, конститутивни фактор структуре и форме дела, као и њеног хармонског језика, већ то остаје тоналитет (у смислу проширеног, тоталног тоналитета), премда није реч о „конфлику“ између додекафонског и тоналног мишљења, или о указивањима на недостатке или немогућности додекафонског писма. Наиме, пример Треће симфоније нас наводи да размишљамо о примени елемената додекафоније као средства којим се Ристић ослободио (или ослобађао)

<sup>368</sup> У касном стваралаштву Албана Берга, у делима попут Концерта за виолину и оркестар (1935) уочавамо сличан третман серије – у смислу одступања од основних Шенбергових постулата. За разлику од Ристића, Берг полази од додекафонски организоване партитуре која је потом прожета тоналним мишљењем. Ристић, супротно Бергу, полази од тоналног музичког језика који обогаћује елементима додекафоније.

од наслага класичног тоналитета, обилато заступљеног у његовим ранијим делима, како би у потпуности овладао не атоналном/атематском или додекафонском техником, већ хиндемитовским тоталним тоналитетом. Наиме, Ристић је свој циљ остварио кроз *моделовање* – као (претпостављено) дубинско проучавање Хиндемитове композиционе технике. Кроз преглед одабраних остварења из шесте деценије XX века, закључно са Трећом симфонијом, закључујемо да је Ристића управо моделовање довело до хиндемитовског тоталног тоналитета и зрелог стила.

#### 4. 6. Милан Ристић: резиме

На основу до сада размотрених дела Милана Ристића и њихове компарације са Хиндемитовим, Прокофјевљевим и Шостаковичевим остварењима, сусрели смо се најпре са различитим терминима који су коришћени да би се она описала. У питању су експресионизам, неокласицизам, неоекспресионизам, умерени модернизам, атоналност, атематизам, додекафонија и слично. Ристићево рано стваралаштво, за које се везује термин експресионизам и коме се, као и делима других чланова Прашке групе приписује рушилачко дејство у историји српске музике, можда и није најадекватније окарактерисано овим термином. Ристићева најрадикалнија остварења настала су управо током студија у Прагу и ту је реч о четврттонским и шестинотонским остварењима. Иако се у написима Марије Бергамо и Марије Масникосе, Ристићева зрела експресионистичка фаза везује за боравак у Београду током Другог светског рата, прегледом дела као што је Прва симфонија, или симфонијска поема *Човек и рат*, закључили смо да је у тим делима тешко говорити о експресионизму у изворном виду, већ да је у питању ублажени, индивидуално профилисани експресионизам, који најављује послератне неоекспресионистичке тенденције: остварења напетог и дисонантног музичког језика, али са јасно профилисаним темама, класичном формом и (би/поли)тоналношћу. Окретање неокласицизму после готово читаве деценије повучености из јавног живота, повело је Милана Ристића у правцу не само неокласичних већ и необарокних тенденција. Ту подразумевамо класичну форму и укупну концепцију дела, док се необарокне тенденције везују за начине излагања и третмана тематског материјала у бароку, посредованом Хиндемитовим делима. То је била основа за проматрање Ристићевог

опуса из угла моделовања према Хиндемитовим делима као узорним. Коначно, развојни пут Милана Ристића га је у Трећој симфонији довео до рудиментарних елемената додекафонске технике у виду теме-серије, што композитора води најдаље од неокласицизма ка неоекспресионизму, иако необарокни принципи развоја чезне теме, полифоне фактуре и непериодичности опстају и даље у Ристићевом стваралаштву.

До сада су, као Ристићеви (апстрактни) узорни, према налазима Марије Бергамо, навођени Шенберг и Хиндемит у раној фази, уз Прокофјева као једног од могућих узора почев од компоновања Друге симфоније. Према нашим налазима, у делима од 1941. године (то јест од Прве симфоније), не можемо да говоримо о Шенбергу као узору, будући да се, као што смо показали, експресионизам у Ристићевом опусу не појављује у свом изворном виду. Хиндемит, са друге стране, постаје одређена врста Ристићевог „водича“, који својим теоријским (али готово подједнако и практичним) начелима служи Ристићу као узор за формирање композиционог писма. Прокофјев се, као узор, појављује тек од Друге симфоније, у погледу оркестрације и концепције дела и као такав остаје приметан у Ристићевим делима. Сви остали узорни, попут Шостаковича се појављују спорадично и у том смислу не представљају константе у развоју Ристићевог композиционог писма.

Коначно, размотрили смо и фуге Милана Ристића, као један од важних елемената из композиторске заоставштине. Иако је у питању значајан број завршених комада за камерне ансамбле, клавир, камерни оркестар или неодређени састав, постало је очигледно да је заправо реч о веома детаљним и разрађеним припремним студијама за (углавном) симфонијска дела која им хронолошки следе. Осим што сведоче о Ристићевим развојним фазама, фуге – уместо аутопоетичких списа – говоре и о могућем темељном проучавању музичког (композиционог) писма (потенцијално Хиндемитовог, односно, хиндемитовског) као основе за моделовање, манифестовано освајањем тоталног тоналитета.

Према речима Драгане Стојановић-Новичић,

[в]рло сложен однос према полифонији, линеарности, барокним формалним обрасцима показују и симфоније Милана Ристића. У ствари, Ристић је пример аутора који размишља о овим питањима, своја дела често прожима барокним поступцима, али који је по укупном изразу [...] или

неоекспресионистички или неокласицистички, а не необарокно усмерен.<sup>369</sup>

Другим речима, „недостатак“ необарокног усмерења наведен у цитату нам говори о Ристићевој природи посезања за поједним композиционим техникама. Наиме, код Ристића постоје различити степени преузимања компонената музичког израза. (Нео)класична форма и оркестрација, а у највећој мери хармонски језик одраз су композиторовог интересовања за Хиндемитово, а онда и Прокофјевљево стваралаштво. Линеарно писмо и (барокна) форма фуге су (ако имамо у виду фуге и друге припремне скице) лично Ристићев допринос истраживању могућности унутар ових координата. Стога је у његовим делима сваки необарокни елемент (линеарност, строга полифонија) утиснут у неокласично или неоекспресионистичко окружење, део Ристићевог трагања за индивидуалним изразом, које је засновано на техници *моделовања*.

У контексту развоја српске уметничке музике на самом почетку друге половине XX века, Ристићево стваралаштво је очигледно попунило квантитативне недостатке којих је било у њеној историји. Имајући у виду путеве развоја српске музичке културе током XX века које смо изложили у уводу, претпостављамо да је Ристић осетио извесну нужност за компоновањем симфонијске, камерне и концертантне литературе, те да је управо Хиндемит био подобан као његов главни узор. Не само директно, кроз препоруке доктрине социјалистичког реализма, већ и касније, индиректно, према уџбеницима писаним код нас, пропагирани су, у најширем смислу, класични узор. Хиндемит је „испуњавао прописане критеријуме“, будући да је реч о композитору који је компоновао за готово све инструменте и у готово свим познатим жанровима, а по угледу на њега то је чинио и Милан Ристић, компонујући идеолошки непроблематичну и неутралну музику, такође у готово свим познатим жанровима. Хиндемитов, а последично и Ристићев композиторски израз био је подједнако традиционалан, како се не би истицао као лош утицај, али и подједнако савремен, како не би изгледао као наивна имитација, што указује на Ристићево умереномодернистичко усмерење. Такође, уз Хиндемита нису везиване негативне конотације у нашој културној средини, као што је то био случај са Месијаном (чија је музика означавана као непожељна не толико због своје

---

<sup>369</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Српска симфонијска музика...*, нав. дело, 180–181.

„дисонантности“, већ због композиторове заокупљености „религиозним мистицизмом“). С друге стране, Хиндемитова дела нису била често извођена у Србији и Југославији, па Ристићево посезање за овим узором није било звучно очигледно (али аналитички јесте).

Иако је у Југославији било теоријски могуће посветити се истраживању радикалнијих композиторских пракси (интегралног серијализма, алеаторике и тако даље), посебно од 1961. године, када је покренут фестивал Музичко бијенале у Загребу, у Србији је та улога је ипак припала ствараоцима млађе генерације, рођеним после 1930. Споменули смо два композитора из Совјетског Савеза (као средине у којој је доктрина социјалистичког реализма примењивана ригорозније него што је то био случај у Југославији), Едисона Денисова и Андреја Волконског, код којих се, отприлике у исто време када су настајала Ристићева дела која смо разматрали, појавило интересовање за серијалну музику. Те, уколико би се поставило питање због чега се тенденција према серијалној музици није појавила у Ристићевом опусу, можемо само да претпоставимо да је реч о генерацијским разликама. Наиме, Ристић (слично две године старијем Шостаковичу у СССР-у) није у својим зрелим годинама показивао интересовање за серијалну музику (или, између осталих авангардних композиционих техника, алеаторику), већ је та улога припала млађим композиторима – Владану Радовановићу, Петру Озгијану, Рајку Максимовићу<sup>370</sup> и другима, који су генерацијски ближи Денисову и Волконском.

Такође, Ристићево плодно стваралаштво можемо да везујемо и за чињеницу да је, будући запослен у тадашњој Музичкој редакцији Радио Београда, добијао прилике за снимање и јавно емитовање сопствених дела. Тако је, на високо професионалном, али пријемчивом и не превише захтевном нивоу, могао да одговори на захтеве културне политике, али истовремено да слушалачком аудиторијуму понуди узорну камерну, концертантну и симфонијску музику.

---

<sup>370</sup> О авангардном деловању Рајка Максимовића видети: Dragana Stojanović-Novičić, „The Polish School, Johan Sebastian Bach, and *The Gospel According to St. John* in an Avant-Garde Synergy: *Music of Becoming* (1965) by Serbian Composer Rajko Maksimović“, *Contemporary Music Review*, Vol. 40, Issue 4–5, 664–680, 2021.

## 5. Хетерогеност узора: Љубица Марић

Још једна уметничка личност која је обележила историју српске музике у XX веку (иако је њен опус квантитативно мањи у односу на друге опусе које у овом раду разматрамо), јесте Љубица Марић. Будући да се композиторкин стваралачки рад протеже на око седам деценија,<sup>371</sup> разумљиво је да дела Марићеве, понекад стилски међу собом опречна, сведоче о дугом процесу стваралачког сазревања.

Стваралаштво Милана Ристића, које смо претходно разматрали, било је обележено изразито виталном неокласичном цртом, која је опстајала кроз различите композиторове фазе, с мањим или већим присуством неоекспресионистичких тенденција. Ристићева тежња према освајању хиндемитовског тоталног тоналитета, отворила нам је пут разматрања композиторовог стваралаштва у смеру *моделовања*, онако како га описује Леонард Мејер. Композиције Љубице Марић такође се крећу у оквирима хиндемитовског тоталног тоналитета, изузев неколико четврттонских композиција насталих током тридесетих година прошлог века. У композиторкином опусу такође можемо да говоримо о релативно „апстрактном“ нивоу преузимања композиционе технике што би одговарало принципима *моделовања* (идентично случају Милана Ристића), али су узор Марићеве другачији. Такође, као и у случају Ристића, и овде се сусрећемо са граничним случајевима композиторских поступака. Код Ристића, то је био класичан сонатно-симфонијски образац посредован *симулацијом* барокних монотематских форми,<sup>372</sup> и композициона техника која је *моделована* (према Хиндемитовој). У стваралаштву Љубице Марић јавља се и директна цитатна пракса (народна песма или црквени напев), која неминовно води ка *парафразирању* (у ужем, композиционо-техничком смислу, реч је о *музичкој парадигми* третираној на начин *модела*, према методологији Мирјане Веселиновић-Хофман). Такође, постоје и дела у којима нема цитата, али у којима би тешко могло да се говори о

---

<sup>371</sup> Од 1928. до 1998. године, од ране *Сонате фантазије* (1928/1929) за виолину соло, или мушког хора на народне стихове *Туга за ђевојком* (1929), до последње верзије клавирског трија *Торзо* (1996, ревидиран 1998).

<sup>372</sup> Овде мислимо на небарокне црте Ристићевог стваралаштва – полифонију, неперодичност, моторичност ритма и тако даље. Ристић заиста користи ове композиционе технике, али не ствара ниједну барокну форму, стриктно се држећи класичарских формалних образаца. Донекле, барокна форма у Ристићевом опусу може да се подведе под Бодријарову фразу „имати а немати“. Уп. Žan Vodrijar, *Simulakrumi i simulacija...*, нав. дело, 7–10.

симулацији, осим у најширем смислу, као симулацији класичних модела (сонатно-симфонијског циклуса, на пример) или фолклора. Моделовање се, као и у случају Милана Ристића одређује на основу композиционе технике, то јест, „узорности“ присутне у њој.

У емисији Трећег програма Радио Београда под називом *Координате*, композитори су имали прилику да ширем аудиторијуму говоре о музици која је на различите начине утицала на њих, коју воле, али и да говоре о својим аутопоетичким ставовима. Када је Љубица Марић гостовала, 4. фебруара 1990, одабрала је дела Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 1525–1594), Баха, Бартока, Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), Јосипа Славенског, Кејџа и Лигетија; то су били композитори чија су остварења чинила њен свет музике и у којима је проналазила инспирацију.<sup>373</sup> Наши увиди, као што ћемо то представити даље у тексту, нису битно другачији (међу поменутих композиторима једино недостаје Стравински). Заиста се могу повући паралеле између стваралаштва Љубице Марић спрам Палестрине и Баха, то јест, на нешто мање апстрактном нивоу, између Марићеве и Бартока, Мокрањца и Славенског. Будући да је реч о делима која су настала између 30 и 40 година пре композиторкиног гостовања у емисији *Координате*, закључујемо да се интересовање за Кејџова и Лигетијева остварења појавило касније у животу и раду Љубице Марић.

Стваралаштво Љубице Марић одређивано је као, у најширем смислу, модернистичко, са посебним афинитетом према музичком експресионизму. Марија Масникоса наводи:

Још као ученица Јосипа Славенског, а потом и као студент конзерваторијума у Прагу, током тридесетих година XX века, Љубица Марић је показивала снажан афинитет према модернистичком, тада експресионистичком музичком изразу.<sup>374</sup>

У својој монографији посвећеној овој композиторки, Мелита Милин сумира стилско усмерење Марићеве на следећи начин:

Ако би требало истаћи само једну карактеристику као константу целокупног стваралаштва Љубице Марић, то би вероватно био њен

<sup>373</sup> Уп. Христина Медић, „Рецепција стваралаштва Љубице Марић на Трећем програму Радио Београда (1965–2009)“, *Музички талас*, 38, 2009, 8 и ф. 42, 43 и 44.

<sup>374</sup> Марија Масникоса, „Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић“, у: Дејан Деспић и Мелита Милин, *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010, 241.

[модернистички сензибилитет, прим. ауторке] који се испољавао на различите начине током дугог периода њеног деловања, скоро без изузетка са изразитом дистанцом према романтизму и ономе што је тај стил подразумевао – према наглашеном субјективно-емоционалном изразу, психологизацији, исповедном тону, распричаности. [...] Љубица Марић је без сумње већ у раној младости испољила своју неконвенционалну уметничку природу, у сагласју са „духом времена“, спремну на испитивање граница иновативног. У њеним зрелим годинама околности живота у земљи социјалистичког уређења утицале су најпре на краткотрајно потискивање таквог усмерења, а тај застој је довео до њеног осврта на оне тенденције у предратном модернизму које својевремено није била спремна да усвоји: неокласицизам и експресионизам у стваралачким тенденцијама Игора Стравинског и Беле Бартока. Тако је она своју предратну модернистичку основу надградила другим, такође модернистичким „спратовима“, успевајући да изгради стабилне и кохерентне музичке грађевине.<sup>375</sup>

У наведеном исказу, подцртан је развој изразито индивидуално профилисаног модернистичког усмерења Љубице Марић, које се оформило током педесетих година XX века и које је, као такво, постало путоказ за тумачење њених зрелих остварења: „Њихов модернистички лик није више био побуњенички изазован и бескомпромисан, већ је постао заобљен и синтетичан, а при том са израженом филозофском компонентом“,<sup>376</sup> наведено је као општа одлика зрелих остварења Марићеве.

Мелита Милин учава пет фаза у стваралаштву Љубице Марић:

- прва фаза (1928–1944), која започиње раним делима насталим у класи Јосипа Славенског, током школовања у Музичкој школи у Београду, на која се надовезују и експресионистичка, авангардна остварења настајала за време и после студија у Прагу;
- друга фаза (1945–1951), коју обележава доктрина социјалистичког реализма, а чији је траг у култури послератне Југославије био веома значајан – иако је напуштање те доктрине теоријски било могуће још од 1948. године;
- трећа фаза (1951–1967) почела је после дугог преиспитивања индивидуалног стила; карактерише је синтеза претходних искустава; може се описати као неоекспресионистичка, обележена делима заснованим на Мокрањчевом запису Осмогласника;

<sup>375</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 302.

<sup>376</sup> Исто.



- четврта фаза (1967–1983), коју карактерише повлачење од компоновања (настало је само једно дело, *Песма* за флауту, 1976), али током које је Марићева осмишљавала незавршено радиофонско остварење *Музика звука*;
- пета и последња фаза (1983–1996), по стилским карактеристикама блиска трећој, током које су настајала претежно камерна дела.<sup>377</sup>

Иако је нама у центру пажње стваралаштво Љубице Марић из педесетих и раних шездесетих година прошлог века (од кантате *Песме простора* [1956], па до последњег дела из циклуса *Музика Октоиха, Ostinato super thema Octoicha* [1963]), како бисмо прецизније одредили основне црте њеног индивидуалног стила и начина на који се он развијао, размотрићемо нека од најупечатљивијих остварења насталих и пре тог периода. Ова дела, иако у одређеној мери стилски другачија од зрелих остварења, указују на почетне тачке еволуције стваралаштва Марићеве. Међу њима, издвојили бисмо *Сонату фантазију* за виолину соло (1928/9), а онда и *Сонату* за виолину и клавир (1948). У периоду до 1937. године, Љубица Марић је компоновала низ значајних експерименталних остварења. Та дела представљају искорак у домену савремених композиционих техника, са којима се Марићева упознала током студија у Прагу, за време учења код Алоиса Хабе.<sup>378</sup> У делима насталим од 1944. године надаље, уочљив је повратак на традиционалне композиционо-техничке процедуре.<sup>379</sup> Иако би тај повратак значио упрошћавање музичког језика, „не може се говорити искључиво о поједностављењу процедура, већ и о трагању за неком другачијом врстом сложености“.<sup>380</sup> О овим одликама индивидуалног стила Марићеве детаљније ћемо говорити на примерима двају поменутих остварења.

<sup>377</sup> Уп. исто, 11–16. У периодизацији Милинове, дела настала у Београду, током школовања у Музичкој школи, спојена су у исту (прву) фазу стваралаштва са делима насталим за време студија у Прагу, иако су различитог стилског усмерења. Разлог томе је вероватно мали број раних остварења компонованих пре почетка студија (поменути хор *Туга за ђевојком* и *Соната фантазија* за виолину соло), која, у датом тренутку, нису могла да буду највернији одраз композиторкине поетике.

<sup>378</sup> Реч је о остварењима као што је Дувачки квинтет (1931) или *Музика за оркестар* (1932), са студија у Прагу, која би припадала њеној авангардној фази. Међу њих се убрајају и изгубљена или уништена дела, као што су Гудачки квинтет (1930/1931), али и дела настала после студија, *Свита* за четвртстепени клавир (1936/1937), *Трио* за кларинет, тромбон и контрабас (1937/1938), *Канон* за четвртстепени клавир (1936/1937) и *Музика за оркестар бр. 2*. За детаљан попис дела видети: исто, 435–443.

<sup>379</sup> У периоду између 1937. и 1944. године Љубица Марић није компоновала. Дела која настају 1944. године јесу *Скице за клавир (Две скице)*, (1944) и *Четири импровизације и фуге на теме из Осмогласника* за клавир (1944, изгубљено). Видети попис дела у: исто.

<sup>380</sup> Исто, 113.

## 5. 1. Избор из раног стваралаштва: музика за виолину

*Соната фантазија* за виолину соло компонована је поводом завршног испита у Музичкој школи у Београду, а премијерно ју је извела сама композиторка на концерту ученика Музичке школе 15. или 16. јуна 1929. године.<sup>381</sup> Дело је засновано на смени два контрастна одсека, једног покретног, моторичног (видети пример 69) и другог распеваног, мисаоног (видети пример 70). Уоквирују га увод и кода, а у средини се налази развојни одсек који по тематском материјалу наликује првом, моторичном одсеку, а садржи и материјал увода. Хармонски језик је тоналан, не близак позноромантичарском тоналитету, али је приметно присуство модалне дијатонике, у виду коришћења модалних лествичних конструкција и честог осциловања тоналних центара.<sup>382</sup>

Пример 69. Љубица Марић, *Соната фантазија*, Adagio – Allegro non troppo, ma energico, т. 8–14.

The image shows a musical score for violin, measures 8 to 14. The score is written in treble clef. Measure 8 is marked 'decresc.' and measure 12 is marked 'accel.'. The tempo change is indicated by 'Allegro non troppo, ma energico sul G'.

<sup>381</sup> Завршни испит у Музичкој школи у Београду Љубица Марић је положила 17. јуна 1929. године, према подацима на дипломи које наводи Мелита Милин. Споменути концерт ученика је, према подацима са програма концерта, одржан 16. јуна, а према критици Јована Димитријевића у листу *Правда*, од 17. јуна, датум концерта је 15. јун 1929. Уп. исто, 32–33.

<sup>382</sup> Модална дијатоника која се јавља у *Сонати фантазији* вероватно је коришћена под утицајем Јосипа Славенског, који је у то време био професор Љубици Марић. Иако је Славенски сматрао да музику треба осавременити помоћу модалне дијатонике фолклорне провенијенције, у *Сонати фантазији* нема призвук фолклора.

Пример 70. Љубица Марић, *Соната фантазија*, *Allegro non troppo ma energico* – *Meno mosso*, т. 26–34.

Форма *Сонате фантазије* би могла да се прикаже на следећи начин:

Увод, т. 1–9 in g

A, т. 10–27 in G

B, т. 28–52 in f

A (развој), т. 53–84 in D (материјал увода од т. 72)

B, т. 85–107 in a---G

A, т. 108–111 in E

Coda, т. 112–136 in d---G (по материјалима: B, т. 111–123, A т. 125–136).<sup>383</sup>

У основи, реч је о форми која по распореду одсека наликује сонатном облику (као што смо већ напоменули, реч је о два контрастна материјала). Средишња појава главне теме би могла да укаже на рондо са две теме, али се она развија у опсежан развојни део. Финална кода садржи опсежне реминисценције на оба материјала овог става. Како је уочила Мелита Милин,

то је у извесној мери сонатни став, и то само с обзиром на то да су активне две различите структурне јединице које доживљавају одређени развој, док начин на који су распоређене одражава слободу фантазије, дајући ипак као резултат повезану целину.<sup>384</sup>

Та слободније конципирана форма последица је барокног принципа развоја чеоне теме. Одсеци сонате су изразито еволутивно грађени, а имајући у виду и чињеницу да је реч о сонати за соло виолину, постаје очигледно да су у датом тренутку велика инспирација Марићеве биле Бахове свите за соло гудачке инструменте.

<sup>383</sup> Иако тоналне центре тоталног тоналитета означавамо великим словима, у овом случају одлучили смо се да направимо разлику између малих слова која означавају молски квалитет тоналног центра и великих слова која означавају дурски квалитет тоналног центра. Испрекидана линија између два тонална центра значи дуже модулаторне одсеке.

<sup>384</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић. Компновање...*, нав. дело, 33.

Интересантно је да је много касније, седамдесетих година XX века, у периоду готово потпуне изолације, Марићева на магнетофонској траци забележила своје извођење *Adagio*-а из Бахове Сонате за виолину соло у *g-moll*-у.<sup>385</sup> Посебно привлачи пажњу чињеница да је на снимку уочљиво да Марићева наглашава управо оне сегменте става у којима је могуће извести реалну полифонију на инструменту као што је виолина. Најчешће је реч о бочном, ређе паралелном или супротном кретању гласова. Поред тога, доста пажње је придавала и диференцирању слојева у скривеном двогласу. Управо су то елементи виолинске извођачке технике, који су се много година раније „уткали“ и у *Сонату фантазију*. За *Сонату фантазију* не можемо да кажемо да садржи фолклорну, већ пре свега барокну инспирацију, можда помало неконвенционалну за време и контекст у којем је дело настало. Сходно томе, развој композиционе технике Љубице Марић, као што ћемо показати при анализи њених каснијих дела, кретао се управо између барокног развоја чеоне теме и позноромантичарске развојности тематског материјала.

Своју приврженост поменутиим композиционо-техничким принципима Љубица Марић је исказала и у студији „Монотематичност и монолитност облика фуге. Скица за студију“, насталој 1963. године, поводом свечаног пријема нових чланова Српске академије наука и уметности.<sup>386</sup> Сам избор теме за приступно предавање, као и чињеница да се Марићева већином ослањала на Бахов и Бартоков допринос овој форми,<sup>387</sup> говори о њеној фасцинацији развојним, еволутивним третманом музичког материјала, што је такође уочљиво још у раној *Сонати фантазији*. Другим речима, то рано дело представља основу неких поетичких настојања Љубице Марић, која су остајала присутна током целог композиторкиног стваралаштва. Међу њима је свакако развој чеоне теме, односно „испредање“ читаве композиције из почетног мотива – језгра, али и непериодичност, „изливеност“ форме „из једног комада“. Композиторка је, чини се, највише пажње посветила мелодији у свом излагању, што је, за Марићеву, још од времена

---

<sup>385</sup> Љубица Марић, *Музика за магнетофонску траку. Фрагменти* [CD], Мелита Милин (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011.

<sup>386</sup> Текст је објављен у *Споменици у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, Београд, 1964. Уп. Мелита Милин, нав. дело, 203. Други пут је објављен у: Ljubica Marić, „Monotematičnost i monolitnost oblika fuge. Skica za studiju“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 70, 1966, 644–648.

<sup>387</sup> Уп. Мелита Милин, нав. дело, 203.

компоновања *Сонате фантазије* била изразито значајна компонента музичког израза. Марићева наводи:

Јер, са појавом вишегласности у музици, почиње да се пробија она утврђена, непроменљива мелодија – *tenor* (касније *cantus firmus*) тј. држани стални глас, односно мелодија, која је надживела стадијум просте целине у коме се поклапала са текстом као његова покорна службеница и, у једном тренутку, издвојила из првобитне целине и постала подлога за нешто што је музички сложеније. [...] А затим кроз веома дуг развојни период, таква основна мелодија поступно се трансформише, сажима и у потпуности добија значење језгре, основне музичке мисли – теме – идеје.<sup>388</sup>

У наведеном исказу уочавамо основни поетички поступак који је Марићева примењивала у својим делима насталим током педесетих и раних шездесетих година XX века – реч је о мелодијском току (то може бити и цитат народне песме или напева из Мокрањчевог Осмогласника), који се третира као „основна музичка мисао“ и служи за даљу, сложенију градњу, о чему ће касније бити речи.

Начин на који су се ови елементи поетике Љубице Марић развили у каснијој фази њеног стваралаштва, представићемо на примеру Сонате за виолину и клавир, настале скоро двадесет година касније. Иако можда не могу да се сматрају у правом смислу речи „искораком“ у односу на поетику утемељену у раним делима, прашка, односно студентска остварења, као и остварења настала закључно са 1937. годином могу поседовати елементе изливености материјала, у смислу развојног начина мишљења, као и еволутивност форме. Но, њихова већином експериментална природа, у домену атоналне, четврттонске и шестинотонске музике, указује на други вид интересовања и поетичких настојања у стваралаштву Марићеве, који је у том периоду стваралаштва био доминантан. Због тога се на њима нећемо детаљније задржавати.

Соната за виолину и клавир конципирана је као класичан троставачни сонатно-симфонијски циклус и једно је од дела које је Љубица Марић компоновала у периоду непосредно после Другог светског рата, трагајући за раније поменути новим видом сложености. Сродним остварењима припадају и Три прелудијума за клавир и Етида за клавир (оба дела су из 1945. године). Истовремено, настајала су и различита пригодна остварења, мешовити и дечији хорови (рецимо, *Три народне*

---

<sup>388</sup> Љубица Марић, „Монолитност и монотематичност облика фуге“, у *Споменица у част новоизабраних чланова САНУ. Књига 26*, [Београд, САНУ], 1964, 148.

за мешовити хор, 1946) или *Бранково коло* за клавир из 1947. Раније смо поменули да је у *Сонати фантазији* могуће присуство утицаја Јосипа Славенског, некадашњег професора Марићеве. Исто би се могло рећи и за период трагања за новом сложености, с тим што је трагање за „новим звуком“ Славенског долазило са једне стране из (међимурског) музичког фолклора, а са друге из интересовања за природне науке, то јест физичке особине звука,<sup>389</sup> док је стваралаштво Марићеве мање повезано са фолклором (она се није бавила мелографијом), а фасцинација звуком, то јест физикалитетом звука, могла би да се сведе на личне импресије о одређеним звучним појавама.

Већ у почетном ставу, уочљиви су неки принципи нове сложености за којом је Марићева трагала. Деоница клавира садржи напомену „Uso massimo del pedale per tutta la sonata“ („Максимална употреба педала током целе сонате“). Та ознака указује на композиторкину фасцинацију не звуком, већ одзвуком, ехом, одзвањањем, или, звуком који долази из даљине, о чему ћемо говорити као о једној од главних одлика њених каснијих дела. На остинату који чине основни тон и квинта проширеног тоналитета сонате, *in F*, најпре се почетним мотивом наслојава још једна квинта (*f-c-g*). Тај оквир се постепено попуњава осталим тоновима хроматске лествице. Тако поступно израста главна тема става у сонатном облику (т. 12). Њена грађа је изразито непериодична (видети пример 71). У њој се наставља развој мотива из увода.

Друга тема (т. 52, видети пример 72), заснована је на идентичном материјалу а тонално је центрирана *in G*. Експозиција се завршава у т. 75, *in Es*. Развојни део је претежно заснован на материјалу прве теме и траје до т. 162, када се прва тема, после дугог развијања и варирања, појављује у свом изворном виду, *in F*. Друга тема се репризира од т. 181, такође *in F* и уланчава се у коду. Тек на том месту, уочава се мотивска сродност обеју тема, те иако је реч о сонатном облику, цео став наликује лучној форми.

---

<sup>389</sup> Више информација у: Vlastimir Perićić, „Josip Slavenski i njegova astroakustika“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 4, 1984, 5–14.

Пример 71. Љубица Марић, Соната за виолину и клавир, I став, Allegro moderato, т.  
1–15.

Allegro moderato ♩=84

Allegro moderato ♩=84

*cantabile*

*pp una corda*

*molto cantabile e espressivo*

*(sostenuto)*

*mp*

*3*

\* Uso massimo del pedale  
per tutto la sonata

(наставак)

*poco animato*

*a tempo* *rit.*

*p* *pp*

$\text{♩} = 104$  *sul G*

*(pp) poco cresc.* *p*

*mf* *poco*



Пример 72. Љубица Марић, Соната за виолину и клавир, I став, Allegro moderato, т. 50–55.

The image shows a musical score for measures 50-55 of the first movement of a sonata by Ljubica Marić. The score is written for violin and piano. The violin part (top staff) begins with a measure marked '50' and contains a few notes, including a dynamic marking 'f'. The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic motif of eighth notes. The piano part includes dynamic markings 'ten.' and 'pochissimo', and tempo markings 'L'istesso tempo'. There are also some performance instructions like '3' and '3' over a triplet. The score is in 3/4 time and D minor.

Лгани став Сонате је у d-moll-у. Његова основна мотивска ћелија јесте половина повезана са четири осмине, а за њима следи и пунктирана фигура, која се састоји од четвртине са тачком и две шеснаестине. Њен интервалски састав чине мала и велика секунда (видети пример 73). Постепени развој тог материјала и његово ритмичко „уситњавање“ (до поделе четвртине на девет шеснаестина – три триоле) постепено припремају средњи одсек сонате, in Fis (т. 40). Као што завршетак првог одсека припрема други, тако и други одсек припрема репризу (од т. 61), постепеним поједностављењем и „укрупњавањем“ мотивског материјала. Последњи, репризни одсек (т. 70) доноси повратак на главну тему у изворном виду, на коју се надовезује кода у d-moll-у.

У овом ставу би могло да се говори о облику троделне песме, али је форма третирана слично претходном ставу – реч је само о обрисима тог формалног обрасца, односно, упоришним тачкама унутар изразито лучне форме. Овом утиску доприносе пре свега динамика (почетак репризе је уједно и кулминација става) и рад са мотивом који се одликује одсуством контраста.

Пример 73. Љубица Марић, Соната за виолину и клавир, II став, Largo, т. 1–16.

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of *Largo* ( $\text{♩} = 48$ ) and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the development of the themes. The third system includes a first ending bracket labeled "1o" and a dynamic marking of *ppoco*. The fourth system concludes the movement with a final cadence. The piano part features a prominent bass line with sustained notes and chords, while the violin part plays a more melodic and expressive line.

Финални став сонате је у основи рондо са две теме. Његов почетни материјал је у великој мери сродан материјалу прве теме првог става. Тонално је центриран *in C*, али се одвија на педалу *f*. Тако, почетни сазвук чине наслојене квинте (*f-c-g*, слично

почетку првог става) што представља тонски простор који се попуњава осталим тоновима хроматске лествице (видети пример 74). Главна тема је заснована на раду са интервалима мале и велике секунде. Из ње постепено израста споредна тема у gis-moll-у (т. 37, видети пример 75), која по својој фактури, али и мотивском склопу наликује споредној теми првог става.

Пример 74. Љубица Марић, Соната за виолину и клавир, III став, Allegro con brio, т. 1–6

The musical score for Example 74 consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff and a piano accompaniment staff. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a tempo of quarter note = 160. The piano part begins with a *pp* dynamic and features several triplet patterns. A *p subito* dynamic marking appears in the second measure of the piano part. The violin part also features triplet patterns and a *p* dynamic. The second system continues the music, with a *cresc.* marking in the piano part.

На њу се надовезује прва, варирана реприза главне теме (т. 66; условно, овај део става би могао да се означи као развојни део, па би цео став био у сонатном облику са обрнутом репризом). Тонални центар је in Gis, са педалом cis, па се слично почетку става, а и сонате, јављају наслојене квинте (у овом случају cis-gis-dis). Споредна тема се репризира у es-moll-у, од т. 110, а друга и последња реприза главне теме се јавља од т. 143 in C. Од т. 180 се надовезује кода, in As, а музички ток врло брзо модулира у основни тоналитет Сонате, in F, да би се цела соната завршила тоником F-dur-a.

Пример 75. Љубица Марић, Соната за виолину и клавир, III став, *Pochissimo meno mosso*, т. 37–42.

The image shows a musical score for a violin and piano sonata. It is divided into two systems. The first system contains measures 37 to 42. The second system starts at measure 40 and ends at measure 42. The score includes a violin part and a piano accompaniment. Dynamics such as *p*, *sfz(p)*, and *mf* are indicated. The tempo is marked as *Pochissimo meno mosso*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Два размотрена дела, по једно из прве и друге стваралачке фазе указују на исти вид интересовања Љубице Марић у погледу композиционих техника. На почетку, развојност, односно еволутивност форме се манифестовала кроз изразито барокни узор,<sup>390</sup> а то је барокни принцип испредања чеоне теме, уткан у слободно схваћену сонатну форму.<sup>391</sup> Око двадесет година касније, идентична идеја о еволутивној форми манифестована је у сонатно-симфонијском циклусу. Рад са „главом“ главне теме првог става сонате ближи је принципима развојног варирања. О размотреним делима може да се говори на нивоу симулације барокне сонате за соло инструмент, односно неокласичарске симулације класичног сонатно-симфонијског циклуса. Без обзира на то што је реч о релативно раним остварењима, у њима је очигледно усвајање одређених композиционих техника, поготову када је реч о Сонати за

<sup>390</sup> О елементима барокних композиционих техника у делима Љубице Марић писала је и Ана Стефановић. За више информација видети: Ana Stefanović, „The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, 2010, 217–239.

<sup>391</sup> У најстрожем смислу, сонатна форма би подразумевала јасан контраст двеју тема у различитим тоналитетима.

виолину и клавир и принципима развојног варирања, специфично везаним за аустро-немачки позни романтизам. Начини на које се развојно варирање уткало у стваралаштво Љубице Марић и „хомогенизовало“ различите узоре (Барток, Стравински, Шостакович или Брамс) биће предмет нашег даљег разматрања.

## 5. 2. Зрело стваралаштво – кантата *Песме простора* (1956) и *Пасакаља* (1957) за оркестар

Током треће стваралачке фазе Љубице Марић, међу првим обимнијим остварењима настала је кантата *Песме простора*. Мелита Милин је ту кантату описала као животно дело Љубице Марић.<sup>392</sup> Написана је на основу текстова епитафа са богумилских стећака.<sup>393</sup> Марићева је, дакле, компоновала један од „омиљених“ жанрова који су пропагирани у периоду социјалистичког реализма – кантату – али је уместо прописаних тема (Народно-ослободилачка борба, обнова и изградња), унела текстове са богумилских стећака који доносе универзалну поруку о животу и смрти.<sup>394</sup>

У југословенској култури и уметности током педесетих година прошлог века оживело је интересовање за средњовековну уметност, што је било подстакнуто изложбом *Средњовековна уметност на тлу Југославије*, приређене 1950. године у Паризу.<sup>395</sup> Изложба је очигледно имала своје одјеке у делима Љубице Марић – најпре у кантати *Песме простора* у којој је, на основу епитафа са богумилских стећака истакнута универзална порука о животу и смрти, потом у *Пасакаљи*, где је Марићева трагала за звуцима далеке прошлости на основу народне песме из Поморавља и, коначно, циклусу *Музика Октоиха*, насталом на основу Мокрањчевог записа Осмогласника.<sup>396</sup>

---

<sup>392</sup> Уп. Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело, 131. Ауторка такође истиче везе и сличности ове кантате са балетом *Посвећење пролећа* Игора Стравинског и поготову са кантатом *Симфонија Оријента* Јосипа Славенског, чијем је извођењу 1954. године Љубица Марић највероватније присуствовала. Уп. Исто, 131–139.

<sup>393</sup> Љубица Марић је користила збирку записа са стећака под називом *Stećci govore. Izbor napisa sa stećaka* u redakciji Bore Pavlovića i Ivana Rengjea. Zagreb, Vlastita naklada. Grafička škola, Zagreb, 1954. Такође, Марићева је користила и друге записе које је сама пронашла, будући да се текст кантате не поклапа у потпуности са записима у поменутој збирци. Више у: Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело, 140–141.

<sup>394</sup> Уп. Vesna Mikić, „Aspects of (Moderate) Modernism...“, нав. дело, 192.

<sup>395</sup> Уп. Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело, 133.

<sup>396</sup> Уп. исто.

*Песме простора* садрже увод и седам *attacca* повезаних ставова (са кратком станком између трећег и четвртог става), а подељене су у два дела: први чини увод и прва три става, а други последња четири става. У кантати су очигледни принципи нове сложености за којом је Марићева трагала током претходних година, о чему ћемо говорити кроз аналитички преглед ставова.

Мотивско језгро циклуса чини секундни акорд *gis-b-c-cis-d*, распоређен по терцама у различитим оркестарским групама. Као „осовина“ овог сазвука налази се акорд *c-e-cis*, на који се наслојавају остали тонови. Од т. 5, од сазвука *e-f-gis* почиње да се развија изразито линеаран, хетерофони музички ток, најпре у деоницама дрвених дувачких инструмената, хоризонтално и вертикално заснован на интервалима секунде и терце (видети пример 76). Већ на самом почетку се уочавају два елемента нове сложености. Један је поменута хетерофонија, која без сумње указује на уводну музику за балет *Посвећење пролећа* Игора Стравинског као могући узор (видети пример 77) – мислимо управо на „испредање“ хетерофоних „музичких нити“ у средњем и високом регистру које се јавља од т. 5. Други елемент се односи на почетни секундни акорд, који указује на жељу да се укаже на специфични оркестарски звук, односно на елементе звоњаве, звучности, одзвука, одзвањања, одјека, као акустичких феномена који су фасцинирали Љубицу Марић. Коришћење „екстремних“ регистара (дубоки лимени дувачки инструменти, флажолети на гудачким инструментима и високи регистар флауте) даје утисак прозрачности, одзвањања, односно одзвука. Упркос хроматској сложености у вертикали и хоризонтали оркестарске фактуре, тонални центар може да се одреди као *in C*.

Пример 76. Љубица Марић, *Песме простора*, четвртина = 60, т. 1-8.

LJ. Marić

♩ - 60 5 poco espr.

*Flauto piccolo* *pp*

2 *Flauti grandi* *poco cresc. pp*

2 *Oboi* *pp*

*Corno inglese* *poco cresc. pp*

2 *Clarineti in si b* *pp poco cresc. pp* *Cl. 2.*

2 *Fagoti* *pp poco cresc. pp*

*Contra fagotto* *pp*

---

♩ - 60 5 poco espr.

4 *Corni in Fa* *pp* *pp* *Cr. 1A*

3 *Trombe in si b* *sord.* *pp poco cresc. pp*

2 *Tromboni* *pp poco cresc. pp*

*Tuba contrabasso* *pp*

---

*Arpa* *pp poco cresc. pp*

---

♩ - 60 5 poco espr.

*Violini* 1 *p poco cresc. pp*

*Violini* 2 *p poco cresc. pp*

*Viola* *p poco cresc. pp*

*Violoncelli* *p poco cresc. pp*

*Contrabassi* *pp*

ALL RIGHTS RESERVED

(наставак)

*Picc*

*Fl. 1, 2*

*Ob. 1*

*Ob. 2*

*Cor. ing.*

*Cl. 1, 2*

*Fg. 1, 2*

*Cfg.*

*Cor. 1, 2*

*Cor. 3, 4*

*Tr. 1, 2*

*Trb. 1, 2*

*Trb. 3 - Tb.*

*Arpa*

*Piano*

*Vl. 1*

*Vl. 2*

*Vle.*

*Vcl.*

*Cb.*

*Trb. 1*

*Tb.*

*fp*

*2.*

*3.*

*4.*

*5.*



Пример 77. Игор Стравински, *Посвећење пролећа*, Lento, т. 1 – парт. бр. 1: 6.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Spring Sacrifice'. It is divided into two systems of staves. The first system includes Clarinets (A), Bass Clarinet, Bassoons, and Horns. The second system includes English Horn, Piccolo Clarinet (D), Clarinet (A), Bass Clarinet (B), and Bassoon. The tempo markings are 'Lento' and 'tempo rubato' for the first system, and 'poco accelerando' and 'in tempo' for the second system. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'mp' and 'p'.

Први став („Давно сам ти легао и дуго ти ми је лежати“) заснован је на донекле поједностављеној фактури (присутни су дуги педални тонови, а хетерофонија увода је напуштена, иако фактура у целини остаје полифона, видети пример 78). Тонални центар првог става је in H. Могуће је уочити сличност у третману хорских деоница – сведено, силабично декламовање хора указује на сличност са третманом хора у *Симфонији псалама* (1930) Игора Стравинског: посебно се истиче сличност у третману хора у првом ставу *Песам простора* и првом ставу *Симфоније псалама*, заснованом на коришћењу савршених консонанци (квинте и удвајања у октави), као и додатих секунди, кварта и сексти, додуше ређе у случају Стравинског (такође, фактура Стравинског је заснована на остинату; видети пример 79).

Пример 78. Љубица Марић, *Песме простора*, четвртина = 60, I став, т. 11–13.

11

*Picc.*

*Fl. 1, 2*

*Ob. 1, 2*

*Cl. 1, 2*

*Fg. 1, 2*

*Cor. 1, 2*

*3, 4*

*Arpa*

*Piano*

*Solo 8<sup>a</sup>*

*mp*

*quasi melonomo*

A.

o

α

o

o

B.

da -- vno li sam le-ga-o i du - go li mi je le-ža-ti da -- vno li sam le-ga-o i du --

da -- vno li sam le-ga-o i du - go li mi je le-ža-ti da -- vno li sam le-ga-o i du --

da -- vno li sam le-ga-o i du - go li mi je le-ža-ti da -- vno li sam le-ga-o i du-go

11

*VI. 1*

*VI. 2*

*Vle.*

*Vel.*

*Cb.*

Пример 79. Игор Стравински, *Симфонија псалама*, четвртина = 92, парт. бр. 12: 4–12: 6.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's Psalm Symphony. The score is for measures 4 through 6. It includes parts for various instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Latin: "re - mit - te mi - hi, ut re - fri - re - mit - te". The instrumental parts include Piccolo, Flute 1, Oboe 1 and 2, Clarinet 1, Bassoon 1 and 2, Arpa (Harp), Violoncello, and Contrabasso. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Stravinsky's work.

Тај сведени, у оркестру педални, а у хору силабични музички ток се постепено улива у други став („Бих јунаком мил и браћи и господину...“), који је испрва центриран in D, а има два одсека. Први је идентичан претходном ставу у погледу

фактуре и оркестрације, док је други (т. 17, видети пример 80) карактеристичан по доминацији метроритмичког варирања, уз силабично декламовање хора.

Пример 80. Љубица Марић, *Песме простора*, четвртина = 56, II став, т. 17–21.

The musical score is divided into three systems, each starting at measure 20. The tempo is marked  $\text{♩} = 200$ .

**System 1 (Measures 20-21):**

- Fl. 1, 2:** Flutes, first and second parts.
- Ob. 1, 2:** Oboes, first and second parts.
- CL. a<sup>1</sup>:** Clarinet in A, first part.
- Fg. a<sup>1</sup>:** Bassoon, first part.
- Cor. 1, 2:** Cor Anglais, first and second parts.
- Tr. 1, 2:** Trumpets, first and second parts.
- Tr. 3:** Trumpet, third part.
- Trb. 3-Tb.:** Trombones, first, second, and third parts.
- Timp.:** Timpani.

**System 2 (Measures 20-21):**

- S.:** Soprano.
- A.:** Alto.
- T.:** Tenor.
- B.:** Bass.

Vocal lyrics for the Tenor and Bass parts:

Tenor: *svoje*

Bass: *A - li smrč u - mo - ri - me, a - li smrč u - mo - ri - me,*

**System 3 (Measures 20-21):**

- Vi. 1:** Violin, first part.
- Vi. 2:** Violin, second part.
- Vle.:** Viola.
- Vcl.:** Violoncello.
- Cb.:** Contrabass.

Реч је, заправо о фрагментарно конципираном музичком току, са дискретним елементима метроритмичког варирања, какво је уочљиво у неокласичним остварењима Игора Стравинског, као што је управо коментарисана *Симфонија псалма*. У питању је линеарно профилисан музички ток, заснован на понављању краћих мелодијско-ритмичких целина, уз ретко, али присутно премештање акцената. Завршетак другог става је in E (трзвук e-f-as).

Трећи став („С мојом друговах дружином и загибох...“), тонално је центриран in C. У овом ставу уочљив је повратак на хетерофону фактуру увода, али у брзом темпу и уз силабично декламовање хора.

Четврти став („А ту легах, да је знати свакому...“) има два одсека. Први одсек је грађен по узору на уводну музику, то јест, садржи хетерофону фактуру у хорским деоницама, а пунктуалистички и камерно је оркестриран. Тонални центар је in As. Други одсек (т. 17), тонално је центриран in B, а заснован је на дугим педалним, секундним акордима (налик онима из првих тактова уводне музике) и мелодијском материјалу базираном на истарској лествици. Од т. 30, јавља се хоморитмично пулсирање секундних акорада, које је у основи центрирано in E, што је и тонални центар завршетка четвртог става. У том ставу, на самом почетку се јавља и мотив – односно краћи пасаж – који се испрва излаже у дубоком регистру кларинета, фрагментирано, а сачињен је од наизменичних малих и великих секунди и прожима цео четврти став (видети пример 81). Реч је о мотиву који се спорадично јавља у каснијим делима, а првенствено у високом регистру, те ћемо на њега указивати у њима, као на заједнички елемент који као да спаја зрела остварења Љубице Марић у неку врсту „надциклуса“.

Пример 81. Љубица Марић, *Песме простора*, IV став, четвртина = 48, т. 1–6, деоница кларинета.

Пети став („Стах, бога молах...“) тонално је центриран in Fis. Карактеришу га брзи пасажии у деоницама гудачких инструмената, а засновани су на истарској лествици. Овај релативно кратак став се завршава in A.

Шести став („За сложубу мога господина...“) је тонално центриран in As и будући да представља врхунац кантате, у њему доминира звук *tutti* оркестра и метроритмичко варирање. Завршава се in C, а заправо је реч о звучности c-moll-a: завршни сазвук је c-es, који се „улива“ у финални, седми став („На земљи тужи да би жив молу вас не ступајте на ме...“). Он доноси универзалну поруку о пролазности живота. Његов тонални центар је променљив, а доминира хетерофонија из уводног дела, која се развија у веома сложену полифонију, испрва засновану на истарској (умањеној или октатонској) лествици (т. 23–45). Финале кантате је антиклимактично, завршава се постепеним искључивањем деоница и понирањем у дубоки регистар гудачких инструмената. На завршетку, тонални центар је in H, чиме се поставља аналогија са првим делом, а самим тим се и заокружује циклус. У кантати је очигледна симулација фолклорних образаца – примена фолклорних лествица, хетерофоније, као и спорадичног трансформисања фолклора у метроритмичко варирање. *Моделовање* – у смислу преузимања одређене композиционе технике – уочава се у фрагментима компонованим по узору на Стравинског, у тренуцима када би требало да се евоцира идентична звучна атмосфера присутна у композиторским делима, али не и „аутентична звучност“ Стравинског. Овај поступак нас суочава са граничним случајем између *симулације* и *моделовања*, о чему ћемо детаљније дискутовати у резимеу поглавља.

Наредне, 1957. године, Љубица Марић је компоновала *Пасакаљу* за оркестар, а дело је посвећено композиторкиној мајци. Тема *Пасакаље*, народна песма *Задала се Моравка ђевојка*, налази се у зборнику народних мелодија Владимира Ђорђевића, *Српске народне мелодије (Предратна Србија)* из 1931. године.<sup>397</sup> Дакле, за разлику од претходног дела, овде постоји конкретан незнатно измењен цитат фолклорне мелодије. *Пасакаља*, заједно са кантатом *Песме простора*, али и циклусом *Музика Октоуха*, чини низ дела у којима је „procesom arhaizacije horizontalnog muzičkog toka, Marićeva [...] postigla aktualizaciju vertikalne

---

<sup>397</sup> Уп. исто, 149.

muzičke sadržine“.<sup>398</sup> Тим језгровитим исказом се сумира звучност дела Љубице Марић од друге половине педесетих година XX века, а који смо овде означили као фасцинираност звуком, али и његовим ефектима, одзвуком, одзвањањем, одјекивањем и тако даље. *Пасакаља* садржи 34 варијације и мада се током њих искоришћава сав потенцијал фолклорне теме, која условљава типично фолклорну звучност тог циклуса, блиску звучности фолклорног експресионизма Игора Стравинског у периоду до краја Првог светског рата, или фолклором инспирисаним делима Беле Бартока, технике варирања примењене у *Пасакаљи* нису сродне техникама метроритмичког варирања својственог фолклорном експресионизму са почетка XX века. У њој су, сходно композиторкином трагању за новим видовима сложености, уочљиви неки други композиционо-технички принципи, које ћемо образложити у наставку.

Пасакаља, као строго схваћена барокна форма, подразумева варијације на остинатну тему у басовој линији, где дужину варијације одређује дужина теме која се у њој излаже. Тема се, зарад постизања драматуршких ефеката и избегавања монотоније може, у појединим варијацијама, изложити и у дисканту уместо у басу. Пасакаља се, као и други типови варијација, може завршити последњом, варијацијом, кодом или фугом.<sup>399</sup>

Циклус варијација започиње темом, поменутом народном песмом *Задала се Моравка ђевојка*, тонално центрираном in E.<sup>400</sup> У запису народне песме који је начинио Владимир Ђорђевић, напев садржи осам тактова. Марићева је продужила трајање последњег тона, па тема пасакаље има укупно девет тактова.<sup>401</sup> Изложена је у деоницама виола и контрабаса (видети пример 82 – означени су елементи теме који су подложни варирању, о чему ће бити речи касније). После пете варијације, тема се ниједном не јавља у свом изворном виду.

---

<sup>398</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 348. Напомињемо да се цитирани сегмент односи на кантату *Песме простора*.

<sup>399</sup> Опширније о пасакаљи видети у: Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt...*, нав. дело, 524–542.

<sup>400</sup> Сегмент текста о *Пасакаљи* упоредити са: Miloš Bralović, „From Emulation to a Great Masterpiece. Two Serbian Composers of the 1950s“, in Bojana Radovanović et al., *Shaping the Present through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, Belgrade, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2021, 197–203.

<sup>401</sup> Уп. Мелита Милин, *Љубица Марић. Компновање...*, нав. дело, 150.

Пример 82. Љубица Марић, *Пасакаља*, Molto sostenuto, т. 1–9.

Tempo ♩ = *cca* 63 Molto sostenuto

Физиономија варијација се може представити на следећи начин (бројеви варијација одговарају партитурним бројевима):<sup>402</sup>

- I) педални акорд (f, ais, g) у високим деоницама, над темом у басу; контратема изведена из интервала мале секунде (видети пример 83);
- II) педални акорд (g, b, as) у високим деоницама, над темом у басу; контратема у деоници виоле;
- III) незнатно вариран ритам теме у басовој линији, хетерофонија у деоницама дрвених дувачких инструмената;
- IV) повратак на тему у оригиналном виду у басовој линији, контратеме у деоницама кларинета и бас-кларинета (видети пример 84); у деоницама флаута и обоа налази се мотив изведен из шеснаестинске фигуре теме – наликује на сличан мотив (Јудитин мотив) из уводне музике за Бартокову оперу *Замак Плавобрадог* (видети пример 85);
- V) тема у басовој линији је транспонована *in* H; у осталим деоницама, јављају се контратеме налик остинатима;
- VI) сваки такт теме је вариран; контратеме прерастају у шеснаестински остинато;
- VII) варијације теме засноване на шеснаестинском мотиву теме у високим оркестарским деоницама; дуги педални тонови у басовој линији;
- VIII) на основу шеснаестина и триола из теме настаје нова мелодија у високим деоницама; кратки остинатни мотиви у басовој линији;

<sup>402</sup> Према броју варијација – укупно 34 – *Пасакаља* наликује остварењима попут Бахових *Голдберг варијација* или Бетовенових *Варијација на један валицер Антонија Дијабелија*, оп. 120.



- IX) аугментирана тема у деоницама флауте, фагота и виолончела; остинато у деоницама клавира и осталих гудачких инструмената.
- X) развој шеснаестинског и триолског мотива; концертантни елементи између лимених дувачких инструмената, виолончела и контрабаса, при излагању аугментиране теме;
- XI) аугментирана и варирана тема у басовој линији (тромбони и туба); фрагменти тридесетдвојки у деоницама дрвених дувачких инструмената чине мотив који се јавља у различитим делима Марићеве током педесетих и шездесетих година прошлог века – први пут смо га уочили у четвртом ставу *Песама простора*; контрамелодија у деоницама гудачких инструмената (видети пример 86);
- XII) варијација на основу триолског материјала и интервала секунде;
- XIII) варијација на основу четвртине с тачком и две шеснаестине у виду осмине с тачком и две везане шеснаестине;
- XIV) варијација на основу триолског материјала;
- XV) варијација на основу триолског материјала који се даље развија и постепено дезинтегрише; варијације XII–XV могу да се групишу у троделну песму на основу мање или више сличних фрагмената теме који се варирају, као *a b a<sub>I</sub> a<sub>IV</sub>* (подвучени сегмент означава репризни одсек и његово варирано понављање);
- XVI) трогласна полифонија у деоницама високих гудачких инструмената и дувачких инструмената, на основу почетног фрагмента теме; остинато третирана басова линија, слична оној из VI варијације;
- XVII) налик претходној варијацији; остинато постепено нестаје;
- XVIII) четворогласна полифонија на основу триолског материјала;
- XIX) варирана тема се враћа у басову линију; триолски остинато се јавља у високим деоницама;
- XX) уланчана у претходну варијацију; слична оркестарска слика, али са педалним тоновима у деоницама високих гудачких инструмената; варирана тема у деоници виоле; крај првог дела циклуса;

- XXI) други део циклуса; аугментирана варијација теме у басовој линији (контрабас, дубоки дрвени дувачки инструменти); педални тонови у високим дувачким инструментима;
- XXII) деоница енглеског рога садржи тему готово у потпуности налик оригиналној; аугментирана контратема у деоници виоле; паралелни акорди у деоницама флаута и високих гудачких инструмената;
- XXIII) варирана тема се појављује у *divisi* деоницама унутар других виолина; контратема се јавља у деоницама првих виолина, виола и виолончела; поново се јавља мотив у високом регистру дрвених дувачких инструмената из варијације IX;
- XXIV) варирана тема у деоницама обоа, касније у деоницама гудачких инструмената; мотив у високом регистру се постепено „спушта“;
- XXV) тема се „распада“ на фрагменте;
- XXVI) аугментирана, варирана тема у басовој линији; остинатни мотиви у деоницама клавира, флауте и високих гудачких инструмената;
- XXVII) аугментирана, варирана тема у деоници треће трубе; педални тонови у басовој линији, трилери и фрагменти мотива теме у високим деоницама;
- XXVIII) тема уз фигурације у деоницама фагота, клавира и гудачких инструмената; остинатне фигуре у деоницама обоа и кларинета;
- XXIX) тема уз фигурације постаје контратема у басовој линији; тема се јавља у деоницама тромбона; остинато постаје све интензивнији;
- XXX) двогласна полифонија између првих виолина и виола (први глас) и других виолина и виолончела (други глас); тема се „раздвојила“ на тесно садејство две линије (видети пример 87);
- XXXI) фрагменти теме у басовој линији (повратак на народну песму, фрагментирано); остинато у деоницама високих гудачких инструмената и дрвених дувачких инструмената;
- XXXII) наставак развоја претходне варијације;
- XXXIII) аугментирани фрагменти теме;
- XXXIV) повратак на мотив из IX варијације у деоницама високих дрвених дувачких инструмената; фрагменти теме у деоницама хорни и труба;

завршетак на одзвањајућем квартно-секундном акорду, центрираном in Cis.

Пример 83. Љубица Марић, *Пасакаља*, Molto sostenuto, парт. бр. 1: 1–1: 9.

2

1

Fl. 1 2 3 *pp* *Molto in Fl. picc.*

Ob. 1 2

C. I.

Cl.(B) 1 2 *pp*

Cl. b.(B)

Fg. 1 2 *1. solo pp*

Cfg. *pp con sord.*

Cor.(F) 1 2 3 4 *pp*

Tr.(B) 1 2 3

Trbn. 1 2 3

Tb. *pp*

Timp.

Pf.

Vn. I 1 *pp*

Vn. II *pp*

Vl. div. *p*

Vc. *pp*

Cb. *tutti pp*

Пример 84. Љубица Марић, Пасакаља, четвртина = сса. 69, парт. бр. 4: 1–4: 7.

6

4 ♩ = cca 69

Fl. 1/2 *f* *Muta in Fl. 3*

Fl. picc.

Ob. 1/2 *f*

C. I.

Cl.(B) 1/2 *pp* *mf*

Cl.b.(B)

Fg. 1/2 *pp*

Cfg.

Cor.(F) 1/2/3/4 *senza sord.* 1. *p*

Tr.(B) 1/2/3

Trbn. 1/2

Tb. 1/2/3

Timp.

Pf. *ped.* \*

Vn. I 4 ♩ = cca 69 *senza sord. div.* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Vn. II *senza sord. div.* *f* *pizz.* *pp* *f* *p* *mf*

Vl. *senza sord. div.* *f* *pizz.* *f*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Пример 85. Бела Барток, *Змак плавобрадог*, уводна музика, Andante – Meno mosso, т. 1 – парт. бр. 1: 2.

*Andante* ♩ = 92

Vla. *pp misterioso*  
Vcl. *pp misterioso*  
Cb. *pp misterioso*

*Mächtige, runde, gotische Halle. Links führt eine steile Treppe zu einer kleinen eisernen Türe. Rechts der Stiege befinden sich in der Mauer sieben große Türen: vier noch gegenüber der Rampe, zwei bereits ganz rechts. Sonst weder Fenster, noch Dekoration. Die Halle gleicht einer finstern, düstern, leeren Felshöhle. Beim Heben des Vorhanges ist die Szene finster.*

*It is a vast, circular, Gothic hall. Steep stairs at left lead up to a small iron door. To the right of the stairs seven enormous doors, four of them directly facing the audience, the last two at one side. No windows, no ornamentation. The hall is empty, dark, and forbidding like a cave hewn in the heart of solid rock. When the curtain rises the stage is in total darkness.*

*Meno mosso* ♩ = 72

Fl. 1, 2, 3  
Ob. 1, 2  
Cor. ingl.  
Cl. (La) 1, 2  
Cl. b. (La)  
Fg. 1, 2, 3  
Vi. I, II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*mp dolce*, *poco marc.*, *mf*, *p*, *muta in Cl. 3 (La)*

Пример 86. Љубица Марић, *Пасакаља*, четвртина = сса. 69, парт. бр. 11: 1–11:3.  
 Тематски материјал у деоници виолина изграђен је од интервала мале секунде.

18  
 11  $\text{♩} = \text{cca } 69$

Fl. 1 2  
 Fl. picc.  
 Ob. 1 2  
 C. I.  
 Cl. (A) 1 2  
 Cl. b.(B)  
 Fg. 1 2  
 Cfb.  
 Cor.(F) 1 2 3 4  
 Tr. (B) 1 2 3  
 Trbn. 1 2  
 Tb. 1 2 3  
 Timp.  
 Pf. *ff*  
 Vn. I *solo* *tutti*  
 Vn. II  
 Vi.  
 Vc.  
 Cb.

Пример 87. Љубица Марић, *Пасакаља*, *Misterioso – Doppio movimento*, парт. бр. 29: 9–30: 3, деонице гудачких инструмената. Мелодијске линије су изграђене на основу интервала мале и велике секунде и ритма осмина и триола.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 3/8 time and marked 'Doppio movimento'. It features complex rhythmic patterns with eighth and triplet notes, and dynamic markings like 'div.', 'ff', and 'arco'.

Форма Пасакаље може да се, осим раније наведена два дела (до XX и од XXI варијације), сегментира на следеће „блокове“ варијација, према начинима рада са материјалом, при чему се прате релативно спори „таласи“ растакања теме на фрагменте и њеног поновног интегрисања у целину: први сегмент чине варијације I–V, са релативно неизмењеном темом, други чине варијације VI–XI, трећи XII–XX, чиме се закључује први део; други део садржи четврти, XXI–XXVII и пети сегмент, XXVIII–XXXIV. Међу њима, јављају се и мање групе варијација, које су још тешње повезане композиционо-техничким процедурама. Већ смо поменули да варијације XII–XV чине троделну песму са двоструком репризом. Парадоксално, XX и XXI варијација могу да се разумеју као дводелна песма, иако су варијације XIX и XX уланчане, а варијација XX заокружује први део циклуса. Касније варијације формирају парове, налик ставовима у барокној свити који имају свој орнаментирани дубл: XXVI–XXVII, XXVIII–XXIX, XXXI–XXXII.

У погледу композиционо-техничких процедура, Љубица Марић у теми уочава интервале мале и велике секунде, триолски материјал и две шеснаестине, као ритмичке фигуре од којих је тема сачињена. Њиховим издвајањем, Марићева креира наизглед непрекидан, еволутиван, „изливен“ музички ток, третирајући их готово као изоловане фрагменте подложне варирању и комбиновању. На тај начин, до изражаја долази управо мали опсег народне мелодије постављене као теме Пасакаље. Арнолд Шенберг је овај принцип варирања назвао развојним варирањем, а његов прототип је пронашао у делима Јоханеса Брамса, чиме је тог композитора прогласио значајним узором аустро-немачких композитора, а самим тим и

сопственим узором.<sup>403</sup> Аспект Брамсове музике који Шенберг истиче је структурална асиметричност (односно, непериодичне, нерепетитивне реченичне структуре), што се постиже раније описаним принципом развојног варирања на микросинтактичком нивоу. Шенберг ове принципе демонстрира на следећим Брамсовим композицијама: *Andante* из Гудачког квартета оп. 51 бр. 2 и трећа песма из циклуса *Четири песме* оп. 121. Према Шенберговој анализи, главна тема лаганог става поменутог квартета је изведена из интервала узлазне велике секунде, док је поменута песма, под називом „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du!*“ („О, смрти, о, смрти, колико си горка!“) заправо изграђена на основу варирања интервала мале и велике терце. Још један пример који Шенберг наводи, а сличан је претходним јесте и главна тема Брамсове Четврте симфоније, која је такође изведена из низа терци.<sup>404</sup>

У нашој музикологији, о једном од модалитета развојног варирања, писала је Тијана Поповић Млађеновић. Реч је о анализи дела *Варијације и фуга на тему Јохана Себастијана Баха* за клавир, оп. 81, Макса Регера (Max Reger, 1873–1916),<sup>405</sup> која се у великој мери ослања на принципе развојног варирања које је изложио Арнолд Шенберг. Полазећи од културолошке анализе музике са краја XIX и почетка XX века коју је понудила Елишева Ригби-Шафрир (Elisheva Rigby-Shafir), ауторка уочава да је у Регеровом циклусу готово сваки параметар музичког израза (почев од субмотивских целина, преко динамике, до форме) подложен некој врсти варирања. На основу тога, наводи се „*da tema za Regera više nije organsko jedinство*“,<sup>406</sup> као што је то била у ранијим епохама, односно да „*nijedna od karakteristika teme nije bitnija od drugih, to jest da su sve podjednako relevantne za njen identitet kao teme-agregata!*“.<sup>407</sup>

Пример *Пасакаље* Љубице Марић се, на неки начин, налази између ова два принципа. С једне стране, изградња сваке варијације у одређеној мери одговара

---

<sup>403</sup> Шенбергову анализу Брамсових дела у којима је уочено развојно варирање видети у: Arnold Schoenberg, „*Brahms the Progressive*“, in Leonard Stein (ed.) *Style and Idea*, (transl. Leo Black), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 398–441.

<sup>404</sup> Уп. исто, 429–435.

<sup>405</sup> За више информација видети: Tijana Popović Mladenović, „*Kulturološki i muzikološki pristup: Max Reger, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier, Opus 81*“, у *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 271–299.

<sup>406</sup> Исто, 276.

<sup>407</sup> Исто, 278. Термин „тема-агрегат“ се у случају Регерових варијација користи да означи тему која, будући да није третирана као јединствена целина, постаје скуп музичких параметара од којих сваки може да се варира засебно.



Шенберговом концепту развојног варирања, будући да је у свакој варијацији могуће издвојити одређени (пре свега) интервалски, али и ритмички сегмент на основу којег је варијација изграђена. С друге стране, сваки од параметара музичког тока на основу којег/којих је изграђена свака појединачна варијација своје порекло има у теми, те се слободно може говорити о дезинтеграцији „органиског јединства“ фолклорне теме *Пасакаље*.

Не можемо да занемаримо ни чињеницу да је, трагајући за новим видовима сложености, Љубица Марић била и на трагу поетике свог некадашњег професора, Јосипа Славенског. Тим композиторима је заједничко испредање изливених, непериодичних мелодијских линија на основу фолклорног узорка. У случају Славенског, изражено је фрагментовање теме и изграђивање непериодичних мелодијских линија премећањем фрагмената пре него што је реч о њиховом варирању, где њихова ритмичка компонента остаје непромењена. Односно, реч је о принципу *ars combinatoria*. Тај принцип је уочљив у оним варијацијама *Пасакаље* у којима је из теме издвојен одређен ритмички образац, то јест фигура, а то је најчешће триола (као рецимо XVIII, XIX и XX варијација, где се на основу триоле гради мелодија, односно остинатна трака).

Случај *Пасакаље* нам указује на то да је могуће спојити два наизглед опречна принципа – развојно варирање и фолклорни експресионизам. Другим речима, принцип варирања у *Пасакаљи* је „преузет“ из традиције немачке позноромантичарске и експресионистичке музике на прелазу из XIX у XX век, али је природа теме (народна песма) која се утква у профил мелодијске линије и хармонске вертикале, била „одлучујући фактор“ који је одредио фолклорну природу дела. Другим речима, уколико је развојно варирање било узор на „најапстрактнијем“ нивоу композиционе технике (*моделовање* по узору на поменуте композиторе аустро-немачког позног романтизма и експресионизма), оно је са сваком варијацијом производило нову парафразу фолклорне мелодије. Та парафраза је увек подједнако близу и подједнако далеко од свог оригинала из зборника Владимира Ђорђевића: настаје увек од истих елемената „откривених“ у теми, а сваки пут је све више фрагментована до потпуног исцрпљења сваког параметра коришћеног за варирање.

### 5. 3. Magnum opus – Музика *Октоиха* (1958–1963)

Циклус *Музика Октоиха* Љубице Марић чине четири остварења заснована на напевима из Осмогласника према записима Стевана Стојановића Мокрањца: *Октоиха I* за оркестар, *Византијски концерт* за клавир и оркестар, кантата *Праг сна*, за соло сопран, мецосопран и бас (рецитатора) и *Ostinato super thema Octoicha*, за клавир, харфу и гудачки оркестар. Циклус је требало да буде заокружен и петим делом, под називом *Симфонија Октоиха*.<sup>408</sup> Према речима Ивана Мудија (Ivan Moody), Марићева је у делима из циклуса *Музика Октоиха* постигла синтезу старе српске музичке традиције (и њеног византијског претече), испреплетене с композиторкином властитом поетиком – свиме што је Марићева научила од Славенског, Сука или Хабе и што би у циклусу *Музика Октоиха* било сврсисходно.<sup>409</sup>

*Октоиха I* (1959), за симфонијски оркестар тројног састава, прво је дело из циклуса *Музика Октоиха*, према напевима српског Осмогласника. Већ самим поменом српског Осмогласника – наследника оног византијског – не можемо да се не осврнемо на питање односа Љубице Марић према њему, поготову ако имамо у виду да друго дело у циклусу носи назив *Византијски концерт*. Марићева је, према речима Ивана Мудија

пронашла начин да увеже архаично и модерно, или прецизније, креирала је [музички] речник који садржи и једно и друго, те је била у могућности да истовремено гледа уназад, ка византијском наслеђу Србије и [да гледа] одређено унапред ка модернистичкој будућности: не постоји осећај носталгије или нечега што је изгубљено.<sup>410</sup>

Другим речима, на основу тог исказа, учачамо да је прилаз Марићеве византијском наслеђу, пренетом кроз српско црквено појање у транскрипцији Стевана Стојановића Мокрањца, био својеврстан окрет ка (духовној) музичкој традицији који је средином XX века (то јест, у време када композиторка достиже своју зrelu

<sup>408</sup> Уп. Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 154–155. О третману напева из Осмогласника у делима Љубице Марић видети и: Ивана Перковић, „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић“, у Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма...*, нав. дело, 331–344.

<sup>409</sup> Уп. Ivan Moody, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, Joensuu – Belgrade, International Society for Orthodox Church Music – Institute of Musicology SASA, 2014, 90.

<sup>410</sup> Ivan Moody, „Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music“, in Melita Milin and Jim Samson (eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2014, 112. [прев. М. Б.]

стваралачку фазу) могао да се, оденут у осавремењено, модернистичко рухо, посматра као пут ка непролазним, безвременим историјским и културним вредностима. Односно, „за њу је Византија била моћно царство одавно утонуло у дубине времена чији су сачувани споменици у стању да подстакну њену поетску имагинацију, посебно због њихове моћи и виталности да зраче духовношћу и данас“.<sup>411</sup>

Осим византијском, Марићева је била импресионирана и другим културама, те је у свакој од њих могла да пронађе сопствено порекло. Записала је да „тако истовремено могу бити преци и Палестрина и Кир Стефан, и Стравински и Бах и народни мелос“.<sup>412</sup> Из овог композиторкиног исказа поново бисмо могли да уочимо паралелу са настојањима и убеђењима Јосипа Славенског, који је себе сматрао грађанином света, а у чијим се делима налазе (и кога су интересовале) народне музике неевропских култура, од којих је, свака на свој начин била подједнако важна. Будући да у делима из циклуса *Музика Октоиха* постоји конкретна веза са црквеним појањем, у виду преузетих мелодија, покушаћемо да уочимо какав је третман тих мелодија у циклусу, односно у овом случају, *Октоихи 1*.

*Октоиху 1* условно можемо да разумемо као увертиру циклуса. У њој су коришћене мелодијске формуле првог гласа Осмогласника. Љубица Марић је у предговору партитуре назначила да тему *Октоихе 1* чини неколико тонова првог гласа српског Осмогласника, а реч је о молском тетрахорду, са специфичним завршним скоком са четвртог ступња у хипертонику (видети пример 88).

Пример 88. Формула из Осмогласника према којој је компонована *Октоиха 1*<sup>413</sup>



Питање статуса ове, у основи модалне мелодије, која стоји као својеврсни музички предлогак дела (са изостављеним текстом) формулисала је Светлана Максимовић:

[Р]ади се о слободном, примарно мелодијском стилу који не ломи фразу у константне метричке оквире и тиме даје доминантну важност њеном

<sup>411</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић. Компоновање...*, нав. дело, 267.

<sup>412</sup> Цитирано према: исто, 268.

<sup>413</sup> Ова формула је транспонована in C и најчешће третирана као тонски низ c-d-es-f. О хармонској анализи *Октоихе 1* ће бити речи касније у тексту.

пуном, слободном испевавању различитог трајања и излагању на различитим тонским висинама.<sup>414</sup>

Другим речима, главни утицај модалности представља линеарно профилисање музичког тока и готово вокални третман оркестарских деоница. Исто тако, иако је реч о инспирацији релативно једноставним, можда чак и неупечатљивим мелодијским обрасцима, савременост и аутентичност дела, према мишљењу Светлане Максимовић, обезбеђује његова неодређеност у културном смислу:

Како основни материјал, фрагмент гласа, и његова нејасна припадност (из позиције западног слушаоца и музичара) успешно играју модерна средства, јер глас стоји наглашено далеко од недвосмислено атоналног а нејасно према уобичајено тоналном, само уводно упутство откриће слушаоцу шта је, уствари [sic!], почетна формула дела.<sup>415</sup>

Имајући у виду исказ Светлане Максимовић, намеће се питање да ли је њиме желела да укаже на то да у западној култури нема довољно доброг познавања музике у оквиру православне службе, или можда на уочљивост употребљених напева/тема из Осмогласника у делу Љубице Мариф. Наиме, упечатљива комплексност музичког тока, како у слушном утиску, тако и у партитури, састоји се из модално профилисаних деоница, чије, неретко различите тоналне центре, или случајна вертикална сазвучја (у хетерофоним одсецима), засвођава дванаесттонски тотални тоналитет. Односно, једноставна формула из Осмогласника, која стоји „наглашено далеко“ од атоналне музике, а „нејасно“ према тоналитету, захвата управо онај међупростор у коме је увек могуће уочити тонални центар (макар он, као „гравитационо поље“ био видљив само у партитури, а на неки начин „замагљен“ као усмерење за слушаоца), док модалност, у већини случајева остаје одлика (пре свега) индивидуалних деоница. Стога, да бисмо објаснили поменути међупростор у којем се налази *Октоиха 1*, сагледаћемо је аналитички.

---

<sup>414</sup> Светлана Максимовић, „*Октоиха 1* – препознатљиво у одјеку Стравинског, 'модерно' у одјецима непознатог материјала“, у Дејан Деспих и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма...*, нав. дело, 274. Као одјек Стравинског, ауторка наводи да је дело *Октоиха 1* мотивисано *Симфонијом псалама* (1930) Игора Стравинског. Ауторка текста везу *Октоихе 1* са *Симфонијом псалама* наводи пре свега као личну импресију, насталу на основу слушања дела.

<sup>415</sup> Исто, 275.

*Октоиха I* (1958/9)

*Октоиха I* је конципирана у три става: *Improvvisazione*, *Ricercare* и *Coda*. Сви ставови су написани у лучној, рапсодичној форми.

На самом почетку првог става, излаже се формула првог гласа Осмогласника, у виду тонског низа, а наизглед попут „лутајућег напева“, у деоницама дрвених дувачких инструмената и контрабаса, *in C* (т. 1–9). Укупно четири тона (c-d-es-f) изложена су унисоно, а утисак „лутајућег напева“ одаје оркестрација заснована на наслојавању деоница. Тонове c и d излажу други кларинет, фаготи, контрафагот и контрабаси (тон d је удвојен у доњој квати а). У другом такту, на тон d се надовезују прва и друга хорна (са узмахом), а потом прва и друга труба. Од трећег такта (тонови d и es), наступају друга обоа, енглески рог и трећа и четврта хорна (прва и друга паузирају пошто одсвирају тон d). У четвртом такту, од тона es, наслојавају се прва обоа и друга хорна, а од петог, са узмахом (тон f), наслојавају се флауте и пиколо. Од 7. до 9. такта, деонице се искључују сличним редоследом као што су се и укључивале, тако да на крају, на тону f остају деонице у којима је првобитно тон C био изложен (уз хорне, енглески рог, виоле и виолончела, видети пример 89). Будући да сви инструменти свирају у свом најприкладнијем регистру, почетни тонски низ, односно формула из Осмогласника се излаже у готово комплетном регистру оркестра, од контра октаве до четврте октаве.

Већ од 9. такта, у деоницама дрвених дувачких инструмената долази до промене тонова унутар низа. У деоницама друге обоа и енглеског рога, почетак формуле је транспонован *in B*, у деоницама прве и друге флауте, излаже се паралелно *in C* и *in As*, где се уводи интервал мале терце (поред велике секунде која доминира у формули), док се у деоницама два кларинета и друге обоа исти фрагмент формуле излаже *in A/Fis*, са додатим интервалима велике терце и чисте кварте. Од 11. такта, тако мелодијски обогаћен напев, претвара се у колористички оркестрирану хетерофонију, која достиже највиши регистар пикола, а затим се спушта до тона C, од којег је и напев у деоници контрабаса почео. Идентична оркестарска слика, заснована на промени тонова у основном низу изведеном из формуле Осмогласника, која се поступно развија до хетерофоније и постепено

регресира назад у основни напев, карактерише први одсек. Његов завршетак чини кратка каденца арабескног карактера у деоници клавира.

Пример 89. Љубица Марић, *Октоуха 1*, Improvvisazione, четвртина = 72, т. 1–8.

*♩ = 72*

Flauto piccolo

Flauti 1 2

Oboi 1 2

Corno inglese 2. *mp*

Clarinetti in B 2. *p* *mf*

Clarinetto basso in B *p* *mf*

Fagotti 1 2 *p* *mf*

Contrafagotto *p* *mf*

Corni in F 1 2 3 4 *p* *mf*

Trombe in B 1 2 3 *p* *mp* *poco cresc.*

Tromboni 1 2 3

Tuba

Timpani

Arpa

Piano

*♩ = 72*

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi (non div.) *p* *pochissimo cresc.* *mf*

(наставак)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Fl. piccolo, Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Cor. and Ingl., Cl. 1 & 2, Cl. basso, Fg. 1 & 2, and Cfg. The second system includes Cor. 1, 2, 3, 4 and Tr. 1, 2, 3. The third system includes VI. I, VI. II, Vle, Vlc., and Cb. The score contains various musical notations such as dynamics (f, p, mf, p sub., p cresc.), articulation (accents), and phrasing slurs. A box with the number '7' is located in the upper right of the first system and the lower right of the second system.

Други одсек (т. 31), тонално је центриран *in* H. Напев из Осмогласника, у једној од својих могућих (према тонском саставу) измењених варијанти, налази се у деоницама гудачких инструмената, фагота и трубе. Једна варијанта фигурације на

основу измењеног низа, у триолама, поверена је деоници клавира, док се у деоницама дрвених дувачких инструмената (пиколо, флауте, обое, енглески рог, кларинети) развија „вибрирајућа“ колористичка остинатна трака, у моторичном шеснаестинском ритму, заснована на интервалу секунде и терце (видети пример 90). Одсек се завршава смирењем фактуре, повратком на фрагментирани напев in H, касније in A.

Пример 90. Љубица Марић, *Октоиха 1*, Improvvvisazione, poco animato, т. 31–36.

The image displays a page of a musical score for Example 90, spanning measures 31 to 36. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and piano. The tempo markings are *poco animato* and *poco più mosso*. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Cor Anglais (Cor. Ingl.), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1, 2), Bassoon 1 and 2 (Fg. 1, 2), and Contrabassoon (Cfb.). The string section includes Violin 1 and 2 (VI. I, II), Viola (Vle), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). The Piano part is also present. Performance markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *div. a 2* (divisi a 2), *pizz.* (pizzicato), *unis. arco* (unisono arco), *uniti arco* (uniti arco), *sempre ff* (sempre fortissimo), and *Ped.* (pedal). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwind parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



(наставак)

34

Fl. picc.

Fl. 1  
Fl. 2

Ob. 1  
Ob. 2

Cor. ingl.

Cl. 1  
Cl. 2

Cl. b.

Fg.

Tr. 1  
Tr. 2  
Tr. 3

Ar.

Piano

34

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

Трећи одсек (т. 57) карактерише шеснаестинска фигурација у деоници харфе, уз фрагменте напева који су постављени у сведену, пунктуалистичку оркестрацију. Цео одсек је in A. Сигнални мотив у деоници клавира (т. 69) означава прелаз ка

наредном, четвртом одсеку (т. 74), који карактерише токатна фактура такође у деоници клавира. Педални тон G, који доминира током одсека, понаша се као доминанта, будући да се цео одсек, по распаду токатне фактуре од 83. такта, завршава in C.

Табела 10. Improvvisazione, хармонска анализа

Такт	Низ / инструменти	Напомена
1–9	c-d-es-f	Излагање формуле in c
9–13	У деоницама обое и енглеског рога тема/формула in B. Остали инструменти граде хетерофонију.	Дванаесттонска хетерофонија.
13–15	c-d	
16–18	Акорди: a-c-e-gis/as f-a-es g-h-d; f-as-c (бикорд)	
18–22	хетерофонија, у т. 22 застој на f-as.	
22–30	In F, дијатоника, на тоновима почетне формуле (f-g-as-b). Променљиви тонови: as/a и b/h. Завршни сазвук: g-b-c-f.	Мелодика сродна почетној формули.
т. 30, каденца	У основи дијатоника сродна f-moll-у. На претходни низ тонова додају се d и e/es (нови променљиви тон).	
31–46	In H.	Дванаесттонска хетерофонија.
46–50	Надовезивање даљег тока in H.	
51–56	In A/Fis.	Деонице хорни (in Fis) и гудачких инструмената (in A).
57–68	In A.	
69–73	Прелаз: хроматика (пасаж).	Најпре fis-g-a, онда хроматика b–g, у обиму велике сексте, навише.
74–82	Хроматика; бас: покрет g-as-a-g.	Токатна фактура у деоници соло клавира. Бас се понаша као доминанта за C.

83–89	Хроматика; бас: тон С.	Фрагментација токатне фактуре на кратке пасаже.
-------	---------------------------	-------------------------------------------------

Већ од првог става *Октоихе 1*, уочава се да сâм напев, односно формула из Осмогласника, није узета као строги тонски низ. Модалност напева очигледно није битније утицала на склоп вертикале и тонално одређење става. У хармонском смислу, она је интегрисана у тотални дванаесттонски тоналитет. Модалност је очигледнија у линеарном профилисању сваке деонице, чиме се наглашава њен, у основи, вокални карактер, осим када је реч о хетерофоним одсецима, који као да чине „кратко и тихо одјекивање“ напева у различитим тонским бојама дрвених дувачких инструмената.

Други став почиње *in C*, темом која се јавља у деоници првог кларинета. У погледу тонских висина, тема је дословни цитат формуле из Осмогласника, чија би развијена мелодика и ритмика требало да опонашају ритам говорне речи (видети пример 91).

Пример 91. Љубица Марић, *Октоиха 1, Ricercare*, четвртина = 63, т. 1–4, деоница кларинета *in B*.



У 4. такту, јавља се одговор на тему, *in As*, у деоници прве обое, у инверзији. Од 7. такта у басовој линији (деонице фагота, виолончела и контрабаса), излаже се скраћена и диминуирана тема, *in B*, а у 10. такту, у деоници другог кларинета, јавља се тема у инверзији, *in Ges*. Последњи целовити наступ теме се јавља у деоници прве хорне (т. 12, *in Es*).

Други одсек другог става почиње у 17. такту *in H*, модификованом темом по формули из Осмогласника, која наликује ретроградном облику теме. Још један модификовани наступ теме јавља се у 20. такту, у деоници прве хорне, *in Fis*. Паралелно са та два „нецеловита“ наступа теме, развија се слободан полифони одсек у деоницама гудачких инструмената. Убрзо, полифонија у гудачким инструментима се раздваја на хомофоне акорде у деоницама првих и других

виолина и виола (највиши глас у дивизираним првим виолинама има мелодијске контуре првог гласа Осмогласника), док се у деоницама виолончела и контрабаса од т. 25 јавља модификована тема (могуће на основу ретроградне инверзије), in H. На основу фрагмената теме, паралелно се развија хетерофони фактурни слој у деоницама дрвених дувачких инструмената. До краја другог одсека, хетерофонија доминира у деоницама дрвених дувачких инструмената, полифонија у деоницама гудачких инструмената, док се најчешће у басовој линији јавља тема (деонице виолончела, контрабаса, тромбона и труба), а неретко и у целом гудачком корпусу. Мотив који обједињује дела из ове стваралачке фазе Љубице Марић (уочен у *Песмама простора* и *Пасакаљи*), сачињен од малих и великих секунди, јавља се у деоници првих виолина од 57. такта (видети пример 92).

Пример 92. Љубица Марић, *Октоиха I*, *Ricercare*, *Poco più mosso*, т. 57–59, деонице гудачких инструмената.

The image shows a musical score for string instruments. It consists of five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Poco più mosso' and the dynamic is 'sempre cresc.'. The score features triplets and 'unis.' markings.

Трећи и завршни одсек почиње у 69. такту (са узмахом у деоници прве флауте), појавом инверзије теме in Cis (сада има само препознатљив почетак, а развијена је у барокну, непериодичну фразу, по принципу развоја чеоне теме). Њен одговор је у деоници првог кларинета, за малу терцу (односно дециму) ниже, у истом такту, као вештачка, канонска имитација in B (Ais). Затим се јавља нови „контрасубјект“ у деоници обое (т. 72, in H). Ова „трогласна инвенција“ се завршава у 76. такту, када се на постојећу фактурну слику наслоје деоница харфе (са

фигурацијом заснованом на фрагментима првог гласа Осмогласника) и клавира, која подржава акордску пратњу у деоници харфе. Став се завршава in Des.

Табела 11. Ricercare, хармонска анализа

Такт	Низ / инструменти	Напомена
1–16	Тема in C, кларинет т. 4, одговор инверзно in Des, обоа т. 7, тема у диминуцији, in C, фагот, виолончело, контрабас т. 12, тема in As, бас-кларинет, фагот, контрафагот; и in Es, хорне.	Тема је заснована на почетном низу формуле, c-d-es-f.
17–22	Тема in Dis/Es, флаута, гудачки инструменти.	Гудачки инструменти доносе тему у стрети.
23–33	Тема in cis. Cis постаје хипертоника за h. т. 33, акорд: h-cis-dis-fis.	Завршетак на тоници са додатом секундом.
33–68	In Gis/h. In Cis (т. 37) In H (т. 43) In C/H (т. 47) In H (т. 68)	Хетерофонија
69–77	Флаута in H, инверзно. Кларинет in F, завршава се in Es. Обоа од т. 72 in H.	
76–81	Формира се акорд es-as-b-des. In Des.	Хармонски ток харфе и клавира 1 такт уланчан у претходни одсек. Иако мелодика сугерише тонални центар in Es, хармонија је in Des.

Разлика у односу на претходни став је у томе да је формула из Осмогласника уочљивија пре као тема него као тонски низ, што је и логично, будући да је реч о теми ричеркара. Последично, хармонски језик ће бити ближи тоталном тоналитету, него дијатоници проистеклој из модалне мелодике, јер нема јасног ограничења на тонски низ.

Последњи став се у тематском и фактурном смислу више надовезује на претходни став Ricercare, него на целокупни дотадашњи ток, заједно са првим ставом, јер највише личи на средишњи одсек другог става: тема, заснована на формули из Осмогласника, јавља се у дубоком регистру, док се осим ње појављује

хетерофонија у деоницама дрвених дувачких инструмената и полифонија у деоницама гудачких инструмената. Аналогно формули која је узета за модел по којем је рађена *Октоиха 1*, а која се завршава на хипертоници, ово дело је почело in C, а завршило се in D.

Табела 12. Coda, хармонска анализа

Такт	Низ / инструменти	Напомена
1–3	Целостепена лествица од а.	Хетерофонија до т. 13.
т. 3	Мењање тона а у ais и додавање тона as.	
4–5	In B	
6–7	In Gis	
7–12	In Gis/F У деоници прве виолине пентатонска истарска лествица cis-d-e-f-g.	
13–14	In A, линеарно профилисан A-dur.	
15–18	In F	Хетерофонија до т. 21.
18–20	In As	
21–30	In F	Музички ток осцилује према тоналном центру in C, у којем се <i>Октоиха 1</i> и завршава.
31–41	In C. Повремено се јављају тонови es, b и as. Завршни сазвук: c-d-es.	Иако је у басу тон d и завршни сазвук сугерише завршетак in D, ипак је, по узору на формулу Осмогласника пренету на хармонски план, логично одредити тонални центар in C, а завршни акорд имплицира завршетак на хипертоници.

Комплетна хармонска анализа *Октоихе 1* указује на то да нема доследне примене напева из Осмогласника као тонског низа. Према мишљењу Ивана Мудија (који се позива на Грејема Хауза [Graham Howes]), у уметности XX века долази до преваге апстрактне уметности, чак и у делима која у својој основи имају неки религијски садржај, како би се избегле поједине „маниристичке“ или „орнаменталистичке“

представе.<sup>416</sup> Према његовом схватању, упркос употреби напева из Осмогласника, Марићева је успела да „заобиђе“ и један и други начин транспонованја литургијских тема у музику.<sup>417</sup> Односно, уместо да се дубоко посвети откривању новог речника којим би изразила духовност у уметности, Љубица Марић је употребила оно што је у том тренутку било део њене духовне свести и тако је, уметничким средствима, пренела ту духовност.<sup>418</sup> Према Мудијевом исказу, указује се претпоставка да би доследнија примена напева/формула из Осмогласника, или чак кројења (уколико се не би уклањао текст) довела до „шаблонског“, или недовољно „аутентичног“ композиторског израза. Иако је Љубица Марић по дефинитивном повратку у Београд пред Други светски рат напустила (или напуштала?) авангардну позицију коју је имала за време својих студија (а која би могла да буде блиска ликовној авангарди на коју Иван Муди реферира),<sup>419</sup> композиторка је свакако била далеко од било каквог авангардног, односно „рушилачког“ настојања. Исто тако, било који вид „рестаурације“ православне службе није био у њеном видокругу – Марићева је свесно уклонила (или занемарила) текст напева, којим би се директно успоставила веза са службом.<sup>420</sup> Претпоставка је да је Љубици Марић (али истовремено и ширем кругу слушалаца) структура музике у православној служби била нека врста „непознанице“ – за разлику од, рецимо, иконописања, или дубореза које је служило као инспирација уметницима Руског авангардног пројекта.<sup>421</sup> Тако се, са једне стране, проналази могућност да напеви, односно формуле из Осмогласника постану неки вид инспирације древним, архаичним светом (иако постоје цитиране формуле и напеви), а са друге стране, проналази се „оправдање“ за недоследну примену

---

<sup>416</sup> Уп. Ivan Moody, „Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić“, in Dejan Despić and Melita Milin, *Spaces of Modernism...*, нав. дело, 79–80.

<sup>417</sup> Исто, 80.

<sup>418</sup> Исто, 81.

<sup>419</sup> У случају стваралаштва Љубице Марић, под напуштањем ране, авангардне фазе стваралаштва би се најпре подразумевао период од 1937. до 1944. године, када није компоновала, као и период од 1944. када је у композиторкином стваралаштву очљив повратак на традиционалне композиционо-техничке процедуре у раније поменути делма тог периода.

<sup>420</sup> Љубица Марић је била атеиста, а очигледно је била и политички активна у раду Комунистичке партије Југославије током тридесетих година XX века. Године 1935. у Загребу је провела и неколико месеци у затвору, заједно са Војиславом Вучковићем и Драгутином Чолићем, али и другим политички активним уметницима због свог политичког ангажмана. За више имформација видети: Мелита Милин, *Љубица Марић. Компонованје...*, нав. дело, 89–92.

<sup>421</sup> Слично је у случају Наталије Гончарове (Наталья Сергеевна Гончарова, 1881–1962) и њеним радовима насталим око 1910. године.

напева из Осмогласника. Чини се да је Осмогласник, у датом тренутку композиторског истраживања, био оно што је највише резонирало са духовним светом Љубице Марић, а кроз специфичан, несистематски третман и у садејству са композиторским стилем, дошло је до његове особене манифестације у *Октоихи 1*. Слично поступцима са народном песмом у *Пасакаљи*, у *Октоихи 1*, узорак/цитат из Осмогласника доживљава бројне парафразе током музичког тока. Сваки поновни (у мањој или већој мери) измењени наступ парафразираног узорка достиже се нешто другачијим композиционим средствима. Уместо недвосмисленог развојног варирања уоченог у *Пасакаљи*, у *Октоихи 1* јавља се пермутација тонских висина, неретко и њихова замена, то јест промена интервалског склопа, на трагу принципа *ars combinatoria* Јосипа Славенског – којег, као некадашњег професора Марићеве, можемо да посматрамо и као њен директни узор.<sup>422</sup> Другим речима, на основама Славенсковог третмана фолклорних мелодија и лествица, Љубица Марић је изграђивала свој приступ фолклору (који смо учили у *Пасакаљи*), а онда и у Осмогласнику. Славенски је у својим делима указао на могућност „вишестраног“ коришћења фолклорне мелодије или лествице, њеним свођењем на тонски низ.<sup>423</sup> Изразито модернистичка вишестраност у употреби фолклорне мелодије односи се на њено дубинско анализирање и уочавање специфичних мелодијских и ритмичких образаца. Тиме се фолклорна материја своди на тонски низ, односно на арсенал ритмичких фигура. Корени овог поступка у опусу Јосипа Славенског (а то смо учили и у *Пасакаљи* Љубице Марић) највероватније се проналазе у пракси развојног варирања, које су примењивали аустро-немачки композитори од Јоханеса Брамса до Шенберга. Гледајући даље, поступци које је примењивао Славенски могу се, у свом далеко развијенијем виду, пронаћи у делима Месијана.<sup>424</sup> Оно што је Љубица Марић учила јесте да том техником може у потпуности да „презначи“ фолклорну (или народну црквену)

---

<sup>422</sup> О принципу *ars combinatoria* у опусу Јосипа Славенског видети: Miloš Bralović, „Elementi modernizma...“, нав. дело, 354–376.

<sup>423</sup> За више информација видети анализу Трећег гудачког квартета Јосипа Славенског у: Милош Браловић, „Организација музичких параметара у Трећем гудачком квартету Јосипа Славенског“ у Милена Петровић (ур.), *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 127–134.

<sup>424</sup> Важно је имати у виду да је Славенски провео једну годину у Паризу (1925/1926) и да је као и Месијан (макар формално, на усавршавању) био студент Венсана Дендија, те да је током те године имао прилику да непосредно прати и доживи музички живот Париза.



мелодију, не само уклањањем текста и њеним измештањем из првобитног (друштвеног) контекста, већ и самим композиционим поступком. То је довело до свођења узорака из Мокрањчевог осмогласника (у циклусу *Музика Октоиха*) од формула на тонске низове који имају специфичну боју, а њихов ритам, који је у потпуности условљен метричким стопама говора, према налазима из анализе *Октоихе I* (и као што ћемо видети и кроз анализу наредних дела из циклуса), третиран је наизглед произвољно, то јест, у складу са композиторкином уметничком интуицијом.

### *Византијски концерт (1959)*

Друго дело из циклуса *Музика Октоиха*, *Византијски концерт*<sup>425</sup>, настало је по узору на формуле II, III и IV гласа српског Осмогласника, према Мокрањчевој транскрипцији. У том концерту за клавир и оркестар (без дрвених дувачких инструмената), очигледан је нешто строжи третман формула из Осмогласника, као градивног тонског материјала, него што је то случај у претходном делу из циклуса, *Октоихи I*. Када је реч о строжем третману формула из Осмогласника, ту пре свега мислимо на редуковање тонског материјала на тонске низове, базиране на формулама Осмогласника.<sup>426</sup> Тај принцип се не појављује у свом најстрожем виду, што ћемо видети касније, у хармонској анализи дела.

„*Vizantijski koncert* ima tri stava: sviraju se bez prekida, prelaze jedan u drugi, i nemaju istaknute kontraste među sobom, – osim prelaza iz drugog u treći stav“,<sup>427</sup> речи

---

<sup>425</sup> „Vizantijski koncert“, drugo delo iz zamišljenog ciklusa, ima naslov koji može da zbuni, jer muzika nije komponovana po vizantijskim glasovima, već po srpskim, što su se vremenom dosta udaljili od osnove koja je korišćena u srednjem veku“. Melita Blagojević, „Vizantijski koncert' Ljubice Marić“, *Muzika i reč: Prvi časopis studenata Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, 8, 1976, 7. О *Византијском концерту* као делу кроз које су реетаблиране модернистичке тенденције у српској музици крајем педесетих година прошлог века видети у: Marija Golubović & Nikola Komatović, „The Early Prague Spring: Analysing the Re-Establishment of Modernist Aspects According to the Example of Three Piano Concertos by the 'Prague Group' of Composers“, *Musikology*, 23, 2017, 127–141.

<sup>426</sup> Уколико бисмо дванаест тонова хроматске лествице посматрали као тотал (према коме је Хиндемит и начинио концепт тоталног тоналитета), редуција онда значи коришћење мање од дванаест тонова хроматске лествице. Тоновни на основу којих се формира основни тонски низ дела одређени су према напеви из осмогласника. У случају *Византијског концерта*, иницијални тонски низ може да се проширује до хроматског тотала.

<sup>427</sup> Petar Bingulac, „Ljubica Marić VIZANTIJSKI KONCERT“, у Petar Bingulac, *Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 288. (Из циклуса „Ostvarenja“ III programa Radio Beograda, emitovano 20. III 1979).

су којима Петар Бингулац укратко описује концепцију концерта. Према аутору, састав оркестра је необичан, а оркестрација прозрачна, са посебно израженим деоницама харфе и трубе.<sup>428</sup> Такође, Бингулац истиче и улогу клавира у концерту:

Klavis je, u celini uzevši, bez virtuoznog bljeska, ali je u ovim meditacijama uloga klavira znamenita i nezamenljiva, u njegovim jasnim, čistim, svetlim linijama; naročito pri insistiranju na mirnom ponavljanju jednog kratkog motiva, ili samo jednog tona.<sup>429</sup>

Још један елемент музичког тока *Византијског концерта* који Бингулац истиче лежи у „čudesnom stvaranju čiste melodije, čak i bez ritma“.<sup>430</sup> Претпостављамо да под синтагмом „без ритма“ аутор подразумева ритмички уравнотежен и неупечатљив, миран и равномерно ток изложеног напева. „То се postiže ovde nekolikim postupcima koji uklanjaju ritmičke udare, zaobljavaju sve uglastosti – ritmičke, naravno, u melodiji...“.<sup>431</sup> Изгледа да сви ови Бингулчеви искази указују на тежњу Љубице Марић за постизањем архаичног, медитативног звучања, које је, чини се, пре свега допирало из композиторкиног личног доживљаја напева Осмогласника.

Почетни став *Византијског концерта* заснован је на формули II гласа, која је у основи дурски хексакорд са сниженим шестим ступњем (односно молдур), што се осликава на укупну звучност става. Такође, Љубица Марић је сама назначила да се троструким надовезивањем овог хексакорда добија „круг тоналитетног тројства F-Cis-A“.<sup>432</sup> Овако постављена три хексакорда чине политоналну тонску основу у којој се користи свих дванаест тонова хроматске лествице.<sup>433</sup>

Први део става траје од 1. до 57. такта. Уводни одсек става (т. 1–5) почиње тоновима gis-a-c/his-cis/des-e-eis/f. Будући да доминирају трозвучне структуре у почетном сигналном мотиву у деоници клавира, али и у оркестарским деоницама, из овог тонског низа истиче се прекомерни квинтакорд f-a-cis, чији тонови управо чине поменуто тоналитетно тројство. Као педални тон, током целог увода лежи тон f, што уједно означава и основни тоналитет става, in F.<sup>434</sup> Главна тема (т. 6–21)

---

<sup>428</sup> Уп. Исто.

<sup>429</sup> Исто. Бингулац овде највероватније мисли на третман клавира у другом ставу концерта.

<sup>430</sup> Исто.

<sup>431</sup> Исто.

<sup>432</sup> Љубица Марић, [„Предговор“], у *Византијски концерт за клавир и оркестар* [партитура], Београд, САНУ, 1975, s. p.

<sup>433</sup> Реч је о низу: f-g-a-b-c-des/cis-dis-eis-fis-gis-a-h-cis-d-f...

<sup>434</sup> Одабир овог тоналитета можда лежи у чињеници да је по устаљеном (па и Мокрањчевом) методу транскрипције неумских записа финалис увек тон f.

заснована је на фрагментима стихире II гласа *На господи возвах* (видети пример 93).<sup>435</sup> Изложена је у средњем регистру соло трубе и високом регистру тромбона. Ове деонице су постављене хетерофоно, тако да без удвајања излажу идентичан тонски материјал. Од 23. такта, долази до развоја почетног, сигналног мотива у деоници клавира, почев од друге транспозиције хексакорда (in A, видети пример 94). У арабескним пасажима деонице соло клавира, називу се фрагменти главне теме, засноване на поменутој стихири, а истовремено и на тонском материјалу три хексакорда. Материјал главне теме се у свом основном виду не појављује у деоници соло клавира, већ искључиво у оркестарским деоницама (најчешће деоници трубе). Први део се завршава прекомерним сектакордом a-c-fis.

Пример 93. Љубица Марић, *Византијски концерт*, I став, четвртина = 56, т. 6–10.

The image displays a musical score for Example 93, featuring ten staves. The top two staves are for Cor. 1 and Tr. 1, both marked 'largamente'. The next three staves are for Trb. 1, 2, and 3, also marked 'largamente'. The bottom five staves are for Vl. I, Vl. II, Vle, Vlc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'. A measure number '7' is enclosed in a box above the first staff. The time signature is 2/4.

<sup>435</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 167 и нотни пример 15, 334–335.

Пример 94. Љубица Марић, *Византијски концерт*, I став, *oso rit-a tempo*, т. 21–26.

21 a tempo

1. 3. *con sord.*

2. 4. *4. con sord. (con sord.) mp*

tr. 1. *mp*

tr. 1. *mp*

tr. b. *mp*

tam. *mf*

Ar. *f*

Piano *ff* *ten. ten.* *loco*

21 a tempo *Ped.*

I. I. *mf* *pizz.*

II. *mf* *div.*

tr. e. *mp*

tr. c. *mp*

tr. b. *mp*

*con sord.* 25

Cor. 3. *mp*

Trb. 2. 3. *mp*

Ar. *f*

Piano *Ped.* \*

Средишњи, претежно развојни део (т. 57–116) заснован је на карактеристичном токатном материјалу заснованом на транспозицији основног тонског низа in Cis (нотираном енхармонски). Могуће га је поделити на три одсека: први, до т. 87, за којим следи солистичка каденца (у којој се, по узору на уводни одсек и септиму a-gis у деоници клавира, истиче интервал септима и његова звучност) и, од 88. такта (после каденце), који доноси повратак на токатну фактуру соло клавира из првог одсека. На крају последњег одсека средњег дела (од т. 109), у деоницама трубе и високих гудачких инструмената (соло виолине и виоле), јавља се ритмички модификована основна тема става; од 112. такта, јавља се и хетерофонија, укључивањем деонице друге трубе. Средишњи део се завршава in Des, али је заправо реч о прекомерном квинтакорду des-f-a (енхармонски нотирани квартсектакорд cis-f-a).

Последњи део (т. 117–207), налик репризи првог дела, почиње оштрим, квартално-секундним акордима у деоници клавира. Реч је о почетном, сигналном мотиву, сада изложеном хомофоно, у уском слогу. У деоници соло клавира, јавља се исти материјал из првог дела, уз веома наглашено метроритмичко варирање. Уместо арабескне мелодике, изражене у првом делу, овде је клавирска деоница заснована на интервалима из сигналног мотива (пре свега терци и септими). У оркестарским деоницама се излаже модификована основна тема. Кода почиње од 185. такта, појавом основног сигналног, али модификованог мотива са почетка става у деоници соло клавира. Став се завршава сазвуком b-cis/des-dis/es-f-a (велики молски септакорд са додатом кварталом), да би до краја става остао да одзвања септакорд без терце, b-f-a, у дубоком регистру и широком слогу.

Табела 13. *Preludio quasi una toccata* („Звук и звоњава“), хармонска анализа

Такт	Низ / инструменти	Напомена
1–5	a-c-cis/des-e-eis/f-gis Сигнални мотив у деоници клавира.	Из хексакорда је могуће извући тонике A-dur-a, Cis-dur-a и F-dur-a (повезано са три хексакорда која се надовезују).
6–22	f-g-a-b-c-des Педал f;	Напев, први хексакорд, као молдур.

	од т. 13, педал b.	
23–47	a-eis/f-gis-cis-fis +dis, h/ces (т. 24) +e (т. 32) +c (т. 33) +d (т. 39) +b (т. 44)	Укупно 11 тонова. Недостаје g.
47–55	a-c-cis-eis-gis +h, d, e, f (т. 51)	
т. 56	Тоника A-dur-a без квинте.	
57–87	a-b-f-c-e-es-as/gis +des/cis (т. 61) +fis/ges (т. 64) +h, d (т. 71) +g (т. 73)	Акумулација 12 тонова хроматске лествице.
т. 88, каденца	e-f-b-a-c-des/cis-gis-h	
88–100	Акумулација 12 тонова хроматске лествице, која је потпуна од т. 92. Од т. 97, молдурски хексакорд in des у деоници клавира (фигурације на основу напева).	
100–107	Оркестар: e-f-gis/as-des-es, од т. 104 остаје да лежи f-as-des Клавир: gis-a-h-cis-b	
108–116	Клавир: as-a-des-f-b Гудачки инструменти и прва труба: a-b-c- des (део напева, без f и g). Од т. 113, с узмахом, друга труба прави хетерофонију; тонови: des-d-e/fes-f	
117–171	a-c-cis-e-eis/f-gis Деоница клавира (пасажи): +h, a (т. 121) +g (т. 136) т. 134, хорне и труба износе напев са почетка става, молдурски хексакорд in F.	Тројство молдурских хексакорада је тек овде јасно изнесено, преко њихових тоника (A, Cis, F).
172–173	На хексакорд in F се додају тонови es, ges и as, настаје пасаж.	
174–207	Деоница клавира: акордска хомофонија, дурски квинтакорди и велики дурски септакорди на A, Cis и F.	

	<p>Оркестар: es-f-g-as, молски тетрачорд, као каденциона формула са скоком as-f наниже.</p> <p>т. 175, на трећој доби тоника B-dura, а онда: b-a-f-des-as.</p> <p>т. 177: исти тонски низ. Тоника B-dur-a на првој доби.</p> <p>Постепено се кристалише тоника Des-dur-a.</p> <p>т. 180: гудачки инструменти уз тонику Des-dur-a имају додат тон а.</p> <p>т. 183: у деоници клавира се репризира мотив са почетка става.</p> <p>Завршни сазвук: септима b-a, „тоника“ des-f, уз пролазницу es.</p>	
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Када је реч о редукцији тонског материјала коју смо споменули раније, она се, према хармонској анализи, уочава у одабиру одређеног тонског низа повезаног са политоналним тројством, који се постепено попуњава до једанаест или дванаест тонова хроматске лествице, тако да се редукција тонског материјала у звучности првог става концерта готово и не примећује.

Други став је заснован на формули III гласа Осмогласника. На почетку става излаже се орнаментирана варијанта формуле, која би по својим упоришним тоновима требало да буде центрирана in H/Gis – ово одређење условљено је модалним осциловањем формуле (видети пример 95).<sup>436</sup> Главна тема је заснована на два фрагмента стихире *Да исправитсја*, по III гласу.<sup>437</sup> У формули, али и у самој стихири, потенцира се звучност трећег ступња, при чему истицање тона dis, као гравитационог поља, јесте логична последица употребе напева.

У основи, схема овог рапсодичног става има три одсека и коду (1–18, 19–44, 44–60 и 60–67). Деоница соло клавира је изразито орнаментирана и наликује на третман клавира у IV ставу свите *Out of Doors* за клавир соло (1926) Беле Бартока (видети примере 96 и 97).<sup>438</sup> Материјал заснован на формули се после првог

<sup>436</sup> Уколико би се поредила тема са формулом, тонални центар је in H, али музички ток партитуре имплицира дијатонику gis-moll-a.

<sup>437</sup> Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 172; 336.

<sup>438</sup> Упоредити тактове 1–7 II става *Византијског концерта* са т. 37–58 IV става свите *Out of Doors*, као и т. 8–9 II става *Византијског концерта*, са т. 1–6 IV става свите *Out of Doors*.

пододсека (краћи увод, т. 1–9) фрагментује, док се у деоницама лимених дувачких инструмената излаже мелодијски материјал у дужим нотним вредностима, сачињен од тонова из формуле трећег гласа. Током другог одсека, у клавирској деоници се јављају дуги арабескни пасажи, док се у оркестарским деоницама, најпре наизменично по оркестарским групама и моторично у четвртинама (т. 27–39) излажу мотиви из формуле. Последњи одсек задржава идентичну фактурну слику. Почетак коде означава секундни сазвук d-e-f-c и моторично понављање тона es у деоници соло клавира, у октави.

Пример 95. Љубица Марић, *Византијски концерт*, II став, четвртина = 44, т. 1–3.

The image displays a musical score for the first three measures of the second movement of the 'Byzantine Concerto' by Ljubica Marić. The score is written for two parts: Corni in Fa and Piano. The tempo is marked as quarter note = 44. The Corni part begins with a dynamic of *p* and a marking of *con sord. 1.* The Piano part starts with a dynamic of *mp una corda* and includes a section marked *Ped.* with an asterisk. The score contains various musical notations such as dynamics (*p*, *mp*), articulation (*tr.*), and fingerings (3, 7, 9). The score is divided into two systems by a double bar line with diagonal slashes.



Пример 96. Љубица Марић, *Византијски концерт*, II став, четвртина = 44, т. 8–9.

Musical score for Example 96, featuring Cor., Trb. 2., Piano, and Cb. parts. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The Cor. part has a melodic line with a slur. The Trb. 2. part has a rest followed by a note marked *con sard.* and a second ending bracket. The Piano part has a melodic line in the right hand marked *mp* and a bass line in the left hand marked *p* with *Ped.* markings. The Cb. part has a rest followed by a note marked *mp*.

Пример 97. Бела Барток, *Out of Doors*, IV став, Lento, т. 1–4.

Musical score for Example 97, featuring Piano and Cb. parts. The score is in 3/4 time and consists of two systems of two measures each. The tempo is marked *Lento* with a quarter note equal to 72-69. The Piano part has a melodic line in the right hand marked *m.s. pp* and a bass line in the left hand marked *m.s.* with a first ending bracket. The Cb. part has a melodic line in the right hand marked *p* and a bass line in the left hand marked *m.s.* with a first ending bracket.

Табела 14. *Aria* („У тами и одсјају“), хармонска анализа

Такт	Низ / инструменти	Напомена
1–3	Дијатоника, <i>gis-moll</i> , педал <i>dis</i> . На крају трећег такта, формира се молска доминанта <i>dis-fis-ais</i> .	Тоналитете разумети условно, као лествице, линеарно профилисане. Према формули, тонални

		центар би могао да буде и in H.
4–5	Кварта d-g и акорд dis-fis-h.	Ово су раздвојени сазвуци, који делују као битонални склоп, мада битоналност није прва асоцијација, јер је све склопљено у квартално-секундни петозвук.
6–7	Дијатоника, e-moll.	
8–9	c-d-es-g-h-fis	У раздвајању на акорде, могуће је уочити напоредно постављене тонике h-moll-a и c-moll-a.
10–11	Педал: e-es; I Trbn: d-es-f-d	У деоници првог тромбона фрагмент каденционе формуле без почетног тона, са терцим скоком наниже.
12–16	Дијатонски напев у Es-dur-у.	
17–23	Клавир: e-f-fis-g-gis-a Оркестар: c-d-e-f-fis-g-a	
24–27	Свих 12 тонова (in Es?) Клавир: молски тетраорди од ais/b, са хроматским попуњавањем.	Нејасан тонални центар.
27–35	„Корал“ на тоновима e-b-f-a-c. Деоница клавира од т. 34 са узмахом: a-b-h-c-cis-d-e, касније се додају и dis, fis и gis.	У 26. и 27. такту, претходи му низ: f-es-d-a (in d).
36–43	Оркестар преузима тонове из деонице клавира. Музички ток се зауставља у т. 42, на тоници Des-dur-a.	
44–45	Дијатоника in Des. Повремени квартално-секундни склопови, ретка хроматика, у виду тврдо умањеног септакодра.	
46–47	Исто in B.	
48–51	In G.	
52–59	Оркестар: h-a-c-as	Овај обрт се понавља три пута, по раније

	харфа и труба: e-g-dis (in e, заједно са остатком оркестра e/g) клавир: I <sup>7</sup> es-moll-a.	успостављеном тоналном центру (in G, т. 48). Овде би и могло да се говори о некој врсти политоналности.
60–67	Клавир: es Оркестар: d-e-f	

Последњи став је заснован на формули IV гласа (тачније две формуле из 4. стихире IV гласа),<sup>439</sup> која у основи наликује миксолидијском модусу. Како би се постигла специфична звучност уводних тактова става, коришћени су акорди сачињени од чисте кварте и мале септима, најчешће од тонова g, f и d (видети пример 98). Деоница соло клавира је у потпуности уткана у оркестарско ткиво, будући да је у овом ставу присутна равноправна размена материјала између деоница клавира и оркестра. У основи, став је тонално центриран in F и чини га низ од неколико делова (A, 1–33; B, 34–83; C, 84–93; A<sub>1</sub>, 94–118; D, 119–148; A<sub>2</sub>, 149–167; Coda 168–204).

Као што смо већ поменули, део A је сачињен од квартно-септимних акорада и њихових пермутација. Током дела B, који доноси потпуно другачији, лирски материјал, јавља се и главна тема из стихире (видети пример 99). Трећи део, C, доноси коралну тему засновану на фрагментима стихире (видети пример 100). Реприза A је модификована, јавља се нови триолски материјал (са честим скоком кварте). Четврти део, D, доноси ритмичку модификацију напева на којем је став заснован (видети пример 101). Последња реприза испрва спаја триолски материјал из деонице клавира који се јавио у трећем и четвртом делу са главним материјалом дела A. Напомињемо да је граница између последње репризе и коде оквирна, будући да се не појављује јасан сигнал у музичком току који би одвојио ове делове. У коди се сумирају сви материјали става, а са појавом лирског материјала дела B (т. 181), припрема се и сам завршетак става, налик главној теми другог става.

<sup>439</sup> Уп. Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 175; 338.

Пример 98. Љубица Марић, *Византијски концерт*, III став, четвртина = 116, т. 1–7.

*♩ = 116*

Corni

Timpani *mf*

Piatti

GranCassa

*♩ = 116*

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi *pizz.*  
*mf*

Cor. [7]

Timp. *poco f*

Timp.

Gr.C. *mf* [7]

VI.I.

VI.II.

Vle.

Vlc.

Cb.

Пример 99. Љубица Марић, *Византијски концерт*, III став, Pochissimo a poco meno mosso, Pochissimo... – Pochissimo meno mosso. Poco calmando, т. 46–51.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for four voices (labeled 1, 2, 3, 4), Trgl., Ar., and Piano. The tempo is marked *Pochissimo a poco meno mosso* and *Poco calmando*. The piano part features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and is marked *poetico*. Pedal markings (*Ped.*) are present throughout the piano part. The second system shows the continuation of the vocal and piano parts.

Пример 100. Љубица Марић, *Византијски концерт*, III став, *Roco più mosso*, т. 85–87.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the woodwinds include Cor (Cor Anglais), Tr. (Trumpets, 1st and 2nd), Trb. (Trumpets, 1st, 2nd, and 3rd), and Tb. (Tuba). The percussion section includes Timp. (Timpani), Trgl. (Triangle), and Gr.C. (Gong/Cymbal). The strings consist of Ar. (Arpa/Piano), VI. I and VI. II (Violins), Vle (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The Piano part is written in grand staff notation. The score is marked with measure numbers 85, 86, and 87. The tempo is indicated as *Roco più mosso*. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



(наставак)

Musical score for a brass and string ensemble, measures 121-122. The score is in 4/4 time and consists of the following parts:

- Cor.** (Coronet): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mf*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *con sord.*
- Tr.** (Trumpet): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mp*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *con sord.*
- Trb.** (Trumpet): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mp*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *con sord.*
- Tb.** (Tuba): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *p*. Measure 122 has a dynamic of *mf*.
- Timp.** (Timpani): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *p*. Measure 122 has a dynamic of *mf*.
- Ar.** (Arpeggiator): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *p*. Measure 122 has a dynamic of *mf*.
- Piano**: Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *p*. Measure 122 has a dynamic of *mf*.
- VI. I** (Violin I): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mf*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *poco espress.*
- VI. II** (Violin II): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mf*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *poco espress.*
- Vle** (Viola): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mf*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *poco espress.*
- Vlc.** (Violoncello): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mf*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *poco espress.*
- Cb.** (Cello): Measures 121-122. Measure 121 has a dynamic of *mf*. Measure 122 has a dynamic of *mf* and the instruction *poco espress.*

The score includes a rehearsal mark [121] at the beginning of measure 121 and a dynamic marking *mf* at the beginning of measure 122. The instruction *con sord.* is present in the trumpet and trombone parts for measure 122. The instruction *poco espress.* is present in the string parts for measure 122.



Табела 15. *Finale* („Тутњава и бљесак“), хармонска анализа

Такт	Низ / инструменти	напомена
1–21	c-g-f-b-es-d-a-as	Постепено акумулирање тонова.
21–34	d-g-a-fis-gis/as-h-es-cis/des +b/ais (т. 27) + c, e (т. 31)	11 тонова, недостаје f.
34–38	In e: e-fis-gis-h, као окосница касније се додају тонови c-b-a-g, али се центар in e не ремети.	
39–46	In f: f-g-a-b као тоника b-d-a-c као субдоминанта (смена ова два акорда)	
47–54	Клавир: cis-h-dis-gis-ais/b-fis (in h) Оркестар: f-as-des-ges-es (in des).	
55–57	Оркестар: cis-b-d гудачки инструменти, у деоници харфе и тонови gis, h. Хорне: in des, видети низ у оркестру од раније. Трубе: напев in cis, који касније модулира.	
58–68	Акорди: b-d-f, as-es (т. 60), des-as (т. 61) и даље in des.	Напев у деоницама труба уклапа се у хармонски ток.
65–71	es-f-as-ges-b-des	
72–82	h-f-a-cis-g b-dis-fis-c-dis-e т. 77 in b, виолончело in h, т. 80 сви in b.	Подела на два низа у оркестру, није увек стриктна по групама.
83–93	In c, дијатоника. т. 89, додаје се тон b	
94–118	Постепено акумулирање тонова, видети т. 1–21.	
119–123	In a, у деоницама других виолина и виола (удвајају хорне) напев. Од т. 122, фрагмент напева у деоници виолончела (удвајају трубе и тромбони).	
124–142	a-c-cis/des-dis/es-e-g т. 128, напев у деоници првих виолина и виола.	Акумулација 12 тонова.

	+gis (т. 130) +a, h (т. 136) +b (т. 137) +fis/ges (т. 138) +d (т. 140)	
143–148	Рад са 12 тонова, комбиновање у акорде прекомерног склопа.	Утисак битоналности и политоналности.
149–160	In f, и даље 12 тонова; т. 152 тонална окосница око e-fis; т. 154 тонална окосница око b-cis.	
161–173	f-a-c-as-b-des/cis-ges +h (т. 163) +es (т. 166) +g (т. 169) т. 168, напев у деоницама труба, удвојен у квартама.	
174–180	c-g-f-dis-e-b-d	Издвајају се квинтна/квартна сазвучја као на почетку става.
181–204	In es: es-b-f-c као основа. +e (т. 190) Завршетак на f.	Завршетак на хипертоници, као каденциона формула.

Иако је у *Византијском концерту* уочена „строжа“ употреба формула из Осмогласника (у виду тонског низа), у односу на *Октоиху I*, у оба дела, приметно је истицање звучних особености формула односно напева. У првом ставу, то је молдурска секста, у другом амбиваленост између I и III ступња у формули, то јест, звук мале (миксолидијске) септима у трећем ставу. Управо због истицања звучних особености сазвучја и мелодијских линија, Љубица Марић често одступа од задате формуле, било да је реч о пермутацијама (то јест, променама) тонова или интервала, развијању арабеских пасажа, фрагментирању тема, метроритмичком варирању, или чак (мада ретко) понављању фрагмената. Сви ови елементи „сакривају“ редукционистичке композиционо-техничке принципе, који се у извесној мери уочавају кроз хармонску анализу. Реч је заиста о одређеној врсти одабира тонова (према формулама задатог гласа), иако, по свему судећи, редукционистички поступак није био сврха композиционог поступка Љубице Марић у *Византијском концерту*. Од сваког одабраног тонског материјала композиторка релативно брзо

одступа и он се често попуњава до свих дванаест тонова хроматске лествице, а унутар њих се истичу акордске структуре и њихово не функционално, већ примарно колористичко својство. У *Византијском концерту*, дакле, основни композициони поступак постаје комбиновање тонова кроз рад са почетним напевом на којем је заснован став.

Кантата *Праг Сна (Октоиха 3)* и *Ostinato super thema Octoicha (Октоиха 3а)*

Кантата *Праг Сна* и *Ostinato super thema Octoicha* последња су два дела у циклусу *Музика Октоиха*. Настала су 1961, односно 1963. године и заснована су на фрагментима V гласа српског Осмогласника. Ова два релативно сведена дела (у односу на *Октоиху 1* и *Византијски концерт*) заједно представљају трећи део циклуса *Музика Октоиха*, за којим је требало да следи нереализована *Симфонија Октоиха*, на VI, VII и VIII гласу српског Осмогласника. Оба дела су у основи монолитна – замишљена као континуирани, прокомпоновани непериодични музички ток.

*Праг сна* (1961)

Кантата *Праг сна*, за вокалне солисте и камерни оркестар, написана је на стихове надреалистичког песника Марка Ристића (1902–1984). Реч је о песмама *Пренуће*, *Живи дан* и *Праг сна*, као и фрагментима прозног *Театралног субјекта*. Стихови песме *Праг сна* поверени су соло алту, песме *Пренуће* соло сопрану, док су песма *Живи дан* и фрагменти *Театралног субјекта* поверени рецитатору, односно соло басу. Текстови се излажу фрагментирано, али се ти фрагменти нижу један за другим, тако да солисти ни у једном тренутку не наступају заједно.<sup>440</sup> Као мелодијска окосница кантате, одабрана је трећа стихира из V гласа Осмогласника (сродна I гласу на којем је заснована *Октоиха 1*, будући да је V глас плагални I).<sup>441</sup>

---

<sup>440</sup> „Песме *Пренуће* и *Праг сна* најпре су разбијене на тринаест дужих или краћих делова, док је најкраћа песма – *Живи дан* – сачувана као целина која функционише као један дужи фрагмент, тако да има укупно 14 фрагмената из три песме. У кантату је поред тога укључен и део једне дуже реченице из *Театралног субјекта*, поезије у прози која има улогу увода у поменуте песме“. Мелита Милин, *Љубица Марић. Компновање...*, нав. дело, 179.

<sup>441</sup> Уп. исто, 181; 339.

У прва два такта, излаже се основни тонски материјал (a)-b-c-des-es (тон а се губи од 5. такта), у вертикали, који већином чини мелодијску окосницу деонице соло алта (први наступ од 3. такта, видети пример 102).

Пример 102. Љубица Марић, *Октоиха 3. Праг сна*, четвртина = 63, т. 1–4.

♩ = 63

Flauta

Tromba(in B)

Clarinetto (in B $\flat$ )

Corno(in F)

Fagotto

Soprano

Alto

Recitator

Arpa

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

*mf* Za lju - bav - onoga čemusi

*p*

*senza accento*

*senza accento*

*non div.*

Третман вокалне деонице је речитативан. Тонски материјал се проширује са драмским врхунцем у тексту (*ако те освети савест, ако те свест заведе...*, т. 15 и даље), тоновима e-f-fis-g-gis-a. У деоницама гудачких инструмената леже педални тонови све до 11. такта, када се те деонице искључују. Деонице дувачких инструмената, флауте, кларинета, фагота, хорне и трубе, третиране су пунктуалистички, са краћим мотивима заснованим на фрагментима низа, да би искључењем деоница гудачких инструмената, уз харфу, корално, хомофоно изводили акорде сачињене од поменутог тонског материјала (основни тонски материјал и његово проширење).

Друга песма, *Пренуће*, коју изводи соло сопран, јавља се од 19. такта. Њен почетни тонски материјал чине тонови e-g-a, да би се у наредних неколико тактова оформио низ од 10 тонова (недостају тонови c и f, видети пример 103). Доминира хетерофона фактура коју чине високи дувачки инструменти и гудачки инструменти. Текст ове песме се такође излаже речитативно. Од 42. до 44. такта, у ток песме *Пренуће* кратко се усеца песма *Праг сна*, заједно са својим тонским материјалом (реч је о поменутом основном тонском низу). Од 44. такта, наставља се песма *Пренуће*, али се тонски материјал не мења, остаје основни тонски низ из претходна два такта, а убрзо се и проширује (долази до укрштања тонских низова двају песама).

Од 54. такта, са новим фрагментом песме *Праг сна*, тонски материјал се поново своди на основни тонски низ, који је ова песма имала на почетку композиције. Следи кратки прелаз (т. 56) чија је окосница секунда d-cis. За прелазом, почиње песма *Живи дан*, поверена рецитатору (басовско-баритонски регистар, нотиран ритмички [видети пример 104], понегде са „крстићима“, који означавају приближне тонске висине, осим у 129. такту, где се јављају конкретне тонске висине). Ова деоница се излаже на секундном, педалном акорду сачињеном од тонова fis-g-gis/as-a, у деоницама гудачких инструмената. Од 67. такта се укључују и остале деонице, такође у функцији педала.

Четири до сада изложене фактурне слике (пунктуализам песме *Праг сна*, хетерофонија песме *Пренуће*, прелаз на тоновима d-cis и педални акорди песме *Живи дан*) преплићу се до краја дела. У виду неке врсте заокружености, композицију завршава соло алт песмом *Праг сна*. Специфични мотив који се јавља

у делима Љубице Марић још од кантате *Песме простора*, а који је изостао у *Византијском концерту*, јавља се у т. 112–113, деонице флауте, кларинета и првих и других виолина, али готово непрепознатљив, замагљен хетерофонијом и скривеним двогласом (видети пример 105).

Пример 103. Љубица Марић, *Октоиха 3. Праг сна*, *rallentando* – *Più mosso*, т. 18–23.

8

*rallentando* *Più mosso* ( $\text{♩ cca} = 80$ )

Fl. *mf* *p*

Tr. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Cor. *mf* *p*

Fg. *mf* *p*

S. *poco agitato* *mf* *p*  
*Dr-vo, drvo vetra bez ko-re - nja i bez*

A. *mf* *p*  
*ne-sves - cu. —*

Ar. *mf* *p*

*rallentando* *Più mosso* ( $\text{♩ cca} = 80$ )

VI.I *mf* *p*

VI.II *mf* *p*

Vle *mf* *p*

Vlc.

Cb.



Пример 104. Љубица Марић, *Октоиха 3. Праг сна*, а tempo, т. 39–40.

**a tempo**

Fl.  
Tr.  
Cl.  
Cor.  
Fg.  
Rec. *На по-љу стра-сти ка-о ван се-бе без непотребних погледа та-штине, у*  
Ar.  
**a tempo**  
VI.I *div. a 2*  
VI.II *div.*  
Vle  
Vlc.  
Cb.



Пример 105. Љубица Марић, *Октоиха 3. Праг сна*, tempo primo – Più mosso, т. 110–114, деоница флауте.

The image shows two staves of musical notation for a flute part. The top staff is labeled 'Fl.' and contains measures 110 and 111. Measure 111 is marked with a box containing the number '111'. The tempo is indicated as 'Più mosso'. The bottom staff is also labeled 'Fl.' and contains measures 112, 113, and 114. The tempo is marked as 'Tempo I (♩ = 63)'. The music features various ornaments and triplets.

Табела 16. Кантата *Праг сна* (*Октоиха 3*), хармонска анализа

Такт	Глас/инструменти: низ	Напомена
1–4	Цео ансамбл: a-b-c-des-es Алт: песма <i>Праг сна</i> .	истарска лествица.
5–14	Цео ансамбл: b-c-des-es.	губи се тон а, остаје низ који је у основи V гласа Осмогласника; т. 11–17 гудачки инструменти tacet.
15–17	Хроматско проширење. У деоници алта хроматика навише од es до а; харфа и дрвени дувачки инструменти транспонују 4 пута навише за малу секунду низ b-c-des-es изложен вертикално као акорд.	
18–41	Цео ансамбл: e-g-a, од т. 20, додају се тонови fis и gis. Т. 19, сопран: песма <i>Пренуће</i> . Т. 24–27: додају се тонови b, cis, h, d, es, f; од 31. такта, јављају се „каденционе формуле“ из Осмогласника (молски тетрачорд навише са скоком из IV ступња у хипертонику) и то: т. 31–32: деонице трубе и флауте, т. 31 и т. 33–36: деоница виоле, т. 36–38: деоница II виолине; т. 39–40: деоница трубе, хетерофонија са кларинетом.	формира се низ: cis-d-es-e-fis-g-gis-a-b-h (недостају с и f за комплетних 12 тонова).
т. 41	тоника b-moll-а без квинте.	
42–45	Алт кратко наставља песму <i>Праг сна</i> (т. 42–43), сопран се надовезује песмом	формира се низ: a-b-h/ces-c-des-es-e-f.

	<i>Пренуће</i> (т. 44 и даље). Повратак на основни тонски низ: b-c-des-es, додају се тонови а, е, f (т. 43), as (т. 44), ces/h (т. 45).	
46–47	Целостепена лествица: des-es-f-g-a-h.	На крају т. 47, појављује се тон е који омогућава прелаз ка следећем низу.
48–51	Цео ансамбл, низ: d-e-f-fis-g-gis. Од т. 50, са узмахом и тон: cis.	
т. 52	„Прекид“ низа. На постојеће тонове додају се и: b, h, dis/es, c.	Прелаз ка следећем низу. Прекидање стриктне употребе тонског низа и додавање нових тонова за изградњу кратких хроматских пасажа.
53–55	b-c-des, алт наставља песму <i>Праг сна</i> .	
55–59	Прелаз ка следећем одсеку, односно следећој песми. Низ: d-dis-f-fis-g-a-h. Од 56. такта, додају се и тонови с, cis и gis. Окосницу сазвука чине нона c-des, секунда d-cis и терца а-с.	
60–66	fis-g-as-a (гудачки инструменти), у вертикали. Рецитатор: песма <i>Живи дан</i> .	Дувачки инструменти и харфа tacet.
67–70	секунда e-f у вертикали; пролазница es.	
71–74	c-b-f, сопран, песма <i>Пренуће</i> . Т. 72, тон g.	
т. 74	Од средине такта нагли прекид, терца c-e.	
75–77	Повратак на основни низ b-c-des-es.	
78–79	Хроматика наниже у деоници сопрана, fis-h.	
79–88	Флаута: терца cis-e Алт наставља песму <i>Праг сна</i> , низ b-c-des-e Гудачки инструменти: gis-a-c-e-f.	Разједињавање фактурних слојева погледу тонског материјала. Основни низ у деоници алта промењен, уместо es је тон е. Тон а се јавља као пролазница.
89–92	Са узмахом, низ: as-b-des. Т. 90 додају се тонови d, ces/h. Од т. 91, I Vn in H, II Vn i VI удвајају у доњим квартама квартама (e-h-fis).	

93–102	Гудачки инструменти in H. Т. 94, сопран, песма <i>Пренућа</i> Т. 95, дувачки инструменти: e-fis-h-c Т. 98, све деонице: h-c-dis-e.	
Т. 103	a-b-d, h као пролазница.	
104–113	Алт: песма <i>Праг сна</i> . Низ: a-b-c-des-es + тонови d (пролазница) и h (педал). Т. 106, +e Т. 107, +f Т. 108, +ges Т. 109, +g Т. 112, свих 12 тонова.	
114–127	Gis/as-a-c-e-f-des. Т. 115, +b Т. 116, 12 тонова. Т. 118, остају тонови: c-e-g-gis-a-h Т. 122, +cis Т. 124–125, +dis, f.	Мотив који се налази у већини дела из овог периода (I и II виолине).
128–131	Са узмахом, секундни педали, h-b, as-b, од т. 129, педал as. Рецитатор: песма <i>Живи дан</i> .	
132–140	Повратак на основни низ a-b-c-des/cis-es. Алт: песма <i>Праг сна</i> .	

На основу хармонске анализе у табели, уочава се строжа употреба тонског низа него у претходним делима у циклусу. Као изражен композициони поступак уочава се излагање одређеног тонског низа (укупно три низа, где је сваки везан за по једну песму/солисту) и његово постепено проширење, које у неколико наврата достиже и свих 12 тонова. Идентичне поступке у третману тонских низова које је добијао из различитих фолклорних узорака могуће је пронаћи у делима Славенског из тридесетих година прошлог века – ставу „Музика“ из *Симфоније Оријента* (1934), *Музици 36* (1936), *Музици 38* (1938), као и Трећем гудачком квартету (1938).<sup>442</sup> Реч је о поступку при којем се почетни тонски низ постепено попуњава до хроматског тотала. У делима Љубице Марић којима се овде бавимо уочавамо нешто мање

<sup>442</sup> Видети и: Miloš Bralović, „Josip Slavenski’s Moving Pictures – Music for Chamber Orchestra“, in Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.), *Music/Image: Transpositions, Translations, Transformations...*, Belgrade, Faculty of Music, 2018, 264–274.

систематичности у композиционом поступку у смислу да се она произвољно „враћа“ свом првобитном тонском низу (то јест, узорку из Осмогласника) и удаљава од њега помоћу хроматике. С друге стране, видели смо да и у *Византијском концерту* Марићева на сличан начин допуњава напеве до дванаесттонског тотала.

*Ostinato super thema Octoicha* (1963)

Ово дело је, као и претходно, кантата *Праг сна*, засновано на V гласу Осмогласника. Написано је за клавир, харфу и гудачки оркестар (унутар циклуса, једино у претходном делу, кантати *Праг сна*, не учествује клавир). Композиција отпочиње кратким уводом (гудачки инструменти и харфа), заснованим на тонском низу с-е-f-gis/as-a (т. 1–7, видети пример 106).

Пример 106. Љубица Марић, *Октоиха 3а. Ostinato super thema Octoicha*, половина = 63, т. 1–4.

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for the Arpa (Harp), marked 'mp' and '8va'. Below it is the Pianoforte (Piano) staff. The bottom four staves are for the string ensemble: Violini I, Violini II, Viole, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked as quarter note = 63. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords in the harp and strings, with some dynamics like 'pp' and 'unifi'.

Низ се излаже у вертикали, односно, реч је о квартно-секундним акордима сачињеним од наведених тонова. Остинатна тема која се налази у деоници клавира

(од 7. такта до краја дела), заснована је на првој стихири V гласа Осмогласника, која се заправо манифестује као тонски низ e-f-g-as(a)-b(h)-c (видети пример 107).<sup>443</sup>

Пример 107. Љубица Марић, *Октоиха За. Ostinato super thema Octoicha*, четвртина = 63, т. 8–11.

Иако наслов дела имплицира пасакаљу, овде је заправо реч о константном испредању теме у деоници клавира, налик варијантном излагању формула (односно кројењу мелодије) типичном за изградњу напева. Ипак, морали бисмо да се одредимо за термин варијантност, будући да кројење подразумева присуство текста, којег у овом делу нема (Љубица Марић је сама уклонила/занемарила текст и третира гласове као тонски материјал). Клавирска деоница је тонално центрирана *in F*, њен финалис је хипертоника *g*, са специфичном каденцом коју чини терцни скок наниже, *b-g*. У оркестарским деоницама појављују се следеће фактурне слике: педални тонови и акорди, супротно кретање у паралелним квинтама (налик средњовековном органуму), повремена хетерофонија и само

<sup>443</sup> Уп. Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 184; 342. Натпис: *Крећући се стоји – стојећи креће се*, на почетку партитуре имплицира однос према напева из Осмогласника, сведеном на тонски низ. Реч је о фиксираним тонским материјалу (ово је једино дело у којем, иако је само реч о деоници клавира, тај вид фиксираниости постоји) из којег се стално „испреда“ нов мелодијски материјал – ни у једном тренутку се на почетку изложена тема, заснована на првој стихири V гласа, не понавља.

једном, паралелно (хоморитмично, заједно са деоницом клавира), низови хомофоних акорада (т. 46–52). Дело се завршава постепеним утишавањем деоница, док у последњем такту остаје само деоница клавира која застаје на хипертоници g.

Табела 17. *Ostinato super thema Octoicha*, хармонска анализа

(Деоница соло клавира заснована је на првој стихири V гласа Осмогласника, односно на тонском низу [од т. 7 до краја]: e-f-g-as[a]-b[h]-c).

Такт	Низ
1–7	Пермутације акорда сачињеног од тонова c-e-f-gis/as-a.
8–11	Педал g.
12–18	In Es, као органум, паралелне квинте.
T. 21	Педал b-as.
22–23	d-e-f-gis/as-a
24–30	10 тонова: b-h-c-d-es-e-f-g-as-a (cis/des и fis/ges недостају).
31–33	e-g-as-h
34–36	g-as/gis-a-b-h (остали тонови су пролазни украси) харфа: e-f-as-h-c
37–43	Као органум, in Es, паралелне кварте, квинте и сексте.
44–46	g-as-a (педал a).
46–57	Педал g, модална тема in C, у октавама. Акордска хоморитмија. Од т. 53 престаје педал. У т. 55 додаје се тон b.
56–61	Деоница харфе се „усеца“, квази органум in Es.
61–68	Педал a-d (Vc, Cb), b-es (харфа). Две кварте на растојању мале секунде. Т. 63, додају се h, as, a Т. 67, додаје се g Т. 68, додаје се тон b у деоницама гудачких инструмената, где се раније није појављивао.
69–79	Педал as-a. Т. 73, додају се тонови e и f. Т. 77, додаје се b.
80–95	Квази органум in Es. Т. 88, паралелне кварте (од a-d-g-c) Т. 90, септима a-g.
96–100	f-gis/as-a-h Т. 98, додаје се тон e.
101–106	„Органум“ in C/Es у паралелним квинтама.
106–114	Педал h-c. Т. 111–113, деоница харфе удваја деоницу клавира.
114–118	Деонице виола и виолончела удвајају деоницу клавира.
119–123	Акорди сачињени од тонова c-e-f-gis/as-a (као на почетку).

У овом делу уочљиви су строжи редукционистички поступци у односу на претходна анализирана дела Љубице Марић – свих дванаест тонова хроматске лествице никада се не појављује као конститутивни тонски елемент у оквиру једног издвојеног сегмента. „Издајање“ тонова, као начин својеврсног „пута у прошлост“ овде заиста доноси звук архаичне модалне дијатонике, која, иако је присутна и у ранијим делима, пре свега линеарно, овде постаје звучно најјаснији елемент музичког тока, издижући се изнад опорних квартално-секундних вертикала. Томе доприноси и тембрална издвојеност деонице клавира од харфе и гудачких инструмената.

Цео циклус карактерише, с једне стране, постепено смањивање извођачког састава (од симфонијског оркестра, преко оркестра без дрвених дувачких инструмената, камерног оркестра са вокалним солистима и камерног оркестра без дувачких инструмената), а с друге, све уочљивије редуковање тонског материјала (од дванаесттонског тоталитета који доминира у *Октоихи 1*, преко преовладавања дијатонских тонских низова који се допуњују до 10, ређе 12 тонова у *Византијском концерту* и кантати *Праг сна*, закључно са раније описаним редукционистичким принципима у делу *Ostinato super thema Octoicha*). Прегледом циклуса (пре свега његовог извођачког састава), постаје очигледно да му „недостаје“ заокружење, раније поменута *Симфонија Октоиха*, на основу VI, VII и VIII гласа Осмогласника, дело које би вероватно истим извођачким саставом као и *Октоиха 1* (симфонијски оркестар тројног састава) заокружило циклус.

\*\*\*

На крају анализе дела Љубице Марић из треће стваралачке фазе, напоменули бисмо да се у наредним деценијама – почев од касних шездесетих година XX века и даље, током седамдесетих – подједнако у Југославији и СССР-у појавила тенденција композиторског интересовања за средњовековне (и махом религиозне) теме. У историји српске музике то су била остварења попут кантате *Усправна земља* (1963) Душана Радића, епске партите *Кад су живи завидели мртвима* (1963), а касније и Књиге мадригала *Из тмине појање* (1973), драмског ораторијума *Буна против дахија* (1978), *Тестаментата владике црногорског Петра Петровића Његоша* (1984–6) или *Пасије Светога кнеза Лазара* (1989) Рајка Максимовића; сценског летописа *Смрт Стефана Дечанског* (1970) Енрика Јосифа (1924–2003);

ораторијума *Слово о светлости* (1979) Вука Куленовића (1946–2017) и друга слична остварења. Од седамдесетих година, у историји совјетске музике појавиле су се идентичне тенденције – понирање у (музичку) прошлост али и посезање за религиозном тематиком, као и старом црквеном музиком, у остварењима Галине Устволскаје (Галина Ивановна Уствольская, 1919–2006), Софије Губајдулине (София Асгатовна Губайдулина, рођ. 1931) и Арва Перта (Arvo Pärt, рођ. 1935).<sup>444</sup> Чини се да бисмо могли слободно да говоримо о утицају Љубице Марић на потоње композиторске генерације у Југославији и Совјетском Савезу, али би у том погледу темељније анализе и разматрања представљала нову тему, будући да су млађе генерације успостављале нове односе са различитим музичким традицијама и на другачије начине их третирали у својим делима.

#### 5. 4. Хетерогеност узора Љубице Марић: резиме

На основу анализираних дела Љубице Марић (по једно из прве и друге фазе, као и готово комплетна трећа фаза), уочавамо својеврсне „стилске мене“ које је композиторка испољавала током више деценија свог композиторског рада, али које имају идентичну полазну тачку. То би могло да се одреди као фрагмент фолклорне музичке материје (најпре под утицајем Јосипа Славенског), која се пре свега огледа у примени фолклорних лествица у односу на „дур-мол“ систем – као што је истарска, то јест октатонска лествица, која се спорадично појављује у кантати *Песме простора*. Поред тога уочава се и примена „нестандардних“ лествичних образаца, који су се у раној *Сонати фантазији* манифестовали кроз барокни развој чеоне теме. Касније је та (понекад квази) фолклорна супстанца манифестована кроз развојно варирање (најизраженије у случају Сонате за виолину и клавир, као можда најкласичније конципираног дела Љубице Марић, или *Пасакаље* за оркестар), да би њено „коначно“ отелотворење (које не негира ова претходна, већ је на својеврсан

---

<sup>444</sup> Више информација о остварењима поменутих композитора, као што су Пертова Трећа симфонија (1971), Друга симфонија Галине Устволскаје (1979), као и композицијама Софије Губајдулине из осамдесетих година прошлог века видети у: Ivana Medić, *From Polystylism...*, нав. дело, 2017, 85–137. Тенденције архаизације музичког израза кроз религиозну тематику или понирање у (музичку) прошлост би могле да се доведу у везу са Шостаковичевим боравком у Загребу и Београду, 1963–1964, када је имао прилике да чује кантату *Песме простора*, али и да се упозна и размени мишљења са Љубицом Марић.



начин асимилувано са њима) било третирање конкретног цитираног напева (из Осмогласника, будући да је тај принцип најочљивији у циклусу *Музика Октоиха*) као тонског низа који може да се пермутује (замена места тоновима) или чак замењује неким другим. Промене у односу на тонски низ би могле да се доведу у везу са развојним варирањем: тонски низ се третира као својеврсни сет задатих интервала који се потом „проширују“ или „скупљају“, што се, најједноставније речено, уочава као промена тонова унутар низа. Заједно са пермутацијама и променама, као важан елемент композиционе технике јавља се и хетерофонија (најчешће везана за деонице дрвених дувачких инструмената у високом регистру), која у себи садржи све раније наведене композиционо-техничке принципе.

Један општи узор за Љубицу Марић је свакако Хиндемит, односно хиндемитовски концепт тоталног тоналитета. Но, чини се да овладавање тоталним тоналитетом (у виду моделовања дела по Хиндемитовим принципима) није главни циљ Марићеве, већ једно од композиторских „кровних“ изражајних средстава. Унутар њега, фолклорни узорак (световни или духовни), постаје основа на којој се, неком од поменутих композиционих техника, изграђује дело. Другим речима, зрели стил Љубице Марић заснива се на, у најширем смислу, *парафрази* фолклорног или црквеног напева, али у којој тај напев не остаје увек потпуно уочљив. *Парафраза* фолклорног или црквеног напева остварује се најпре кроз *моделовање* по узору на композиторе који су примењивали технику развојног варирања, да би се оно постепено замењивало техникама које бисмо збирно могли да назовемо *ars combinatoria*. У развоју композиционе технике током две деценије (уз два дела која им претходе) уочили смо различите узоре: Баха, Брамса, Бартока, Стравинског и Славенског, чији се елементи композиционе технике уткивају у поетику Љубице Марић. Бах, Брамс и Славенски се манифестују кроз *моделовање* – преузимање изоморфне синтаксе – помоћу барокног развоја цеоне теме, развојног варирања, или, принципа *ars combinatoria*. Ти поступци постепено воде парафразирању фолклорног (лажног) узорка: *симулацији* фолклора у кантати *Песме простора*, *парафрази* (то јест парафразама) народне песме у *Пасакаљи* и коначно, *парафрази* народног црквеног појања према запису Стевана Мокрањца у циклусу *Музика Октоиха*. Када су у питању Барток и Стравински, можемо говорити о њима као узорима на другачијем нивоу – конкретно о *моделовању* одређених одсека или

фактурних слојева према фрагментима двојице композитора (као што су уводна музика или третман хора у кантати *Песме простора*, клавирска фактура *Византијског концерта*).

## 6. Станојло Рајичић: од моделовања до парафразе

Обиман опус Станојла Рајичића настајао је током скоро осам деценија, почев од раних клавирских композиција које је крајем двадесетих година XX века написао као ученик Музичке школе у Београду, па све до последњих остварења мањег обима (хорова, соло песама) које је писао током последњих година свог живота, односно, деведесетих година XX века. У досад јединој објављеној монографији о Станојлу Рајичићу,<sup>445</sup> Властимир Перичић је уочио шест фаза у Рајичићевом опусу:

1. младалачка остварења до одласка у Праг на студије композиције 1930. године;<sup>446</sup>
2. рана, експресионистичка фаза, од периода студија у Прагу до избијања Другог светског рата; најзначајније остварење овог периода је Прва симфонија (1935);<sup>447</sup>
3. период Другог светског рата, који карактерише композиторово повлачење из јавног живота, али не и престанак компоновања; у том периоду Рајичић компонује подједнако експресионистичка остварења (Друга симфонија, [1941], или Први концерт за кларинет, [1943]), али и остварења у којима се примећује и промена композиторовог стила (балет *Под земљом* [1940], циклус симфонијских поема на народну епску поезију [1942], Трећа симфонија [1944] итд);<sup>448</sup>
4. соцреалистички период, који обухвата послератне године; најзначајније остварење је Четврта симфонија (1946);<sup>449</sup>
5. период отклона од социјалистичког реализма, који почиње од 1953. године; Рајичић у то време компонује оперу *Симонида* (1953–1967), Пету симфонију (1959), кантату *Слепац на сабору* (1961), Други концерт за кларинет и оркестар (1962) итд;<sup>450</sup>

---

<sup>445</sup> Vlastimir Perićić, *Stvaralački put...*, нав. дело.

<sup>446</sup> Уп. исто, 7–12.

<sup>447</sup> Исто, 13–19. Марија Бергамо дели Рајичићево међуратно стваралаштво на рано експресионистичко (до 1938), експресионистичко (1938–1940) и стваралаштво после „заокрета“. Уп. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 167.

<sup>448</sup> Уп. Vlastimir Perićić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 20–58.

<sup>449</sup> Исто, 59–89.

<sup>450</sup> Исто, 90–111.

б. зрели стил, од циклуса *Магновења* за глас и оркестар (1964), па до краја композиторске каријере, која је истим интензитетом трајала наредне три деценије.<sup>451</sup>

У наведеној периодизацији, постоје извесна преплитања, као на пример када се упореде друга и трећа фаза; иако је Рајичић био претежно окренут експресионистичким струјањима у том периоду, нису сва дела настала до краја Другог светског рата у подједнакој мери експресионистичка,<sup>452</sup> што ћемо показати у анализи која следи.

Властимир Перичић као важну одлику Рајичићевог зрелог стила истиче преплитање битоналних слојева, што јесте очигледно у циклусу *Магновења*, као и у делима која су компонована у наредним деценијама.<sup>453</sup>

У средишту нашег разматрања биће остварења настала током двадесет година од завршетка Другог светског рата, оквирно до 1965. године. У том периоду формира се Рајичићев зрели стил, који је, после ране експресионистичке фазе (до 1941. године), преко значајног ублажавања и, у одређеној мери, поједностављења композиционо-техничких средстава после 1945, окарактерисан као синтеза композиторских искустава у делима реализованим крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века.<sup>454</sup> Стога ћемо, у прегледу Рајичићевих одабраних остварења, направити кратак осврт на симфонијска остварења настала до 1945. године, где пре свега мислимо на прве три симфоније, како бисмо адекватније приказали неке од великих мена које су се у композиторовом опусу дешавале, а потом размотрити и Четврту симфонију, која је постала једно од запажених места у композиторовом опусу, у погледу композиторових узора, али такође и негативних реакција које је њено једино извођење произвело.<sup>455</sup> Једини аутору познати

---

<sup>451</sup> Исто, 114.

<sup>452</sup> Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 63. Такође нешто измењену периодизацију стваралаштва видети у: Александар Васић, „Станојло Рајичић (1910–2000)“, *Музикологија*, 1, 2001, 174–178. Васић дели Рајичићево стваралаштво на пет етапа: прва, коју чине младалачка дела настала до 1928. године, друга, обележена студијама у прагу, почетак треће фазе означава повратак у Београд 1935. године, четврту фазу, после 1945. године маркирала је доктрина социјалистичког реализма и последњу, пету фазу у којој се манифестује Рајичићев зрели стил. Уп. исто, 175–176.

<sup>453</sup> Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 63.

<sup>454</sup> Видети преглед дела у: Vlastimir Perićić, *Stvaralački put...*, нав. дело.

<sup>455</sup> Партитуре прве четири симфоније (рукопис Прве и Треће, то јест препис Друге и Четврте симфоније), као и циклуса за бас и оркестар *Лисје жути* налазе се у Архиву Српске академије наука и уметности, под сигнатурама 14.524/31 (Прва, Друга и Четврта симфонија), 14.524/1 (Трећа симфонија) и 14.524/20 (циклус *Лисје жути*).

примерци прве четири симфоније Станојла Рајичића налазе се у Архиву Српске академије наука и уметности. Примерци Прве и Треће Рајичићеве симфоније су тврдо корићени рукописи, док су примерци Друге и Четврте симфоније преписи. Напоменули бисмо да препису Четврте симфоније недостаје тридесет страна, односно, крај другог и већи део трећег става. Реч је о делима која нису дуго или уопште извођена, делом због недоступности нотног материјала. Упркос томе, сматрамо да је важно да представимо и та дела, будући да нам она говоре о развоју Рајичића као симфоничара – у контексту разматрања композиторових узора – и на њих се логично надовезују остварења настала после 1945. године. Будући да се првенствено бавимо Рајичићевим послератним стваралаштвом, користили смо и рукопис партитуре циклуса песама *Лисје жути* (1953), за бас и оркестар. Поменути рукопис једини је њен, аутору познат, примерак, који се, као и рукописи раних симфонија, чува у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду.

Такође, размотрићемо и значајнија Рајичићева остварења настала до 1964. године, закључно са циклусом за мецосопран и оркестар *Магновења*. Пошто су, како то сугеришу цртице из Рајичићеве биографије које смо изложили у уводу, композиторова остварења често била на „удару“ критике, а рецепција једног дела често је обликовала изглед следећег, поред трагања за узорима, посебно ћемо се ослонити и на критике Рајичићевог стваралаштва, како бисмо одгонетнули узрочнике коначног обликовања дела овог ствараоца.

## **6. 1. Прва (1935) и Друга (1941) симфонија: профил Рајичићевог експресионизма**

Прва симфонија оп. 3 Станојла Рајичића настала је 1935. године, као завршни рад на Прашком конзерваторијуму у класи Јозефа Сука (Josef Suk, 1874–1935).<sup>456</sup> Композиција припада Рајичићевој експресионистичкој фази, која обухвата дела из времена студија па све до почетка Другог светског рата. Марија Бергамо уочава извесна стилска „колебања“ при поређењу Рајичићевих међуратних остварења, која се одвијају на линији између позног романтизма и експресионизма, те

---

<sup>456</sup> Дело је посвећено Михаилу Вукдраговићу, такође прашком ђаку, тада већ истакнутом композитору и диригенту, који је и премијерно извео дело у Београду, 1938. године.

објашњавајући елемент јединства у композиторским остварењима насталим до Другог светског рата наводи да су

...у првим самосталним, београдским опусима СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА трагови неоромантичарске традиције још [...] присутни. Можда је управо логика композиторове темпераментне и емоционалне природе била разлог што и највише „конструктивистичка“ Рајичићева дела носе у себи тај елемент музичког. Управо он омогућава констатовање извесног стилског континуитета и међу тако различитим композицијама као што су I симфонија (1935), Рапсодија (1939) или симфонијска поема *Под земљом* (1940)...<sup>457</sup>

У Рајичићевим остварењима је уочљив стилски континуитет који помиње Марија Бергамо. Ипак, поставља се питање шта у Рајичићевом опусу означава реч „конструктивистички“, пошто Рајичић никада није посезао за техникама које би имплицирале конструкцију одређеног материјала (као што је додекафонија, или чак послератне серијалне технике), чак иако је реч наведена под наводницима. Једино су Рајичићева рана остварења за клавир, настала у време када је био у завршним разредима Музичке школе у Београду јасно одређена као позноромантичарска, док су остварења са студија у Прагу и даље до 1941. године означена као експресионистичка, у мањој или већој мери ослоњена на позноромантичарске тенденције у погледу музичког језика. Имајући то у виду, покушаћемо да уочимо природу Рајичићевог експресионизма на примерима прве две симфоније. У вези с Првом симфонијом, Властимир Перичић запажа да су у том четвороставачном циклусу унутрашњи ставови (други и трећи, то јест лагани став и скерцо) више укорењени у традицију позног романтизма, у односу на оквирне ставове. Као Рајичићеве узор, Перичић наводи Вагнера и Брукнера, док је у скерцу јасан Бетовенов утицај. Као што ћемо видети у анализи, мотивско језгро Прве симфоније је мала секунда, што се доводи у везу са романтичарским, а онда и експресионистичким израстањем комплетног дела из једног мотивског језгра (мада је тај принцип уочљив већ у Бетовеновом стваралаштву). Јасан Бетовенов утицај односи се пре свега на темпо и метар скерца (3/4, *tempo di tre battute*). Оквирни ставови, први и четврти, писани су у сонатном облику, а смелији су у погледу музичког језика, где је тоналитет, како Перичић наводи, практично напуштен, а композиторове узор проналази у остварењима Сергеја Прокофјева или раним

---

<sup>457</sup> Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 167.

остварењима Паула Хиндемита.<sup>458</sup> Једино би „дисонантнија“ остварења двојице поменутих композитора могла да се поставе као узорна (као што су, опера *Пламени анђео* [1923], то јест Трећа симфонија [1928] Прокофјева, или Хиндемитове опере настале око 1920. године, као и у случају Милана Ристића). Израз „практично напуштен тоналитет“ у Првој симфонији односи се на то да се тоналитет јавља пре свега у виду упоришне тачке, те да се кроз развојни карактер свих делова и одсека те симфоније тонални центар константно мења, као и да често остаје „сакривен“, по узору на позноромантичарске и ране експресионистичке концепције тоналитета и тоналности. Наиме, тоналитет постаје најјаснији на структурно важним местима, то јест, границама између одсека.

Будући да је реч о завршном раду у оквиру Мајсторске школе у класи Јозефа Сука, Рајичић је у Првој симфонији представио своје владање класичном концепцијом сонатно-симфонијског циклуса, отелотвореном кроз реске, дисонантне хармонске склопове, доведене до крајњих граница тоналности. Формална схема симфоније по ставовима је: сонатни облик, троделна песма, сложена троделна песма (скерцо-трио-скерцо) и сонатни облик. Јединство циклуса обезбеђено је интервалом мале секунде, који се својом специфичном бојом појављује на свакој упоришној тачки.

Кратак увод у почетни став (*Allegro*, половина = 120) конципиран је управо на „сукобу“ напоредо постављених тоналних центара *in B* и *in H*. Као и у раније разматраним делима која садрже идентичне ознаке (*in B*, *in H* и друге), оне се односе на испољавање тоналности у не-терцно профилисаном музичком језику. Не може се говорити о присуству класичног, функционалног тоналитета, већ о хиндемитовском тоталном тоналитету, проширеној тоналности или модернистичкој тоналности, где се кроз линеарно писмо и не-терцну вертикалу (у случају Прве симфоније главни интервал у вертикали је мала секунда) уочава тонална одређеност музичког тока. Утиску „сукоба“ доприноси и чињеница да се тонални центри у односу интервала мале секунде налазе у различитим оркестарским групама. Тако је прва тема (т. 3) тонално центрирана *in H*. Тема

---

<sup>458</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 17–18. Идентичне ставове заступа и Марија Бергамо, те на основу различитих „зорних звучности“ симфонију означава као уједначену на техничком, али не и на стилском нивоу. Уп. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 128.

садржи карактеристичан синкопирани мотив (четвртина, половина, триола; видети пример 108).

Пример 108. Станојло Рајичић, Прва симфонија, I став, Allegro, т. 1–5.

Allegro  $\text{♩} = 120$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves include Piccolo, Flauti 1. 2., Oboi 1. 2., and Clarinetti in Bb 1. 2. The middle section contains Corni in F 1. 2. and 3. 4., Trombe in C 1. 2., Tromboni 1. 2., and 3. Trombone e Tuba. The bottom section features Timpani, Piatti e Gran Cassa, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score shows a syncopated motif in the strings and woodwinds, with dynamics ranging from *ff* to *sf* and *p*. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 120 beats per minute.



(наставак)

Ob. 1. 2. *1. stacc.*  
*p cresc.*

Vn. I *p poco cresc.* *p*

Vn. II *pizz.* etc.

VI *pizz.* *arco* *pizz.*

Vc. *pizz.*

\* У аутографу стоји тон cis.

Развојни карактер теме подвучен је оркестарским крешендом. Од парт. бр. 2 почиње мост, in D, уз секундни сазвук Des/D и тонове Es, A и B, који се јављају као пролазна сазвучја у вертикали. У мосту се наставља развој материјала прве теме. Друга тема (парт. бр. 4, видети пример 109) је тонално центрирана in G и, иако контрастна у карактеру, заснована је на сличном оркестарском крешенду као и прва тема. То није њена једина сродност са првом темом, будући да је интервалски склоп, као и у првој теми, заснован на интервалу мале секунде. Кроз оркестарски крешендо, основни мотив излажу гудачки инструменти, а потом парови деоница (флаута-обоа, кларинет-прве виолине и тако даље).

Код парт. бр. 5: 5, налази се потврда тоналног центра in G, чиме се окончава друга тема и почиње развојни део. Релативно је хомоген, у смислу да је изграђен као већа развојна целина, без одсека и пододсека, са контрастирањем оркестарских група. Повратак у основни тоналитет in H се налази већ код парт. бр. 7, где почиње одсек којем се спајају елементи развојног дела и репризе. Реприза се јавља од:

- парт. бр. 8, одакле почиње канонска имитација главне теме (фагот-кларинет, виолончело-контрабас, по паровима деоница);
- парт. бр. 9, јавља се прва тема in G, у деоницама кларинета и првих виолина, имитационо, уз другу тему in Fis;
- парт. бр. 9: 3, јавља се прва тема in A, у деоницама флауте и обое, потом фагота, виолончела и контрабаса, уз инверзију друге теме, најпре in B, нешто касније in Es, у деоницама првих и других виолина.

Одсек од парт. бр. 7 је развојног карактера, али утисак репризе одаје појава главне теме у основном тоналитету код парт. бр. 8 (видети пример 110).

Пример 109. Станојло Рајичић, Прва симфонија, I став, росо meno mosso, парт. бр. 4: 1–4: 8.

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Violin I, Viola, and Bassoon. The second system includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in Bb 1 & 2, Violin I, Viola, and Bassoon. The third system includes parts for Clarinet in Bb 1 & 2, Violin I, Viola, and Bassoon. Dynamics include *p*, *pp*, *espress.*, and *pizz.*. Articulations include *1. solo* and *1.*. The tempo is marked *poco meno mosso*. The score concludes with the word "etc." in the Viola part.

Пример 110. Станојло Рајичић, Прва симфонија, I став, Allegro, парт. бр. 7: 1–9: 6.

7

Fl. 1. 2. *f* *sf* *p* 8<sup>va</sup>

Ob. 1. 2. *f* *sf* *p*

Cl. in B $\flat$  1. 2. *f* *sf* *p*

1. 2. Cor. in F

3. 4.

Tr. in C 1. 2.

3. Trbn. e Tb.

Ptti. e Gr. c. *sf* uno

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Vi. *f*

Vc. *f* *pp* *f* pizz.

Cb. *f* *pp* *f* pizz.

(наставак)

Fl. I. 2. *(8<sup>va</sup>)*

Ob. 1. 2. *p*

Cl. in B<sup>b</sup> 1. 2. *p*

Ptti. c  
Gr. cassa

Vn. I *f* *8<sup>va</sup>*

Vn. II *f*

Vc. *p*

Cb. *p*

Picc.

Fl. I. 2. *sf p* *8<sup>va</sup>*

Ob. 1. 2. *sf p*

Cl. in B<sup>b</sup> 1. 2. *sf p*

Cor. in F 1. 2. *f*

Tr. in C 1. 2.

Ptti. c *uno sf p*

Gr. cassa *sf p*

Vn. I *sf p* *8<sup>va</sup>*

Vn. II *sf p*

VI. *sf p* *f*

Vc. *sf p* *f* *arco*

Cb. *sf p*

(наставак)

Fl. 1. 2. *sfp* *p*

Ob. 1. 2. *sfp* *p*

Cl. in B $\flat$  1. 2. *sfp* *p*

Fg. 1. 2. *mf* *p*

Cor. in F 1. 2.

Ptti. e Gr. cassa *uno* *mf* *p*

Vn. I *mf* *arco* *mp* *p*

Vn. II *mp* *p*

VI. *pizz.* *mf* *arco* *mp* *p*

Vc. *pizz.* *mf* *arco* *pizz.* *p*

Cb. *arco* *mf* *pizz.* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, labeled '(наставак)' at the top. It contains 12 staves for various instruments. The first five staves are for woodwinds: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The sixth staff is for Horns in F, 1 & 2. The seventh staff is for Percussion (Ptti. e Gr. cassa), with a 'uno' marking. The eighth and ninth staves are for Violins I and II. The tenth and eleventh staves are for Viola (VI.) and Violoncello (Vc.). The twelfth staff is for Contrabass (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure shows woodwinds and strings playing. The second measure features a dynamic shift to *mf* for woodwinds and *mp* for strings, with some instruments marked *arco*. The third measure shows a shift to *p* for woodwinds and *pizz.* for strings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

(наставак)

Fl. 1. 2. *pp* 1. *pp*

Ob. 1. 2. *pp* 1. *pp*

Cl. in B<sub>1</sub>. 2. *pp* 1. *p*

Fg. 1. 2. *pp* 1. *pp*

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

Tr. in C 1. 2. *con sord.* *mp*

Tigl.

Vn. I *p dim.*

Vn. II *p dim.*

(Наставак)

Musical score for woodwinds and strings, rehearsal mark (Наставак). The score is arranged in a system with 12 staves. The instruments are: Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1. 2.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1. 2.), Clarinet in B-flat 1 and 2 (Cl. in B $\flat$  1. 2.), Bassoon 1 and 2 (Fg. 1. 2.), Cor in F 1 and 2 (Cor. in F 1. 2.), Trumpet in C 1 and 2 (Tr. in C 1. 2.), Trombone (Trgl.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

The score is divided into three measures. The first measure contains the Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Cor in F 1 and 2. The second measure contains the Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Viola. The third measure contains the Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Cor in F 1 and 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello.

Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Rehearsal marks are indicated by a dashed line with the number 8 above it.

(наставак)

Musical score for a woodwind and string ensemble, rehearsal mark (наставак). The score is written for Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1. 2.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1. 2.), Clarinet in B-flat 1 and 2 (Cl. in B $\flat$  1. 2.), Bassoon 1 and 2 (Fg. 1. 2.), Horn in F 1 and 2 (Cor. in F 1. 2.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play a melodic line starting with a dynamic of *p* and a *cresc.* marking. The Piccolo and Horns play a rhythmic accompaniment. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings (*p*, *cresc.*) and articulation markings (accents, slurs). The rehearsal mark (наставак) is indicated by a double bar line with a repeat sign.



(наставак)

9

Picc. *mf*

Fl. 1. 2. *mf*

Ob. 1. 2. *mf* *p*

Cl. in B $\flat$  1. 2. *mf* *p*

Fg. 1. 2. *mf* *p* *mf*

Cor. in F 1. 2. *pp*

Vn. I *p*

Vc. *mf* *pizz.* *p* *arco*

Cb. *mf* *pizz.* *p* *arco*

(наставак)

1. 2. etc.

Од парт. бр. 11: 17, јавља се реприза in Es, а концентрисана је око секунде Es-D. На том месту, прва тема је, у погледу оркестрације и своје целовитости, најсличнија првој теми из експозиције. Тематски материјал који одговара споју главне и споредне теме се више пута јавља in As, од парт бр. 12: 12, 12: 16, 13 и тако даље. Од прве појаве in As тонални центар се не мења до појаве репризе друге теме.

Реприза друге теме је јаснија, јавља се од парт. бр. 14: 5, in H (видети пример 111). Као што ће се то испоставити у каснијим Рајичићевим симфонијама, реприза

постаје јасна тек од појаве друге теме, иако се репризира и прва тема, али је њена појава разуђена.

Пример 111. Станојло Рајичић, Прва симфонија, I став, *rosso meno mosso*, парт. бр. 14: 5–14: 8.

The image displays two systems of a musical score for Example 111. The first system (measures 5-8) features three staves: Cor. ing. (Trumpet in G), Vc. (Violin), and Cb. (Cello). The Cor. ing. part is marked *p* and *espress.*, with a *solo* instruction. The Vc. and Cb. parts are marked *pp* and *pizz.*. The second system (measures 9-12) continues the same parts, with the Vc. part ending with *etc.*

Кода става је центрирана око секунде Es-E, од парт. бр. 16. Сам завршетак става чини сазвук B-F-H.

Други став (*Andante sostenuto*) лирског карактера би можда био најближи позноромантичарској звучности, иако и у њему доминира сазвук мале секунде као специфична звучна боја, али и конститутивни елемент хармонског језика (видети пример 112). Део *a* од првог такта, центриран је око секунде E-F (иначе је специфично за целу симфонију додавање мале секунде наниже у односу на тонални центар, па је тако тонални центар *in F*). Део *b* центриран је *in D*, односно око секунде D-Cis, од парт. бр. 2 и развојног је карактера. Реприза се јавља од парт. бр. 5, *in Ges*. Напомињемо да је овде реч о „поједностављеној“ енхармонској нотацији, јер је хармонска окосница репризе Fis-G (један од изузетака, са додатом малом секундом навише у односу на тонални центар).

На месту трећег става, налази се бетовеновски скерцо, у метру 3/4, *tempo di tre battuta* (половина с тачком = 160). Према мотивима и фразама, одговара метру 12/4. У форми је сложене троделне песме, чији су одсеци у терцном сродству (т. 1, *a in D*, парт. бр. 1, *b, in Fis*, парт. бр. 4, *a, in D*). Трио, *rosso più mosso*, половина са

тачком 200 (бржи од скерца, бетовеновски, на ритмизованом педалу, уз теме у дугим нотним вредностима), такође је троделна песма (парт. бр. 7, *c*, in E [фон: е, h, cis], парт бр. 8, *d*, in G, парт. бр. 10, *c*, in E). Реприза скерца садржи исти тонални план, али је динамизована (*aba*, по парт. бр. 13, 14, 16). Од парт. бр. 16 почиње опсежна кода става која је центрирана in D.

Пример 112. Станојло Рајичић, Прва симфонија, II став, *Andante sostenuto*, т. 1–6.

*Andante sostenuto*

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauti 1. 2., Oboi 1. 2., Corno inglese, Clarinetti in Bb 1. 2., Clarinetto Basso, Fagotti 1. 2., and Contrafagotto. The second system includes parts for Corni in F (1. 2. and 3. 4.), Timpani, Gong, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score features various dynamic markings such as *pp*, *sf*, *p*, and *mf*, along with articulation like accents and slurs. The tempo is marked *Andante sostenuto*.

(наставак)

Fl. 1. 2. *mf*

Ob. 1. 2. *p* *mf*

Cor. ing. *mf*

Cl. B $\flat$  1. 2. *p* *mf*

Cl. b.

Fg. 1. 2. *p* *mf*

Cfg. *p* *mf* etc.

Cor. in F 1. 2. *mp*

3. 4.

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

VI. *p*

Vc. *pizz.* *arco* *mf*

Cb. *pizz.* *arco* *mf*

Финални став у сонатном облику (*Allegro con brio*, половина = 200) заокружује симфонију. Главна тема је центрирана *in G*, од првог такта, без увода (видети пример 113). Мост почиње од парт. бр. 1, такође *in G*. Споредна тема (парт. бр. 1: 7) је *in B* и наликује споредној теми првог става, а садржи и почетни сазвук В-Н (видети пример 114). Експозиција се завршава *in H*, након чега следи генерал пауза. Партитурни број је 2: 15 (будући да постоји и прецртан такт, партитурни број би био 2: 14).

Пример 113. Станојло Рајичић, Прва симфонија, IV став, *Allegro con brio*, т. 1–5.

The musical score is for the first five measures of the fourth movement of the First Symphony by Stanojlo Rajicic. It is in 4/4 time, marked *Allegro con brio* with a tempo of quarter note = 200. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauti 1. 2.
- Oboi 1. 2.
- Clarineti in B $\flat$  1. 2.
- Fagotti 1. 2.
- Contrafagotto
- Corni in F 3. 4.
- Trombe in C 1. 2.
- 3. Trombone e Tuba
- Piatti e Gran cassa
- Triangolo e Tamburo militare
- Violini I
- Violini II
- Viola
- Violoncelli
- Contrabassi

The score shows the first five measures of the music. The dynamics are marked as *f* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The music begins with a strong dynamic of *f* and includes dynamic markings such as *mf* and *p*.

(наставак)

Musical score for Example 114, part 1. The score is for a symphony and includes the following parts: Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Cl. B♭ 1. 2., 3. Trbn. e Tb., Vn. I, Vn. II, Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with a forte (f) dynamic marking in the woodwind parts.

Пример 114. Станојло Рајчић, Прва симфонија, IV став, Allegro con brio, парт. бр.

1: 7–1: 10

Musical score for Example 114, part 2. This section continues the symphony and includes the same parts as the first section: Fl. 1. 2., Cl. in B♭ 1. 2., Trbn. 1. 2., 3. Trbn. e Tb., Vn. I, Vn. II, Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with a forte (f) dynamic marking in the woodwind parts. The score includes first and second endings for the woodwind parts.

Развојни део почиње од парт. бр. 2: 15 и претежно је заснован на материјалу споредне теме, док се материјал главне теме јавља спорадично. Тонална чворишта у развојном делу су следећа: парт. бр. 3 in Fis, 4 in G, 5 in H, 6 in As (једино место у којем се чвориште не налази у басу, већ је дато као квинтсектакорд), 7 in E.

Реприза, тонално центрирана in E, почиње од парт. бр. 7: 18. Од парт. бр. 10 јавља се мотив са почетка развојног дела, на месту где би требало да се јави мост, тако да бисмо у овом случају говорили о динамизацији репризе, али нешто другачије него у првом ставу. Споредна тема, од парт. бр. 11, тонално је центрирана in B, односно, јавља се сазвук В-Н (без транспозиције у односу на њено излагање у експозицији). Условно, као да мост и споредна тема динамизацијом образују одсеке В<sub>1</sub> и В<sub>2</sub>, чиме се још више подвлачи значај сродности материјала и тоналног центра првог и четвртог става: друга тема постаје одсек В<sub>2</sub>, који доноси дуго очекивано разрешење и основни тонални центар. Кода, која се надовезује на споредну тему, као завршетак симфоније је у основи in D. Наиме тон d се налази у басу, средњи регистар оркестарског *tutti*-ја чини терца e-gis, док се у највишем регистру налази сектакорд тонике dis-moll-a, fis-ais-dis. Тако се хармонском структуром симфонија заокружује – појављује се секундни сазвук где је доњи тон тонални центар, док је горња мала секунда у другој оркестарској групи (D-Dis).

Према наводу Мирјане Веселиновић-Хофман (а на основу њеног разговора са композитором), при премијери Прве симфоније на Радио Београду, 23. децембра 1938, када је дело извео Симфонијски оркестар Радио Београда под управом Михаила Вукдраговића,<sup>459</sup> извођење је трајало „dvostruko duže nego što је autor predvideo!“;<sup>460</sup> што је, последично, условило и негативну реакцију публике.<sup>461</sup> Прво концертно извођење, 31. јануара 1939. навело је критичаре да размишљају о односу између „осећајности“ и „модерности“ дела. С једне стране, Павле Стефановић је истицао изразито космополитски карактер симфоније, оличен у њеним смелим хармонским решењима, вештој оркестрацији, али запазио је и да је дело богато различитим расположењима; Миленко Живковић је, уз нешто детаљнију анализу композиције, такође хвалио њене композиционо-техничке квалитете, поредећи је

<sup>459</sup> У Прагу су, 1935. године, на апсолвентском концерту били изведени само други и трећи став.

<sup>460</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 299, ф. 248.

<sup>461</sup> Уп. Катарина Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада...*, нав. дело, 99.



са делима Прокофјева и Хиндемита.<sup>462</sup> С друге стране, Милоје Милојевић је уочио Рајичићеву темпераментност у симфонији, али и осећајност у тренуцима када би се, према Милојевићевим речима, композиторов темперамент смирио.<sup>463</sup> Наиме, иако је реч о делу дисонантног хармонског језика, чија је окосница, као што смо учили, интервал мале секунде, дело је у својој концепцији засновано на постулатима класичног симфонијског мишљења – што се у одређеној мери и одразило на исказе критичара тог доба (поменуто размишљање о осећајности и модерности). Марија Бергамо је управо у овим елементима учила елементе Рајичићевог експресионизма, који је у нашој средини имао авангардно дејство.<sup>464</sup> Међутим, у случају Рајичићевих остварења као што је Прва симфонија, тешко да можемо да говоримо о експресионизму у изворном виду – мислимо пре свега на Шенбергов атонални експресионизам то јест, фолклорни експресионизам Бартока и Стравинског, онако како смо их дефинисали у поглављу „3. Теоријски оквири (3): Музички правци прве половине XX века“. Карактеристике симфоније, али и наведени искази о њој упућују на дисонанцама презасићени позни романтизам. Подсећамо, Марија Бергамо је означила да експресионизам престаје да буде самостални стил после 1925. године.<sup>465</sup> Одређење 1925. као године „завршетка“ експресионизма је дискутабилно будући да је експресионистичка активност представника Друге бечке школе текла готово неометано све до доласка нациста на власт, који су после 1933. године постепено „гушили“ експресионистичку уметност.<sup>466</sup> Аргументи према којима Бергамова Прву симфонију Станојла Рајичића одређује као експресионистичку су хармонска нефункционалност и атонална вертикала.<sup>467</sup> Наиме, иако у делу нема функционалне хармоније у смислу

---

<sup>462</sup> Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 68–69. Већ смо поменули да би Прокофјевљева опера *Пламени анђео* и потом Трећа симфонија, то јест, Хиндемитове опере настале око 1920. могле да буду Рајичићеве узор. Будући да су у то време ово била релативно нова остварења стара највише око двадесет година, музичким критичарима, у овом случају Миленку Живковићу, није било тешко да Рајичићеву симфонију упореде са њима.

<sup>463</sup> Исто, 69.

<sup>464</sup> Уп. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 131.

<sup>465</sup> Уп. исто, 72.

<sup>466</sup> Поменимо да је Шенберг компоновао додекафонску музику у свом најчистијем виду све до Варијација за оркестар оп. 31 (1931). Последња Бергова дела, као што је Концерт за виолину и оркестар (1935) или опера *Лулу* (1935), такође су експресионистичка. Истовремено, Веберн, у својој инструменталној музици од двадесетих година XX века, тежи експресионистичком, афористичном изразу, као и организацији музичких параметара која претходи интегралном серијализму.

<sup>467</sup> „...[О]не [теме] су ситуиране у мање-више строге формалне оквири, којима не смета хармонска нефункционалност. Међутим, оштрина дисонантног звука и ритмички интензитет, који је

класичног тоналитета, тоналност у хиндемитовском смислу, линеарно је профилисана и присутна. Вертикала није терцно структурисана, а према нашим аналитичким увидима, далеко је од случајне вертикале атоналног експресионизма, већ је, као и у случају поменутих Ристићевих дела из тог периода, реч о пажљивом осмишљању сонорности вертикалних склопова. Такође, непознат нам је и психолошки аспект Рајичићевог стварања, у смислу истраживања несвесног (било индивидуалног или колективног), који би Рајичића приближио експресионизму. Другим речима, у питању је дисонанцама презасићен позни романтизам, али уз висок степен придржавања класичних формалних оквира (то јест, висок степен академизације), о којем бисмо, у европским оквирима, могли да говоримо као о заметку послератних неоекспресионистичких тенденција.

Када су у питању Рајичићеви узорни, путем анализе дела, уочили смо да би Хиндемит и Прокофјев, као неокласичари, могли да буду узорни у погледу хармонског језика само када су у питању њихова „дисонантнија“ дела. Такође, Бетовен је узор само када је реч о концепцији скерца. Већ у периоду компоновања Прве симфоније, уочавају се оркестрациони поступци Густава Малера као узорни – удвајање деоница дрвених дувачких инструмената, као и достизање малеровске оркестарске полифоније – што ћемо прецизније објаснити на примерима каснијих остварења у којима је Малеров утицај израженији.

По завршетку студија у Прагу, Станојло Рајичић се 1935. године вратио у Београд и, што је очигледно из критика Прве симфоније, активно се укључио у његов музички живот. По повратку у Београд, Рајичић се посветио компоновању вокалне лирике на стихове експресионистичких песника (циклуси *Jazz*, *Чувари света*, *Једанаест моторичних песама* и други),<sup>468</sup> камерне музике (соната за виолину и клавир [1938], два гудачка квартета [1938. односно 1939]), а опробао се и у компоновању балетске музике (балет *Под земљом*, 1940). Извођењима наведених дела, изложио се и критичком суду својих савременика.

---

Рајичићевој музичкој природи примарно близак, а у споју са атоналном вертикалом добија специфичну боју – допринели су стварању утиска о изузетној авангардности овога дела“. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације...*, нав. дело, 130–131.

<sup>468</sup> Према наводима Јелене Милојковић-Ђурић, Рајичићеви вокални циклуси су, упркос смелом музичком језику, били често извођени. Песме из циклуса *Чувари света* (али и Други гудачки квартет) биле су награђене на конкурс Друштва пријатеља уметности *Цвијета Зузорић*, а *Једанаест моторичних песама* су добиле награду Академије седам уметности. Уп. Јелена Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе...*, нав. дело, 153–154.

У погледу хармонског језика и оркестрације сродна Првој симфонији, Друга симфонија оп. 15 завршена је 1941. године, непосредно пред окупацију Југославије. Из очигледних разлога, није било прилике за њено извођење. Самим тим, није могуће ни сагледати њену рецепцију. Ипак, сматрамо да је важно да аналитички размотримо и ово дело, будући да су у њему уочљиви начини на које је Рајичић покушавао да приближи свој композиторски језик публици која очигледно није била навикнута на експресионистички музички израз, а самим тим и другачији утицаји.

Друга симфонија, у погледу музичког језика, представља наставак композиторових идеја из Прве симфоније, премда су око 1940. године и касније током окупације, у композиторовом опусу, паралелно са експресионистички оријентисаним делима (Друга симфонија, Концерт за кларинет [1943] и тако даље) настајала дела нешто ублаженијег музичког израза (балет *Под земљом* [1940], или циклус симфонијских поема инспирисаних народном епском поезијом [1942]). Како год да су се у том периоду „преламале“ и смењивале стваралачке фазе Станојла Рајичића, Друга симфонија представља свакако једно од дела која се убрајају међу рана, експресионистичка остварења, на начин на који се експресионизам до тада испољавао у композиторовом опусу – кроз претежно дисонантан језик. За разлику од Прве симфоније у којој се јединство циклуса уочава кроз примену интервала мале секунде и у хоризонтали и у вертикали, Рајичић је у Другој симфонији, у погледу формалне организације циклуса, применио још неке елементе којима би обезбедио јединство циклуса. Елементи о којима ћемо говорити указују на развој Рајичићевог симфонијског мишљења, то јест, начине на које је покушавао да обезбеди јединство циклуса и укаже на виталност класичне форме. Кроз анализу дела, пратићемо узор на које се Рајичић ослањао.

Први став ове симфоније написан је у сонатном облику (*Allegro*) са уводним сегментом (*Moderato*), који се током става, а и симфоније понавља, попут сигнала, на структурно важним местима. Тај вид понављања мота, уводног фрагмента, односно сигнала, очигледно је рађен по узору на лагани увод Гудачког квартета Сезара Франка. Осим лаганог увода који се понавља кроз симфонију, у делу нема других елемената који асоцирају на Франково стваралаштво. Није познато због чега

би Франк могао да буде један од узора када је у питању концепција форме – претпостављамо да је реч о формалној јасноћи и мотивској повезаности (елементима цикличног принципа) који се везују за музику Сезара Франка.<sup>469</sup> У поређењу са Првом симфонијом, Рајичић је уместо обједињујућег интервала поставио увод који обезбеђује јединство циклуса. Са изузетком уводног сегмента који се понавља кроз дело, концепција Друге симфоније је слична концепцији Прве. Такође, у погледу хармонског језика и оркестрације нема битнијих промена. Изузетак би био скерцо, који је у Другој симфонији више малеровски него бетовеновски. У поређењу са Првом симфонијом, у којој се тоналност испољавала у виду упоришне тачке одређеног одсека, али и кроз линеарно профилисање теме, у Другој симфонији можемо, сасвим условно, да говоримо о дужим, понекад и терцно структурисаним одсецима, у којима се тоналност, осим као упоришна тачка, испољава и кроз, дуже одсеке у којима се јавља педал, или чак долази и до усклађивања деоница које као да алудирају на функционални тоналитет. Ипак, и у Другој симфонији, као и у Првој, користимо ознаке попут *in A*, *in B* и тако даље, јер је и даље реч о проширеној тоналности.

Рајичићев увод Друге симфоније *in E*, одвија се претежно на тоничном педалу, а базиран је на целостепеној лествици, односно низању прекомерних квинтакорада у деоницама лимених дувачких инструмената и траје осам тактова (видети пример 115).

Пример 115. Станојло Рајичић, Друга симфонија, I став, *Moderato*, т. 1–4.

<sup>469</sup> Занимљиво је да је неколико година касније Рајичић користио опус Сезара Франка и у свом педагошком раду. Тако су студентске композиције стваралаца потеклих управо из Рајичићеве класе рађена по узору на Франков циклични принцип. Поменимо дела као што су Соната за клавир у *f-moll*-у (1949) и Гудачки квартет (1950) Властимира Перичића, или *Sonata romantica* за клавир (1947) и Гудачки квартет (1948/49) Василија Мокрањца. Очигледно је Рајичић добро познавао дела француског композитора и примењивао његова композициона решења у педагошкој пракси, сматрајући га добрим узором.

Опсежна експозиција од т. 9 базирана је на главној теми *in C*, у деоници виолончела, са градацијом кроз оркестарски крешендо (видети пример 116). Каденца (због употребе проширеног тоналитета прикладније би било говорити о хармонском застоју) *in G*, парт. бр. 1: 10 означава крај теме и почетак моста (1: 10). Споредна тема је грађена као комплекс. Одсек В<sub>1</sub> (парт. бр. 2: 10) је тонално центриран *in As/Gis* (видети пример 117), да би потом уследила интерполација (парт. бр. 3: 9, *in H*), а онда и одсек В<sub>2</sub> (парт. бр. 7: 2, такође *in H*, видети пример 118). Кратка завршна група (*in E*, парт. бр. 8: 2) затвара експозицију и припрема понављање уводног сегмента, које није дословно. Скраћен уводни сегмент налази се између експозиције и развојног дела (*in Ges*, парт. бр. 8: 5–8: 8, свега три такта у односу на почетних осам).

Пример 116. Станојло Рајичић, Друга симфонија, I став, Allegro, т. 9. – парт. бр. 1: 3.

The musical score for Example 116 shows the first three measures of the first movement. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A circled '1' above the first measure indicates the start of the exposition. The score includes parts for Oboe 1 & 2, Clarinet in Bb 1 & 2, Clarinet in Bb, Bassoon 1 & 2, Cor in F 1 & 2, Trumpet in Bb 1, 2, & 3, 3 Trumpets and 3 Trombones, Percussion, and Cymbals, and Violoncello. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *mf*.

Пример 117. Станојло Рајичић, Друга симфонија, I став, Allegro, парт. бр. 2: 10–3: 4.

Fig. 1. 2. *p* *stacc.* ③

Cfg. *p* *stacc.*

Vn. I *p* *leggiero*

Vn. II

VI.

Fig. 1. 2.

Cfg. etc.

Vn. I

Пример 118. Станојло Рајичић, Друга симфонија, I став, Allegro, парт. бр. 7: 2–7: 7.

Cl. in Bb  
1. 2. *p*

Cor. in F  
1. 2. *p*

Vn. I

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

etc.

Развојни део (парт. бр. 8: 9), in A, заснован је најпре на материјалу главне теме. Од парт. бр. 10: 7 јавља се материјал споредне теме, одсек В<sub>1</sub>, in H, а потом и В<sub>2</sub>, in D, од парт. бр. 14: 8.

Реприза почиње од парт. бр. 16: 6, in C, али без оркестарског крешенда, већ *tutti* (гудачки и дрвени дувачки инструменти). Споредна тема, одсек В<sub>1</sub> се понавља

in F, од парт. бр. 18: 2, скраћено у односу на експозицију, док се одсек B2 репризира у основном тоналитету става, in C, од парт. бр. 20: 10. Завршна група компонована је in F, у виду тоналног заокружења споредне теме (парт. бр. 21: 10), да би за њом уследило поновно репризирање уводног, Moderato сегмента, in E, идентично као на почетку става (парт. бр. 22: 3–22: 10). Кратка кода од четири такта (парт. бр. 23) враћа се у основни тоналитет in C и заснована је на материјалу прве теме.

Лагани став је написан у једном од „ређих и слободнијих“, односно нестандардизованих облика песме. Реч је о облику чији су крајњи делови у облику троделне песме, док се између њих, налази развојни одсек (форма *AbA*). Тако је део *A* у форми троделне песме, чији је одсек *a* in F (од почетка до парт. бр. 1: 9, видети пример 119), одсек *b* in B (poco animato-calando, парт. бр. 1: 10–4: 2) и репризни одсек *a* in F (Andante, парт. бр. 4: 3–6), на који се надовезује прелаз који траје од парт. бр. 6 до 10: 3 (poco più animato).

Пример 119. Станојло Рајичић, Друга симфонија, II став, Andante, т. 1–5.

Средишњи део *b*, (Allegro), парт. бр. 10: 4–13: 2 у основи је центриран in E и представља краћи развојни део између две троделне песме.

Реприза дела *A* је идентична, са промењеним тоналитетом одсека *b*. Одсек *a* је in F (парт. бр. 13: 3), одсек *b* је in D, (poco animato-calando, парт. бр. 15–17: 4) и

реприза (Andante) је in F, парт. бр. 17: 5–18: 7. На њу се надовезује и кода in F, парт. бр. 18: 8–19: 5 (крај става).

У основи, схема трећег става (Presto, сложена троделна песма, АВА) би могла да се представи на следећи начин:

Табела 18. Схема трећег става Друге симфоније Станојла Рајичића

A	B	A <sub>1</sub>
<i>a</i> , т. 1– парт. бр. 3: 7 in G <i>b</i> , 3: 8–7: 8 in E <i>a</i> , 7: 9–10: 7 in G	<i>c</i> , 10: 8 in E <i>d</i> , 13: 6 in D <i>c</i> , 18: 8 in E	<i>a</i> , 21: 6 in G <i>b</i> , 25: 2 in E <i>a</i> , 29: 4 in G
Coda, 32: 3 in E (до краја in E).		

Реч је о сложеној троделној песми, по деловима Scherzo-Trio-Scherzo. За разлику од бетовеновског скерца какав се нашао у Првој симфонији, овај скерцо више наликује скерцима Густава Малера, у смислу диспозиције тематског материјала. Ту пре свега мислимо на постепено изграђивање теме од њених фрагмената и онда њихово разграђивање, које је у одређеној мери одлика репризе и коде. У оркестрацији је приметно одсуство масивног звука (иначе присутно током целе симфоније),<sup>470</sup> што је такође једна од карактеристика „фрагментованих“ партитура Малерових скерца – пре свега, скерца Седме симфоније. У скерцу Седме симфоније Густава Малера, уочљиво је управо постепено конституисање теме акумулацијом фрагмената и обратно, јавља се и фрагментовање теме назад до фрагмента; поред тога, већим делом става доминира камерна оркестрација.<sup>471</sup> Такође, јављају се и честе промене оркестарских боја, „мешање“, односно удвајање разнородних инструмената, или дрвених дувачких инструмената међусобно (видети пример 120).

Финални став (рондо, Moderato–Presto) отпочиње истим уводом од осам тактова као и први став и исто је тонално центриран in E, без обзира на главни тоналитет става. Главна тема ронда, А је in D (т. 9, видети пример 121), завршава се in E, парт. бр. 2: 8. Следи прелаз, такође тонално центриран in E. Споредна тема је грађена као комплекс: В<sub>1</sub> је in H, парт. бр. 5: 2, док је одсек В<sub>2</sub>, парт бр. 8, тонално

<sup>470</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 36–37.

<sup>471</sup> Опширније у: Miloš Bralović, „The Collage-Shaped Worlds of Gustav Mahler’s *Rückert* Symphonies“, *New Sound International Journal of Music*, 44, 2014, 186–189.



центриран in C. Следи реприза главне теме А у основном тоналитету in D, од парт. бр. 10: 3, а потом и прелаз (бр. 12: 2) ка трећој теми, C.

Пример 120. Станојло Рајичић, Друга симфонија, III став, Presto, т. 1 – парт. бр. 1: 6.

The image displays a page of a musical score for Example 120, featuring various orchestral instruments. The score is written in 3/4 time and includes the following parts:

- Oboi 1. 2.**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet of eighth notes, marked *p*. Part 2 starts with a second ending (a2) and a triplet, marked *mf*.
- Clarineti in B $\flat$  1. 2.**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *p*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mf*.
- Fagotti 1. 2.**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *p*. Part 2 starts with a second ending (a2) and a triplet, marked *mf*.
- Trombe in B $\flat$  1. 2.**: Part 1 and 2 are silent until the end of the page, where they play a chord marked *mp*.
- Triangolo**: Part 1 and 2 are silent until the end of the page, where they play a chord marked *p*.
- Violini I**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *p*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *p*. Both parts include *spicc.* markings.
- Violini II**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *p*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *p*. Both parts include *spicc.* markings.
- Viole**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mf*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mf*. Both parts include *spicc.* markings.
- Violoncelli**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mp*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mp*.
- Contrabassi**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mp*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *mp*.
- Fl. 1. 2.**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *f*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *f*.
- Tr. in B $\flat$  1. 2.**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *f*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *f*.
- Trgl.**: Part 1 and 2 are silent until the end of the page, where they play a chord marked *f*.
- Vn. I**: Part 1 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *f*. Part 2 starts with a first ending (1.) and a triplet, marked *f*. Both parts include *cresc.* markings.

(наставак)

Fl. 1. 2. *sf*

Tr. in B♭  
1. 2. *sf*

Trgl.

Tamb.  
mil. *f* etc.

Vn. I *sf*

Vc. *p* *pizz.*

Cb. *p* *pizz.*

Пример 121. Станојло Рајичић, Друга симфонија, IV став, Presto, т. 9 – парт. бр. 1:  
б.

Fl. 1. 2. *Presto* *p* <sup>a2</sup> ①

Cor. in F  
1. 2.

Tr. in B♭ 1. 2.  
3.

3. Trbn.  
e Tb.

Ptti.

Gr. c.

Vl. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

(наставак)

Fig. 1. 2.

Fl.

Vl.

Vc.

Cb.

etc.

Трећа тема, тонално центрирана in B (парт. бр. 14: 5), доноси карактерни контраст, носи ознаку *meno mosso – accelerando*, а потом се враћа на првобитни темпо. Следи нови прелаз (бр. 15: 10), након чега се јавља реприза главне и споредне теме: A in B, парт. бр. 17: 10, B<sub>1</sub> in H, B<sub>2</sub> in C (парт. бр. 22: 3 и 25: 2, дословно репризирани, са истим тоналним центрима), да би се последња реприза главне теме вратила у основни тоналитет (in D, парт. бр. 27: 4), а која је срасла са кодом става и целе симфоније. Кода садржи кратак „предах“, пред сам крај (*Andante*, парт. бр. 31: 5–31: 8), те се у последња два такта враћа први темпо става и цео став се завршава in G, иако је централни тоналитет става (посматрајући главну тему), in D.

Пример Друге симфоније говори нам о Рајичићевом постепеном композиторском сазревању. У жељи да овлада симфонијским жанром, композитор је ближи позноромантичарским концепцијама симфоније, као што је мото који се понавља кроз дело, коришћен по узору на Сезара Франка, или скерцо, компонован у маниру Густава Малера. Имајући у виду познату полемику између Станојла Рајичића и Светомира Настасијевића вођену 1940–1941. године,<sup>472</sup> у којој Рајичићу „...није замеран недостатак композиционо-техничке спреме, колико се пажње обраћало на његов однос према музичком наслеђу“,<sup>473</sup> композитор је вероватно желео да прикаже како би могао да изгледа позноромантичарски симфонијски израз сагледан из призме савременог (и модерно оријентисаног) композитора. У отприлике истом периоду, Рајичић одустаје од било каквих композиционих принципа који би београдској музичкој сцени могли да делују радикално, можда

<sup>472</sup> Опширније у: Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 70–71.

<sup>473</sup> Исто, 71.

управо због пријема на који су композиторова дела наилазила. У то време су и други чланови Прашке групе постепено напуштали своју експресионистичку оријентацију. Нажалост, услед друштвено-политичких прилика, то јест, окупације Југославије и последично, Рајичићевог повлачења из јавног живота, до (коначне?) синтезе дисонантног (то јест савременог) музичког језика и позноромантичарског симфонизма није дошло и Рајичићево стваралаштво се развијало на другачији начин.

## 6. 2. Ка заокрету?

У периодизацији Рајичићевог стваралаштва поменули смо да је у периоду изолације из јавног живота током Другог светског рата (изолације која у његовом случају није значила и престанак компоновања) Рајичић написао низ стилски различитих дела која се сврставају у две групе. С једне стране, налазе се остварења експресионистичке оријентације, као што је, на пример, Први концерт за кларинет и оркестар, а с друге неокласична/неоромантичарска остварења, попут симфонијских поема инспирисаних народном епском поезијом (*Мали Радојица*, *Смрт мајке Југовића*, *Марко није уз рамазан вино* и *Зидање Скадра*, све из 1942). У вези са променом Рајичићевог стилског усмерења (али и кроз поређење са стваралаштвом Војислава Вучковића непосредно пред окупацију), Мелита Милин наводи:

Поједностављење музичког језика његовим [Вучковићевим] тадашњим делима, праћено тежњом ка реалистичком изразу, догодило се приближно у исто време кад и сличан процес код Рајичића, код кога се то, међутим, није десило из идеолошких побуда, већ због уздржаног пријема на који су наилазила његова дела.<sup>474</sup>

Премда Рајичићева промена стила није била примарно идеолошке, већ практичне природе, очигледно је да је у делима до Друге симфоније дошло до промене стила – као у Другом гудачком квартету, или балетској музици *Под земљом*.<sup>475</sup> Али, док су те промене биле релативно „благе“ – у питању је било јасније испољавање тонаности, које више није било само упоришна тачка, већ и блага инклинација

<sup>474</sup> Мелита Милин, *Традиционално и ново...*, нав. дело, 8.

<sup>475</sup> Уп. исто.

према функциоалној тоналности (педали, целостепени акорди, терцне структуре) – у Трећој симфонији Станојла Рајичића дошло је до јасно израженог неокласичног преображаја. Трећа симфонија у е-moll-у завршена је 1944. године, а посвећена је архитекти Милошу Сретеновићу. По обиму нешто краћа у односу на претходне две симфоније, Трећа симфонија представља неокласични „заокрет“ (или пре искорак) у Рајичићевом стваралаштву. Форма је прегледна, хармонски језик усмеренији према класичном тоналитету (свакако је реч о дуру и молу у традиционалном смислу), ставови су „кондезованији“ и чини се да је Рајичић у овом делу много више пажње посветио експозиционим одсецима него развојним, инсистирајући на мелодичности материјала симфоније. Специфична је и природа тонског материјала тема, у смислу коришћења лествичних структура блиских фолклору (цигански или балкански мол и друге), на начин сродан романтизму националног усмерења, али то је једина одлика ове симфоније која је приближава овом правцу.

Нема експлицитних разлога због којих би Рајичић начинио искорак према неокласицизму управо 1944. године и управо компоновањем симфоније. Једна претпоставка би могла да се односи на Рајичићево посезање за реалистичним методом социјалне уметности,<sup>476</sup> предвиђајући будућу естетику доктрине социјалистичког реализма. Можда се таква природа Рајичићевог искорака десила услед размишљања о ставовима две године раније преминулог Војислава Вучковића, који је у својим написима из тридесетих година заступао идеју социјалне уметности базиране на реалистичним основама.<sup>477</sup> Можда је и посвета архитекти Милошу Сретеновићу – могуће и Рајичићевом блиском пријатељу и љубитељу музике – која стоји на самом почетку партитуре, утицала на изглед симфоније.

---

<sup>476</sup> Уп. Mirjana Veselinović-Hofman, „What, How and Why in Serbian Music after the Second World War, in the Light of Ideological-Political Upheavals“, *Musicology*, 23, 2017, 17. Ауторка наводи да је у периоду међуратне естетике социјалне уметности постојао конфликт између авангардних и реалистичких тенденција, те да је на нашим просторима, међуратна социјална уметност била блиска оним реалистичним.

<sup>477</sup> Можда је најочигледнија манифестација Вучковићевих естетичких настојања садржана у: Војислав Вучковић, „Музички реализам“, у Властимир Перичић (ур.), *Студије, есеји, критике*, Београд, Просвета, 1968, 99–108. Најјаснију манифестацију музичког реализма Вучковић проналази у опери *Борис Годунов* (1869) Модеста Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881) и то управо због начина на који је народ представљен у њој: „Он [народ] је дат у слици 'у којој се страховито сливају свирепа и праведна мржња и дивљи инат'“. Исто, 103.

Први став почиње нешто обимнијим уводом у односу на претходне две симфоније. У њему се као јасни тонални центар поставља е-moll (видети пример 122). Увод траје 15 тактова и по узору на симфоније из доба класицизма, завршава се на доминанти, припремајући експозицију сонатног облика.

Пример 122. Станојло Рајичић, Трећа симфонија, I став, Andante, т. 1–3.

Andante

Clarinetto basso *pp*

Fagotti 1. 2. *pp*

etc.

Главна тема је у е-moll-у (парт. бр. 1: 6, видети пример 123), потом следи мост (парт. бр. 3: 2), а онда и споредна тема у G-dur-у (парт. бр. 3: 6, видети пример 124), на коју се надовезује одсек концентрисан око тритонуса с-fis, да би се споредна тема завршила у g-moll-у, одакле почиње и завршна група (парт. бр. 5: 5).

Пример 123. Станојло Рајичић, Трећа симфонија, I став, Allegro risoluto, парт. бр. 1: 6–1: 9.

Allegro risoluto

Vn. II

VI. *mp*

Vc. *p* spicc.

Cb. *p* spicc.

etc.

Пример 124. Станојло Рајичић, Трећа симфонија, I став, Allegro risoluto, парт. бр. 3: 6–4: 6.

The image displays a musical score for Example 124, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Ob. 1. 2., Cor. in F 1. 2., Vc., and Cb. The second system includes parts for Tr. in B- 1. 2. 3., Gr. c., Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The score features various musical notations, including dynamics (p, mf), articulation (pizz., arco), and a section marked with a double bar line and a circled 4. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 4/4.

Развојни део (парт. бр. 5: 10) најпре модулира у f-moll, да би се потом, од парт. бр. 6: 6, материјал сродан главној теми изложио у b-moll-у.<sup>478</sup> Од парт. бр. 6: 10, јавља се материјал главне теме у Des-dur-у, па поново од бр. 7: 3 материјал епизодне теме у b-moll-у, потом завршне групе у f-moll-у (парт. бр. 7: 6), споредне теме у Des-dur-

<sup>478</sup> Властимир Перичић овај материјал именује као споредну тему у експозицији. Уп. Vlastimir Perićić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 39. Имајући у виду тонални план, тај сегмент би пре могао да се назове епизодном темом у развојном делу, иако се исти сегмент репризира у коди, у основном e-moll-у.

у, потом музички ток модулира у *fis-moll*, а онда следи и даља фрагментација материјала који се спроводи кроз различите тоналитете.

У репризи, главна тема се јавља од парт. бр. 14: 5 у *e-moll*-у, а мост од парт. бр. 16. Споредна тема се потом репризира у *E-dur*-у, дословно транспонована, од парт. бр. 17: 10. Сегмент споредне теме центриран око тритонуса *c-fis* транспонован је за терцу ниже и креће се око тритонуса *a-dis*. Од парт. бр. 18: 4 почиње завршна група на коју се надовезује опсежна кода, у којој се репризира и материјал епизодне теме из развојног дела у основном тоналитету.

На месту лаганог става налази се троделна песма са концертантним епизодама (*Andante mesto*), чије су теме фолклорно интониране (видети пример 125).

Пример 125. Станојло Рајичић, Трећа симфонија, II став, *Andante mesto*, т. 1–4.

**Andante mesto**  
a<sup>2</sup>

Fig. 1. 2.

pp  
con sord.

1. 2.  
Cor. in F  
pp  
con sord.

1. 2.  
pp  
con sord.

Vc.  
p  
3

etc.

У излагању тематског материјала, током почетног одсека у *f-moll*-у, контрастно се смењују фагот, хорна и виолончело са дувачким инструментима. Средишњи одсек се јавља од парт. бр. 5: 2, са ознаком *ritu mosso*, у *E-dur*-у, који се постепено убрзава до *Allegro*-а, а у погледу тематског материјала наликује споредној теми претходног става. Развојног је карактера. Репризни одсек почиње повратком у *f-moll*, од парт. бр. 13: 9.

Формална схема трећег става (сложена троделна песма) могла би да се представи на следећи начин:



Табела 19. Станојло Рајичић, Трећа симфонија, III став, формална схема

A	B (trio)	A
<i>a</i> , почетак, <i>a</i> -moll <i>b</i> , 3: 7, развојни одсек у <i>h</i> , то јест, <i>d</i> фригијском модусу <i>a</i> , 7: 5, реприза, <i>a</i> -moll, до 10: 4, генерал пауза.	<i>c</i> , 10: 5, <i>c</i> -moll <i>b</i> , 12, <i>e</i> -moll <i>c</i> , 15, <i>fis</i> -moll, завршава се на природном VII (доминанта <i>a</i> -moll-а, 19: 3).	<i>da capo</i> .
Кода (парт. бр. 19: 4), на материјалу трија у <i>c</i> -moll-у, тоналитету у којем се став завршава.		

Једини пут у својим симфонијским скерцима Рајичић не расписује, а самим тим и не варира репризу скерца, већ јој само додаје коду, која у случају ове симфоније испрва звучи као други трио, транспонован у *c*-moll, како би се сам трио тонално заокружио – будући да се први пут завршио „отворено“ према репризи.

Опсежан увод у основном *e*-moll-у се јавља на почетку финалног сонатног става (*Andante-presto*) и траје до парт. бр. 3. Припрема главне теме се јавља од парт. бр. 3: 2 и траје 20 тактова, најпре на тоници *E*-dur-а, а потом *D*-dur-а (понавља се фигура која се састоји од разлагања тоничног квинтакорда). Коначно, главна тема се јавља од парт. бр. 4: 4 у *A*-dur-у, који је и основни тоналитет става (видети пример 126). Мост се јавља од парт. бр. 5: 2, да би споредна тема са своја два одсека наступила од парт. бр. 7: 10. Одсек *V*<sub>1</sub> варира између *D*-dur-а и *h*-moll-а, док је одсек *V*<sub>2</sub> у паралелном *fis*-moll-у, на тоничном педалу (парт. бр. 9: 5). Завршна група се јавља од парт. бр. 11: 3 у *fis*-moll-у.

Развојни део финалног става (од парт. бр. 11: 9) пролази кроз различите тоналитете мање или више удаљене од полазног *A*-dur-а (по реду: *fis*-moll, *C*-dur, *E*-dur, *H*-dur, *A*-dur, *cis*-moll – најудаљенији је терцно сродни *C*-dur).

Реприза је идентична експозицији. Од парт. бр. 19: 6, понавља се 20 тактова припреме, потом главна тема у *A*-dur-у (парт. бр. 20: 9), мост (парт. бр. 21: 7), споредна тема, *V*<sub>1</sub> (парт. бр. 24: 5) у *C*-dur-у/*a*-moll-у, *V*<sub>2</sub> (парт. бр. 25: 10) у *e*-moll-у, на тоничном педалу и завршна група у *e*-moll-у од парт. бр. 28: 2.

Кода (парт. бр. 28: 5) у основном *e*-moll-у, кратка је и представља тематско заокружење става, али и тонално заокружење читаве симфоније.

Пример 126. Станојло Рајичић, Трећа симфонија, IV став, Presto, парт. бр. 4: 4–4: 7.

The musical score is for the fourth movement of the Third Symphony by Stanojlo Rajicich, marked Presto. It is in 4/4 time and consists of seven staves. The instruments are: Ob. 1. 2., Cor. ing., Cl. in B $\flat$  1. 2., Cl. b., Fg. 1. 2., Cor. in F 1. 2. and 3. 4., and Vc. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern with frequent accents and a dynamic range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes markings for 'cresc.' (crescendo) and 'a2' (second octave). The bassoon part (Fg. 1. 2.) has a 'etc.' marking at the end of the excerpt.

У погледу узора, споменули смо прокофјевљевски неокласицизам. Поред релативно нормиране форме сонатно-симфонијског циклуса и уопште, поједностављености музичких параметара, у вези са стваралаштвом Прокофјева, у Трећој симфонији се може уочити и прокофјевљевска мелодичност, честа исклизућа у терцно сродне тоналитете (и уопште честе везе терцно сродних акорада), што имплицира тоналне, али не увек и конвенционалне хармонске обрте. Осим тога, чини се да израженијих узора нема, као што је то било у ранијим делима (малеровска оркестрација, или Франкова концепција форме на пример).

Рајичићев заокрет ка традиционалнијим композиционо-техничким процедурама, које се крећу у распону од проширено тоналних дела према, у класичном смислу, тоналних дела на изванредан начин антиципира композиторову послератну соцреалистичку фазу. Трећа симфонија би, имајући у виду остатак композиторовог опуса, представљала једно од ретких типично неокласичарских остварења у којем су подједнако сведени сви параметри музичког израза – можда

чак према прокофјевском неокласицизму. Упркос сведености израза, профил тема је „типично“ фолклоран, у смислу употребе фолклорних лествичних образаца у њиховој изградњи. Будући да ни Друга ни Трећа симфонија нису извођене, о њима можемо да говоримо искључиво као одразима појединих фаза Рајичићевог стваралаштва, али не као и делима која су у нашем музичком животу имала икаквог утицаја.

После Прве, симфонија која је имала значајнијег одјека у музичкој јавности Београда била је Четврта симфонија. О њеном једином забележеном извођењу Властимир Перичић наводи следеће:

Dogodilo se to kada je jednom prilikom 1946. godine održan diskusioni sastanak Udruženja kompozitora Srbije, na kome su u izvođenju Beogradske filharmonije (dirigent Krešimir Baranović) bila prikazana nova dela članova Udruženja. (Zbog kratkoće vremena koje je orkestru stajalo na raspolaganju, to i nije bilo izvođenje, već prosviravanje, tako reći bez ijedne jedine probe, pa utisak o delima sigurno nije mogao biti potpun i veran.) U diskusiji je *IV simfoniya* pretrpela oštru kritiku; autoru je maltene imputirano nepoznavanje svih kompoziciono-tehničkih disciplina: harmonije, kontrapunkta, oblika, instrumentacije, i savetovano mu – verujemo, dobronamerno – da se ponovo prihvati rešavanja harmonskih i kontrapunktskih zadataka!<sup>479</sup>

Иако дело није опстало на концертном репертоару током наредних деценија, оштра критика Четврте симфоније није обесхрабрила Рајичића. Према наводима Мелите Милин, композитор је прихватио изречене сугестије и посветио се усавршавању композиторског заната.<sup>480</sup> Како је ова партитура заправо изгледала? У примерку који смо користили, а који се према раније наведеној сигнатури налази у Архиву Српске академије наука и уметности, недостаје 30 страна нумерисаног рукописа, од 86. до 117. стране, тако да ће у аналитичким опсервацијама изостати завршетак другог и већи део трећег става.

Према Перичићевим речима, та симфонија је

najopsežnija od svih dosadašnjih, ona stoji na istoj liniji kao i prethodna – svojim nacionalnim prizvukom i osnovnim emocionalnim tonusom u kome iz početka preovlađuju dramski naponi, da se prema kraju dela sve više razreše u zamah igre.<sup>481</sup>

<sup>479</sup> Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 62. Перичић не наводи именом особе које су критиковале Четврту симфонију, те претпостављамо да је информације о поменутом догађају добио у разговору са Станојлом Рајичићем.

<sup>480</sup> Уп. Мелита Милин, *Традиционално и ново...*, нав. дело, 41.

<sup>481</sup> Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 60. Четврта симфонија је једино Рајичићево дело које Перичић пореди са симфонијским опусом Густава Малера и то када је у питању тонални план – реч је о симфонијама које не почињу и не завршавају се у истом тоналитету. Осим четврте, исти случај

Концепција Четврте симфоније је у основи иста као и у претходним – реч је о четвороставачном циклусу са уобичајеним распоредом ставова.

Први став (*Andante – Allegro*) почиње лаганим уводом, што је у односу на претходне две симфоније већ постао уобичајен Рајичићев манир. Увод је у а-молу, претежно на педалу доминанте и траје првих 11 тактова.

Прва тема (видети пример 127) је у облику троделне песме (*a*, парт. бр. 1, *b*, парт. бр. 2, *a*, 2: 14), у а-молу. Следи мост (парт. бр. 3: 9), а потом и друга тема (парт. бр. 4, видети пример 128) у с-молу, поново у облику песме (*a*, парт. бр. 4, *b*, парт. бр. 5, *piu mosso*, *a*, парт. бр. 7), након чега следи завршна група (парт. бр. 8), у с-молу.

Развојни део има два одсека: уводни (парт. бр. 10: 5) у а-молу, централни (парт. бр. 12) у *fis*-молу, на материјалу друге теме и увода (са променом темпа у *Andante mosso*) и од парт. бр. 14 јавља се материјал прве теме у *d*-молу и до краја развојног дела се ради са претходно изложеним материјалима. Завршног одсека у смислу педала доминанте у основном тоналитету нема.

Реприза је измењена – друга тема је незнатно скраћена. Прва тема се понавља идентично (троделна песма, по парт. бр. 21, 22 и 22: 14) у а-молу. Мост се репризира од парт. бр. 23: 9, али остаје у основном а-молу, у којем се репризира и друга тема од парт. бр. 24. Завршна група се репризира од парт. бр. 29, за којом следи опсежна кода, (парт. бр. 30: 3), која је налик другом развојном делу (као да се „репризира“ и развојни део).

Други став, по форми *abca*, један је од ређих и слободнијих облика песме. Схема се може представити на следећи начин:

Табела 20. Станојло Рајичић, Четврта симфонија, други став, формална схема

A, a-moll (развијена песма)	B, g-moll, sempre piu agitato e stringendo (троделна песма)	C, Allegro-andante (развојни део?)	A, a-moll
<i>a</i> , т. 1–10 <i>b</i> , т. 11–17 <i>c</i> , парт. бр. 1–1: 10	<i>d</i> , парт. бр. 4–4: 35 <i>e</i> , парт. бр. 4: 36–5	парт. бр. 6–9: 9	<i>a</i> , 9: 10...

је и у прве две симфоније. Такође, Малеров утицај је, као што смо већ образложили, присутан и у обликовању других параметара поред тоналног плана.

<i>b</i> , парт. бр. 1: 11–1: 18 <i>a</i> , парт. бр. 2–3: 32	<i>d</i> , парт. бр. 5 у с- moll-у		
------------------------------------------------------------------	---------------------------------------	--	--

Следи прекид преписа и недостајућих 30 страна. Лагани став је мрачан и изразито разубјен по својој концепцији, а садржи и честе промене темпа. Претпостављамо да се у оквиру завршетка, на самом крају који недостаје, налази скраћена реприза дела А, за којим следи кода.

Пример 127. Станојло Рајичић, Четврта симфонија, I став, Allegro, парт. бр. 1: 1–1: 5.

①

1. 2. Cor. in F *p* *a2* 1. *p* *sf*

3. 4. *p* 3.

Tr. in B<sup>b</sup> 1. 2. *p* *a2*

Trbn. 1. 2. *p* 1. *p* *sf*

Trp. *sf* *p*

Ptti. etc.

Tb. picc. *sf*

Vn. I *pp* *cresc.* 3. *sf*

Vn. II *pp* *cresc.* *sf*

VI. *pp* *cresc.* 3. *sf*

Vc. *pp* *cresc.* 3. *sf*

Cb. *p* *sf*

Пример 128. Станојло Рајичић, Четврта симфонија, I став, Allegro, парт. бр. 4: 1–4: 8.

The image displays a musical score for the first movement of the Fourth Symphony by Stanojlo Rajicich. The score is in 4/4 time and features several instruments: Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The first system shows the beginning of the piece, marked with a piano (*p*) dynamic and a first solo (*1. solo*) for the Clarinet in B-flat. The second system continues the piece, with a double bar line and a repeat sign. The Viola part has a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Трећи став већином недостаје. На последњих неколико страница, налази се сам крај скерца, то јест, кода овога става у g-moll-у.

Финални став (Andante – Presto) је прелазна форма између ронда и сонатног облика у c-moll-у и почиње опсежним лаганим уводом (т. 1 – парт. бр. 1: 10). Прва тема почиње од парт. бр. 2, у c-moll-у (видети пример 129). Следе прелаз (парт. бр. 2: 11, пододсек од парт. бр. 3) и друга тема (парт. бр. 3: 9) у d-moll-у. Од парт. бр. 4, јавља се прелаз ка првој теми. Код парт. бр. 5 репризира се прва тема, потом и фрагмент моста, парт. бр. 6.

Развојни део (парт. бр. 7) почиње у d-moll-у, тоналитету друге теме. Од парт. бр. 11, јавља се трећа тема у f-moll-у (Allegro moderato), да би се развојни део

наставио од парт. бр. 12, са ознаком Allegro, у d-moll-у, одакле се музички ток постепено убрзава ка репризи.

Пример 129. Станојло Рајичић, Четврта симфонија, IV став, Presto, парт. бр. 2: 1–2: 5.

The musical score for Example 129 is a page from a symphony score, specifically the first two measures of a Presto movement. The score is written for a full orchestra and includes parts for Oboe 1 & 2, Clarinet in Bb 1 & 2, four Cornets in F, Trumpet in Bb 1, 2, & 3, three Trombones and Tubas, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and D minor. Dynamics range from *mf* to *ff*. The score is marked with a circled '2' at the beginning, indicating a second ending or a specific measure. The tempo is marked *Presto*. The score shows a variety of musical textures, including melodic lines in the woodwinds and strings, and harmonic support from the brass and lower strings.

Реприза се јавља од парт. бр. 17, са ознаком Presto. Прва тема и мост (парт. бр. 17, односно 18) репризирају се доследно. Реприза друге теме јавља се од парт. бр. 18: 9, поново у d-moll-у, на коју се надовезује нови развојни део / опсежна кода и симфонија се завршава у e-moll-у. Према анализи, закључујемо да део форме до

развојног дела одговара ронду, док развојни део и реприза више приличе сонатном облику.

У погледу узора, уочавамо елементе оркестрације, али и оркестарске фактуре који асоцирају на стваралаштво Густава Малера – удвајање деоница дрвених дувачких инструмената, компоновање контратема у средишњем фактурном слоју и коначно малеровско обликовање оркестарске полифоније (слично поступцима у Првој симфонији). Будући да ови елементи нису толико изразити у Четвртој симфонији, већ постају уочљивији у каснијим делима, поготову када је реч о првим циклусима песама за глас и оркестар, детаљније ћемо их разматрати у наставку излагања.

Прве четири симфоније Станојла Рајичића могу да се тумаче као својеврсни „међаши“ стваралаштва тог композитора. Прва и Друга симфонија симболично означавају почетак и крај експресионистичке фазе, али истовремено оваплоћују и све кључне одлике Рајичићевог експресионизма, који се по својим одликама ипак разликује од изворног, Шенберговог атоналног, или фолклорног експресионизма Бартока и Стравинског. Реч је о тоналном музичком језику, где се тоналност манифестује кроз дванаесттонски тоналитет, са равноправно коришћеном терцном и не-терцном вертикалом. Теме остају препознатљиве у традиционалном смислу – њихов главни носилац је мелодијска компонента – иако су неперодичне и хроматизоване. Такође, структура и форма тих дела је дубоко укорењена у традиционалним обрасцима. Стога, једини изразито експресионистички елемент Рајичићевог музичког језика јесте (претежно дисонантна) хармонија.

Током Другог светског рата и повучености из јавног живота током окупације, настајала су експресионистичка дела, као и дела нешто ублаженијег тонуса. У том смислу, симптоматичан искорак ка неокласицизму (или касније, неоромантизму), представља Трећа симфонија, као потпуни повратак традиционалним композиционо-техничким средствима. Будући да Друга и Трећа симфонија нису извођене (а ни партитуре нису дуго биле доступне јавности), не можемо да говоримо о њиховом месту у историји српске музике, барем не прецизно. На основу рукописа тих дела, можемо једино да разматрамо еволуцију Рајичићевог композиционог писма у датом периоду.



Четврта симфонија, неоромантичарска у својој замисли, али и даље класична у својој концепцији, приликом свог јединог извођења, испровоцирала је негативне реакције, које су се у великој мери односиле на одсуство препоручених композиционих техника доктрине социјалистичког реализма. Према Перичићевом раније наведеном цитату, лош пријем симфоније примарно је узрокован неприпремљеним извођењем. Изузев тога, а на основу партитуре, о другим разлозима лошег пријема можемо само да износимо претпоставке. Да ли је то формална разуђеност, или богата колористичка оркестрација до тада можда недовољно присутна у српској музици, а можда су опсежни секвентно грађени одсеци деловали банално? Како било, Рајичић је још неколико година био у потрази за својим узором, о чему сведоче дела која је компоновао после Четврте симфоније. Укупна оцена квалитета прве четири симфоније Станојла Рајичића би ипак морала да изостане. Чињеница је да у тим делима постоји очигледно композиторово трагање за „идеалним“ узором који би био адекватно примљен барем у музичком животу Београда; услед недостатка укупног звучног утиска, рецепције дела (осим Прве симфоније), присутности на концертном репертоару и слично, не можемо прецизно да говоримо о успелости Рајичићевих симфонијских остварења – што и није наш основни циљ.

Рајичићево наредно опсежније остварење био је Други концерт за виолину (1946), који је у својој ревидираној верзији (1947) премијерно изведен 1949. године. Тим делом, Рајичић је показао успешност „преваспитавања“ које је проузроковао негативан пријем Четврте симфоније.

По завршетку Другог светског рата, Рајичић је дао велики допринос концертној литератури. Не рачунајући четири остварења тог жанра настала до 1945. године (два Концерта за клавир и оркестар, Концерт за виолину и оркестар, неоркестрирани Концерт за кларинет и оркестар), Рајичић је компоновао Други и Трећи концерт за виолину и оркестар (1946, 1953), Концерт за виолончело и оркестар (1948), Трећи концерт за клавир и оркестар, Други концерт за кларинет и камерни оркестар (1962), Концерт за фагот и оркестар (1969). Други концерт за виолину и оркестар, осим што указује на успешност композиторовог соцреалистичког „преваспитавања“ (о чему нам говори његова рецепција), указује на промену у погледу композиторових узора. Као што смо до сада уочили, Рајичић

је као узорно најчешће посматрао Малерово симфонијско стваралаштво, ређе стваралаштво Прокофјева или Франка, али се у Рајичићевом опусу до 1945. године они појављују на релативно апстрактном нивоу – реч је пре свега о преузимању и угледању на поједина оркестрациона решења. У Другом концерту за виолину и оркестар уочавамо Рајичићево окретање према композиторима словенских националних школа XIX века и то веома експлицитно, у погледу природе тематских материјала, и укупне звучности концерта. Ова особина концерта је највероватније довела до позитивне оцене соцреалистичких критичара, као што су Рајичићев савременик и колега Драгутин Чолић и потом, Стана Ђурић-Клајн.

Концерт је написан у традицији позноромантичарских симфонизираних концерата,<sup>482</sup> а конципиран је у три става (брзи, лагани и брзи), који у потпуности одговарају класичном сонатно-симфонијском циклусу. Готово сви елементи музичког тока (мелодија, хармонија, ритам, оркестрација, разуђена форма и структура) указују на узоре у словенском позном романтизму, то јест у концертантној музици композитора као што су Чајковски или Дворжак. Ти утицаји се до тог тренутка нису појављивали у Рајичићевом опусу, будући да је композитор до тада тражио своје узоре углавном међу западноевропским композиторима, претежно са немачког говорног подручја. Такође, ово је једно од ретких Рајичићевих инструменталних дела у којима је изражена разуђеност форме, поготову када је реч о ставовима у сонатном облику. Под разуђеношћу форме у овој фази Рајичићевог стваралаштва подразумевамо извесну „нецеловитост“ делова и одсека у ставовима, то јест, тежњу ка обликовању одсека као низу различитих краћих целина, или блокова, најчешће реченичне структуре. Исто се може рећи и за структуру одсека унутар делова – теме су формиране најчешће као две групе низова реченица.

Први став, *Allegro moderato*, четвртина = 80, написан је у сонатном облику, без двоструке експозиције. Прва тема, у основном *e-moll*-у, релативно је кратка и наступа од 1. такта, без увода (видети пример 130). Следи опсежан мост у *d-moll*-у (парт. бр. 1), а за њим и друга тема у *G-dur*-у, сачињена из два одсека (В<sub>1</sub>, парт. бр. 4, исти материјал је искоришћен у песми „Поноћ“ у циклусу за бас и оркестар *На липару* [песма, а и цео циклус су из 1950. године]; В<sub>2</sub>, парт. бр. 6: 17, видети примере

---

<sup>482</sup> Други концерт за виолину и оркестар посвећен је Марији Михаиловић.

131 и 132). Завршна група почиње од парт. бр. 7: 10, такође у G-dur-у. Развојни део је конципиран претежно на материјалу моста и друге теме и садржи три одсека (I, парт. бр. 8: 10 у d-moll-у, од парт. бр. 10 у c-moll-у; II, од парт. бр. 15, у f-moll-у; III, парт. бр. 16, у B-dur-у). По завршетку последњег одсека развојног дела почиње лажна реприза друге теме од парт. бр. 17 и то одсека V<sub>1</sub> у Es-dur-у, од парт. бр. 18 у d-moll-у и коначно од парт. бр. 19 у F-dur-у. Од парт. бр. 20 наставља се развојни део у h-moll-у, на педалу доминанте.

Пример 130. Станојло Рајичић, Други концерт за виолину и оркестар, I став, Allegro moderato, т. 1–8.

Allegro moderato  $\text{♩} = 80$

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

1  
2  
3  
4 Corni in F

1  
2  
3 Trombe in B

Timpani

Campanelli

Silofono

Tamb. picc.

Triangolo

Piatti

Gran Cassa

Tamtam

Violino solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Allegro moderato  $\text{♩} = 80$

*capriccioso*  
*p*  
*crescendo*

(наставак)

The image shows a musical score for Example 131, which is the fifth part of the fourth movement of the Second Concerto for Violin and Orchestra by Stanojlo Rajicich. The score is for measures 1-4 of the first four parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor (Cor.), Violin (Vl. s.), Viola (Vl.), and Violoncello (Vc.). The Flute and Oboe parts start with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The Cor parts start with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and include an acceleration (*accel.*) instruction. The Violin part features a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and includes trills (*v<sup>n</sup>*) and triplets (*3*). The Viola and Violoncello parts start with a piano (*p*) dynamic and include a piano (*pizz.*) instruction and a crescendo (*cresc.*). The Viola part also includes a *div. pizz. cresc.* instruction.

Пример 131. Станојло Рајичић, Други концерт за виолину и оркестар, Allegro moderato, парт. бр. 4: 1–4: 5.

The image shows a musical score for Example 132, which is the seventh part of the twentieth measure of the first movement of the Second Concerto for Violin and Orchestra by Stanojlo Rajicich. The score is for measures 7-13 of the first five parts: Oboe (Ob.), Violin (Vl. s.), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Oboe part is marked *Solo* and *dolce e tranquillo*, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin part is also marked *dolce e tranquillo* and starts with a piano (*p*) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are marked *pp* (pianissimo) and *dolce e tranquillo*.

Уместо на крају става, солистичка каденца се јавља после развојног дела, од парт. бр. 20: 7. Карактеристично је да се поред пасажа који се јављају у оквиру прве теме јавља и материјал одсека В<sub>1</sub> у основном е-moll-у, будући да се тај одсек неће јавити у репризи.

Реприза става почиње у основном е-moll-у, од парт. бр. 21, потом је мост транспонован у h-moll, од парт. бр. 21: 5. У оквиру друге теме, одсек В<sub>2</sub> се репризира у E-dur-у од парт. бр. 22: 13 (до краја, став мења тонски род). Следи

убрзање темпа у завршној групи (парт. бр. 24, Presto, четвртина = 112), а онда и у коди (парт. бр. 25, Presto, парт. бр. 26, Prestissimo, половина = 112, парт. бр. 29, Prestissimo, половина = 160).

Пример 132. Станојло Рајичић, Други концерт за виолину и оркестар, Allegro moderato – Presto molto, 6: 10–6: 17.

The image displays a page of a musical score for Example 132, featuring the orchestral parts for the second concert by Stanojlo Rajicic. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. pic.** (Piccolo Flute)
- Fl.** (Flute)
- Cb.** (Clarinet in B)
- Clar. B.** (Clarinet in B)
- Fag.** (Bassoon)
- Ccr.** (Corns, parts 1, 2, 3, 4)
- Tr. B.** (Trumpets in B, parts 1, 2, 3)
- Imp.** (Timpani)
- VI. s.** (Violin section)
- VI.** (Violin, parts 1 and 2)
- Vle.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabass)

The score is marked **Presto molto** with a tempo of  $d = 100$ . It includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte), as well as performance instructions like *arco unis.* (arco unisono) and *1° con sord.* (first with mutes). The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

(наставак)

Fl. piccolo  
Fl.  
Ob.  
Clar. B.  
Fag.  
1  
2  
Cor.  
3  
4  
1  
2  
Tr. B.  
3  
Timp.  
Vl. s.  
1  
Vl.  
2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Лгани став, *Andante moderato*, четвртина = 80 (видети пример 133), по форми је сложена троделна песма са развојним делом уместо трија. Формална схема би се могла представити на следећи начин:

Табела 21. Станојло Рајичић, Други концерт за виолину и оркестар, други став, формална схема

A (Andante moderato)	b, два развојна одсека	A <sub>1</sub> (Tempo I)
a, т. 1, G-dur b, парт. бр. 1, G-dur, d-moll a <sub>1</sub> , парт. бр. 3, G-dur	I, парт. бр. 4, h-moll II, парт. бр. 6, F-dur (Allegro, четвртина = 100)	a <sub>1</sub> , парт. бр. 9, G-dur
Кода, парт. бр. 9: 18, G-dur		

Пример 133. Станојло Рајичић, Други концерт за виолину и оркестар, II став, Andante moderato, т. 1–5.

Концепција лаганог става је умногоме слична лаганом ставу Рајичићеве Четврте симфоније. Осим концепције, нема других сличности, будући да доминирају словенски узори. Почетни део је троделна песма, следи развојни део који се постепено убрзава а за њим и сажета реприза, која садржи само први одсек почетног дела.

Финални став, Presto, четвртина = 160 је у разуђеном сонатном облику као и први став. Садржи кратак увод (т. 1–8), за којим следи експозиција: прва тема од парт. бр. 1 (видети пример 134); мост од парт. бр. 3: 9 (оба одсека су у e-moll-у);

друга тема је троделна песма, која наступа после тоналног скока у G-dur (*a*, парт. бр. 5, *b*, парт. бр. 6, H-dur/h-moll, *a1*, парт. бр. 7, G-dur). Следи завршна група у G-dur-у, парт. бр. 8: 8, која модулира у g-moll и припрема солистичку каденцу, која наступа од парт. бр. 9.

Пример 134. Станојло Рајичић, Други концерт за виолину и оркестар, III став, Presto, парт. бр. 1: 1–1: 4.

Развојни део садржи два одсека, први на материјалу прве теме, од парт. бр. 10 у g-moll-у и други модулаторни, са моделом за транспозицију на материјалу друге теме, од парт. бр. 11 (модел се јавља од парт. бр. 13 у E-dur-у, транспонује се од парт. бр. 13: 9 у f-moll, потом од парт. бр. 15 у d-moll). Као припрема репризе, друга тема се јавља у C-dur-у, од парт. бр. 17, која касније модулира у основни e-moll.

Реприза садржи само другу тему која се репризира у целини, транспонована у E-dur (одсек *a* се јавља од парт. бр. 18, *b* од парт. бр. 19 у Gis-dur-y/gis-moll-у, *a1* од парт. бр. 21: 7 у E-dur-у). Коначно, кода се јавља од парт. бр. 23 и концерт се завршава у истоименом E-dur-у.

У концерту нема референци на конкретна дела – реч је о „интонацији“ концерта, његовим хармонским обртима, контурама мелодије и оркестрацији који алудирају на чешки и руски позни романтизам.



Премијерно извођење прве верзије концерта коментарисао је Драгутин Чолић (такође један од припадника Прашке групе), наводећи да је Рајичић прихватио динамику нове, то јест послератне културне средине и самим тим је позитивно оценио дело.<sup>483</sup> Чолић је истакао Менделсона, Чајковског и Дворжака као Рајичићеве узорне, што је такође допринело критичаревој позитивној оцени.<sup>484</sup> Поред тога, Чолић у својој критици сугерисао Рајичићу извесне измене у оркестрацији, како би се деоница соло виолине боље истакла, а поред тога хармонију је оценио као превише једноставну.<sup>485</sup> Рајичић је, по свему судећи, уважио Чолићеве сугестије и посветио се ревидирању концерта. Ревидирана верзија је завршена наредне 1947. године, а концерт је у ревидираној верзији изведен 1949.

Критика коју је написала Стана Ђурић-Клајн 1949. године, поводом извођења ревидиране верзије концерта,<sup>486</sup> садржи његово изразито позитивно вредновање. Све раније наведене карактеристике концерта, у основним цртама описане и у критици (али са темељнијим освртом на оркестрацију, која је, очигледно, била највише мењана током ревизије) означене су као композиторово прихватање начела доктрине соцреализма, у смислу да је Рајичић одустао од „робовања формализму“<sup>487</sup> што обележава његово рано стваралаштво и приклонио се „тековинама здравог реализма“. Другим речима, похваљена је мелодичност материјала концерта, однос солистичког парта и оркестра, а индиректно, помало разуђен сонатно-симфонијски циклус (како смо га раније описали), можда је био и главни повод за позитивну критику, будући да је Рајичићево „одустајање“ од (релативно) строгог третмана форме, присутног у ранијим делима, али пре свега дисонантности и комплексности која је пратила његова последња извођења остварења до 1941. године (Прву симфонију, балет *Под земљом*, гудачке квартете) могло управо да доведе до другачијег слушања Другог концерта за виолину и

---

<sup>483</sup> Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 73.

<sup>484</sup> Исто.

<sup>485</sup> Исто.

<sup>486</sup> Уп. Стана Ђурић-Клајн, „Други концерт за виолину и оркестар Станојла Рајичића“, *Музика*, 2, 1949, 65–75.

<sup>487</sup> Према речима самог Рајичића, термин „формализам“ није имао одређено значење и користио се као ознака за све тенденције које су у време доктрине социјалистичког реализма сматране непожељним (на пример, дисонантна мелодија и хармонија, претерано комплексан музички ток и тако даље). Уп. Станојло Рајичић, „Из музичког света“, *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 423, св. 6, јун 1979, 1130.

оркестар. У поређењу са ранијим Рајичићевим делима, композитор је, најједноставније речено, „поромантизовао“ свој језик, окренувши се узорима који, како ће се испоставити у каснијим делима, можда нису толико типични у његовом стваралаштву: Чајковски, Дворжак и други словенски композитори.

У послератном периоду, Рајичићев стил је у великој мери био условљен рецепцијом композиторских дела.<sup>488</sup> Стога су дела настала у првим послератним годинама (као што су, поред Другог концерта за виолину и Концерт за виолончело и оркестар [1948], *Игра* за симфонијски оркестар [1949] или *Концертна увертира* [1950]) можда међу хармонски најједноставнијим делима у Рајичићевом опусу, што је, међутим, оцењено као претерано поједностављење, те је узроковало њихову негативну рецепцију.<sup>489</sup> Тако се током педесетих година XX века Рајичићев композиторски језик постепено одвајао од позноромантичарског идиома ученог у Другом концерту за виолину, према оштријем, хроматизованом језику, са битоналном хармонијом као окосницом, а касније без очигледних трозвучних структура, језику оријентисаном према тоналном тежишту унутар хроматског тотала. Но, упркос томе, Рајичић никада није изашао из умереномодернистичких координата, а током времена, након продора нових тенденција у српску и југословенску музику од шездесетих година XX века и надаље, његов композиторски (и педагошки) стил деловао је све конзервативније.

### **6. 3. Станојло Рајичић и удаљавање од постулата социјалистичког реалзима**

Очигледан „рез“ у Рајичићевом стваралаштву настао је око 1954. године. При томе, не мислимо на прекид у компоновању, већ на раније поменути промену у Рајичићевој индивидуалној стилској оријентацији. Исте године када је завршио циклус песама за бас и оркестар *Лисје жути*, компонован поводом обележавања стогодишњице смрти Бранка Радичевића, Рајичић је отпочео релативно дуг рад на

---

<sup>488</sup> Рајичић је од свих српских композитора можда био најспремнији да преправља своја дела и да мења стил компоновања, како би задовољио своје колеге, ондашње музичке критичаре. Ипак, то није довело до стилске неуједначености између дела насталих у релативно кратком временском периоду. Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 61.

<sup>489</sup> О рецепцији *Концертне увертире* видети: исто, 76.

опери *Симонида* (прва верзија је из 1953. године, док је последња, четврта верзија из 1967). Такође, Рајичић је током 1954. године боравио осам месеци на стручном усавршавању по већим градовима Европе и Сједињених Америчких Држава, као стипендиста УНЕСКО-а.<sup>490</sup> Иако је боравак у иностранству и рад на опери *Симонида* означио ново поглавље у композиторовом опусу, већ почетком декаде Рајичићев композиторски израз је почео да испољава извесне промене у односу на Други концерт за виолину.

Први Рајичићев циклус песама за глас и оркестар, *На лунару*, настао је 1950. године, на стихове Ђуре Јакшића (1832–1878), а написан је у традицији позноромантичарског симфонијског лида, при чему се, у укупној звучности, Рајичић, као и у Другом концерту за виолину и оркестар, претежно придржавао поменутих словенских узора. Упркос томе, концепција циклуса указује на композиторову приврженост Малеровим делима и композиционо-техничким процедурама, које су се до тада у Рајичићевом опусу појављивале спорадично – највише у домену оркестрације.

Рајичић је у компоновању циклуса покушао да доследно спроведе прокомпоновану форму. Ипак, прва песма садржи рефрен, трећа је у облику тродела, а пета је прокомпонована са лајтмотивом. У контексту Рајичићевих циклуса песама за глас и оркестар, лајтмотивима називамо специфичне мотиве који се понављају унутар прокомпоноване форме. У Рајичићевим вокално-инструменталним делима доминира прокомпонована форма, специфична по (готово намерном) избегавању понављања мотива, то јест инсистирању на њиховом перманентном развоју. Стога, сваки „лајтмотив“, односно поновљени мотив (дословно или са мањим изменама) постаје изразито упечатљив.

Почетна песма, „Пијем“, јесте прокомпонована песма с рефреном – реч је о форми налик ронду, чији се почетни одсек понаша као рефрен и понавља између свих осталих. Форма ове песме би могла да се представи на следећи начин:

Увод, т. 1–2, с-moll

рефрен --- а, т. 3–13, с-moll

б, парт. бр. 1, с-moll

---

<sup>490</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 90. Рајичић је посетио Минхен и Баден-Баден, Париз, Фиренцу, Цирих, Лондон, Њујорк, Вашингтон и Филадельфију.

рефрен (разрађен почетак одсека *a*), парт. бр. 2, *c-moll*  
*c*, парт. бр. 3, развојни одсек, битонална и целостепена хармонија, проширени *c-moll*; од парт. бр. 3: 6, краћи оркестарски интермецо  
рефрен и кода, парт. бр. 4, *c-moll*

Друга, прокомпонована песма, „Спомен“, након уводних тактова садржи два одсека који наликују логици сонатног принципа – први одсек је у *g-moll*-у и модулира у *d-moll*, а у другом се чује дурски тоналитет. Молској сонатној експозицији би одговарао паралелни *B-dur*, али је други одсек у *C-dur*-у. По њиховом излагању следи нешто обимнији развојни одсек, али песми недостаје заокруженост у виду потпуне репризе. Тематско и тонало заокружење ипак постоји, у виду коде.

Увод, т. 1–2, *g-moll*  
*a*, т. 3 – парт. бр. 1: 2; низ реченица, *g-moll*, *d-moll*  
*b*, парт. бр. 1: 3, *C-dur*  
развој, парт. бр. 1: 7, *C-dur*, *c-moll*, *g-moll*  
кода (репризни карактер, повратак на материјал из увода), парт. бр. 3: 10, *g-moll*

Улогу ведрог, готово скерцозног „интерлудијума“ у циклусу има песма „Моја Милка“. Такође, то је и једина заокружена, периодична форма – реч је о троделној песми. Њена форма се може представити на следећи начин:

*a*, т. 1–8, поновљена/варирана реченица, *C-dur* – *a-moll*  
*b*, парт. бр. 1, *e-moll*  
*a*, парт. бр. 4, једна реченица + кода, *C-dur* – *a-moll*

Четврта песма, „Вече“ је заснована на смењивању два контрастна одсека, који осликавају две сфере литерарног предлошка – интроспекцију наратора, односно песника или у овом случају певача и његов разговор са птицама.

Увод, т. 1–11, *e-moll*  
*a*, парт. бр. 1, *e-moll*  
*b*, парт. бр. 2, *es-moll*  
*a*<sub>1</sub>, парт. бр. 3, *F-dur* – *f-moll*  
*a*<sub>2</sub>, парт. бр. 3: 10, *a-moll*

*b*<sub>1</sub>, парт. бр. 4, G-dur, C-dur, es-moll, f-moll – целостепена хармонија  
*a*, парт. бр. 5, e-moll  
*b* – кода, парт. бр. 6, e-moll

Коначно, тежиште циклуса је на последњој песми „Поноћ“, прокомпонованој песми коју чини низање четири одсека (уз могуће понављање са варирањем), чији други одсек готово да добија улогу лајтмотива. Редослед одсека, уз укупно трајање песме имплицира њен рапсодичан карактер.

*a*, т. 1–8, e-moll (педални тон *c*)  
*b*, парт. бр. 1, b-moll  
*b*<sub>1</sub>, парт. бр. 2, b-moll  
*b*<sub>2</sub>, парт. бр. 3, b-moll  
*b*<sub>1</sub>, парт. бр. 3: 10, b-moll  
*b*, парт. бр. 4, b-moll, сроста са прелазом у d-moll-у (материјали одсека *a* и *b*), следи развој унутар којег су одсеци:  
*c*, парт. бр. 6, c-moll – f-moll (у вокалној деоници инверзни материјал одсека *b*),  
*d*, парт. бр. 7, c-moll  
*c*, парт. бр. 7: 8, Es-dur – e-moll  
*a* + *b* (према материјалима), парт. бр. 8, осцилује између Es-dur-а и c-moll-а, модулира у g-moll (парт. бр. 10), e-moll (парт. бр. 10: 3) и h-moll (парт. бр. 11)  
Кода (два дела), парт. бр. 12, h-moll, завршетак песме, други део коде, на материјалу одсека *b* (парт. бр. 12: 7).

Имајући у виду критике Николе Херцигође и Бранка Драгутиновића, након премијерног извођења (верзија за глас и клавир) у децембру 1951. године, дело је позитивно примљено.<sup>491</sup> Насупрот томе Марко Тајчевић није позитивно оценио Рајичићев избор стихова, наводећи да „[п]оследњи део циклуса *Поноћ* увелико превазилази обим онога што у музичким облицима можемо нормално схватити као песму“.<sup>492</sup> Тајчевићу је, наиме, сметала дужина песме „Поноћ“, што је, према мишљењу критичара узроковало лоше обликовање музичког тока, у којем је уочио извесну моторичност и недостатак психолошки адекватног тонског сликања.<sup>493</sup> Тајчевић, критикујући концепцију циклуса, очигледно није уочио њено порекло.

<sup>491</sup> Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 76–77.

<sup>492</sup> Марко Тајчевић, „Концертна хроника“, *Ревизија*, 12. 12. 1951, према: исто, 77.

<sup>493</sup> Уп. исто.

Назнаке периодичности, смене одсека, тоналитета, експозиционих и развојних одсека и други елементи организације музичког тока су у потпуности условљени поезијом Ђуре Јакшића. Неке формалне специфичности песама би се односиле на третман почетног одсека или рефрена у првој песми и распоред одсека у другој. Представићемо текст песме „Пијем“ Ђуре Јакшића са свим интервенцијама које је Рајичић начинио при компоновању музике:

*Пијем, пијем..., пијем, пијем... ал' у пићу* (рефрен → *a*)

*Још се никад не осме'ну' –*

*Као да је рујним вином*

*Бог полио хладну стену!*

*Посрне л' ми каткад нога, (b)*

*Дружина се луда смије -*

*Ал' се брзо смеа трза,*

*Кô од једа љуте змије...*

*А ја пијем, јоште пијем –* (рефрен → *c*)

*У том ми се срце пара –*

*Ђутећи се само играм*

*Љутим врхом од ханџара...*

*А ја пијем, пијем, пијем...* (рефрен + кода)

Рајичићеве измене текста су минималне и односе се на понављање речи у рефрену и његово сливеније повезивање са одсеком (то јест, строфом) која следи после њега. Почетни одсек прве песме дели се на два дела, где се први третира као својеврсни рефрен песме, иако при његовој првој појави није могуће направити ту поделу. Последња песма у основи садржи рад са два контрастна одсека, где се сасвим условно може говорити о сонатном принципу, слично као што је то напоменуто у случају друге песме. Након почетна два одсека (где други одсек може да се подели на пет пододсека који су у огледалу, а први се понаша као лајтмотив), следе три развојна одсека, а потом и тематска реприза првог и другог одсека (песма се не завршава у истом тоналитету, а почетни одсеци се не репризирају целовито). У правом смислу репризе (као хармонске, структуралне и тематске), која би форму песме одредила као периодичну, нема.

Структура циклуса је заснована на смени песама чију тематику чине мотиви животне туге и радости и песама интроспективне тематике, што умногоме наликује концепцији циклуса *Песма о земљи* (*Das Lied von der Erde*, 1908) Густава Малера. У случају тог циклуса, реч је о шест песама, где су првих пет својеврсне вињете, а шеста представља одлазак. У складу с тим је и њихово трајање: првих пет песама заједно трају отприлике колико и шеста. „Непарне“ песме су песме о очају, младости или дионизијском весељу („Песма пићу у част земаљске беде“, „О младости“, „Пијанац у пролеће“), док је тема „парних“ песама рефлексивна о јесени, чежњи, и одласку („Усамљеник у јесен“, „О лепоти“, „Збогом“).<sup>494</sup> Иако су Малерови и Рајичићеви извори поезије различити (у Малеровом случају, то је немачки превод збирке *Кинеска флаута*, који је приредио Ханс Бетге [Hans Bethge, 1876–1946]), редослед песама је сличан, имајући у виду њихову тематику.

Најпре, прва Малерова и прва Рајичићева песма су идентичне тематике (у тексту обе имају мотив испијања вина услед трагедије коју доноси живот сам по себи), а реч је о песмама „Пијем“ и „Песма пићу у част земаљске беде“. На месту друге песме налази се својеврсна интроспекција инспирисана смрћу. У случају циклуса *На лунару*, реч је о смрти мајке („Спомен“; Рајичић је и компоновао циклус својој мајци у спомен), док је у Малеровом циклусу у питању рефлексивна о цикличном „гашењу“ природе у јесен („Усамљеник у јесен“). На месту треће песме Рајичић компоује музику за песму „Моја Милка“, песму о лепоти девојке и о заљубљености, док је трећа песма у Малеровом циклусу „О младости“, у којој је такође реч о дескрипцији женске лепоте, али у овом случају, реч је о безименим девојкама, попут порцеланских фигура.

У наредним песмама долази до извесног разилажења у концепцијама. Рајичић компоује две изразито интроспективне, мисаоне песме: „Вече“, која садржи чак и фантастичне елементе (песник који разговара са птицама) и „Поноћ“ у којој је реч о песниковој личној патњи. Малерова четврта песма из циклуса *Песма о земљи*, „О лепоти“, садржи изразито дескриптивну сцену удварања (која се у извесном смислу, у погледу описа женске лепоте, донекле подудара са тематиком песме „Моја Милка“), а потом пета песма, „Пијанац у пролеће“, говори о весељу и

---

<sup>494</sup> За више информација о концепцији овог циклуса видети: Stephen E. Hefling, „Das Lied von der Erde“, in Donald Mitchell & Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, New York, Oxford University Press, 2002, 441–446.

пићу у част доласка пролећа. Подударност се проналази између последњих песама двају циклуса, које их у књижевном, то јест, тематском смислу и заокружују. Песме „Поноћ“ и „Збогом“ садрже елемент повратка интроспекцији о безнадежном овоземаљском животу (иако је у Малеровом случају наглашен и елемент трансценденције).

Такође, значајно је и трајање песама и тежиште циклуса. Иако Рајичићев циклус није симетричан на начин на који је Малеров (два дела од по тридесетак минута), у оба случаја је тежиште циклуса на последњој песми, која је уједно и најдужа. У Рајичићевом случају, песма „Поноћ“ можда не траје колико и претходне заједно, али је значајно дужа и на извесан начин „дескриптивнија“ од претходне четири, које могу да се посматрају као вињете. Другим речима Тајчевић је изнео негативну критику која се тиче обима последње песме, „Поноћ“, али очигледно није уочио да је реч о моделовању Рајичићевог циклуса према Малеровом у погледу концепције.

Други специфичан елемент који је могуће пронаћи у Малеровим делима, а који чини кључни елемент Рајичићевог циклуса, јесте оркестрација. Индикативно је да, као и у својим експресионистичким делима, Рајичић посеже за малеровском оркестрацијом и фактуром (то јест, за Малеров стил типичним удвајањем дрвених дувачких инструмената и организацијом фактуре у смеру дефинисања теме, контратеме и пратње, најчешће идентично распоређених по оркестарским групама – дрвени дувачки инструменти, лимени дувачки инструменти [најчешће хорна], гудачки инструменти, мада је овај редослед код обојице композитора променљив). У циклусу *На лунару*, чини се, први пут се појављује парафразирано оркестрационо решење. Тако се на самом крају песме „Поноћ“, а и целог циклуса, појављује идентична оркестрациона слика која парафразира фрагменте из песме „Сунце сада жели да се подигне сјајно“ („Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n) из Малеровог циклуса *Песме мртвој деци* (*Kindertotenlieder*). Парафразирана оркестрација се састоји из употребе харфе и гудачких инструмената на тоничном квинтакорду (код Рајичића се јављају и микстурни паралелизми), пропраћеним тоником на гlockenшпилу (видети примере 135 и 136).



Пример 135. Станојло Рајичић, *На лунару*, „Поноћ“, Moderato, парт. бр. 12: 7–12: 11.

The image displays a page of a musical score for the piece "Na Lunaru" by Stanojlo Rajicic, measures 7 through 12. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoon (Fg.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Trp.), Percussion (Timp., Gong), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vie), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked "Moderato" and the key signature has one sharp (F#). The score features various dynamics such as *pp*, *ppp*, *mp*, *f*, and *fff*, along with performance instructions like *cresc.*, *morendo*, *sord.*, *pizz.*, and *arco*. The notation includes complex rhythmic patterns with triplets and slurs, and dynamic hairpins indicating volume changes over time.

Пример 136. Густав Малер, *Песма о земљи*, „Сунце сада жели да се подигне сјајно“,  
 Etwas bewegter (Rubato) – Un poco più mosso, т. 59–67.

**8** Etwas bewegter (Rubato)-Un poco più mosso  
 Mit leidenschaftlichem Ausdruck (Con espressione appassionata)

Fl. *a 2* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Hb. *p* *sf* *sf*

Kl. *a 2* *sf* *fff*

Bkl. *sf* *pp* *a 2* *f* *ff*

Fg. *sf* *pp* *a 2* *f* *ff*

Hr. *ff* *p* *ff* *p* *sf* *p*

Hfe. *ff*

Sgst. *ken!*  
*our!*

Etwas bewegter (Rubato)-Un poco più mosso  
 Mit leidenschaftlichem Ausdruck (Con espressione appassionata)

VI.I *pp* *sf* *sf* *sf* *pp* *sf* *sf*

VI.II *con sord.* *mf* *f*

Br. *p* *sf* *p* *ff*

Vlc. *arco* *p* *f* *f* *ff* *sf* *p*

Kb. *sf* *60* *f*

(наставак)

zurückkehrend zum - - - -  
*ritornando al* - - - -

Fl. *a 2* *f* *p* *dim. pp*

Hb. *ff* *dim.* *p* *pp*

Bkl. *ff*

Fg. *a 2* *p* *2.*

Hr. *f* *dim.* *p*

Hfe. *ff* *p*

Glsp. *mf* *p* *pp*

Sgst.

VI.I *f*

VI.II *f*

Vlc. *sf*

Kb. *f*

zurückkehrend zum - - - -  
*ritornando al* - - - - Ein  
One

65

У овом периоду настала су још два Рајичићева дела, Трећи концерт за клавир и оркестар и циклус песама за бас и оркестар *Лисје жути*, на стихове Бранка

Радичевића. Изложићемо, најпре, неке одлике Трећег концерта за клавир. Класичан у својој концепцији, тај концерт на први поглед не одаје никакве Рајичићеве узоре осим, на пример, Франца Листа и Сергеја Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943) у погледу примене крупне клавирске технике каква се налази у деоници соло клавира. У укупној звучности концерта (где пре свега мислимо на оркестрацију и хармонију), присутан је утицај словенског позног романтизма, на моменте обогаћеног нешто савременијом хармонијом – повременим битоналним склоповима, који не ремете позноромантичарски хармонски ток.

Формални обрасци ставова концерта су класични: сонатни облик, сложена троделна песма и сонатни облик. Пажњу ипак привлачи структура, која је блоковски организована, будући да сваки део концерта чине делови издељени на пододсеке,<sup>495</sup> што се може уочити и у сажетом формалном приказу првог става:

I Allegro, сонатни облик

Експозиција

Увод, т. 1, a-moll, период<sup>496</sup>

I тема, петоделна песма

*a*, парт. бр. 1: 9, a-moll

*b*, парт. бр. 2, b-moll

*c*, парт. бр. 2: 12, g-moll

*d*, парт. бр. 3: 10, Es-dur

*a*, парт. бр. 4: 8, a-moll

---

<sup>495</sup> Идентичан принцип формалне организације могуће је уочити и у Шостаковичевом стваралаштву, на пример у другом ставу Дванаестог гудачког квартета, који је подељен на „блокове“, при чему сваки од њих може да се разуме као став у циклусу.

<sup>496</sup> Асиметрични период који представља форму увода има упечатљив завршетак прве реченице. За прву реченицу периода уобичајени завршетак на доминанти (т. б) садржи мотивску целину по својим упоришним тоновима идентичну завршетку треће песме из циклуса *Песме мртвој деци* Густава Малера (реч је о песми „Када твоја мајка“ [„Wenn der Mütterlein“], видети примере 137 и 138). Иако то поређење у овом тренутку делује неутемељено, разлог за спомињање сличности лежи у чињеници да је Рајичић често посезао за мотивима из Малерових дела у каснијем стваралаштву. Стога, размишљање о тој сличности је, чини се, више од случајности, иако је реч о једином мотиву у концерту који би могао да реферира на Малерово стваралаштво. Поред тога, присутни су и специфични, малеровски елементи у организацији фактуре и оркестрације које смо спомињали раније.

мост, идентичан одсеку *b* прве теме, парт. бр. 5, *b*-moll

II тема

V<sub>1</sub>, парт. бр. 6, *F*-dur

V<sub>2</sub>, парт. бр. 6: 15, *a*-moll

интерполација, парт. бр. 7, *e*-moll

V<sub>1</sub>, парт. бр. 8, *F*-dur

завршна група, парт. бр. 9, *F*-dur

Развојни део

Уводни одсек, парт. бр. 10, *f*-moll

Централни одсек, парт. бр. 11, *es*-moll (модел за транспозицију и разраду)

    пододсек, парт. бр. 15, *es*-moll, *G*-dur

    пододсек, парт. бр. 18, *e*-moll

Завршни одсек, парт. бр. 19: 14 (сливен са претходним пододсеком), *a*-moll

Реприза

I тема (готово дословна, недостаје јој заокружење из експозиције)

*a*, парт. бр. 20, *a*-moll

*b*, парт. бр. 21, *b*-moll

*c*, парт. бр. 21: 12, *g*-moll

*d*, парт. бр. 22: 10, *Es*-dur --- прелаз/мост

II тема

V<sub>1</sub>, парт. бр. 23: 8, *A*-dur

V<sub>2</sub>, парт. бр. 24: 7, *cis*-moll

интерполација, парт. бр. 25, *gis*-moll

V<sub>1</sub>, парт. бр. 26, *A*-dur

Завршна група, парт. бр. 26: 12, *a*-moll, сраста са кодом, парт. бр. 29 (појава материјала прве теме).

Иако би одсеци могли да се одреде као песме (петоделна у случају прве теме, односно троделна у случају друге), ипак смо се одлучили да теме одредимо као блоковски организоване низове одсека, будући да су донекле тематски разједињени. Идентична структура уочљива је и у другом, лаганом ставу, као и у структури трећег одсека става.

Пример 137. Станојло Рајичић, Трећи концерт за клавир и оркестар, I став, Allegro, т. 1–10.

**Allegro (♩ = 80)**

Cl. in Si b 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> *p* *sempre cresc.*

Fg. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> *p* *sempre cresc.*

Cor. in Fa 1<sup>o</sup> *p*

Timp. *p*

**Allegro (♩ = 80)**

VI. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> *p* *poco a poco cresc.*

Vle. *p* *sempre cresc.*

Vcl. *p* *sempre cresc.*

Cb. *p* *sempre cresc.*

Fg. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> *mf* *cresc.*

Cor. in Fa 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 4<sup>o</sup> *cresc.*

Timp. *mp*

VI. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> *cresc.*

Vle. *mf* *cresc.*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

Пример 138. Густав Малер, *Песме мртвој деци*, „Када твоја мајка“, *Wieder Wie zu Anfang*, парт. бр. 9: 1–9: 7.

**9** *Wieder wie zu Anfang*  
*Come al principio*

E.H.  
Kl.  
Fg.  
Hr.  
Hfe.  
Sgst.  
Br.  
Vlc.  
Kb.

*schein!*  
*fled!*

*div.*

*unis.*

*rit.*

*morendo*

*pp*

*espr.*

*mp*

*f*

65 70

*Wieder wie zu Anfang*

II Andante, сложена трodelна песма

A

a, т. 1, B-dur

b, т. 10, g-moll

c, парт. бр. 1, D-dur

d, парт. бр. 2, h-moll, Des-dur/b-moll

a, парт. бр. 3, B-dur

B (два развојна одсека)

Одсек 1, парт. бр. 4, a-moll (фриг.), модел за транспозицију

Одсек 2, парт. бр. 6, a-moll – B-dur, припрема репризе

A<sub>1</sub>

a, парт. бр. 7, B-dur

b, парт. бр. 7: 9, g-moll, сраста са кодом, став се завршава у g-moll-у.

### III Presto, сонатни облик

#### Експозиција

Увод, т. 1, a-moll

I тема

*a*, парт. бр. 1, a-moll

*b*, парт. бр. 1: 13, C-dur

прелаз, парт. бр. 2, a-moll, педал доминанте

*a*, парт. бр. 2: 17, a-moll<sup>497</sup>

мост, парт. бр. 4, A-dur --- F-dur

II тема

*B*<sub>1</sub>, парт. бр. 5, F-dur

*B*<sub>2</sub>, парт. бр. 6, F-dur

*B*<sub>2var</sub>, парт. бр. 7, F-dur --- D-dur

#### Развојни део

Уводни одсек, парт. бр. 8, D-dur/d-moll

Централни одсек, парт. бр. 10, d-moll

пододсек, парт. бр. 13, g-moll, модел за транспозицију

Завршни одсек, парт. бр. 15, h-moll, a-moll

#### Реприза

I тема

*a*, парт. бр. 16, a-moll

*b*, парт. бр. 16: 13, C-dur

прелаз, парт. бр. 17, a-moll, педал доминанте

*a*, парт. бр. 17: 17, a-moll

мост, парт. бр. 19, A-dur --- C-dur

II тема

*B*<sub>1</sub>, парт. бр. 20, C-dur

*B*<sub>2</sub>, парт. бр. 21, C-dur

*B*<sub>2var</sub> – интерполација/кода, парт. бр. 22, C-dur – a-moll

---

<sup>497</sup> У анализи Властимира Перичића, одсеци означени као *a*, *b* и *a* могу се тумачити и као прва и друга тема ронда. Тако би горе означена друга тема постала трећа тема и форма би могла да буде схваћена и као гранични облик између сонатног облика и сонатног ронда. Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 70–74.



Пример Трећег концерта за клавир и оркестар нам показује Рајичићево кретање унутар устаљеног модела класичног циклуса, као што смо то уочили и у Другом концерту за виолину. У складу са тим је и чињеница да се Трећи концерт за клавир по својим музичким карактеристикама не разликује битно од дела компонованих по смерницама доктрине соцреализма – једина разлика би се односила на тематику (инструментални концерт наспрам вокално-инструменталних дела посвећених Народно-ослободилачкој борби и/или теми обнове и изградње). Интересантно је да су формалне карактеристике концерта, које могу да се разумеју као блоковски организована форма, биле основа за негативну оцену Павла Стефановића. За критичара ово је била композиционо-техничка, монтажна акробација, која садржи стереотипне композиционе „шеме“.<sup>498</sup> Другим речима, Стефановићу није одговарала формална концепција која је, по свему судећи, Рајичићу послужила да искаже виртуозитет солисте. Рајичић је потом сазвао састанак у Удружењу композитора Србије поводом Стефановићеве критике, како би јавно објаснио да је коначна физиономија Трећег концерта за клавир условљена пре свега ранијим критикама, према којима је од композитора захтевано да се више ослања на традицију.<sup>499</sup> Као „треће лице“, попут неутралног арбитра, расправу је у листу *Борба*, нешто касније закључио Бранко Драгутиновић, истичући како је Стефановићево мишљење јединствено и не може да представља коначну оцену концерта, док је уочио и Рајичићево негодовање због чињенице „што се на њему врше експерименти, сматрајући, уз то, да критичар нема довољно стручности за овакав посао“.<sup>500</sup> У сваком случају и Стефановићева критика је узроковала извесне измене у Рајичићевим потоњим делима.

Начини на које је Рајичић постепено напуштао класичне формалне обрасце, или бар њихову очекивану реализацију, уочљиви су у циклусу *Лисје жути*. Уместо динамике музичког тока који у потпуности прати литерарни предложак, као што је то био случај у циклусу *На лунару*, чини се да Рајичић ипак даје предност инструменталној драматургији, иако начело доминације текстуалне драматургије није напуштено. Крећући се у оквирима звучности словенског позног романтизма,

---

<sup>498</sup> Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 75.

<sup>499</sup> Исто.

<sup>500</sup> Бранко Драгутиновић, „Поводом дискусије о критици у Удружењу композитора Србије. Станојло Рајичић или Павле Стефановић – Композитор или критичар“, *Борба*, 10. 4. 1951, према: исто, 76.

композитор посеже за појединим решењима која нешто директније реферирају на Малерово стваралаштво, па чак и на елементе цеза. Прва песма, „Гусле“, може се формално представити на следећи начин:

I „Гусле“, прокомпонована песма

Увод, т. 1–11, c-moll, у клавирском изводу је у e-moll-у

I одсек, т. 11, c-moll, у клавирском изводу e-moll, тоналитет се поклапа од т. 16 (B-dur)

II одсек, т. 26, d-moll, завршава се у e-moll-у, т. 49

Оркестарски интерлудијум, т. 49, e-moll

III одсек, т. 61, e-дорски (тоника са повишеном секстом); од т. 70, e-moll

пододсек, т. 82, на педалу доминанте e-moll-a

Coda, т. 95–103, e-moll.

Композиторова одлука да промени тоналитет у клавирском изводу се можда односи на каснију одлуку да песма треба да буде тонално заокружена. Сама промена тоналитета у првих шеснаест тактова не мења битно обим вокалне деонице.

Друга и најобимнија песма у циклусу могла би да се аналитички посматра помоћу прегледа који следи:

II „Берба“, прокомпонована песма са обрисима тродела (II и III одсек са својим пододсецима чине једну целину)

I одсек, т. 1, c-moll

пододсек, т. 19, e-moll

II одсек, т. 30, e-moll (модел од 8 тактова са једним понављањем; други модел, т. 48, од 8 тактова са једним понављањем и два такта припреме следећег одсека)

III одсек, т. 64, F-dur (модел од 6 + 4 такта, понавља се једном, модулација у Fis-dur, т. 84, скраћени модел – 4 такта + 4 такта модулације у d-moll).

пододсек, т. 92, d-moll

пододсек 2, т. 117, a-moll, т. 155, транспозиција у h-moll, модулација у B-dur, т. 143

пододсек 3, т. 145, B-dur, транспозиција у A-dur, т. 155, друга транспозиција у Fis-dur, т. 165, трећа транспозиција око тонике G-dur-a, т. 173, битонално, As/D, Fis/C, итд. Води ка секундакорду доминанте c-moll-a.

пододсек 4, припрема скраћене репризе, т. 184, c-moll

IV одсек (скраћена реприза), т. 194, c-moll

Coda/постлудијум, c-moll, т. 203–221. Тематски нема много везе са претходним музичким током, већ најављује наредну песму.

У песми „Берба“, јасније је уочљиво преовладавање независне организације музичког тока у односу на литерарни предложак (имајући у виду распоред одсека и пододсека), где уједначено ритмизован стих Бранка Радичевића, у другом и трећем одсеку доживљава градацију и кулминацију кроз тонско сликање мотива бербе и кола из песме. Упркос обиљу фолклорно обојених мотива, релативно дугачка кода садржи материјал који се до сада у циклусу није појављивао. Најупечатљивији елемент је ходајући бас (walking bass), као елемент из цез музике који траје током читаве коде, а над њим се појављује тематски материјал којим ће почети наредна песма.<sup>501</sup> Поред теме, појављује се и специфична контратема, као својеврсни средњи слој (видети пример 139).<sup>502</sup> Уз тако осмишљену фактуру, појављују се и елементи музичког израза који указују на инспирацију Малеровом музиком: већ виђено удвајање деоница дрвених дувачких инструмената (у овом случају обоје и кларинета), као и паралелне велике терце наниже у деоницама хорни, често опажене у Малеровој музици. Специфичан је и каденциони обрт (као завршетак ходајућег баса), у фригијском модусу – у Рајичићевом случају најчешће септакорд на сниженом другом ступњу; честа одлика Малерових дела као што су циклус *Песме мртвој деци*, или Пета и Шеста симфонија јесте управо снижен други ступањ, али као мелодијска компонента (видети примере 140, 141, 142).

Последња песма, „Кад млидијох умрети“, у мотивском смислу израста из коде претходне песме. У основи, по својој форми и структури се не разликује битно од претходне две песме:

### III „Кад млидијох умрети“, прокомпонована песма

I одсек, т. 1, c-moll

II одсек, т. 8, e-moll, модулаторни

---

<sup>501</sup> У Рајичићевом опусу, инспирација популарном музиком јављала се и у ранијим делима, најпре у циклусима песама из међуратног периода, као што су *Jazz*, *Чувари света*, *11 моточних песама* и други.

<sup>502</sup> Теодор Адорно је, анализирајући дела Густава Малера, уочио слојеве постављене као „добре контрапункте према кантус фирмусу“, то јест, закључио је да Малеровом музиком доминира овај полифони принцип. Уп. Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, (trans. Edmund Jephcott), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, 103.

пододсек, т. 17, Des-dur, c-moll  
 III одсек, т. 21, Des-dur, es-moll, h-moll  
 пододсек, т. 36, b-moll  
 пододсек 2, т. 48, fis-moll, e-moll  
 IV одсек, т. 58, e-moll  
 пододсек, т. 75, a-moll  
 пододсек 2, т. 83, e-moll  
 Coda, т. 86–92, e-moll.

Пример 139. Станојло Рајичић, *Лисје жути*, „Берба“, Andante, парт. бр. 14: 10–15:13.

Musical score for Example 139, featuring woodwinds, strings, and a bassoon with lyrics. The score is in 2/4 time and includes the following parts:

- Fl. 1. 2.**: Flute 1 and 2, starting with *f* and *energ.*, moving to *mf*.
- Ob. 1. 2.**: Oboe 1 and 2, starting with *f* and *energ.*, moving to *mf*.
- Cl. in B $\flat$  1. 2.**: Clarinet in B-flat 1 and 2, starting with *f* and *energ.*, moving to *mf*.
- Fg. 1. 2.**: Bassoon 1 and 2, starting with *f* and *energ.*, moving to *mf*.
- Cor. in F 1. 2.**: Horn in F 1 and 2, starting with *mf* and *energ.*, moving to *mp*.
- Basso**: Bassoon, playing the lyrics "све - ту." starting with *f* and *energ.*.
- Vn. I**: Violin I, starting with *f* and *energ.*.
- Vc.**: Violoncello, starting with *f* and *energ.*.
- Cb.**: Contrabasso, starting with *f* and *energ.*.

(наставак)

15

Fl. 1. 2. *p*

Cl. B $\flat$  1. 2. *p*

Fg. 1. 2. *mf* 3 3

Cor. in F 1. 2. *mp*

Vn. I *mf* 3 3

Vc. *p* arco

Cb. *p* arco

(наставак)

Fl. 1. 2. *p dolce*

Cl. B $\flat$  1. 2. *p dolce*

Fg. 1. 2. *f p*

Cor. in F 1. 2. *f p*

B $\flat$  Tpt. *mf p*

Ptti. *un poco sf p*

Vn. I *f pp arco*

Vn. II *pizz. pp*

Vi. *pizz.*

Vc. *f p dolce*

Cb. *f pp*

(наставак)

Musical score for Cl. B $\flat$  1. 2., VI, Vc., and Cb. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The Cl. B $\flat$  part begins with a piano (*p*) dynamic and includes two triplet markings (*3*) and a *calando* marking. The VI part is marked *arco* and *p*, with a *calando* marking. The Vc. part is marked *p* and *calando*. The Cb. part is marked *p* and *calando*. The score consists of five measures.



Musical score for Cl. B $\flat$  1. 2., Fig. 1. 2., Cor. in F 1. 2., B $\flat$  Tpt., VI, Vc., and Cb. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The Cl. B $\flat$  part is marked *pp*. The Fig. 1. 2. part is marked *pp*. The Cor. in F 1. 2. part is marked *pp*. The B $\flat$  Tpt. part is marked with a whole rest. The VI, Vc., and Cb. parts are marked *pp*. The score consists of one measure.

Пример 140. Густав Малер, Пета симфонија, III став, Kräftig nicht zu schnell, т. 9 – парт. бр. 1: 1.

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Fifth Symphony, III movement, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flöten (Flutes): Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 show a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. Dynamics include *non legato*, *sf*, and *fp*.
- Hoboeen (Oboes): Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 show a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. Dynamics include *non legato*, *sf*, and *fp*.
- A-Klar (Alto Clarinet): Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 show a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Dynamics include *sf* and *fp*.
- Fag (Bassoon): Bass clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 show a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Dynamics include *sf* and *fp*.
- F-Corno obi (French Horns): Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 are mostly rests, with a final measure containing a half note G4 marked *keck* and *f*.
- Erste Viol. (First Violins): Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 are mostly rests, with a final measure containing a half note G4 marked *keck* and *f*, and the instruction *arco*.
- Zweite Viol. (Second Violins): Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 are mostly rests, with a final measure containing a half note G4 marked *p*.
- Violen. (Violas): Bass clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 are mostly rests, with a final measure containing a half note G3 marked *p<sup>o</sup>*.
- Vcelle. (Cellos): Bass clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 are mostly rests, with a final measure containing a half note G2 marked *p*.
- Bässe. (Basses): Bass clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 are mostly rests, with a final measure containing a half note G1 marked *p*.



Пример 141. Густав Малер, Шеста симфонија, III став, Wuchtig – Nicht elien, парт.  
бр. 68: 6–69: 3.

This is a page of a musical score for Gustav Mahler's Sixth Symphony, III movement, measures 68-69. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *sempre ff*, *cresc.*, *ff*, *p*, and *Forto*. There are also performance markings like *a. 4.*, *a. 3.*, and *pizz.*. The page number 107 is in the top right corner, and the measure number 69 is in a box at the top center and bottom center. The bottom center also has the number 4526.

107

69

Flöten. 1.2. 3.4.

Hoboen. 1.2. 3.4.

Es-Klar. a. 4.

B-Klar. 1.2. a. 3.

B-Basskl. a. 3.

Fagotte. 1.2. a. 3.

Contraf. a. 3.

F-Hörner. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

B-Tromp. 1. 2.

Posaunen. 1. 2. 3. 4.

Basstuba. p. cresc. ff

Pauken. Forte

Gr. Tr. pp

Triangel. pp

Becken. pp

Erste Viol. *sempre ff*

Zweite Viol. *sempre ff*

Violen. *sempre ff*

Voelle. *pizz.*

Bässe. *sempre ff*

4526

69

Пример 142. Густав Малер, Шеста симфонија, II став, Andante moderato, т. 1–7.

Andante moderato.

1. 2.  
Vier Flöten.

3. 4.

1. 2. 3.  
Drei Hoboen.

Englisch Horn.

Klarinette in Es.

Drei Klarinetten in B.

Bassklarinette in B.

Drei Fagotte.

Contrafagott.

1. 2. 3. 4.  
Acht Hörner in F.

5. 6. 7. 8.

Vier Trompeten.

Drei Posauern.

Basstuba.

Pauken.

Heerdenglocken.

Grosse Trommel.

Triangel.

Becken.

Harfen.

Celesta.

Andante moderato.

Erste Violinen.

Zweite Violinen.

Violen.

Violoncelle.

Bässe.

Кода песме „Кад млидијах умрети“ идентична је почетку, а самим тим и коди претходне песме, само модификована, то јест, транспонована у е-moll. Такође, вероватно је с тим у вези и транспозиција почетка циклуса из с-moll-a у е-moll у клавирском изводу, будући да се тако не заокружује само прва песма, већ и цео циклус.

У периоду до компоновања циклуса *Лисје жути*, није било очигледних алузија на музику аустро-немачког романтизма у Рајичићевом опусу. Упркос томе, међу Рајичићевим соло песмама насталим после Другог светског рата у погледу очигледних узора, истиче се песма *Рибарчета сан*, такође на стихове Бранка Радичевића, из 1946. године. Обједињена је у циклус под називом *Четири песме Бранка Радичевића*.<sup>503</sup> Текст шалјивог карактера нашао је своје адекватно омузикаљење. Имајући у виду природу стихова, алузије на вокално-инструменталну и инструменталну музику Густава Малера и Рихарда Штрауса можда делују изненађујуће (имајући у виду да је Рајичић желео да одговори на прописе доктрине социјалистичког реализма), али се ипак појављују. Алузије на двојицу аустријских композитора нису битније утицале на Рајичићев музички језик, те су стога остале непримећене. Песма садржи четири одсека (по тактовима: 1, 15, 25, 39), међу којима су други и четврти идентични, то јест, четврти је тематски изведен из другог. Пажњу привлаче трећи и четврти одсек, будући да се у њима уочавају преузети тематски материјали.

У трећем одсеку, у вокалној деоници, уочљиви су фрагменти завршног Саломиног монолога из истоимене опере Рихарда Штрауса (вокална деоница од парт. бр. 360 и даље у четвртој слици опере и трећи одсек Рајичићеве песме, од т. 25 и даље – видети примере 143–144). Четврти одсек садржи клавирски парт обликован према фактури лаганог става Малерове Шесте симфоније (почетних 40 тактова лаганог става са последњим тактовима, од т. 39 и даље, Рајичићеве песме, видети примере 145–146).<sup>504</sup>

Кратким екскурсом према Рајичићевој вокалној лирици послератног периода,<sup>505</sup> желели смо да укажемо на виталност инспирације позним романтизмом са немачког говорног и културног подручја, будући да је у каснијим остварењима,

---

<sup>503</sup> У циклусу се налазе и песме *Укор*, *Девојка на студеницу* и *Ноћ, на ноћ...*

<sup>504</sup> Када је у питању сродност мелодијске линије (између Штраусове и Рајичићеве), у питању су њихови упоришни тонови, што би могло да се поистовети за посезањем за романтичарским конвенцијама у вођењу мелодијске линије. Сродност између Малеровог и Рајичићевог фрагмента се односи на идентично профилисану фактуру (разлагање тоничног квинтакорда у најнижој деоници, у широком слогу уз мелодијску линију и развијен, умерено хроматизован средњи слој, са повременим „пресецањем“ хомофоним дисонантним, најчешће умањеним акордима).

<sup>505</sup> За темељније увиде у развој вокалне лирике у историји српске музике видети: Ana Stefanović, *Muzika kao hermeneutika poezije u delima predratne mlade generacije srpskih kompozitora*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1990; Ana Stefanović, *Srpska vokalna lirika na raskršću tradicija*, magistarski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1995.

поготову када је реч о симфонијском лиду (али и симфонији) тај вид инспирације постајао све уочљивији и готово да је кулминирао у појединим Рајичићевим остварењима из шездесетих година прошлог века, о чему ће бити речи.

Пример 143. Станојло Рајичић, *Рибарчета сан*, Allegro vivo – Allegro, т. 24–29.

na! „Do - - - le će - mo ja - ro ses - ti;“  
 „Fi? - - - će da se sla - - - di! Mo - - - zò bih te,“

Пример 144. Рихард Штраус, *Саломе*, IV слика, sehr gedehnt, парт. бр. 359: 3–360: 5, деонице харфе, Саломе и гудачких инструмената.

ge - küsst, Jocha - na - an. Ich habe ihn geküsst dei - nen Mund.



(наставак)

Flöte. 1.  
Hoboe. 1.  
Engl. Horn.  
B-Klar. 1.  
B-Basskl.  
Fagott. 1.  
Horn. 1.  
Harfen.  
Erste Viol. *immer ohne Dämpfer G-Saite.*  
Zweite Viol. *unis.*  
Violen.  
Vcelle.  
Bässe. *arco*

89

89

Међу обимнијим делима из прве половине педесетих година XX века истиче се и Трећи концерт за виолину и оркестар. Конципиран је као троставачни циклус, а у њему су уочљиви до сада устаљени Рајичићеви манири у погледу третмана оркестра и солистичке деонице. Како то уочава Властимир Перичић, у овом концерту, концизнија формална конструкција израженија је него у ранијим концертима.<sup>506</sup> Концерт нема солистичку каденцу (као ни Трећи концерт за клавир и оркестар), за разлику од Другог концерта за виолину који садржи две каденце, а не поседује ни варирана понављања одсека, зарад поштовања традиционално конципираног концертантног принципа. Другим речима, у питању је јединствено, симфонизирано оркестарско ткиво које обилује до сада уоченим фактурним и оркестарским принципима. Они се могу довести у везу са оркестарским стваралаштвом Густава Малера – нешто учесталије него што је то био случај у ранијим делима. Управо бисмо ову промену у Трећем концерту за виолину могли

<sup>506</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 74.

да доведемо у везу са раније изнетом негативном рецепцијом Рајичићевих дела насталих после 1945. која су тадашњи критичари тумачили као превише једноставна, на моменте и банална.

Почетни став (*Allegro moderato*) у сонатној форми почиње краћим уводом и садржи две теме у основном *h-moll*-у и субдоминантном *E-dur*-у (парт. бр. 1 и парт. бр. 5, видети примере 147 и 148), за којима следи завршна група (парт. бр. 8) на коју се надовезује опсежан развојни део (парт. бр. 8: 13). Реприза је (наглашено схематизовано, пратећи строге формалне окоснице) идентична експозицији – прва тема се јавља од парт. бр. 17, а друга, транспонована у истоимени *H-dur*, од парт. бр. 21, са завршном групом од парт. бр. 24, на коју се надовезује кода.

Лагани став (*Andante*, видети пример 149), идентичан је ранијим ланганим ставовима у форми песме. Овога пута, Рајичић је изложио главну, непериодичну тему у паралелном *D-dur*-у у троделној форми (одсек *a*, т. 1), са контратемом у деоници првог кларинета. Средњи одсек садржи два међу собом асиметрична пододсека, *b<sub>1</sub>* и *b<sub>2</sub>* (од парт. бр. 3, односно 4), развојног је карактера, модулаторан, са, за Рајичићеву концертантну и симфонијску музику, уобичајеним променама темпа у служби изградње кулминације. Репризни одсек *a<sub>1</sub>* (парт. бр. 7) идентичан је почетном, са изменама у оркестрацији (у деоници соло виолине налазе се тема и контратема, а у пратњи су деонице гудачких инструмената без првих виолина). Од парт. бр. 9, јавља се и кода става.

Финални став (*Presto*, видети пример 150), као и први, садржи кратак увод (т. 1–5), за којим следи главна тема става у основном *h-moll*-у (троделна песма, *aba<sub>1</sub>*, по тактовима: т. 6, 14 и парт. бр. 2), на коју се надовезује мост. Обимна споредна тема је у фригијском *C-dur*-у (парт. бр. 3, видети пример 151), а за њом следи и развојни део (парт. бр. 7). Реприза је незнатно модификована: прва тема је скраћена (троделна песма се јавља без репризе, *ab*, парт. бр. 12, односно 12: 9) на коју се надовезује мост, а споредна тема се јавља у основном *h-moll*-у, од парт. бр. 13, за којом следи бравурозна кода од парт. бр. 19: 13.

Пример 147. Станојло Рајичић, Трећи концерт за виолину и оркестар, I став, Allegro moderato – Allegro molto, т. 1 – парт. бр. 1: 2.

*Allegro moderato*

Stanojlo Rajicic 1953. Ely

*Allegro moderato*

*Allegro molto*

Ob. 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, Cor. F., Fl. 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, Timp., Tb. ml., Pk. 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, VI. Solo, VI. 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, Vla., Vcl., Cb.

Handwritten musical score for the second system, starting with *Allegro molto*. It includes staves for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Cor Anglais (Cor. F.), Trombone (Tb. ml.), Piccolo (Pk.), Violin Solo (VI. Solo), Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (p, f, cresc., dim.), articulation (acc.), and phrasing slurs. A large 'C' with a double bar line is present in the lower right of the system.



Пример 148. Станојло Рајичић, Трећи концерт за виолину и оркестар, I став, Allegro molto, парт. бр. 5: 5–5: 6.

Handwritten musical score for Example 148, showing staves for Flute (Fl. 1<sup>o</sup>), Oboe (Ob. 1<sup>o</sup>), Clarinet (Cl. 1<sup>o</sup> A), Bassoon (Fg. 1<sup>o</sup>), Violin Solo (Vi. Solo), Violin 2nd (Vi. 2<sup>o</sup>), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *dolce* and *pizz*. A handwritten number '5' is written above the first staff.

Пример 149. Станојло Рајичић, Трећи концерт за виолину и оркестар, II став, Andante, т. 1–7.

Handwritten musical score for Example 149, showing staves for Clarinet (Cl. 1<sup>o</sup> A), Violin Solo (Vi. Solo), Violin 1st (Vi. 1<sup>o</sup>), Violin 2nd (Vi. 2<sup>o</sup>), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *pp*, and performance instructions like *Andante* and *con forza*. A handwritten number '3' is written above the first staff.

Пример 150. Станојло Рајичић, Трећи концерт за виолину и оркестар, III став,  
Presto, т. 1-7.

The image shows a handwritten musical score for the third movement of the Third Concerto by Stanojlo Rajicich, marked 'Presto'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. A.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score begins with a 'Presto' tempo marking. The first few measures show complex rhythmic patterns and dynamics, with markings such as 'p', 'pp', 'cresc.', and 'p'. There are several large, bold markings in the middle of the score, possibly indicating a section change or a specific performance instruction. The score ends with a 'Presto' marking and a 'cresc.' marking.

Пример 151. Станојло Рајичић, Трећи концерт за виолину и оркестар, III став,  
Presto, парт. бр. 2: 18-3: 14.

Handwritten musical score for the third movement of the Third Concerto for Violin and Orchestra by Stanojlo Rajicic. The score is for parts 2, 18-3, 14. It features a dense orchestration with multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation includes various dynamics (mf, p, f), articulations (stacc, marc), and performance instructions like "7b. marc", "Prati. Gr. bass", and "stacc". A large circled "A" is written in the center of the score, likely indicating a rehearsal mark or a specific section. The score is written in a complex, handwritten style with many slurs and ties.

(наставак)

The image displays a handwritten musical score for a symphony, continuing from a previous page. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. F.), Trumpet in D (Trp. D.), Timpani (Timp.), Gong (Guh.), Violin Solo (Vl. Sol.), Violin I (Vl. 1), Violin II (Vl. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *p*, *pp*), and articulation marks. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, including a large 'Z' mark in the woodwind section and a double slash '//' in the percussion section. The page number '394' is visible at the bottom.

Већ током раних педесетих година прошлог века, у Рајичићевом стваралаштву, симфонијском и вокално-симфонијском подједнако, уочљиво је постепено одступање од формалних конвенција позног романтизма према свођењу форме на класичне образце на месту разуђене форме, избацивању обимних солистичких каденца, као и постепеном преовлађивању инструменталне драматургије у вокално-симфонијским делима. Другим речима, те модификације Рајичићевог композиторског писма настале су у периоду постепеног одклона од доктрине социјалистичког реализма (ако бисмо Други концерт за виолину и оркестар

тумачили као Рајичићево репрезентативно соцреалистичко остварење), у корист развоја модернистичке – односно историцистичке – струје у историји српске уметничке музике, која наизглед не повлађује прописаним конвенцијама преузетим из класичарске и романтичарске епохе. Наравно, не можемо да занемаримо и рецепцију појединих Рајичићевих дела насталих до 1953. године која је, очигледно, условила поједностављење, а потом и усложњавање Рајичићевог композиционог писма. Стога је после Трећег концерта за виолину уследио краћи „застој“ у композиторовом опусу. Најпре, реч је о томе да се композитор посветио опери *Симонида*, која је, као што смо поменули у периодизацији, настајала током дужег низа година (1953–1967). Такође, 1954. године, уследио је Рајичићев осмомесечни боравак у иностранству, што је такође имало одјека у формирању Рајичићевог зрелог стила, али и све чешћег обраћања његовом највитаљнијем узору, Густаву Малеру.<sup>507</sup>

#### 6. 4. Формирање зрелог стила Станојла Рајичића

После повратка из иностранства 1954. године и наставка рада на опери *Симонида*, чије је премијерно извођење уприличено 25. маја 1957. у Сарајеву,<sup>508</sup> Рајичић је по поручбини Радио Сарајева 1959. године компоновао Пету симфонију, премијерно изведену почетком наредне, 1960. године.<sup>509</sup> У тој симфонији приметан је значајнији отклон у погледу хармонског језика у односу на прву половину декаде, који се односи на учесталију примену битоналног музичког тока, што је у одређеној мери уочљиво и у опери *Симонида*, чија је последња верзија завршена 1967. године.

---

<sup>507</sup> Властимир Перичић истиче да је Рајичић присуствовао фестивалу савремене музике у Баден-Бадену, музички фестивал у Фиренци, конгрес Међународног удружења педагога у Цириху, а упознао се са водећим личностима савремене светске музичке сцене: Карлом Орфом (Carl Orff, 1895–1982), Ренеом Лажбовицем, Флорентом Шмитом (Florent Schmitt, 1870–1958), Гофредом Петрасијем (Goffredo Petrassi, 1904–2003), Луиђијем Далапиколом (Luigi Dallapiccola, 1904–1975), Бохуславом Мартинуом (Bohuslav Martinů, 1890–1959), Ароном Копландом (Aaron Copland, 1900–1990) и други. Уп. Vlastimir Perić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 90. Реч је о ствараоцима којима је Малерова музика свакако била позната.

<sup>508</sup> Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 78.

<sup>509</sup> Дело је премијерно извео Симфонијски оркестар Радио Сарајева, 23. фебруара 1960. године, а дириговао је Душан Сковран.

Класична у својој формалној концепцији, Пета симфонија ипак садржи значајне модификације у погледу фактуре и хармонског језика.<sup>510</sup>

Лагани увод почетног става (Andante четвртина = 80 – Allegro energico четвртина = 176) у сонатном облику почиње мотивом који је исходиште материјала свих ставова (четвртина са тачком, осмина, половина, у поступном, хроматском, силазном покрету наниже, видети пример 152).<sup>511</sup> Почетни тактови увода су центрирани *in G*, а први акорд који се појављује у четвртом такту представља напоредо постављање тоника *C-dur*-а и *Fis-dur*-а.

Пример 152. Станојло Рајичић, Пета симфонија, I став, Andante, т. 1–3.

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Fifth Symphony by Stanojlo Rajičić. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, Bassoons, Contrabassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Arpa, Violins, Violas, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is Andante (♩ = 80). The score shows the initial melodic material in the strings and woodwinds, with dynamic markings like ppp, cresc., and mp.

<sup>510</sup> О неоекспресионистичким својствима Рајичићеве Пете симфоније видети: Мелита Милин, *Традиционално и ново...*, нав. дело, 102–105.

<sup>511</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...* нав. дело, 100.

Прва тема (парт. бр. 1, видети пример 153), тонално је одређена центром in G, а праћена је материјалом чија је тонална окосница in Fis/Es.

Пример 153. Станојло Рајичић, Пета симфонија, I став, Allegro energico, парт. бр. 1: 1-1: 3.

The image displays two pages of a musical score for the first movement of the Fifth Symphony by Stanojlo Rajicic. The tempo is marked 'Allegro energico' with a quarter note equal to 176 (♩ = 176). The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in D (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Timpani (Timp), Tambourine (Tamb), and Piano (Pia). The second system includes staves for Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page number '1200 81' is visible at the bottom of the second system.

Као специфичан композициони поступак, у ранијим симфонијама можда мање уочљив, јавља се полифоно композиционо писмо, у смислу да је прва тема писана као контрапункт између високих дрвених дувачких и гудачких инструмената, којима „контрастира“ басова линија, такође линеарно вођена.<sup>512</sup> Идентична фактура опстаје и у мосту (парт. бр. 4). Друга тема (парт. бр. 5, видети пример 154), тонално центрирана in E, праћена материјалом in H, доноси контраст у виду редукованог оркестра и поједностављене фактуре.

Пример 154. Станојло Рајичић, Пета симфонија, I став, Allegro energico, парт. бр. 4: 10–5: 6.

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. in G (Clarinet in G), Cl. b. (Bassoon), Fg. (Fagotto), Cor. (Corni), Tr. (Trombe), Piano, Arpa (Arpa), V. 1 and 2 (Violini), Vie. (Viola), C. (Cello), and Cb. (Contrabbasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, pp, mp). There are also articulation markings like 'arco' and 'p espr'. A circled number '5' is present at the beginning of the first system and above the Violin 1 staff in the second system.

<sup>512</sup> Тај тип фактуре у потпуности одговара фактури којом влада контрапункт, како је то уочио Адорно у Малеровој музици.



Завршна група сумира материјал изложен у експозицији, тонално центриран *in C/Es*, да би се експозиција завршила на акордима у поларном односу, тоникама *Desdur-a* и *g-moll-a* (парт. бр. 9: 8).

Обиман развојни део (парт. бр. 10) почиње полустепеним помаком у односу на завршни акорд експозиције, односно, јавља се тритонус *d-gis*. Подједнако се ради са свим материјалима изложеним у експозицији (прва и друга тема, завршна група) и на одређени начин представља „изокренуту“ експозицију, будући да се сви материјали најпре излажу један за другим, а потом и прожимају у густој, полифоној фактури. Као да је донекле реч о малеровском развојном делу, када је у питању третман тематског материјала и начин његовог излагања. „Одступање“ од малеровског развојног дела би се односило на мање присутну фрагментацију материјала и истицање његове линеарности, односно, еволутивне природе.

Реприза се јавља од парт. бр. 22. Прва тема је донекле варирана у погледу оркестрације, али тонални центри остају исти. Исто важи и за мост (парт. бр. 24: 4), али и другу тему, с тим што је транспонована *in D*, па отпочиње на тритонусу *d-gis*. Завршна група је у *b-moll-у*, уз пратњу у *e-moll-у* (парт. бр. 27), да би се, после краће коде (парт. бр. 28: 6), цео став завршио на тоници основног тоналитета, *in G*.

Почетак лаганог става (*Andante maestoso*, четвртина = 69, видети пример 155) испрва се не доживљава као битоналан, иако је његов главни тематски материјал изложен *in D*, а пратња је најпре *in C*, касније *in A*, јер први акорд може да се прочита и као тонични нонакорд *c-moll-a*. Али, већ од шестог такта, хармонска слика се „заоштрава“ постављањем тематског материјала *in A* у басовој линији, уз тонику *as-moll-a* у деоницама високих гудачких инструмената. Слично лаганом ставу Четврте симфоније, реч је о једном од слободнијих облика песме, то јест, помало разуђеној форми: *a b c* (развој) *a*. Део *a* се завршава битонално, *in Cis* и *in A*, а у истом такту (парт. бр. 2: 9) уланчава се део *b*, чији је тематски материјал у *e-moll-у* (два кларинета). Истовремено, пратња у деоницама гудачких инструмената је *in C*, али акордски склоп се више доживљава као низ акорада високог обележавања у *e-moll-у*. Већ од парт. бр. 3: 3, исти материјал изложен је у *d-moll-у*, са пратњом *in Gis*. Део *b* се завршава пред парт. бр. 5 *in C* и *in Cis*. Од парт. бр. 5, почиње део *c*, најпре у *cis-moll-у*, али се ова релативно једноставна хармонска слика „раздваја“ на паралелне тоналне центре *as-b*, *f-fis* и тако даље. Такође, слично

лаганом ставу Четврте симфоније, развојни одсек који се надовезује на део *c*, постепено се убрзава до кулминације (тоника *c-moll*-а уз прекомерни квинтакорд *b-d-fis*, ознака *Agitato*), да би се потом музички ток смирио и да би се припремила реприза. Одсек *a* се репризира од парт. бр. 9, мало другачије оркестриран (тема је изложена, уместо у деоници фагота, у деоници првих виолина). На репризу се „бешавно“ надовезује кода, која се завршава тоником *f-moll*-а.

Пример 155. Станојло Рајичић, Пета симфонија, II став, *Andante maestoso*, т. 1–6.

*Andante maestoso* ♩ = 69

The first system of the score includes the following parts and markings:

- C.ingl.:** *p dolce* and *fp cresc.*
- Cl.:** *p*
- Cl. b.:** *pp*, *p dolce*, and *fp cresc.*
- Fg.:** *p*, *p*, and *p cresc.*
- Cor.:** *p cresc.* (first and second parts), *p cresc.* (third part), and *con sord.*
- Tr.:** *con sord.* and *fp*

*Andante maestoso* ♩ = 69

The second system of the score includes the following parts and markings:

- VI:** *pp* and *sfp cresc.*
- Vle.:** *pp* and *sfp cresc.*
- Vc.:** *pp* and *f p cresc.*
- Cb.:** *pp* and *f p cresc.*

Трећи став Пете симфоније (*Allegro vivace*, половина са тачком = 96) у форми је сложене троделне песме (АВА), *scherzo-trio-scherzo da capo*. Тема скерца (видети пример 156), уједно и одсек *a* дела А тонално је центрирана *in* Н и праћен акордима G-dur-a и F-dur-a. Одсек *b*, парт. бр. 1: 4, доноси сукобљавање тонике *es-moll*-а и прекомерног септакорда *as-c-e-g*, а нешто касније, F*is*-dur-a и G-dur-a. Од парт. бр. 2: 8, у оквиру одсека *b*, јавља се и редукована верзија тематског материјала тог одсека, након чега се одсек *b* завршава у C-dur-у. Реприза одсека *a* почиње од парт. бр. 3, после генерал паузе. Смена ових одсека се наставља до краја дела А: одсек *b* од парт. бр. 4, поново одсек *a* од парт. бр. 5, одсек *b* од парт. бр. 7 (скраћено, само редукована верзија тематског материјала, као „други део“ одсека *b*) и коначно, последња реприза одсека *a* од парт. бр. 7, а да би се скерцо завршио тоником *h-moll*-а. Услед честог наизменичног понављања одсека *a* и *b*, скерцо наликује форми дуплих варијација.

Пример 156. Станојло Рајичић, Пета симфонија, III став, *Allegro vivace*, т. 1–5.

Трио, сведенији у оркестрацији, али и у погледу развоја тематског материјала, доноси значајан контраст у односу на скерцо (видети пример 157), иако су скерцо и трио мотивски сродни. Одсек *c* (парт. бр. 9), тонално је центриран *in* F и *in* А, а завршава се у *a-moll*-у. Одсек *d* (парт. бр. 10: 3), тонално *in* А и *in* *Es*, оркестриран је камерно: за два фагота и хорну (реални састав трија), уз „подршку“ басове линије

у деоници тимпана и пицикато виолончела. Одсек *c* се идентично репризира (парт. бр. 10: 22), да би се скерцо поновио дословно (као и у Трећој симфонији, Рајичић користи ознаку *Scherzo da capo al fine*).

Пример 157. Станојло Рајичић, Пета симфонија, III став, Trio, парт. бр. 9: 1–9: 7.

Финални став (*Allegro molto*, четвртина = 176) у сонатном је облику. Његова прва тема је у *G-dur*-у (са битоналним „иступима“, који се јављају у пратњи, видети пример 158). Од парт. бр. 5, јавља се друга тема у *F-dur*-у, с пратњом *in B* (видети пример 159). Пре краја експозиције, јавља се тема у деоници кларинета, најпре центрирана *in C* (парт. бр. 10), након чега следи обиман развојни део, налик оном из првог става, иако је финале, у целини, у мањој мери полифоно у односу на први став. У развојном делу се полифоно обрађују тематски материјали из експозиције, постављени битонално, неретко у односу тритонуса. Реприза почиње од парт. бр. 18: 3, тонално центрирана *in F* и *in Fis*, док је друга тема (парт. бр. 21: 19) тонално центрирана *in C*. Друга тема, као и у експозицији, камерно је оркестрирана, а на њу се надовезује кода, кроз постепени оркестарски крешендо. Од парт. бр. 24, јављају се материјали из првог става (мост и завршна група, нешто касније и материјал прве теме), да би се, након низа бикорада, цела симфонија завршила тоником *g-moll*-а.

Пример 158. Станојло Рајичић, Пета симфонија, IV став, Allegro molto, т. 1–5.

*Allegro molto* ♩ = 176

Ob. 1. *p*

Cl. 1. *p*

Cor. 1. *f* con sord. *p*

Cor. 2. 3. con sord. *f* *p*

Tr. 1. con sord. *mp*

*Allegro molto* ♩ = 176

Tr. 1. *p*

VI. 1. *p*

VI. 2. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Пример 159. Станојло Рајичић, Пета симфонија, IV став, Allegro molto, парт. бр. 3:  
14-5: 6.

The image shows a page of a musical score for the third part of the fifth symphony by Stanojlo Rajicic, measures 14-5 to 6. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flutes (Fl):** Two staves, both marked *mf*.
- Oboe (Ob):** One staff, marked *mf*.
- English Horn (C.ingl):** One staff, marked *mf*.
- Clarinets (Cl):** Two staves, both marked *mf*.
- Clarinet in B-flat (Cl. b.):** One staff, marked *mf*.
- Bassoon (Fg.):** One staff, marked *mf*. A "1. Solo" marking appears in measure 15, and the dynamic changes to *p* in measure 16.
- Cor Anglais (Cor.):** One staff, marked *p*.
- Trumpets (Tr.):** Two staves, both marked *p*.
- Tam-tam (Tamb.):** One staff, marked *p*.
- Violins (Vl):** Two staves, both marked *mf*. The first violin part has a *dim.* marking in measure 15.
- Violas (Vle.):** One staff, marked *mf*. The dynamic changes to *dim.* in measure 15.
- Celli (Vc.):** One staff, marked *mf*. The dynamic changes to *dim.* in measure 15.
- Double Basses (Cb.):** One staff, marked *mf dim.*. The dynamic changes to *dim.* in measure 15.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 14-5 and 15, and the second system contains measures 15 and 16. Measure numbers 4 and 5 are circled above the first and second systems, respectively. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Allegro molto*. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *dim.*, and *pizz.* (pizzicato).

(наставак)

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, showing the continuation of a piece. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and brass. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl. in G), Bassoon (Cl. b.), Bassoon in B-flat (B.), Cor Anglais (Cor.), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *p dolce*, *Solo*, *p*, *ppp*, and *arco*. The notation is complex, featuring many beamed notes and slurs, indicating a dense and intricate musical texture. The page is numbered 405 at the bottom.

На примеру Рајичићеве Пете симфоније уочава се постепено освајање битоналног хармонског простора, без напуштања до сада уочених манира у оркестрацији и организацији фактуре. Ту мислимо на већ уочене елементе малеровске оркестрације и организације фактуре којом влада контрапункт, да парафразирамо Адорна. У најопштијем смислу то би се назвало и оркестарска полифонија, али је

заправо реч о напоредом постављању различитих тематских материјала, при чему је сваки изражајан у погледу мелодијске конструкције.<sup>513</sup> После извођења симфоније, током 1960. и 1961. године, критика је учила очигледну концизност форме, врсну оркестрацију и концепцију фактуре и окарактерисала их као њене најпозитивније карактеристике.<sup>514</sup> И даље остаје нерасветљено питање да ли је, међу слушаоцима ико уочио утицаје симфонијске музике Густава Малера – међу критикама та карактеристика Рајичићевих дела није наведена. Упркос том неразјашњеном питању, чини се да је Рајичићево угледање на овог великог аустријског композитора, то јест на *моделовање* одређених параметара музичког израза по узору на Малера, пронашло свој погодан тренутак у историји српске музике – с једне стране, остварила се довољна удаљеност од времена најстроже спровођених постулата доктрине социјалистичког реализма, а оформила се и релативно повољна друштвена клима у којој би позитиван пријем наизглед аутономног (читај: не експлицитно соцреалистичког) дела компонованог по узору на великог аустријског мајстора симфонијског жанра био могућ.

У каснијим Рајичићевим остварењима, према тумачењима Властимира Перичића, битонални слојеви фактуре почињу постепено да се усецају један у други, што постаје одлика Рајичићевог зрелог стваралаштва.<sup>515</sup> Још једно запаженије дело које стоји на том путу јесте Други концерт за кларинет и оркестар из 1962. године. Написан је за редукован оркестарски ансамбл: ударалке, клавир и гудачки оркестар уз солисту.

Концерт је конципиран у једном ставу, а према сегментима музичког тока уочавају се контуре троставачног циклуса. Почетни сегмент (*Presto*, половина с тачком = 100 – *Poco meno mosso*, четвртина с тачком = 84 – *Tempo I*) конципиран је као експозиција и развојни део сонатног облика. Експозиција је заснована на две контрастне теме (у питању је у потпуности традиционалан контраст „драмско-лирско“), чија мелодика готово да је ослобођена тоналних упоришта. Ипак, упркос реским, битоналним (неретко квартним) акордским склоповима, главна тема (т. 15,

---

<sup>513</sup> Нажалост, у недостатку снимка, не можемо да поредимо подударности између Рајичићевих и Малерових партитура у звучном/слушном утиску, већ само на основу анализа нотних записа.

<sup>514</sup> Своје осврте су у различитим навратима изнели Милутин Раденковић, Бранко Драгутиновић, Петар Бингулац, Душан Скворан, Властимир Перичић и Дејан Деспић. Уп. Милош Браловић и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари...“, нав. дело, 81.

<sup>515</sup> Vlastimir Perićić, *Stvalalački put...*, нав. дело, 114.



видети пример 160) одређена је тоналним центром in E (уједно и тоналним центром целог концерта), а друга, споредна (т. 126, видети пример 161), тоналним центром in G. После краће завршне групе (т. 216, in H), почиње опсежан развојни део (т. 240–348), претежно заснован на материјалу главне теме.

Пример 160. Станојло Рајичић, Други концерт за кларинет и оркестар, Presto – Poco meno mosso, т. 10–23.

4

10 15 Poco meno mosso (♩ = 84)

Tam-tam

T. mil.

Timp.

Pf.

Clar.

10 15 Poco meno mosso (♩ = 84)

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vlc.

Cb.

20 20

Clar.

VI. 1 arco poco a poco

VI. 2 arco poco a poco

Vle. arco poco a poco

Vlc. arco poco a poco

Cb.

Пример 161. Станојло Рајичић, Други концерт за кларинет и оркестар, Росо темпо mosso, т. 120–139.

Musical score for measures 120–139. The score includes parts for Tam-t., Pf., Clar., Vi. 1, Vi. 2, Vic., and Cb. The Clarinet part features a melodic line with dynamics *pp* and *ppicc.* and a marking *ava basso*. The Violin and Viola parts have dynamics *pp* and *pizz.*. The Cello part has dynamics *pp* and *p*. Measure numbers 120, 125, and 130 are indicated in boxes above the staves.

Musical score for measures 135–135. The score includes parts for Clar., Vi. 1, Vi. 2, Vic., and Cb. The Clarinet part features a melodic line with dynamics *pp* and *p*. The Violin and Viola parts have dynamics *pp* and *pizz.*. The Cello part has dynamics *pp* and *p*. Measure numbers 135 and 135 are indicated in boxes above the staves.

Други сегмент, који би одговарао лаганом ставу почиње у 349. такту и у питању је лучна, рапсодична форма од неколико одсека. Почетни одсек (т. 349, Andante

funebre, четвртина = 60, видети пример 162), тонално центриран in D, изразито је лирског карактера.

Пример 162. Станојло Рајичић, Други концерт за кларинет и оркестар, *Andante funebre*, т. 349–352.

34 *Andante funebre* (♩ = 60) 350

Tam-tam  
Timp.  
Pf.  
Clar.  
1  
Vi.  
2  
Vie.  
Vic.  
Cb.

*Andante funebre* (♩ = 60) 350

*cantabile*

Други одсек (т. 384, in Es/F – у овом случају реч је о почетном бикорду) има улогу фрагментарног прелаза ка следећем одсеку, а заснован је на треперењу малих и великих секунди како у оркестру, тако и у деоници соло кларинета у циљу припреме кулминације. Наредна два одсека (т. 408 и т. 416, *Andante*, четвртина = 80, односно *Allegro*, четвртина = 116) доносе пораст тензије и кулминацију, док последњи одсек (т. 429, *Andante*, четвртина = 96, *Andante*, четвртина = 88, *Andante*, четвртина = 80) доноси постепено смирење и у одређеној мери тематско заокружење сегмента, будући да почетни и завршни материјали наликују један другом, али репризе у правом смислу речи нема.

Од т. 483, јавља се прелаз (*Presto*, половина с тачком = 88 – *L'istesso tempo*, половина с тачком 88) у виду фугата на главној теми концерта, који припрема трећи, финални сегмент става (*Presto*, половина = 120, т. 529, видети пример 163), чије формалне контуре одговарају обрисима сонатног облика.

Пример 163. Станојло Рајичић, Други концерт за кларинет и оркестар, Presto, т. 529–532.

56 (♩ = 120) d. batt. prec.  
Presto (♩ = 120) 530

Clar.

VI. 1 (♩ = 120) d. batt. prec. 530

VI. 2

Vie.

Vlc.

Cb.

Његова главна тема је тонално центрирана in F (т. 529), а споредна in H/Cis (т. 583). На споредну тему се надовезује развојни део око т. 656, претежно заснован на материјалу главне теме. Реприза би, попут раних симфонијских остварења могла да почне на више различитих места, одређених појавом различитих фрагмената вариране главне теме (т. 733, in H/D, т. 766, in G, т. 785, in Fis/Gis, т. 791, in H). Споредна тема се репризира од т. 806, при чему је њен почетак измењен (in A/B), али са појавом деонице соло кларинета, тонални центар је идентичан њеној првој појави. Став се завршава бравурозном кодом (т. 866, in Gis/C), која тонално заокружује концерт тоналним центром in E.

До сада уочени поступци преузимања Малерове музике тицали су се, пре свега, начина обликовања музичког тока, који би одговарао моделовању, слично композиционо-техничким процесима код Милана Ристића (с тим што је његов главни узор, као што смо видели, Хиндемит). Рајичић је, можда, искушавајући мишљење јавног мњења и/или у недостатку инспирације, посегнуо за директнијим начином испољавања свог аустријског узора – парафразом. Нажалост, не постоје композиторова сведочења која би потврдила нашу хипотезу. Упркос томе, у партитури следећег дела које ћемо размотрити, проналазе се бројни незнатно преобликовани фрагменти појединих Малерових остварења.

У готово идентичном маниру као и Други концерт за кларинет и оркестар, настало је можда и најнеконвенционалније остварење Рајичићевог опуса, циклус песама за мецосопран и оркестар под називом *Магновења* (1964). Перичићево тумачење циклуса базирано је на одређењу формалне окоснице дела као сонатно-симфонијског циклуса,<sup>516</sup> што иде у прилог чињеници да је Рајичић у својим вокалним циклусима до *Магновења*, хронолошки посматрано, све више важности придавао инструменталној драматургији. У складу са тим, интересантно је да је мецосопран Јулијана Анастасијевић, која је премијерно извела овај циклус, од композитора захтевала да ниједна оркестарска деоница не удваја вокалну.<sup>517</sup> У жељи да прати логику инструменталне драматургије, а вероватно и у договору са Анастасијевићевом, Рајичић је – изабравши две песме из циклуса *Магновења* Момчила Настасијевића (*Туга у камену* и *Радосно опело*) и још две песме из других Настасијевићевих циклуса (*Труба* и *Извору*) – створио изразито еволутивно конципиран музички ток од четири *attacca* повезане песме, у виду мреже густо испреплетених, али међусобно сродних мотива. Њихова детаљна анализа, у смислу тражења потенцијалног заједничког прамотива, односно следа њиховог развоја би у одређеној мери била излишна, будући да услед густе мотивске испреплетености – као у самом магновењу, краткој, готово халуцинаторној визији, понекад причинењу при буђењу – престаје да буде важно порекло онога што се види/чује, већ је акценат на догађају по себи, то јест на „изгледу“ музичког тока у датом тренутку композиције. Сви мотиви који се налазе у поменутој густој мрежи се појављују, нестају и поново појављују током циклуса.

Властимир Перичић је уочио значајан помак у профилу хармонског језика, од Другог концерта за кларинет и оркестар до циклуса *Магновења*. Битонални акордски склопови, какви су постојали у Петој симфонији, у Другом концерту за кларинет опстају, али како смо напоменули, бивају обогаћени квартним и секундним сазвучјима; у циклусу *Магновења*, више није реч о различитим акордима постављеним у различите регистре, већ битонални комплекси залазе један у други, готово постајући „акорди слободног склопа“.<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> Исто, 112–113.

<sup>517</sup> Уп. Katarina Tomašević, *Tri pozna operna opusa Stanojla Rajičića*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986, 177, ф. 124.

<sup>518</sup> Уп. Vlastimir Peričić, *Stvaralački put...*, нав. дело, 114.

Форма циклуса је прокомпонована, а одсеке песама могуће је представити на следећи начин:

I „Туга у камену“, прокомпонована песма, низање одсека

Увод, т. 1–16, in C/Cis, битонално, у каснијим тактовима преовлађује тонални центар in C<sup>519</sup>

Одсек 1, т. 16–56 („Ни реч, ни стих, ни звук...“) in Fis/F

Одсек 2, т. 57–66 („Свићем, у зорама свићем...“) in E

Одсек 3, т. 67–76 („И немо, из твари...“) in Gis/G

Одсек 4, т. 77–102 („Секиром кад љуто засече дуб...“), in H/B

Одсек 5, т. 103–124 („Остајем кореном у камену...“), in Des

Одсек 6, т. 124–135 („Ни реч, ни стих, ни звук... А дуге...“), in C/Cis.

II „Труба“, прокомпонована песма са лајтмотивом посмртног марша

Увод, т. 1–19, in E

Одсек 1, т. 19–29 („Шта вреди плаветно небо...“) in E/As (смена два тонална центра)

Одсек 2, т. 30–35 („Негде запева труба...“, лајтмотив), in H

Одсек 3, т. 36–51 („Иза гора и вода...“) in As

Одсек 4, т. 52–57 („Откини зумбул с груди...“, лајтмотив), in E

Одсек 5, т. 58–65 („Војника хоће да закопају...“), in F

Одсек 6, т. 66–83 („Шта вреди поп што моли...“, фокстрот), in B/H

Одсек 7, т. 83–95 („Откини зумбул с груди...“, лајтмотив), in B/H

Кода, т. 96–108, in D, in Fis, in B, in As, in F (транспозиција)

III „Извору“, прокомпонована песма, низање одсека

Одсек 1, т. 1–9 („Жубори водо, изворе...“), in Des/C

Одсек 2, т. 10–28 („Јад јадани ме, јагода зри...“), in Es/Fis/Es...

Одсек 3, т. 29–65 („Твој жубор, водо...“) in B

Кода, т. 66–68, in Ces(H)/C, As/A.

IV „Радосно опело“, прокомпонована песма са лајтмотивом

Одсек 1, т. 1–16 („Чемера чемер...“), in A/Cis

Одсек 2, т. 17–20 („Загорчај...“, лајтмотив), in F

Одсек 3, т. 21–42 („Из горке ране...“), in B

---

<sup>519</sup> Наведени тонални центри се појављују само у тренуцима у којима су уочене границе између одсека. Уколико се појављују специфични мотиви који се понављају, они су означени као лајтмотиви.

Одсек 4, т. 42–50 („Све дубље... Плода се не заче овде“, лајтмотив), in F  
Одсек 5, т. 51–61 („Тишином себе затрубити у трубље...“), in Fis  
Одсек 6, т. 61–68 („Загорчај...“ лајтмотив), in F  
Одсек 7, т. 69–88 („Поклекни, ного, посрни...“) in B/H  
Одсек 8, т. 89–100 („Мрењем све живљи...“), in Es/E  
Кода, т. 101–108 („Старошћу све дубље...“) in As, завршетак in Fis/C

Иако у форми и структури песама нема ничега неуобичајеног, пажњу привлачи велики број мотива који, у најмању руку, подсећају на поједине фрагменте Малерове музике, те бисмо овде анализирали најупечатљивије од њих.

Већ од самог почетка партитуре (т. 11–14, видети пример 164) уочљива је густа оркестарска фактура. Два тонална центра, in C и in Cis, у укупној се оркестарској слици и не препознају, већ се стапају у хроматски тотал (кроз анализу деоница индивидуално, у басовој линији уочљив је тонални центар in Es, а у деоници енглеског рога или виоле in G). У тринаестом такту, окосницу хармоније чини акорд сачињен од велике терце и малих секунди (h-dis-e-f), са тембрално издвојеним умањеним септакордом у деоницама хорни и тромбона. Та оркестарска ситуација наликује фрагменту скерца Малерове Шесте симфоније (парт. бр. 100–100: 7), где се изнад доминантног квинтсектакорда у Es-dur-у, у деоницама осам хорни јавља поступан силазни покрет у паралелним великим терцама (видети пример 165). У оба случаја, велике терце или полуумањени септакорди се користе како би се евоцирао звук целостепене доминанте наспрам звука *tutti* оркестра.

Следећи фрагмент се односи на оркестрацију, односно тембр. И раније смо учили елементе малеровске оркестрације. Фрагмент из *Песме о земљи* („О лепоти“), парт. бр 1–2, садржи контрамелодију у G-dur-у, коју изводе флаута, обоа и кларинет унисоно, док се главна тема налази у деоницама гласа, гудачких инструмената и харфе (видети пример 166). У Рајичићевој партитури се појављује идентичан тип звука. У одломку *Магновења*, т. 99–102, мелодијска линија је изложена у деоницама обое, енглеског рога, кларинета и првих виолина, док деонице фагота, хорни и осталих гудачких деоница изводе пратњу (видети пример 167). Такође, Рајичић врши низ „измена“ у звучности оркестарске фактуре продужавањем појединих тонова, или краћим искључивањем и укључивањем одређених оркестарских деоница. Као и у претходном примеру, присутан је исти метод удвајања деоница које изводе мелодијску линију.

Пример 164. Станојло Рајичић, *Магновења*, „Туга у камену“, *meno mosso*, т. 11–14.

The image displays a page of a musical score for Example 164, titled "Туга у камену" (Grief in Stone) by Stanojlo Rajicic. The score is for a symphony orchestra and is marked *meno mosso*. The page covers measures 11 to 14. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Fl. 1. 2.**: Flutes 1 and 2, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Ob. 1. 2.**: Oboe 1 and 2, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Cor. ing.**: Cor Anglais, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Cl. in B♭ 1. 2.**: Clarinets in B-flat 1 and 2, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic. The first part is marked *solo*.
- Cl. basso**: Bassoon, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Fg. 1. 2.**: Bassoons 1 and 2, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Cfg.**: Contrabassoon, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- 4 Cor. in F**: Four Cornets in F, starting in measure 11 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Tr. in B♭ 1.**: Trumpet in B-flat 1, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- Tr. in B♭ 2. 3.**: Trumpets in B-flat 2 and 3, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- Trbn. 1. 2.**: Trombones 1 and 2, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- 3. Trbn. e Tb.**: Trombone 3 and Tuba, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Tr.**: Trombone, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Pti.**: Percussion, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Sil.**: Snare Drum, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- Vib.**: Vibraphone, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Tamb. mil.**: Military Tambourine, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- Gr. c.**: Gong/Cymbal, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Pn.**: Piano, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- Vn. I**: Violin I, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- Vn. II**: Violin II, starting in measure 11 with a piano (*p*) dynamic.
- VI.**: Viola, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.
- Cb.**: Contrabasso, starting in measure 11 with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *p*, *fp*), articulation (*cresc.*), and performance instructions like *solo* and *sal pont.* (sul ponticello).



Пример 165. Густав Малер, Шеста симфонија, III став, Wuchtig, парт. бр. 100: 1–100: 7.

The image displays a page of a musical score for Gustav Mahler's Sixth Symphony, Third Movement, measures 100:1 to 100:7. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flöten 1. 2.**: Flute 1 and 2, starting with *ff* and moving to *pp*.
- Kl. Fl. 1. 2.**: Piccolo Flute 1 and 2, marked *pp* and labeled "(grosse Flöten)".
- Fagotte 1. 2. 3. 4.**: Bassoon 1, 2, 3, and 4, starting with *p* and moving to *ff*.
- Es-Klar.**: E-flat Clarinet, marked *ff* and moving to *pp*.
- B-Klar. 1. 2. 3.**: B-flat Clarinet 1, 2, and 3, marked *ff* and moving to *pp*.
- A-Basskl.**: A Bass Clarinet, marked *ff* and moving to *pp*.
- Contraf.**: Contrabass, marked *ff* and moving to *pp*.
- F-Hörner 1. 3. 5. 7.**: French Horn 1, 3, 5, and 7, marked *ff* and moving to *pp*.
- F-Hörner 2. 4. 6. 8.**: French Horn 2, 4, 6, and 8, marked *ff* and moving to *pp*.
- F-Tromp. 1. 2. 3. 4.**: Trumpet 1, 2, 3, and 4, marked *ff* and moving to *pp*.
- Posaunen 1. 2. 3.**: Trombone 1, 2, and 3, marked *ff* and moving to *pp*.
- Basstuba.**: Bass Trombone, marked *ff* and moving to *pp*.
- Pauken.**: Kettledrums, marked *f* and moving to *pp*.
- Gr. Tr.**: Gong, marked *f* and moving to *pp*.
- Tam-tam.**: Tam-tam, marked *f* and moving to *pp*, with the instruction "klingen lassen".
- Harfe.**: Harp, marked *ff*.
- Erste Viol.**: First Violin, marked *ff* and moving to *pp*, with *morendo* markings.
- Zweite Viol.**: Second Violin, marked *ff* and moving to *pp*, with *morendo* markings.
- Violen.**: Viola, marked *ff* and moving to *pp*, with *morendo* markings.
- Veelle.**: Cello, marked *ff* and moving to *pp*.
- Bässe.**: Bass, marked *ff* and moving to *pp*, with *arco* and *arco a4* markings.

The score features dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). It also includes performance instructions like "Schaltre auf! ertell.", "a4", "a4 offen", "a4 mit Dämpfer", "klingen lassen", "morendo", and "arco".

Пример 166. Густав Малер, *Песна о земљи*, „О лепоти“, а tempo – Etwas fließend,  
 парт. бр. 1–2.

1. Fl. *mf* *A tempo* *Etwas fließend* *p* *pp dim.*

2. Fl. *f*

1. Ob. *f* *p* *pp dim.*

2. Ob. *f*

1. Kl. in B. *p* *pp dim.*

2. Kl. *f*

1. Fag. *p*

1. Harf. *p*

Alt-Stimme  
 Jun-ge Mäd - chen pflü-cken Blu - men, pflü-cken Lo - tos - blu - men an dem U - fer - ran - de. *Zwis-chen*

1. VI. *sempre pp* *immer mit Dämpfer*

2. VI. *sempre pp*

Br. *pizz.* *mit Dämpfer arco* *pp*

Пример 167. Станојло Рајичић, *Магновења*, „Туга у камену“, Andante, т. 99–102.

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Ob. I. 2., Cor. ing., Cl. in B♭ I. 2., Fg. I. 2., 4 Cor. in F, Tr. in B♭ I. 2., Vib., Tamb. mil., Pn., Voce, Vn. I, Vn. II, VI., Ve., and Cb. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as dynamics (e.g., *fp*, *sf*, *mf*, *p*), articulation (e.g., *cresc.*, *rit.*), and performance instructions (e.g., *pizz.*). The score is divided into measures, with some measures containing first and second endings. The overall mood is Andante, as indicated in the title.

Даље у Рајичићевој партитури, појављује се сегмент у ритму марша (т. 147–149) који изводе дубоки дрвени и лимени дувачки инструменти (бас-кларинет, фагот, контрафагот, четири хорне, три тромбона и туба, видети пример 168), који наликује

коралном одломку из увода у финални став Малерове Шесте симфоније (парт. бр. 105: 10–106: 9, видети пример 169). Разлике (осим карактерних, то јест разлика у музичком језику) јесу у томе што Рајичић не користи кларинет а Малер не користи тромбон.

Пример 168. Станојло Рајичић, *Магновења*, „Труба“, Andante funèbre, т. 147–149.

The image displays a page of a musical score for Example 168, titled "Магновења" by Stanojlo Rajicic, "Труба" (Trumpet), Andante funèbre, measures 147–149. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Cor. ing. (Cornet in G): Treble clef, 4/4 time, dynamic *mf*.
- Cl. basso (Bass Clarinet): Treble clef, 4/4 time, dynamic *mf*.
- Fg. 1. 2. (Flute 1 & 2): Bass clef, 4/4 time, dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*.
- Cfg. (Corno in F): Bass clef, 4/4 time, dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*.
- 4 Cor. in F (Four Cornets in F): Treble clef, 4/4 time, dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*.
- Trbn. 1. 2. (Trumpets 1 & 2): Bass clef, 4/4 time, dynamics *mf*, *mf*.
- 3. Trbn e Tb. (Three Trombones and Trombone): Bass clef, 4/4 time, dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *mf*.
- Trp. (Trumpet): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*.
- Gr. c. (Glockenspiel): Percussion, 4/4 time, dynamics *p*, *mp*, *p*, *mp*.
- VI. (Viola): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*.
- Vc. (Violoncello): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*.
- Cb. (Cello): Bass clef, 4/4 time, dynamic *p*.

The score is in 4/4 time and features various dynamic markings including *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat major or F minor).

Пример 169. Густав Малер, Шеста симфонија, IV став, *Schwer*. *Markato*, парт. бр. 105: 10–106: 9.

The musical score shows the following parts and markings:

- B-Klar. 1. 2. 3.**: Treble clef, *pp*, *a3*.
- B-Basskl.**: Treble clef, *pp*, *Muta in A*.
- 1. 2. Fagotte.**: Bass clef, *pp*, *espress.*, *a2*, *dim.*, *p*.
- 3. 4. Fagotte.**: Bass clef, *pp*, *pp*, *dim.*, *p*.
- Contraf.**: Bass clef, *pp*, *pp*, *p*.
- 1. F-Hörn.**: Treble clef, *pp*, *espress.*, *pp*, *dim.*.
- 2. 6. F-Hörn.**: Treble clef, *pp*, *morendo*, *pp*, *dim.*, *pp*, *2*.
- 4. 8. F-Hörn.**: Treble clef, *pp*, *morendo*, *a2*, *pp*, *dim.*, *pp*, *4*.
- Basstuba.**: Bass clef, *pp*, *pp*, *pp*, *dim.*, *pp*.

У густој мрежи мотива у циклусу *Магновења*, појављује се мотив који је највероватније парафразирао из финалног става Сонатине бр. 2 за дувачке инструменте Рихарда Штрауса (1945). Почетни мотив финала Сонатине (т. 1–6, видети пример 170) састоји се од тонике и разложених квартсектакорада на трећем ступњу *Es-dur*-а, а потом се развија у реченицу са модулацијом и завршетком на доминанти *G-dur*-а. Идентичан мотив се јавља у циклусу *Магновења*, у истоветним ритмичким вредностима (т. 235–240), али је његов даљи развој другачији (видети пример 171). Центриран је *in B* и састоји се од узастопних разложених кварта. Пратећи слој овог мотива је такође интересантан. Басова линија наликује типичној малеровској басовој линији која се састоји од квартног скока са основног тона тонике наниже на основни тон доминанте, као на пример на почетку трећег става Малерове Прве симфоније, или на почетку поменуте песме „Када твоја мајка“ из циклуса *Песме мртвој деци* (видети пример 172). Као да је у поменутом фрагменту циклуса *Магновења* „задата“ басова линија раштимоваана – мотив од којег је

сачињена, помера се навише или наниже за малу секунду, а удваја се у чистим, ређе умањеним квинтама, малим секстама и малим септимама.

Пример 170. Рихард Штраус, Сонатина бр. 2, IV став, Andante, т. 1–6.

Andante

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si $\flat$

Corno di bassetto

Clarinetto basso

in Fa  
4 Corni

in Mi $\flat$

2 Fagotti

Contra fagotto

Пример 171. Станојло Рајичић, Магновења, „Труба“, Andante, т. 235–240.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. 1. 2.**: *mf*, *ff*, *p*, first ending (1.), triplet (3).
- Ob. 1. 2.**: *mf*, *ff*, *p*, first ending (1.), triplet (3).
- Cor. ing.**: *p*, *mp*, *mf*.
- Cl. in B $\flat$  1. 2.**: *f*, *ff*, *p*, first ending (1.), triplet (3), *8va*.
- Fig. 1. 2.**: *f*, *a2*.
- Cfg.**: *f*.
- 4 Cor. in F**: *f*.
- Tr. in B $\flat$  1. 2.**: *p*, *f*, *p*, first ending (1.), triplet (3).
- Tr. in B $\flat$  3.**: *f*.
- Vibr.**: *p*, *cresc.*, *sf*, *p*, triplet (3), *8va*.
- Pn.**: *pp*, *f*.
- Vn. I**: *div.*, *f*, *dim.*, *mp*, triplet (3), *8va*.
- Vn. II**: *pp*, *div.*, *f*, *dim.*, *unis.*.
- VI.**: *pp*, *div.*, *mp*, *f*, *dim.*, *unis.*.
- Ve.**: *pp*, *cresc.*, *f*.
- Cb.**: *pp*, *cresc.*, *f*.

Пример 172. Густав Малер, *Песме мртвој деци*, „Када твоја мајка“, *Schwer, dumpf*, т. 1–4.

**Schwer, dumpf.**

1. Engl. Horn. *pp*

2. Fagotte. *p*

Violoncell. *pizz.* *p*

Последњи сегмент чини сложено трансформисан мотив из првог става Малерове Пете симфоније. Фрагмент из увода у симфонију (парт. бр. 1: 4–1: 11, видети пример 173) састоји се од две мотивске целине. Прву изводи шест хорни, а другу три тромбона. Тај сегмент се трансформише у раштимовану мелодију и контратему (или пратњу) у сегменту т. 312–314 циклуса *Магновења* (видети пример 174). Прва мотивска целина је промењена у мелодијску линију са додатом осмином у деоницама дрвених дувачких инструмената, хорни и првих виолина, тако да се мотив проширује на четири ноте (такође, Малеров сегмент је у метру 2/2, док је Рајичићев у метру 4/4). Друга целина, која се понаша као контратема (или пратња?), диминуирана је и такође „раштимована“ транспоновањем навише или наниже, а налази се у деоницама дубоких гудачких инструмената.

Постоје и други слични фрагменти у циклусу *Магновења*. Густа мрежа мотива у циклусу се састоји од великог броја „флешбекова“, реминисценција, трансформација и томе слично. Рајичић, као да је пратио тему Настасијевићевих стихова и тежио избегавању било какве јасне упоришне тачке на коју би слушалац могао да се ослони: нема стабилног тоналитета, нема дословног цитата ниједне од поменутих композиција, тембр и оркестрација се нагло мењају и тако даље. Чак је и сам крај циклуса на одређени начин амбивалентан, центриран око тритонуса *c-fis*. Сви темперовани инструменти изводе велики дурски септакорд на тоници *C-dur*-а (дрвени дувачки инструменти, хорне, звончићи, вибрафон и харфа), док је пентатонски акорд (*fis-gis-ais-cis-dis*) поверен деоницама нетемперованих



инструмената (гудачки инструменти и тромбони). Деоница клавира је изузетак, будући да се у њој налазе оба акорда.<sup>520</sup>

Пример 173. Густав Малер, Пета симфонија, I став, Trauermarsch, In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt, парт. бр. 1: 4–1: 11.

The image displays a page of a musical score for Gustav Mahler's Fifth Symphony, Part I, Trauermarsch. The score is for measures 4 to 11. It includes parts for A-Klarinet, Fagot, Contrabass, F-Hörn, B-Trompete, Posaunen, Pauken, Gr. Tr., Kl. Tr., Tamtam, Erste Viol., Zweite Viol., Violen, Vcelle, and Bässe. The score shows various dynamics such as *ff*, *p*, *pp*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

<sup>520</sup> Компаративну анализу циклуса *Магновења* и Малерових и Штраусових дела видети у: Miloš Bralović, „Moderate Modernism and the Socially Acceptable Paraphrase: Two Late Works by Serbian Composer Stanojlo Rajičić“, in Oana Andreica, (ed.), *Music as Cultural Heritage and Novelty*, Springer, 2022, 261–288.

Пример 174. Станојло Рајичић, *Магновења*, „Извору“, Andante, т. 309–315.

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinets, Bassoon) and reeds (Bassoon). The middle section includes brass instruments (Cor Anglais F, Trumpets, Trombones). The bottom section includes percussion (Tamtam, Gong, Timpani, Piano) and strings (Viola, Violoncello, Contrabass). The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulation symbols.

Остаје још и разматрање других могућих разлога за Рајичићево посезање за директним, мада не и експлицитним преузимањем фрагмената Малерове музике. Поред искушавања јавног мњења и/или недостатка инспирације, други разлог би

могао да се односи на саму природу песама коришћених у циклусу. Настасијевићева поезија је вероватно подстакла Рајичића на размишљање о сопственим музичким узорима и музичкој прошлости. Као логична последица (што се види и из приложеног синопсиса форме циклуса), поједини материјали се понављају, попут колажно/монтажно „исечених“ и „убачених“ фрагмената (дакле, лајтмотиви, фрагменти у ритму фокстрота, понекад наизглед насумична понављања мотива и друго).<sup>521</sup> Сходно томе, уочени парафразирани фрагменти Малерове музике доприносе звучној слици Рајичићевог „сна“, односно тонског сликања *магновења*, привида, тренутка који може, а и не мора да буде стваран.

До коначне синтезе до сада уочених утицаја у Рајичићевим делима, почев од Прве симфоније, закључно са циклусом *Магновења*, дошло је у композиторовој последњој, Шестој симфонији (1967). Није зачуђујуће што је реч о инструменталном, симфонијском остварењу, будући да се Рајичић афирмисао као композитор који суверено влада организацијом инструменталне драматургије и симфонијског мишљења.

Симфонија in E настала је 1967. године, а премијерно је изведена 16. фебруара 1971. године (Београдска филхармонија, диригент Живојин Здравковић).<sup>522</sup> Иако је карактерише формална и хармонска разуђеност, о чему ће касније бити речи, ова симфонија представља логичан наставак Рајичићевог стила уочљивог у претходној Симфонији in G. У поређењу са том симфонијом, у Симфонији in E Рајичић инсистира на развојном третману тематског материјала, типичном за (нео)експресионизам. Ипак, током читаве симфоније, тонални центар је присутан и (пored контрастних тематских материјала) остаје главно средство за разграничење одсека и делова унутар ставова у симфонији.

Почетни став симфоније (Allegro, четвртина = 144) отпочиње кратким мотивом, односно сигналом који јасно указује на тонално упориште in E (скок са доминанте на тонику). Истовремено поступни силазни ход у басовој линији указује

---

<sup>521</sup> Колажно/монтажно обликован музички ток може да буде још један елемент Рајичићевог моделовања музичког тока према Малеровим композиционим техникама. Више у: Miloš Bralović, „The Collage-Shaped Worlds...“, нав. дело, 179–198.

<sup>522</sup> Уп. Vlastimir Perićić, *Svaralački put...*, нав. дело, 120. Радијско извођење приредио је Милан Хорват за Загребачком филхармонијом 1968. године. Снимак је из Фонотеке Радио Београда, број траке ТО-07960/1-4; дигитални дупликат CDO-00069/7-10. Захваљујемо се Сањи Куњедић и Ивани Неимаревић које су нам проследиле податак. Напомињемо да се у Перичићевој монографији радијско извођење не спомиње.

на идентичне композиционе поступке у ранијим делима, а уочљив је већ у лаганом ставу Прве симфоније. Такође, у првом ставу Прве симфоније, налази се и идентичан почетак, у смислу кратког почетног сигнала. Почетак Шесте симфоније је стога јасно тонално одређен, а на поменути сигнал се надовезује прва тема, у основи неперидичне грађе (видети пример 175).

Пример 175. Станојло Рајичић, Шеста симфонија, I став, Allegro, т. 1–3.

Allegro ♩ = 144

Flauti  
Flauto piccolo  
Oboi  
Corno inglese  
Clarinetti in B  
Clarinetto basso in B  
Fagotti  
Contrafagotto  
Corni in F  
Trombe in B  
Tromboni  
Tuba  
Timpani  
Triangolo  
Tam-tam  
Tamburo mil.  
Piatti  
Gran Cassa  
Piano  
Arpa  
Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

Allegro ♩ = 144

Прва тема се завршава у 18. такту, на тоници *in G* (акорд: *g-h-d-fis*, са тоном *dis* у басовој линији – деонице виолончела и клавира), да би попут својеврсног „монтажног реза“ мост почео у 19. такту. У мосту се даље разрађује материјал прве теме. Друга тема почиње у 39. такту, а тонално је центрирана *in Cis*, док је мелодијски материјал теме (деоница фагота) заснован на тритонусном покрету (интервали *g-cis* и *a-dis*, видети пример 176). Друга тема садржи обресе троделности (*aba*). Њен први одсек почиње у 39. такту, средишњи у 50. а трећи, репризни у 59. Друга тема се завршава *in A* у 82. такту, за којом следи кратка завршна група *in A*.

Невелики развојни део почиње у 93. такту и испрва је заснован на материјалу прве теме. Материјал друге теме се јавља од 99. такта. Реприза прве теме се условно „преклапа“ са развојним делом, будући да се у свом развијеном виду јавља већ од 108. такта, *in Des*. Током репризе, готово се подједнако ради са материјалима прве и друге теме. Друга тема се репризира *in F*, од 160. такта (идентичан поступак „замагљивања репризе“ са „нејасним“ почетком прве теме уочљив је и у Првој симфонији), али за разлику од њеног излагања у експозицији, са обрисима тродела, у репризи она сраста са кодом (оквирно од 185. такта), а слично првој теми у репризи, током друге теме, јавља се и материјал прве теме. Став се завршава „отворено“ у хармонском смислу, *in G*.

Лагани став ове симфоније (*Andante*, четвртина = 80) по форми је рапсодичан и доминантно развојног карактера, а могло би се рећи и да је близак лучној форми. Став почиње *in C* (видети пример 177). Током става, јављају се цезуре, на основу којих могу да се разграниче одсеци. Таква је, рецимо цезура у 24. такту (*in A*), 43. такту (*in D*), 61. такту (*in E*), 74. такту (*in A/Ges*, овај одсек садржи кулминацију). Одсек који почиње од 91. такта би условно могао да се означи као репризни (*in A*), будући да тематски материјал овог одсека личи на почетни материјал (чак је идентична оркестрација: тематски материјал се излаже у деоници фагота), да би се на њега надовезала кода и потом се цео став завршио *in A*.

Скерцо (*Allegro vivace*, половина са тачком = 76) написан је у форми сложене троделне песме, чији су делови у основи рапсодични, за разлику од скерца претходних симфонија, у чијим су се деловима готово увек налазили нормирани формални обрасци. Став почиње кратким, ефектним уводом (т. 1–14), за којим

следи главна тема дела А (т. 15 in Fis). Средишњи, развојни одсек почиње у т. 49 (око тритонуса ес-а), да би од 76. такта у њега „бешавно“ улила реприза (јавља се уводни, триолски материјал), која се завршава in C.

Пример 176. Станојло Рајичић, Шеста симфонија, I став, rit. – a tempo, т. 35–44.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 35 to 44. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. 3), Trompano (T. tam.), and Arpa (Ar.). The second system covers measures 40 to 44. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fg.), Arpa (Ar.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various dynamics (p, pp, mf, f, sf, cresc., decresc.), articulations (pizz., arco), and performance instructions (rit., a tempo, Solo, gliss.).

Пример 177. Станојло Рајичић, Шеста симфонија, II став, Andante, т. 1–6.

Andante ♩ = 80

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cl. b. *pp*

Fg. *p* 1. Solo

C.fg. *p*

Cor. 1. *mf* 2. *pp*

Tr. 1. *mf* 2. *pp*

Trb. 1. *mp* 2. *pp*

Tb. 1. *mp* 2. *pp*

Timp. *f* *pp*

P-tti *mf*

Cel. *p*

VI. I *div.*

VI. II *f*

Vie. *f*

Vic. *f* *(arco)* *mf* *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.*

После генералпаузе од три такта почиње троструко спорији трио (т. 94, Moderato, четвртина једнака половини са тачком претходног дела), мотивски сродан скерцу, тонално центриран око умањене кварте е-ас, мада би у основи могао да се тумачи

као in A. Други одсек трија почиње од 106. такта, око целостепеног низа c-d-fis и тритонуса h-f.

Скерцо се репризира од 114. такта. Уводни одсек је нешто разрађенији, а главна тема се јавља од 127. такта, in Fis. Средишњи одсек скерца се репризира од 161. такта, да би се реприза главне теме постепено улила (преко уводног материјала) од 192. такта. У виду коде, од 201. такта јавља се одсек означен *tempo mosso*, који садржи сједињење материјала трија и скерца, а слично скерцу Треће симфоније, може да се доживи и као други трио. Став се завршава in B.

Финале симфоније (*Allegro molto*, четвртина = 152) прати рапсодичну логику претходних ставова иако су, током низа опсежних одсека развојног карактера, приметни обриси сонатног облика. „[В]иртуозно оркестарски постављено, [финале] има извесне токатне карактеристике, испољене пре свега у сталном брујању, покрету, нарочито у тренуцима понављања истог мотива“, <sup>523</sup> речи су којима би се могао описати карактер става. Главна тема става, тонално центрирана in D, јавља се на самом почетку става (мада би први 21 такт могао да се прогласи као увод, са специфичном ритмичком фигуром: моторично понављање мале секстоле). Други, изразитији материјал прве теме јавља се од 22. такта (видети пример 178). Друга тема се јавља у 57. такту, тонално центрирана in A (видети пример 179). Од 64. такта, јавља се нов тематски материјал (можда у виду одсека B2, in Cis), да би се цела експозиција завршила у 86. такту, in H. Опсежан развојни део почиње од 87. такта, а већ од 92. такта, појављује се материјал прве теме, који се даље интензивно разрађује (можда би због те појаве материјала овај став могао да се тумачи као рондо; други део материјала прве теме се јавља у 111. такту). Реприза прве теме, попут монтажног реза, али готово неприметно, наступа у 155. такту, тонално центрирана in H, а друга тема се надовезује у канонској имитацији од 163. такта, in G. Повратком на материјал главне теме у 178. такту отпочиње кода и цео став завршава се in E чиме се заокружује цела симфонија.

---

<sup>523</sup> Драгана Стојановић-Новичић, *Српска симфонијска музика...*, нав. дело, 228.



Пример 178. Станојло Рајичић, Шеста симфонија, IV став, Allegro molto, т. 21–24.

The image displays a page of a musical score for the fourth movement of the Sixth Symphony by Stanojlo Rajicich. The score is for measures 21 through 24, marked 'Allegro molto'. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Fl. picc. (Flute piccolo), Ob. (Oboe), C. ingl. (Clarinet in G), Cl. (Clarinet in Bb), Cl. b. (Bass Clarinet), Fg. (Fagotto/Bassoon), C. fg. (Contrabassoon), Cor. 1, 2, 3, 4 (Horns), Tr. (Trumpet), Trb. (Trumpet), Tb. (Trombone), Timp. (Timpani), Sil. (Cymbal), Piano, Ar. (Arpa/Harp), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vie. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabbasso). The woodwind parts (Ob., C. ingl., Cl., Cl. b., Fg., C. fg.) feature a melodic line starting in measure 21 with a dynamic of *f marc.* and a *a<sup>2</sup>* marking. The horn parts (Cor.) have a dynamic of *mf* and include the instruction *senza sord.* (without mutes). The string parts (VI. I, VI. II, Vie., Vlc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is written in a single system with four measures.

Пример 179. Станојло Рајичић, Шеста симфонија, IV став, Allegro molto, т. 55–58.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Piccolo, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and brass (Cor Anglais, Trumpets, Trombones). The middle section includes percussion (Timpani, Triangle, Tam-tam, Military, P-tutti) and Piano. The bottom section includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is marked with a box containing the number 55 at the beginning of the first system. Dynamic markings include *mf*, *f*, *marc.*, and *div.*. The time signature is 4/4.

„Слободније“ схваћен сонатно-симфонијски циклус, какав се среће у Симфонији in E, највероватније је последица интензивног рада на великим вокално-инструменталним жанровима, као што су опера *Симонида*, кантата *Слепац на*

*сабору*, или циклус песама за глас и оркестар *Магновења*. Искуства рада на овим остварењима, у којима је приметно перманентно развијање материјала, односно, изградња прокомпонованог музичког тока који треба да „испрати“ одабрани текст, довела су до рапсодичних, то јест, слободније схваћених формалних образаца у Шестој симфонији. Поред тога, приметни су и неки композициони поступци примењени у ранијим симфонијама. Из оба разлога, Симфонија in E представља један од врхунаца у зрелој стваралачкој фази Станојла Рајичића. С друге стране, монтажни резови између појединих одсека, прожимање материјала у развојним деловима, разуђена фактура (пре свега мотивски, у смислу одлагања главног тематског материјала који се постепено наговештава, односно изграђује у уводима), као и поједини поступци у оркестрацији указују на утицаје симфонијског стваралаштва Густава Малера.

## **6. 5. Станојло Рајичић: резиме**

Погледом на Рајичићева репрезентативна остварења настала у периоду 1935–1967. (и посебно од 1945), покушали смо да у основним цртама реконструиремо развој композиторовог писма у периоду нешто дужем од три деценије, фокусирајући се на симфонијска и концертантна остварења, као и симфонијски лид Станојла Рајичића. Такође, осврнули смо се и на рецепцију Рајичићевих остварења, јер је мишљење музичких писаца и критичара очигледно, бар донекле, условљавало стилске мене композиторовог опуса.

Рајичићево стваралаштво до Другог светског рата било је већином укоренењено у традиционалним композиционо-техничким процедурама. Као што смо кроз аналитичка сагледавања уочили, реч је о традиционалним формалним обрасцима, обогатеним дисонантним, нетерцним али тоналним музичким језиком, што, као и у случају Милана Ристића, Рајичићево стваралаштво тридесетих година XX века приближава одилкама послератних неоекспресионистичких тенденција. Још у том периоду, на релативно „апстрактном“ нивоу оркестрације осетан је утицај композиционог писма Густава Малера, чија је дела Рајичић вероватно имао прилике да чује током свог боравка у Прагу.

Без обзира на то што је током Другог светског рата Рајичић значајно „ублажио“ свој хармонски језик – једину карактеристику композиторовог музичког језика коју су ондашњи критичари посматрали у негативном светлу – после 1945. постојала је очигледна спољна сугестија али и Рајичићева потреба за окретањем традицији словенског позног романтизма.

Током наредне две деценије, у периоду конституисања Рајичићевог зрелог стила, стваралаштво Густава Малера је у виду узора (у идеолошки подобним околностима) одиграло кључну улогу, што ондашња критика очигледно није уочила. Малерово стваралаштво је послужило Рајичићу најпре као узор за *моделовање* вокално-симфонијских циклуса, али и за *моделовање* фактуре и оркестрације. Готово последично, али вероватно и из композиторових личних побуда, Рајичић се у делу *Магновења*, које у литератури означава „манифест“ зрелог стила, окренуо *парафрази*. Шеста симфонија in E, последње дело које смо размотрили, не садржи поступак парафразе, али јесте заснована на свим раније наведеним композиционим поступцима који указују на Малерово стваралаштво као узор. Самим тим не делује необично да је у периоду конституисања свог зрелог стила Рајичић компоновао управо симфонијски лид и симфонију, као жанрове који дефинишу опус Густава Малера.

## 7. Закључак

Кроз анализу дела троје истакнутих српских композитора XX века, академика Милана Ристића, Љубице Марић и Станојла Рајичића и креирање једне могуће рестаурације њихових композиционих поступака, трагали смо за њиховим композиторским узорима. Последично, промишљали смо о разлозима због којих су баш ти узори које смо учили били присутни у њиховим делима. Одговоре смо, с једне стране, покушали да пронађемо у друштвеној клими која је владала музичким животом у Србији и Југославији после Другог светског рата. То смо учинили кроз осврте композитора и критичара на савремено стваралаштво, а потом и продукцију уџбеника који су обликовали писану реч о музици. Другим речима, кроз писану реч, покушали смо да одгонетнемо који су узори били „пожељни“, пропагирани, сугерисани, а који не. Будући да нема писаних доказа према којима су Малер, Брамс или Хиндемит били „препоручени“ као узори – једино су Месијан (и делом Стравински) били означени као непожељни – дошли смо до закључка да су Ристић, Марићева и Рајичић сами проналазили узоре који су у датим околностима били адекватни.

Такође, разматрајући уџбеничку литературу – пре свега различите теорије хармоније – трагали смо за могућим „арсеналом“ изражајних средстава тоналне музике XX века који је могао да буде на располагању неокласично и умереномодернистички оријентисаним композиторима око 1950. године. Исто тако, ослањали смо се на различита теоријска становишта о преузимању одређених модела, матрица, то јест стилских проседа, али и конкретних музичких материјала из прошлости. Остаје, међутим, неколико завршних разматрања.

Најпре бисмо сумирали закључке и понудили одговор на питање зашто су се опуси Милана Ристића, Љубице Марић и Станојла Рајичића развијали на раније описан начин, задобивши своје препознатљиве физиономије у послератном периоду. Проучавање остварења троје академика и сагледавање узора у њиховим опусима закључићемо и краћом термилошком расправом, коју смо отпочели у уводу. На крају, покушаћемо да размотримо начине на које су троје одабраних композитора изграђивали/надограђивали канон уметничке музике у Србији и коју улогу су њихови узори имали у том процесу.

Говорећи о узорима, Љубица Марић је у интервјуу вођеном 1993. године навела:

Слушамо, примамо, асимиљујемо. Како да доведем у свест из толиког богатства музике све оно што је у мени одјекивало, побуђивало неко изузетно стање, да га назовем „стање музике“, а затим се слегало и стварало онај драгоцен и плодни талог, оно хранљиво тло из кога је онда ницала и моја музика. Па ипак, у дну свега, чини ми се, почива као какав живи заматак онај ј е д а н – један бескрајан тон у нашем горштачком певању. Почива у дну свега, све до данас.<sup>524</sup>

Иако се одговор Љубице Марић односи на питање о стилском одређењу њене музике, у њему наслућујемо елементе који су, рекло би се, универзалне природе, када је у питању компоновање, а онда и ослањање на поједине узоре. Другим речима, исказ „слушамо, примамо, асимиљујемо“ нам открива порекло њених узора – начине на које узор до ње долазе и како их прима. Нажалост, поменути исказ не можемо да примењујемо доследно, као неку врсту универзалног модела према којем откривамо и дефинишемо композиторске узоре – већ у примени овог модела на наша истраживања о Милану Ристићу и Станојлу Рајичићу уочавамо разлике. Уколико смо одредили композиционе технике и, уопште, опус Паула Хиндемита као главни узор за послератно стваралаштво Милана Ристића, не можемо са сигурношћу тврдити да је овај стваралац посегнуо за Хиндемитовим стваралаштвом искључиво због свог слушног искуства. Љубица Марић је кроз слушање, примање и асимиловање тумачила различите узоре који се појављују у делима која је компоновала, а њен процес компоновања смо угрубо назвали „хетерогеност узора“. Такође, осим чињенице да је Густав Малер, један од главних узора Станојла Рајичића, био међу најизвођенијим композиторима у Прагу, немамо прецизних података о томе да ли је и колико Рајичић слушао Малерову музику током својих студија. Чак ни много година касније, када је, 1993. године говорио о музици коју лично воли да слуша, Рајичић није дао одговор у којим би прецизно открио (или означио) своје узоре: „Код куће слушам плоче са музиком почев од Баха [...], преко класичара и романтичара, па све до Прокофјева и Стравинског. Даље од њих, само повремено и ретко“.<sup>525</sup> Упркос „неодређености“ цитираних

<sup>524</sup> Зорица Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1, 1993, 9–10.

<sup>525</sup> Катарина Томашевић, „Разговор са Станојлом Рајичићем“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1, 1993, 27. Под синтагмом „даље од њих“, Рајичић је највероватније мислио, хронолошки, на млађе композиторе.

исказа, можемо са сигурношћу тврдити да су сви композитори чији су опуси и поетике препознати као узорни били познати српским академицима.

Један од могућих за разлога посезање за уоченим узорима, међу којима се сви налазе у кругу најистакнутијих европских композитора, јесте тежња за модернизацијом српске (музичке) културе, а у репресивним послератним условима, обележеним доктрином никад прецизно дефинисаног социјалистичког реализма. Разматрајући теоријске моделе погодне за проучавање историје музике у Србији током периода између два светска рата, у складу са студијом Милана Радуловића,<sup>526</sup> Биљана Милановић уочава четири културна модела – концепта: патријархални грађански, просветитељско-рационалистички (модерни), нови културни модел изграђен у авангардном и футуристичком покрету (авангардни) и пролетерски.<sup>527</sup> У међуратном музичком животу Београда, композитори попут Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића би припадали просветитељско-рационалистичком културном моделу, док би композитори Прашке групе припадали авангардном културном моделу.<sup>528</sup> Имајући у виду да је од периода непосредно пре Првог светског рата музички живот у Србији био тек у повоју, ауторка наводи:

Поређење почетне и завршне тачке ове музичке епохе [периода између два светска рата] у Србији показује да је у процесу стваралачког освајања модерног, а затим и авангардног културног концепта за само три деценије убрзано пређен дуг и тежак пут. И сама европска музика од краја 19. века до Другог светског рата била је обележена великим превирањима, тражењима, композиционо-стилским и естетским раслојавањима. Утолико је српским композиторима било још теже да се, уз сав терет сопственог наслеђа, одреде према стваралачкој рецепцији новог.<sup>529</sup>

У међуратном периоду, студентски радови композитора Прашке групе – настали ван Београда и ван Србије, то јест, Краљевине Југославије као њихове матичне средине – допринели су освајању авангардног културног модела у домену музике. То су учинили упознавањем са савременим музичким токовима, али и сопственим остварењима која су из тог контакта произашла (у случају композитора којима се

---

<sup>526</sup> Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989.

<sup>527</sup> Уп. Биљана Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, *Музикологија*, 1, 2001, 64–65.

<sup>528</sup> Уп. исто.

<sup>529</sup> Исто, 71.

бавимо, индикативна су пре свега четврттонска и шестинотонска остварења Љубице Марић и Милана Ристића). Сусрету са савременим струјањима у европској музици током тридесетих година прошлог века, по повратку са студија, уследио је сусрет са београдском публиком и музичким животом. У складу са тим, морали бисмо да имамо у виду и хронолошка мимоилажења. Милан Ристић је, после завршене Музичке школе у Београду – одакле је, као што смо раније навели и почело композиторово интересовање за савремену музику – студије у Прагу отпочео тек 1937. године и, на основу доступних података, није их завршио. Љубица Марић је, после свршених студија 1932. провела одређено време на усавршавању у Берлину и Амстердаму; у Југославији, такође је, поред Београда, боравила и у Загребу. Поред тога, у периоду од 1938. до 1943. године није компоновала. Станојло Рајичић се у Београд вратио 1935. године и, иако није био међу најрадикалније настројеним представницима Прашке групе, наишао је на негативан пријем својих дела. Рајичић је и сам навео:

Сматрам да нико не пише за себе, већ за средину у којој живи. У мом случају стилско ретерирање је значило: повратак класичном облику, али уз очување савремене хармоније, која је, ипак, у бази остала тонална.

Моја прва композиција која је у том периоду наишла на разумевање извођача, публике и критике био је **II гудачки квартет**; он је на анонимном конкурс у „Цвијета Зузорић“ [1940] добио прву награду.<sup>530</sup>

Почетак Другог светског рата условио је Ристићев повратак из Прага 1939. године, а са окупацијом Југославије 1941. већина наших композитора се, укључујући и композиторе Прашке групе, повукла из јавног живота. Тиме је престао и сваки продор, за нашу средину нових, уметничких и музичких тенденција.

По доласку Комунистичке партије / Савеза комуниста Југославије на власт, после 1945. године – релативно кратко, до раних педесетих година XX века – у култури и уметности пропагирана је доктрина социјалистичког реализма, по угледу на социјалистички реализам утемељен у Совјетском Савезу од 1930. године. Но, важно је уочити и рестаураторску црту соцреализма у Србији и Југославији. Будући да су музичке институције у грађанском друштву до 1941. (пре свега београдске) формиране релативно касно, пропагатори доктрине соцреализма очигледно нису били примарно усмерени према критици институција буржоаске уметности (иако

---

<sup>530</sup> Катарина Томашевић, „Разговор са Станојлом Рајичићем...“, нав. дело, 20



су декларативно били против њих), колико на њихову обнову у земљи разореној ратом, али је њихова обнова била у служби пропагирања новог, социјалистичког друштва. Самим тим, композиторске генерације које су у том тренутку биле активне, прилагођавале су се новонасталим околностима.<sup>531</sup>

Процес модернизације српске музичке културе задобио је другачије обресе у односу на период до 1941. године. Најпре, кроз негирање савремених музичких тенденција – нарочито су негативно оцењивани неокласицизам Игора Стравинског, тумачен и као рестаураторски правац, као и религиозни мистицизам, који је конотација дела Оливијеа Месијана – „од композитора се очекивало да компоњују приступачну, тоналну музику, у одређеној мери ослоњену на 'национално' усмерење“.<sup>532</sup> Са слабљењем доктрине социјалистичког реализма током педесетих година XX века, владало је

опште мишљење у круговима музичких професионалаца [тог доба] да би композитори требало да трагају за новинама, али да не одбацују традиционална уметничка средства; такође, постепено и континуирано увођење нових техника је било пожељније од наглог прекида са прошлешћу. [...] Тако је социјалистички реализам постепено еволуирао у умерени модернизам: довољно модеран да промовише релативну отвореност државе према свету [по раскиду између државног врха Југославије и Совјетског Савеза], али не довољно радикалан да дестабилизује норму.<sup>533</sup>

Поред умереног модернизма, постоји и термин из историје уметности који користи Јеша Денегри, *послератни позни модернизам*. Можда је то најопштији међу терминима, будући да је овом аутору циљ био да пронађе заједнички именитељ за културу и уметност у време слабљења социјалистичког реализма. „Послератни“ и „позни“ су хронолошке одреднице, док се модернизам, као збирни појам односи на

---

<sup>531</sup> За више информација о композиторима у Београду и њиховом прилагођавању доктрини социјалистичког реализма видети: Miloš Bralović, „Negating the West, Going East. On Socialist Realism in Yugoslavia (1945–1950)“, in David Vondráček (ed.), *The East, the West, the In-Between in Music. Proceedings of the International Conference, Munich 9–10 November 2018*, Munchen, Allitera Verlag, 2021, 181–192.

<sup>532</sup> Ivana Medić, „In the Orbit...“, нав. дело, 3. [Прев. М. Б.]

<sup>533</sup> Исто. [Прев. М. Б.] Интересантно је да у периферној култури, као што је исландска, постоји слично виђење модернизма, који (нарочито уз временску и просторну дистанцу) може да се односи и на радикалне уметничке праксе, али и на канонска уметничка остварења. Видети: Astradur Eysteinson, „What is the Difference?“ Revisiting the Concepts of Modernism and Avant-Garde“, in Sacha Bru et al. (eds.), *Europa! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, 21–35. За више информација о дивергентности модернистичких поетика видети: Miloš Bralović, „Looking at the Master Narrative: A Possible Interpretation Strategy“, *AM Journal of Art and Media Studies*, 16, 2018, 1–10.

уметничке праксе. Слично можемо рећи и за термине као што су социјалистички модернизам или социјалистички естетизам – „социјалистички“ би се односило на друштвено уређење у којем уметност настаје, а „модернизам“, односно „естетизам“ на уметничке праксе. Термин „историцистички модернизам“, повезиван са стваралаштвом Станојла Рајичића,<sup>534</sup> преузет је од Валтера Фриша и његове раније цитиране студије *German Modernism. Music and the Arts*, где означава музичке праксе на преласку из XIX у XX век засноване на надоградњи (али не и неокласичарској ревитализацији) музичког барока и класицизма. Долазимо и до појмова из стране музикологије као што су *middlebrow modernism* и *lifestyle modernism*.<sup>535</sup> Први је преузет из књижевности, понекад носи и негативне конотације, као уметност за масе, док нас други упућује на елементе свакодневнице у уметности. Они нам говоре да је могуће модификовати појам модернизма, како бисмо прецизирали начин на који су одређене уметничке праксе унапређивале културу једне средине.

Према томе, сви нео- стилови који су се у српској уметничкој музици јавили после 1950. године могу бити означени као умереномодернистички, било да је реч о Ристићевом виталном, хиндемитовском неокласицизму/необароку, неоекспресионизму с фолклорним основама у опусу Љубице Марић, или неоромантичарски, а постепено све више неоекспресионистички оријентисаном послератном опусу Станојла Рајичића.

С тим у вези, актуализовало се и питање аутономије музике, које смо проблематизовали на примеру Друге симфоније Милана Ристића. Истовремено, оно је примењиво и на друге опусе тог периода. Будући да је слабљењем соцреализма током педесетих година прошлог века, а онда и незнатно другачијим званичним погледима на културу и уметност Југославије, дошло и до слабљења контроле над ствараоцима високе уметности,<sup>536</sup> у музичкој уметности, релативно приступачна, тонална музика, донекле ослоњена на музички фолклор добила је

---

<sup>534</sup> Ова одредница за Рајичићево стваралаштво се појављује у монографији Весне Микић. Видети: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 112–119.

<sup>535</sup> Видети: Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music. Music in the Early...*, нав. дело, 561–598; Christopher Chowrimootoo, *Middlebrow Modernism. Britten's Operas and the Great Divide*, Oakland, University of California Press, 2018.

<sup>536</sup> О општем погледу на културу и уметност у Југославији после Другог светског рата видети: Predrag J. Marković, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd, Službeni glasnik, 2012, 54–64.

одредницу аутономије. Другим речима, аутономијом музике (иако, сама по себи, аутономија музике није могућа) могло је да се одреди свако остварење које није било експлицитно соцреалистичко, то јест, није било вокално-инструментално дело ратне или поратне тематике. То је музичким уметницима отворило врата прошлости: пре свих, Љубици Марић која је, усавшавајући сопствени композиторски израз, посезала и за црквеним напевима, посредованим записима Стевана Мокрањца.<sup>537</sup>

Погледом на два симфонијска остварења Милана Ристића настала до 1945. (Прве симфоније и симфонијске поеме *Човек и рат*), желели смо да трасирамо главне тачке на основу којих смо пратили генезу његовог композиционог писма и начина на које фигурирају узор на које се овај композитор ослањао. Уочивши да је главни узор Милана Ристића био Паул Хиндемит, дошли смо до закључка да се Ристић пре свега угледао на Хиндемитову композициону технику и то на концепцију хармонског језика. Овај Ристићев релативно апстрактни манир угледања на Хиндемита остао је виталан и у каснијим фазама његовог стваралаштва. Током педесетих година прошлог века, Ристић је истраживао могућности хиндемитовског тоталног тоналитета, вративши се на правила класичног тоналитета у циклусу *Фуге за разне ансамбле. Књига I*, последично и у Другој симфонији, која се сматра композиторовим манифестно неокласичним остварењем. Иако су се у том периоду појављивали и неки елементи преузети из опуса Сергеја Прокофјева (што је можда најизраженије у формалној концепцији Друге симфоније), Хиндемит је за Ристића ипак остао главни узор. Потпуно освајање тоталног тоналитета уследило је крајем шесте деценије XX века, а своју еманаацију нашло је у Трећој симфонији. Прегледом уџбеничке литературе која је била доступна на нашим просторима, закључујемо да је Хиндемит могао да буде „добар узор“ међу савременим ствараоцима. Разлози за то су бројни: реч је о композитору неокласичног усмерења који се бавио педагогијом; који је због успона нацизма напустио Немачку; који се у свом опусу отворено залагао за трагање за иновацијама уз ослањање на традицију; чија је свестрана композиторска

---

<sup>537</sup> О начинима на које је кроз инспирацију средњим веком на тлу Југославије пронађена могућност да се кроз уметност прикаже отвореност према истоку и западу, као и да се одржи несврстаност Југославије у хладноратовској подели света, видети: Ivana Bago, *Yugoslav Fanonism in Three (Exhibitionary) Acts: 1950/1972/1989*, <https://www.igorzabel.org/en/news/2021/Ivana-Bago-Fanonism>, (приступљено 18. 8. 2022).

методологија могла да буде погодна за савладавање композиционо-техничког заната.

Природа Ристићевог односа према Хиндемитовом стваралаштву је специфична. У Ристићевом опусу нема цитата и парафраза Хиндемитових дела, али, нема ни призивања Хиндемитовог индивидуалног стила кроз *симулацију*. Реч је о преузимању технике – о *моделовању* композиционог писма по узору на Хиндемита. Тачније, Хиндемитов музички језик и композиционо писмо служили су Ристићу као својеврсна контура, можда и апстрактни музичко-теоријски модел (претпостављамо да је Ристићу уџбеник *Техника тонског слога* био познат; ипак, за то немамо чврстих доказа) на основу којег је усавршио сопствену композиторску технику.

Хетерогеност узора Љубице Марић произвела је и њихово хетерогено манифестовање. Развојно варирање, типична одлика композиционог писма аустронемачких композитора од Брамса, преко Регера, Малера, Штрауса, до Шенберга послужила је Марићевој као основа, то јест, они се, као узорци у делима испољавају кроз *моделовање*. Такође је реч о својеврсном принципу преузимања композиционе технике. Иако је очигледно угледање на композиторе као што су Барток, Стравински или Славенски, чију звучност из појединих дела Љубица Марић призива на наизглед идентичан начин, ове узорци не бисмо могли да подведемо под јединствену композициону процедуру. Јудитин мотив из опере *Замак Плавобрадог*, *парафразиран* је у *Пасакаљи*, али, то је један од ретких примера. Извесно је да клавијрска фактура у лаганом ставу *Византијског концерта* представља граничан случај између моделовања и симулације Бартокове клавијрске фактуре из четвртог става свите *Out of Doors*. Исто је и са хорском фактуром из кантате *Песме простора*, која наликује третману хора у *Симфонији псалама* Игора Стравинског; или хетерофоним одсесима и метроритмичком варирању *Песама простора* „преузетим“ из балета *Посвећење пролећа*. Љубица Марић је отворено изјавила да се ослањала на партитуре Игора Стравинског,<sup>538</sup> а очигледно су јој и Бартокова дела била позната. По узору на Јосипа Славенског, Марићева је оформила свој третман музичког фолклора, мада не у потпуности. Док је Славенски

---

<sup>538</sup> Видети исказ Љубице Марић о делима Стравинског у: Мелита Милин, *Љубица Марић. Композовање...*, нав. дело, 206–207.

активно проучавао фолклорне напеве и бавио се мелографијом (додуше без теренског рада, већ углавном преко постојећих снимака),<sup>539</sup> Љубица Марић је посезала искључиво за туђим записима – у делима која смо разматрали, реч је о преузетим напевима, углавном без текста (осим када је реч о хорским композицијама). Ни њен рад са фолклорном материјом није у потпуности идентичан раду Славенског. Фолклорна материја (световна или духовна), у основи може да буде третирана као тонски низ или као арсенал ритмичких фигура, то јест, субмотивских целина, али Марићева често одступа од почетног „задатог“ материјала, руководећи се пре свега самом природом звучности музичког тока. Стога, угледање на наведене композиторе припада међупростору између *моделовања* и *симулације*. У питању је угледање на композициону технику, али не увек и на *звучност* одређеног композитора. С тим у вези је и питање фолклорног узорка у делима Љубице Марић, који, кроз технику развојног варирања (највероватније усвојену проучавањем партитура, а онда и практично, кроз компоновање), доживљава своје најразличитије *парафразе* (под условом да фолклорни узорак постоји и да није реч о *симулацији* фолклора), од којих је музички ток сачињен.

Према нашим увидима, у стваралаштву Станојла Рајичића до шесте деценије XX века није било константних, јасно испољених узора. У симфонијским остварењима до Другог светског рата (Првој и Другој симфонији) Рајичић је испољио својеврсну симбиозу позноромантичарских и експресионистичких елемената. Разлике између завршног рада у оквиру Мајсторске школе Јозефа Сука и шест година касније самостално компоноване симфоније огледају се управо у превази елемената једног од поменутих два правца прве половине XX века. Док је Прва симфонија (претпостављамо) „рескијег“ звука и дисонантнија у профилу хармонског језика, у Другој симфонији се уочава – што је Рајичић отворено и саопштио, говорећи о музичком животу Београда непосредно пред Други светски рат – композиторово окретање нешто традиционалнијем музичком језику. Окретање аустро-немачком позном романтизму – елементима малеровске оркестрације или концепције фактуре – можемо да схватимо, с једне стране, као

---

<sup>539</sup> О начинима на које је Славенски проучавао музички фолклор видети: Miloš Bralović, „Josip Slavenski: beleške, skice, crteži“, у Мирјана Веселиновић-Хофман et al. (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*, Нови Сад, Матица Српска, 154–167.

део процеса савладавања композиционог заната, а с друге, као неку врсту младалачке фасцинације. Исто се може рећи и за окретање неким елементима цикличног принципа Сезара Франка. У широј слици европских музичких збивања, ова дела (заједно са Ристићевом Првом симфонијом и поемом *Човек и рат*) нису доносила значајне, радикалне новине. Реч је о тоналним, али ипак дисонантним делима ослоњеним на строго схваћене класичне формалне обрасце. Ипак, у нашој средини у којој до тада није било експресионистичких продора, са изузетком појединих дела Јосипа Славенског (донекле и Петра Коњовића и Милоја Милојевића), макар делимично посезање за композиционо-техничким средствима која су иоле асоцирала на атонални експресионизам Друге бечке школе, могло је, повремено, изазвати појачану пажњу (али и, у појединим случајевима, негативну реакцију) публике и критике.

На Рајичићево стваралаштво је, као што смо до сада закључили, у великој мери утицала и критичка рецепција композиторових савременика. Стога је, у послератном периоду, у време диктата доктрине соцреализма, Рајичић, „по препоруци“ био окренут словенским позноромантичарским (пре свега руским и чешким) узорима, у погледу специфичне звучности, то јест, интонације дела. Са слабљењем доктрине, Рајичићеве композиције су ондашњим критичарима можда деловале банално, те је у конституисању његовог зрелог стила стваралаштво Густава Малера, као јасно профилисаног (али српској музичкој јавности, очигледно, недовољно познатог) узора, одиграло кључну улогу. Кроз усложњавање музичког језика и (можда и не толико) постепеног преласка из соцреализмом условљеног неоромантизма у неоекспресионизам, учили смо *моделовање* по узору на Малерове композиционо-техничке принципе. С тим у вези је значајна и концепција циклуса *На липару* и њен узор – концепција Малеровог циклуса *Песма о земљи*. У делима која су уследила, угледање на Малерове композиционо-техничке принципе постајало је све очигледније (пре свега у погледу оркестрације и фактуре), те би природа њиховог испољавања у Рајичићевим остварењима (као и у случају Љубице Марић), била између *моделовања* и *симулације*, будући да не можемо са сигурношћу тврдити да ли је Рајичић заиста имао намеру да евоцира звучност Малерових дела. Коначно, у последњем размотреном делу, циклусу

песама за мецосопран и оркестар, *Магновења*, јавља се и *парафраза* Малерових мотива, па чак и мелодијске, то јест, басове линије.

Трагање за узорима довело нас је до питања о изградњи и/или надоградњи канона српске уметничке музике. То питање је на следећи начин проблематизовала и Весна Микић сумирајући паралеле између француског и српског неокласицизма:

Ako se, međutim, zna da su neke pozicije srpskih kompozitora povremeno svojim akcentima dosta podsećale na savremena evropska (najpre, francuska) strujanja, postavlja se pitanje da li je ta sličnost urodila i sličnim stvaralačkim pozicijama, tačnije nekim tipom neoklasicizma?<sup>540</sup> U odnosu na ovo, odmah se nameće i pitanje: ako jeste, kakav je to i koji kanon mogao da bude redefinisani, regenerisani ili dekonstruisani u slučaju srpske muzike? Mokranjac teško da je mogao da bude doveden u pitanje, a malo šta je „izvan“ Mokranjca i postojalo. Reklo bi se pre, da je kanon tek trebalo da bude „nadograđen“ kako u žanrovskom, tako i u stilskom pogledu. Takođe, ono što je već tada bilo i što će ostati deo srpskog muzičkog kanona jeste muzički folklor.<sup>541</sup>

Имајући, дакле, у виду питање надоградње канона уметничке музике у Србији, као и његову актуелност и у послератном периоду (у светлу соцреализма), расветлили смо главни разлог због којег су се некадашњи прашки студенти обраћали западноевропским узорима. Иако је до краја Другог светског рата било српских композитора који су дали значајније доприносе камерној, концертантној и симфонијској музици (попут Петра Коњовића или Петра Стојановића), очигледно је, после ослобођења земље и успостављања нове, социјалистичке власти, постојала тежња да се поменути жанрови осавремене на начин који би подједнако задовољио прописиване норме музичког живота, који је требало наново изградити, и индивидуална композиторска настојања. Процеси трагања за узорима били су, као што смо то кроз анализу запазили, релативно дуготрајни. Према томе, уочене узоре (стваралаштво Брамса, Малера и Хиндемита, спорадично Франка, Прокофјева, Бартока, Стравинског, Славенског и других) означавамо као „сигурну зону“ у којој су се Ристић, Марићева и Рајичић кретали, компонујући иначе квантитативно дефицитарне жанрове у српској музици, истовремено усавршавајући сопствени музички израз и чинећи га виталним. Такође, стваралаштво уочених узора било је, услед друштвено-политичких околности у којима се музички живот развијао,

<sup>540</sup> Видети расправу о неокласицизму у поглављу бр. 3 „Теоријски оквири (3): музички правци прве половине XX века“ ове дисертације.

<sup>541</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 106.

недовољно познато у нашој средини, што је довело до тога да њихово присуство у делима српских композитора остане делимично „скривено“.



## Списак литературе

1. Бајгарова, Литка и Јозеф Шебеста, „Српски студенти на Прашком конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године“, у Дејан Деспић и Мелита милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010, 95–128.
2. Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.
3. Благојевић [=Милин], Мелита, „Мокрањчев Осмогласник у делима Љубице Марић“, *Развитак*, 4–5, 1979, 74–79.
4. Браловић, Милош, „Организација параметара у Трећем гудачком квартету Јосипа Славенског“, у Милена Петровић (ур.), *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 127–134.
5. Браловић, Милош и Ивана Медић, „Композитор и његови критичари: рецепција стваралаштва Станојла Рајичића у светлу преломних догађаја за развој српске музике у XX веку“, *Музикологија* 31, 2021, 59–94.
6. Варсаковић, Слободан, *ПЕСМЕ НОЋИ – Стваралаштво Лудмиле Фрајт*, дипломски рад, ментор др Соња Маринковић, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.
7. Варсаковић, Слободан, „Обредно и ноктурнално у музици Лудмиле Фрајт“, *Музички талас*, 47, 2018, 12–38.
8. Васиљевић, Маја, „*Sender Belgrad* као 'мост' између музичких институција окупираног Београда и Трећег рајха (1941–1944)“, у Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 50–65.
9. Васић, Александар, „Станојло Рајичић (1910–2000)“, *Музикологија*, 1, 2001, 174–178.
10. Васић, Александар, „Часопис 'Славенска музика' (1939–1941) у историји српске музичке периодике“, *Музикологија*, 29, 2020, 121–147.
11. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас*, 30–31, 2002, 18–32.
12. Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.
13. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
14. Вуксановић, Ивана, „Концертантна музика“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517–580.

15. Вучковић, Војислав, „Музички реализам“, у Властимир Перичић (ур.), *Студије, есеји, критике*, Београд, Просвета, 1968, 99–108.
16. Деспих, Дејан и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010.
17. Драгутиновић, Бранко, „Поводом дискусије о критици у Удружењу композитора Србије. Станојло Рајичић или Павле Стефановић – Композитор или критичар“, *Борба*, 10. 4. 1951. с. р.
18. Ђурић-Клајн, Стана, „Други концерт за виолину и оркестар Станојла Рајичића“, *Музика*, 2, 1949, 65–75.
19. Ђурић-Клајн, Стана, „Музика у грађанском друштву“, у *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro musica, 1971, 46–105.
20. Ђурић-Клајн, Стана, „Музика XX века“, у *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro musica, 1971, 106–154.
21. Живковић, Миленко, *Наука о хармонији*, књига I и II, Београд, Просвета, 1947.
22. Јанковић-Бегуш, Јелена Н., *Античка (грчка) парадигма у савременој уметничкој музици. Студије случаја/конвергенције: Јанис Ксенакис, Властимир Трајковић*, докторска дисертација, ментор др Драгана Стојановић-Новичић, 2021, [https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2022/03/jelena-jankovic-begus\\_doktorska-disertacija.pdf](https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2022/03/jelena-jankovic-begus_doktorska-disertacija.pdf), (приступљено 11. 4. 2022).
23. Јанковић [=Медић], Ивана, „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Музикологија* 3, 2003, 141–186.
24. Јирак, К.[арел] Б.[олеслав], *Наука о музичким облицима*, (прев. Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић), Београд, Просвета, 1948.
25. Макевић, Зорица, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1, 1993, 9–12.
26. Максимовић, Светлана, „*Октоиха I* – препознатљиво у одјеку Стравинског, 'модерно' у одјецима непознатог материјала“, у Дејан Деспих и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010, 273–285.
27. Маринковић, Соња, „Музика у XIX и првој половини XX века“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 71–106.
28. Марић, Љубица, *Музика звука за магнетофонску траку*, [double audio CD], Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011.
29. Марковић, Татјана, „Музички романтизам из стилско-теоријског аспекта“, у Мирјана Веселиновић-Хофман, *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 139–163.
30. Масникоса, Марија, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук. Међународни часопис за музику*, 10, 1997, 33–46.

31. Масникоса, Марија, „Портрет уметника у младости – Милан Ристић (1)“, *Музички талас*, 2–4, 1998, 18–36.
32. Масникоса, Марија, „Милан Ристић – повратак традицији на крају стваралачког пута. Место симфоније у стваралаштву Милана Ристића (2)“, *Музички талас*, 1–3, 1999, 20–35.
33. Масникоса, Марија, „Последње три симфоније Милана Ристића (3)“, *Музички талас*, 26, 2000, 30–63.
34. Масникоса, Марија, „Експресионизам“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192.
35. Масникоса, Марија, „Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић“, у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010, 241–260.
36. Масникоса, Марија и Јелена Михајловић Марковић (ур.), *Многострука уметничка делатност композитора Предрага Милошевића (1904–1988)*, Београд, Музиколошко друштво Србије, Факултет музичке уметности, 2015.
37. Марић, Љубица, „Монолитност и монотематичност облика фуге“, у *Споменица у част новоизабраних чланова САНУ. Књига 26*, [Београд, САНУ], 1964, 147–151.
38. Марић, Љубица, [„Предговор“], у *Византијски концерт за клавир и оркестар* [партитура], Београд, САНУ, 1975, s. p.
39. Марић, Љубица, *Музика за магнетофонску траку. Фрагменти* [CD], Мелита Милин (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011.
40. Медич, Ивана (ур.), *Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића. Тематски зборник*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020.
41. Медич, Ивана, „'Одисеја' слободног уметника. Разговор са академиком Иваном Јевтићем“, у *Паралелне историје. Савремена српска уметничка музика у дијаспори*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2020, 75–80.
42. Медич, Христина, „Рецепција стваралаштва Љубице Марић на Трећем програму Радио Београда (1965–2009)“, *Музички талас*, 38, 2009, 2–27.
43. Микић, Весна, „Неокласичне тенденције“, у Мирјана Веселиновић-Хофман, *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193–223.
44. Милановић, Биљана, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, *Музикологија* 1, 2001, 49–91.
45. Милановић, Биљана, „Проучавање уметничке биографије и музичког деловања Петра Стојановића: прилог идентификацији и разматрању истраживачких узора“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 61, 2019, 209–238.

46. Милановић, Биљана (ур.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије и Музиколошки институт САНУ, 2019.
47. Милин, Мелита, „Димензије времена и простора у музици Љубице Марић“, *Источник*, 3, пролеће 1993, 140–144.
48. Милин, Мелита, „Музика специфичног аскетизма. Асимптота Љубице Марић“, *Музички талас*, 1, 1994, 92–93.
49. Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.
50. Милин, Мелита, „Унутарња биографија композитора. Скица за студију утицаја у делима Љубице Марић“, *Музикологија*, 4, 2004, 61–82.
51. Милин, Мелита, „Љубица Марић (1909–2003). In memoriam“, *Музикологија*, 4, 2004, 282–286.
52. Милин, Мелита, „Поетски текстови у делима Љубице Марић“, у Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић (ур.), *Историја и мистерија музике*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006, 447–454.
53. Милин, Мелита, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 7, 2007, 93–116.
54. Милин, Мелита, „Музика Љубице Марић – Истинит и личан прилог свом времену / The Music of Ljubica Marić – An Authentic and Individual Contribution to her Time“, in Katy Romanou (ed.), *Aspects of Greek and Serbian Music*, Athens, Edition Orpheus, 321–335 / 107–123 (рад је објављен на српском и енглеском језику).
55. Милин, Мелита, „Слово о светлости. О обредности и позоришту“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 36, 2007, 35–60.
56. Милин, Мелита, „Време у музици Љубице Марић“, у Бранка Радовић (ур.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2009, 21–27.
57. Милин, Мелита, *Љубица Марић, 1909–2003*, „Тајна – тишина – творење“, Београд, Галерија САНУ, 2009.
58. Милин, Мелита, „Ритуални аспекти дела Љубице Марић“, у Дејан Деспич и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту њеног времена*, Београд, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, 2010, 83–92.
59. Милин, Мелита, „Прашки културни амбијент као подстицај за профилисање раног стваралаштва Љубице Марић“, у Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур.), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајчића и Војислава Вучковића*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 17–37.
60. Милин, Мелита, „Фрагменти биографије на пожутелој хартији: преписка у заоставштини Љубице Марић“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 48, 2013, 227–244.

61. Милин, Мелита, „Стваралачки светови Јосипа Славенског и Љубице Марић: тачке спајања и разилажења“, у Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2014, 47–55.

62. Милин, Мелита, „Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље новије историје српске музике“, у Соња Маринковић, Јелена Јанковић-Бегуш (ур.), *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, Београд, Музиколошко друштво Србије, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 2017, 222–233.

63. Милин, Мелита, „Зар речи не нарастају у простор, а простор поново у звук? О литерарном и ликовном дару Љубице Марић“, *Кораџи*, 7–9, 2018, <https://koraci.net/2018/10/мелита-милинизар-речи-не-нарастају-у>, (приступљено 21. 9. 2022).

64. Милин, Мелита, *Љубица Марић. Компновање као градитељски чин*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2018.

65. Милојковић-Ђурић, Јелена, *Успони српске културе. Музички, књижевни и ликовни живот. 1918–1941*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижница Зорана Стојановића, 2008.

66. Николић, Мирјана, „Музички програм Радио Београда (*Sender Belgrad*) током Другог светског рата. Од ескапизма до врхунских уметничких вредности“, у Ивана Медич (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 31–49.

67. Пејовић, Роксанда, *Преглед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко Драгутиновић, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.

68. Перичић, Властимир, „Станојло Рајичић“ у, Анон. (ур.), *Књига 38*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1981, 261–264.

69. Перичић, Властимир, „*Ludus tonalis* Паула Хиндемита“, *Музички талас*, 2–4, 1998, 98–120

70. Перичић, Властимир, „Миховил Логар (1902–1998)“, *Нови звук, интернационални часопис за музику*, 11, 1998, 119–122.

71. Перичић, Властимир, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас*, 26, 2000, 64–80.

72. Перковић, Ивана, „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић“, у Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт САНУ, 2010, 331–344.

73. Поповић Млађеновић, Тијана, „Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шостаковича“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 37, 2007, 17–48.

74. Поповић Млађеновић, Тијана и Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја*

српске музике. *Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467–491.

75. Радуловић, Милан, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989.

76. Рајичић, Станојло, „Из музичког света“, *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 423, св. 6, јун 1979, 1128–1163.

77. Стојановић-Новичић, Драгана, *Српска симфонијска музика између авангарде и постмодерне (1960–1975)*, докторска дисертација, ментор др Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.

78. Стојановић-Новичић, Драгана, „Михаило Вукдраговић: уметнички пут и Вокална лирика као *pars pro toto*“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 18, 2001, 37–50.

79. Стојановић-Новичић, Драгана, „Неки аспекти поимања националног у симфонијским делима српских композитора седме и осме деценије двадесетог века и идеолошко-културолошки контекст њиховог настанка“, у Димитрије О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића. Научни скуп, Бања Лука, 13. април 2004. Зборник радова*, Бања Лука, Академија умјетности у Бањој Луци, 2004, 150–162.

80. Стојановић-Новичић, Драгана, „Написи Михаила Вукдраговића о музици“, у Дејан Деспић (ур.), *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића: зборник радова са научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2000, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора*, Београд, Српска академија наука и уметности, 2004, 79–89.

81. Стојановић-Новичић, Драгана, „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“, *Музикологија*, 8, 2008, 167–183.

82. Стојановић-Новичић, Драгана и Марија Масникоса, „Оркестарска музика“, у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 493–515.

83. Тајчевић, Марко, „Концертна хроника“, *Ревуја*, 12. 12. 1951, s. p.

84. Тепарић, Срђан, *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века*, Београд, Факултет музичке уметности, 2020.

85. Томашевић, Катарина, „Разговор са Станојлом Рајичићем“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1, 1993, 17–28.

86. Томашевић, Катарина, *На раскришћу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад, Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.

87. Требјешанин, Жарко, *Речник психологије*, Београд, Агапе књига, 2018.

88. Хрењиков, Тихон, „Куда иде развој музике“, *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, 2, 1949, 1–15.

89. Цвејић, Бојана, „Димитрије Биволаревећ Хекоа: Други гудачки квинтет. Од дела до аутора. Између дела, аутора и историје: празна места, прекиди“, *Нови звук*, 25, 2000, 60–73.

90. Adorno, Theodor W., *Filozofija nove muzike*, (prev. Ivan Foht), Beograd, Nolit, 1968.
91. Adorno, Theodor W., *Mahler. A Musical Physiognomy*, (trans. Edmund Jephcott), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.
92. Anon., *Sedam decenija Hora RTS-a*, <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/374871/sedam-decenija-hora-rtis-a.html>, pristupljeno: 5. 8. 2021.
93. Bago, Ivana, *Yugoslav Fanonism in Three (Exhibitionary) Acts: 1950/1972/1989*, <https://www.igorzabel.org/en/news/2021/Ivana-Bago-Fanonism>, (pristupljeno 18. 8. 2022).
94. Bingulac, Petar, „Ljubica Marić VIZANTIJSKI KONCERT“, u Petar Bingulac, *Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 286–288. (Iz ciklusa „Ostvarenja“ III programa Radio Beograda, emitovano 20. III 1979).
95. Birger, Peter, *Teorija avangarde*, (prev. Zoran Milutinović), Beograd, Narodna knjiga, 1998.
96. Bergamo, Marija, *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.
97. Bešević, Ivanka, „Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom“, *Zvuk*, 61, 1963, 38–41.
98. Blagojević [=Milin], Melita, „Vizantijski koncert' Ljubice Marić“, *Muzika i reč: Prvi časopis studenata Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, 8, 1976, 7–24.
99. Blagojević [=Milin], Melita, *Posleratno stvaralaštvo Ljubice Marić*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1978.
100. Blagojević [=Milin], Melita, „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 1, 1979, 5–21.
101. Blagojević [=Milin], Melita, „Najnovije delo Ljubice Marić – rečitativna kantata *Iz tmine pojanje*“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 3, 1984, 30–33.
102. Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, (prev. Frida Filipović), Novi Sad, IP Svetovi, 1991.
103. Bralović, Miloš, „The Collage-Shaped Worlds of Gustav Mahler's *Rückert* Symphonies“, *New Sound International Journal of Music*, 44, 2014, 179–198.
104. Bralović, Miloš, „Elementi modernizma u gudačkim kvartetima Josipa Slavenskog“, u Tijana Popović Mladenović et al., *Wunderkammer/Their Masters' Voices. Zbornik radova studenata muzikologije*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2018, 324–403, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4097>, pristupljeno 8. 5. 2022.
105. Bralović, Miloš, „Josip Slavenski's Moving Pictures – *Music for Chamber Orchestra*“, in Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.), *Music/Image: Transpositions, Translations, Transformations...*, Belgrade, Faculty of Music, 2018, 264–274.
106. Bralović, Miloš, „Looking at the Master Narrative: A Possible Interpretation Strategy“, *AM Journal of Art and Media Studies*, 16, 2018, 1–10.
107. Bralović, Miloš, „Annuling the Trauma: Neoclassicism as the Modernist (?) Antidote to Society's Ills“, *New Sound International Journal of Music*, 53, 2019, 53–69.

108. Bralović, Miloš, „The Entertainer and the Social Critic: Dušan Radić and his *Balada o mesecu litalici (Ballad of the Vagabond Moon)*“, in Tijana Popović Mladjenović et al. (eds.), *Contextuality of Musicology – What, How, Why and Because*, Belgrade, Faculty of Music, 2020, 241–255.
109. Bralović, Miloš, „Josip Slavenski: beleške, skice, crteži“, у Мирјана Веселиновић-Хофман et al. (ур.), *Југословенска идеја у/о музици*, Нови Сад, Матица српска, 2020, 154–167.
110. Bralović, Miloš, „Negating the West, Going East. On Socialist Realism in Yugoslavia (1945–1950)“, in David Vondráček (ed.), *The East, the West, the In-Between in Music. Proceedings of the International Conference, Munich 9–10 November 2018*, Munchen, Allitera Verlag, 2021, 181–192.
111. Bralović, Miloš, „From Emulation to a Great Masterpiece. Two Serbian Composers of the 1950s“, in Bojana Radovanović et al., *Shaping the Present Through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, Belgrade, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2021, 197–203.
112. Bralović, Miloš, „Moderate Modernism and the Socially Acceptable Paraphrase: Two Late Works by Serbian Composer Stanojlo Rajičić“ in Oana Andreica (ed.), *Music as Cultural Heritage and Novelty*, Cham, Springer, 2022, 261–288.
113. Bruhn, Siglind, „Symetry and Dissymetry in Paul Hindemith’s *Ludus tonalis*“, *Symmetry: Culture and Science. Symetry in Music, Dance and Literature*, Vol. 7, No. 2, 1996, 116–132.
114. Burkholder, J. Peter, *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.
115. Burkholder, J. Peter, „Borrowing“, in Stanlie Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, New York, Oxford University Press, 2001, 5–41.
116. Chowrimootoo, Christopher, *Middlebrow Modernism. Britten’s Operas and the Great Divide*, Oakland, University of California Press, 2018.
117. Cocteau, Jean, *Le rappel à l’ordre*, Paris, Librairie stock, Delamain et Boutellau, 1926.
118. Cook, Susan C., *Opera for the New Republic. The Zeitoperen of Krenek, Weill, and Hindemith*, Ann Arbor/London, U.M.I. Research Press, 1988.
119. Čičovački, Borislav, *Transformaties van volksmuziek van de westelijke Balkan en de Servische Octoëchos (Byzantijnse kerkmuziek) in het oeuvre van Ljubica Marić*, promotor dr. R. de Groot, academisch proefschrift, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2017.
120. Čolić, Dragutin, *Razvoj teorija harmonskog mišljenja. Od modalnog višeglasja do proširenog dursko-molskog tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti 1976.
121. Danon, Oskar, „Uloga savremene muzike u društvu“, *Музика: зборник Удружења композитора Србије*, 1, 1948, 5–16.



122. Dedić, Nikola, „Socijalistički realizam: optimalne projekcije novog društva“, u Miško Šuvaković, (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi tom. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, Beograd, Orion Art, 221–240.
123. Denegri, Ješa, *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*, Beograd, Orion Art, 2013.
124. Despić, Dejan, *Harmonska analiza*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1970.
125. Despić, Dejan, *Dvoglas. Tonski slog – drugi deo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.
126. Despić, Dejan, *Višeglasje. Tonski slog – treći deo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.
127. Despić, Dejan, *Višeglasni aranžmani. Tonski slog – četvrti deo*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975.
128. Despić, Dejan, *Melodika. Tonski slog – prvi deo*, drugo izdanje, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu 1977.
129. Despić, Dejan, *Uvod u savremeno komponovanje*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
130. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 1997.
131. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2004–2014.
132. Đurić-Klajn, Stana/Roksanda Pejović, „Ristić, Milan“, in Stanlie Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23521> (приступљено 5. 8. 2022).
133. Eysteinson, Astradur, „'What is the Difference?' Revisiting the Concepts of Modernism and Avant-Garde“, in Sacha Bru et al. (eds.), *Europa! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, 21–35.
134. Frisch, Walter, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005.
135. Fulcher, Jane F., „The Composer as an Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism“, in *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 2, 1999, 197–230.
136. Fulcher, Jane F., *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914–1940*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
137. Golubović, Marija & Nikola Komatović, „The Early Prague Spring: Analysing the Reestablishment of Modernist Aspects According to the Example of Three Piano Concertos by 'Prague Group' of Composers“, *Musicology*, 23, 2017, 127–141.
138. Gorodinski, Viktor, „Suvremena muzika buržoaskog zapada“, *Muzičke novine*, 22, 1948, 3.
139. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Beograd, Prosveta, 1968.
140. Hindemith, Paul, „Umiruće vode“, (prev. Marija Koren [=Bergamo]), *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 69, 1966, 445–458.

141. Hindemith, Paul, *Tehnika tonskog sloga*, (prev. Vlastimir Peričić), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
142. Hefling, Stephen E., „Das Lied von der Erde“, in Donald Mitchel & Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, New York, Oxford University Press, 2002, 441–446.
143. Ilić, Ivana, *Epistemologija savremene muzičke analize*, doktorska disertacija, mentor dr Sonja Marinković, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2016, [https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/172/Doktorska\\_disertacija%20mr%20Ivana%20Ilic.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/172/Doktorska_disertacija%20mr%20Ivana%20Ilic.pdf?sequence=1&isAllowed=y), (pristupljeno 20. 9. 2022).
144. Kohoutek, Ctirad, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, (prev. Dejan Despić), Beograd, Univerzitet umetnosti 1984.
145. Lissa, Zofia, „Estetske funkcije glazbenog citata“, y *Estetika glazbe /ogledi/*, (prev. Stanislav Tuksar), Zagreb, Naprijed, 1977, 129–144.
146. Marić, Ljubica, „Monotematičnost i monolitnost oblika fuge. Skica za studiju“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 70, 1966, 644–648.
147. Marinković, Sonja (ur.), *Milan Ristić – povodom stogodišnjice rođenja*, Beograd, UKS, 2010.
148. Marinković, Sonja, „Život i rad Milana Ristića“, y Sonja Marinković (ur.), *Milan Ristić – povodom stogodišnjice rođenja*, Beograd, UKS, 2010, 7–18.
149. Marković, Predrag J., *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.
150. Marković, Tatjana, *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2005.
151. Masnikosa, Marija, *Povratak tradiciji – epilog jedne avangardne mladosti (problemi forme u poslednje tri simfonije Milana Ristića)*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1988.
152. Mazullo, Mark, *Shostakovich's Preludes and Fugues. Context, Style, Performance*, New Haven & London, Yale University Press, 2010.
153. Medić, Ivana, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, Knjižara Bookwar, 2004.
154. Medić, Ivana, „Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Musicology* 7, 2007, 279–294.
155. Medić, Ivana, „Moderated Modernism in Russian Music after 1953“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, 2008, 195–204.
156. Medić, Ivana, „In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac's Symphonies“, *Music in Society and Eastern Europe*, Vol. 8, 2013, 1–21.
157. Medić, Ivana, *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade, Institute of Musicology SASA, 2017.
158. Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944.

159. Messiaen, Olivier, *The Technique of my Musical Language*, (transl. John Satterfield), Paris, Alphonse Leduc, 1956.
160. Messing, Scott, *Neoclassicism in Music. From the genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, The University of Rochester Press, 1996.
161. Meyer, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967.
162. Mihajlović-Marković, Jelena, *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2018.
163. Mihajlović-Marković, Jelena, *Predrag Milošević – portret muzičkog stvaraoca*, Beograd, Muzikološki institut SANU, Muzikološko društvo Srbije, 2019.
164. Mikić, Vesna, „Neoromantic 'Answer' to the Demands of Socialist Realism: Stanojlo Rajičić *Na Liparu* for Bass and Orchestra (1951)“, *Musicological Annual*, XLII/2, 2006, 105–110.
165. Mikić, Vesna, „Constituting Neoclassicism in Serbia or: How and Why Neoclassicism Can Be Understood as Modernism – a Study of Ristić's Second Symphony“, *Musicological Annual*, vol 43, No. 2, 2007, 99–104.
166. Mikić, Vesna, „Aspects of (Moderate) Modernism in Serbian Music of the 1950s“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, 2008, 187–193.
167. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
168. Mikić, Vesna, „Socrealizam u muzici – produkcija i recepcija“, y Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi tom. Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, Beograd, Orion Art, 323–330.
169. Milin, Melita, „Transpozicija napeva iz Osmoglasnika u Vizantijskom koncertu Ljubice Marić“, Vlastimir Peričić et al. (ur.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog od 24–26. X 1991.*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 187–212.
170. Milin, Melita, „Being a Modern Serbian Composer in the 1930's: The Creative Position of Ljubica Marić“, *Musicology*, 1, 2001, 93–103.
171. Milin, Melita, „'Ancestral Memory' in the Works of Ljubica Marić“, in Tatjana Marković and Vesna Mikić (eds.), *Musical Culture and Memory*, Belgrade, Faculty of Music, 2008, 255–262.
172. Melita Milin, „Byzantium as a Spiritual Homeland for a 20<sup>th</sup> Century Serbian Woman composer. Ljubica Marić's bridging centuries“, *Musicology Today*, 6, 2011, 93–106.
173. Milin, Melita, „In Search of Narrative Programmes in Ljubica Marić's Works“, in Ana Stefanović, Anica Sabo, Ivana Vuksanović (eds.), *Musical Semiotics and Music Theory*, Belgrade, Faculty of Music, 2017, 147–156.

174. Moody, Ivan, „Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2010, 75–82.
175. Moody, Ivan, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, Joensuu – Belgrade, International Society for Orthodox Church Music – Institute of Musicology SASA, 2014.
176. Moody, Ivan, „Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music“, in Melita Milin and Jim Samson, *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2014, 109–125.
177. Morgan, Robert P., *Twentieth Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, Norton, 1991.
178. Moshevich, Sofia, *Shostakovich's Music for Piano Solo. Interpretation and Performance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2015.
179. Neimarević, Ivana, *Muzički život Beograda u periodu okupacije 1941–1944. godine*, seminarski rad iz Nacionalne istorije muzike III, mentor dr Dragana Stojanović-Novičić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2002.
180. Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Rotulus/Universitas – Grafički zavod Hrvatske, 1990.
181. Oraić Tolić, Dubravka, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1996.
182. Pavlović, Bora i Ivan Rengje (red.), *Stećci govore. Izbor napisa sa stećaka*, Zagreb, Vlastita naklada, Grafička škola Zagreb, 1954.
183. Peričić, Vlastimir, *Pregled razvoja harmonije*, habilitacioni rad, Beograd, s. n. [1968].
184. Peričić, Vlastimir, *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd, Umetnička akademija, 1968.
185. Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, [1969].
186. Peričić, Vlastimir, „Marić, Ljubica“, y *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 251–262.
187. Peričić, Vlastimir, „Rajičić, Stanojlo“, y *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 430–452.
188. Peričić, Vlastimir, „Ristić, Milan“, y *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 453–473.
189. Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1971.
190. Peričić, Vlastimir, „Neoklasicizam“, y Krešimir Kovačević (ur.), *Muzička enciklopedija*, tom 2, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1974, 670.
191. Peričić, Vlastimir, „Josipl Slavenski i njegova astroakustika“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 4, 1984, 5–14.
192. Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.

193. Peričić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Drugo (nepromenjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Studentski kulturni centar, 1998.
194. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, Kulturni centar Beograda, 1998.
195. Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
196. Ristić, Jovan, „componist Milan Ristić“, <https://webshop.donemus.nl/action/front/composer/Ristic%2C+Milan>, (приступљено: 9. 3. 2022).
197. Rozen, Čarls, *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven*, (prev. Branka Lalić), Beograd, Nolit, 1979.
198. Schmelz, Peter J. *Such Freedom if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*, New York, Oxford University Press, 2009.
199. Schoenberg, Arnold, „Brahms the Progressive“, in Leonard Stein (ed.), *Style and Idea*, (transl. Leo Black), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1950, 398–441.
200. Schoenberg, Arnold, *Theory of Harmony*, (transl. Roy Carter), 3<sup>rd</sup> edition (1922), Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1984.
201. Schubert, Ghisler, „Hindemith, Paul“, in Stanlie Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13053>, приступљено 11. 7. 2022.
202. Simmis, Brayan R., *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908–1923*, New York, Oxford University Press, 2000.
203. Stefanović, Ana, *Muzika kao hermeneutika poezije u delima predratne mlade generacije srpskih kompozitora*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1990.
204. Stefanović, Ana, *Srpska vokalna lirika na raskršću tradicija*, magistarski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1995.
205. Stefanović, Ana, „The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić“, in Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology SASA, 2010, 217–239.
206. Stojanović [=Stojanović-Novičić], Dragana, *Jezik emocija Mihaila Vukdragovića*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1992.
207. Stojanović-Novičić, Dragana, „The Polish School, Johann Sebastian Bach, and *The Gospel According to St. John* in an Avant-Garde Synergy: *Music of Becoming* (1965) by Serbian Composer Rajko Maksimović“, *Contemporary Music Review*, Vol. 40, Issue 4–5, 664–680.
208. Stravinski, Igor, *Moje shvatanje muzike*, (prir. i prev. Eleonora Mićunović), Beograd, Vuk Karadžić, 1966.

209. Stravinski, Igor, *Poetika glazbe*, (prev. Tomislav Brlek) Zagreb, Algoritam, 2009.
210. Suter, Louis-Marc “Réflexions suggérées par l’étude d’œuvres de compositeurs Serbes dans le domaine de la musique concertante”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2, 1987, 107–120.
211. Suter, Louis-Marc, *Quatres oeuvres concertantes de compositeurs Serbes. Aspects de la Musique Yugoslave*, Посебна издања, књ. DXCII, Београд, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, 1989.
212. Šin, Otakar, *Nauka o kontrapunktu*, (prev. Jovan Bandur), Beograd, Prosveta, 1949.
213. Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music. Music in the Early Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
214. Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music. Music in the Late Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
215. Tomašević, Katarina, *Tri pozna operska opusa Stanojla Rajičića*, diplomski rad, mentor Vlastimir Peričić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986.
216. Tooke, Daniel, „Prokofiev and Soviet Sypmhony“, in Rita McAllister and Christina Guillaumer (eds.), *Rethinking Prokofiev*, New York, Oxford University Press, 2021, 39–58.
217. Ulehla, Ludmila, *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Burlington, Advance Music, 1994.
218. Veselinović [=Veselinović-Hofman], Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
219. Veselinović [=Veselinović-Hofman], Mirjana, „Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne“, у Vlastimir Peričić et al. (ur.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog od 24–26. X 1991.*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 443–462.
220. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
221. Veselinović-Hofman, Mirjana, „What, How and Why in Serbian Music after the Second World War, in the Light of Ideological-Political Upheavals“, *Musicology* 23, 2017, 15–29.
222. Vlahopol, Gabriela, „Baroque reflections in Ludus Tonalis by Paul Hindemith“, in Viorel Muntenau et al. (eds.), *Recent Advances in Acoustics & Music. Proceedings of the 11th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory and Applications (AMTA '10)*, Iasi, WSEAS Press, 2010, 171–175.
223. Volkov, Solomon, *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*, New York, Alfred A. Knopf, 2004, e-book.

## Партитуре

1. Марић, Љубица, *Византијски концерт* за клавир и оркестар, Београд, САНУ, 1975.
2. Марић, Љубица, *Октоиха 1*, Београд, САНУ, 1978.
3. Марић, Љубица, *Октоиха 3*, Београд, САНУ, 1981.
4. Марић, Љубица, *Passacaglia* per orchestra, Београд, САНУ, 1987.
5. Рајичић, Станојло, 3. Концерт за клавир и оркестар, Београд, САНУ, 1964.
6. Рајичић, Станојло, Концерт за кларинет и оркестар, Београд, САНУ, 1966.
7. Рајичић, Станојло, 2. Концерт за виолину и оркестар, Београд, САНУ, 1972.
8. Ристић, Милан, *Suita giocosa*, Београд, САНУ, 1974.
9. Ристић, Милан, 1. концерт за клавир и оркестар, Београд, САНУ, 1979.
10. Ристић, Милан, Трећа симфонија, Београд, САНУ, 1965.
11. Шостакович, Дмитри Дмитриевич, *Собрание сочинений в 42 томах*, Том 36: Квартеты 9–15, Москва, Музыка, 1980.
  
12. Bartók, Béla, *Out of Doors*, Vienna, Universal Edition, 1927.
13. Bartók, Béla, *Bluebeard's Castle*, Vienna, Universal Edition, 1963.
14. Hindemith, Paul, Kammermusik No. 1, Mainz, Schott, 1922.
15. Hindemith, Paul, Kammermusik No. 2, Mainz, Schott, 1924.
16. Hindemith, Paul, Kammermusik No. 3, Mainz, Schott, 1925.
17. Mahler, Gustav, *Kindertotenlieder*, Vienna, Universal edition, s. a.
18. Mahler, Gustav, Symphonie No. 5, Leipzig, C. F. Peters, 1904.
19. Mahler, Gustav, Sechste Symphonie, Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1906.
20. Marić, Ljubica, Sonata za violinu i klavir, s. n., s. a.
21. Marić, Ljubica, *Pesme prostora*, Zagreb, Naklada Saveza kompozitora Jugoslavije, 1962.
22. Marić, Ljubica, *Sonata fantasia*, Kassel, Furore, 1998.
23. Prokofieff, Serge, *Classical Symphony*, New York, M. Baron Co, 1940.
24. Rajičić, Stanojlo, *Četiri pesme za glas i klavir*, [Beograd?], Sopsveno izdanje, s. a.
25. Rajičić, Stanojlo, Simfonija in G, Zagreb, Edicije kompozitora Jugoslavije, s. a.
26. Rajičić, Stanojlo, *Na liparu*, ciklus pesama za bas-solo i orkestar, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, Udruženje kompozitora Srbije, 1957.
27. Rajičić, Stanojlo, *Magnovenja*, rukopis, fotokopija, Biblioteka Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, s. a., RAJ-5 78.089.62.
28. Ristić, Milan, *Simfonijske varijacije*, Zagreb, Naklada Saveza kompozitora Jugoslavije, 1961.
29. Stravinsky, Igor, *Symphonie de psaumes*, New York, Boosey & Hawkes, 1948.
30. Stravinsky, Igor, *The Rite of Spring*, Mineola, Dover Publications, 1989.
31. Strauss, Richard, Sonatine No. 2, London, Hawkes & Son, 1952.
32. Strauss, Richard, *Salome*, Mineola, Dover Publications, 1981.

## Архивски извори

Рукописна заоставштина Милана Ристића, Одбор за заштиту српске музичке баштине САНУ:

- Прва симфонија (1941)
- Симфонијска поема *Човек и рат* (1943)
- Свеске тема и скица, I–V, 1954–1978.
- *Фуге за разне ансамбле. Књига I* (1950–1951)
- *Фуге за клавир* (1951)
- *Фуге. Друга серија* (1951, недовршено)
- *Фуге. I / I–24* (1952, недовршено)
- *Четири фуге за гудачки трио* (1958)
- *Деветнаест фуга (без наслова, 1966–1967).*

Рукописна заоставштина Станојла Рајичића, Архив САНУ:

- Прва симфонија (1935), 14.524/31
- Друга симфонија (1941), 14.524/31
- Трећа Симфонија (1944), 14.524/1
- Четврта симфонија (1946), 14. 524/31
- Циклус песама за бас и оркестар *Лисје жути* (1953), 14.524/20

Рукописна заоставштина Станојла Рајичића, Музиколошки институт САНУ:

- Трећи концерт за виолину и оркестар (1953)

Аудио снимци из Фонотеке Радио Београда:

- Станојло Рајичић, *Шеста симфонија*, изводи Загребачка филхармонија, диригент Милан Хорват (1968), ТО-07960/1-4; CDO-00069/7-10.



## Биографија аутора

Милош Браловић (Београд, 1991), завршио је основне (2014) и мастер (2015) студије на Одсеку за музикологију, Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду. Од 2016. године, похађа докторске студије музикологије при истој институцији. Током основних и мастер студија примао је стипендију Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. За време мастер студија, волонтирао је у Удружењу композитора Србије (током школске 2014/2015), у раду на дигитализацији архивске грађе. Истовремено, похађао је и Жан Моне модул из области ЕУ студија, под називом *Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ* (руководилац: редовни професор др Мирјана Веселиновић-Хофман, бр. 553391-EPP-1-2014-1-RS-EPPJMO-MODULE). Био је учесник посебног издања емисије *Време музике* на Другом програму Радио Београда (ур. Зорица Премате), 5. јула 2016. посвећеног радовима насталим у оквиру поменутог модула. На мастер студијама одбранио је рад *Елементи модернизма у гудачким квартетима Јосипа Славенског*, под менторством ванредног професора др Марије Масникосе, 30. септембра 2015.

Након завршених мастер студија, волонтирао је у Београдској филхармонији, као аутор текстова за блог *Метроном* (сезоне 2015/2016 и 2016/2017) и као аутор програмских књижица (сезона 2016/2017).

Током друге године докторских студија (2017/2018), похађао је Жан Моне модул из области ЕУ студија под називом *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета* (руководилац: ванредни професор др Марија Масникоса, бр. 587577-EPP-1-2017-1-RS-EPPJMO-MODULE).

Објављивао је радове у часописима: *Мокрањац*, *Нови звук*, *међународни часопис за музику*, *AM Journal of Art and Media Studies*, *Музикологија / Musicology*, *INSAM Journal of Contemporary Music*, *Art and Technology*; зборницима радова: *Музиколошка мрежа/Музикологија у мрежи*, *Музички идентитети и европска перспектива*. *Зборник студентских радова*, *Music, Image. Transpositions, Translations, Transformations...*, као и у едицији мастер радова *Wunderkammer/Their Masters' Voice* и међународним зборницима *The East, the West, the In-Between in Music* (Munich: Allitera Verlag), *Music, Individuals and Contexts. Dialectical*

*Interactions* (Roma: Universitalia), *Music as Heritage and Novelty* (Cham: Springer). Од 2018. године, запослен је као истраживач-приправник, а од 2020. као истраживач-сарадник Музиколошког института САНУ, најпре у оквиру пројекта *Индентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004, завршен 2019. године), који је финансирало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Од 2019, ангажован је на пројекту *Beyond Quantum Music* (2019–2022, EU Grant), а од 2022. године и пројекту *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (бр. 7750287, 2022–2024), који финансира Фонд за науку Републике Србије. Од октобра 2019. до краја 2021. године, вршио је дужност секретара часописа *Музикологија*, који издаје Музиколошки институт САНУ. Један је од коуредника зборника радова *Shaping the Present through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, у издању Музиколошког института САНУ, 2021. Такође је у октобру 2022. у оквиру Музиколошког друштва Србије организовао концертно предавање посвећено Станиславу Биничком (1872–1942), поводом 150 година од рођења и 80 година од смрти овог композитора.

Члан је Музиколошког друштва Србије, а од октобра 2022. и његов секретар, Удружења композитора Србије (секција музичких писаца) и један је од оснивача и члан Удружења за презервацију, истраживање и промоцију музике „Српски композитори“.

Прилог 1.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани: Милош Браловић  
Број индекса: 311/2016

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторска дисертација под насловом: *Стваралаштво композитора прашке групе после II светског рата у контексту европских модернистичких струјања* резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**Прилог 2.**

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије  
докторске дисертације**

Име и презиме аутора: Милош Браловић

Број индекса: 311/2016

Студијски програм: Музикологија

Наслов докторске дисертације: *Стваралаштво композитора Прашке групе после  
II светског рата у контексту европских модернистичких струјања*

Ментор: др Драгана Стојановић-Новичић

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



### Прилог 3.

#### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

*Стваралаштво композитора Прашке групе после II светског рата у контексту европских модернистичких струјања*

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

**4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

**Потпис докторанда**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

**Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

**Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

**Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

**Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

**Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.