

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Јасмина Р. Раковић

**“Доживљено време” – камерна дела
Љубице Марић и њихова
интерпретација сагледани кроз концепт
„трајања“ Анрија Бергсона**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Дејан Суботић, редовни професор

Београд, 2025. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Jasmina R. Raković

**“Experienced Time” – Chamber Works of
Ljubica Marić viewed through the
Concept of „Duration“ by Henri Bergson**

Doctoral Art Project

Mentor: Dejan Subotić, Dr. of Arts, Full Professor

Belgrade, 2025

Апстракт

Основна тема писаног дела докторског уметничког пројекта под називом “Доживљено време” – камерна дела Љубице Марић и њихова интерпретација сагледани кроз концепт “трајања” Анрија Бергсона је сагледавање свих камерних дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир кроз специфичан доживљај времена, односно *трајања* у филозофији Анрија Бергсона (Henri Bergson).

Поетичке претпоставке рада су засноване на феноменологији, најпре кроз филозофско преиспитивање феномена музике, а затим и кроз проблем постојања музичког дела и његовог дефинисања; укратко су сагледане главне филозофске идеје за које се чини да су у погледу размишљања о музичком делу опште прихваћене – музичко дело представља *opus perfectum et absolutum*, постоји и без звучне реализације и представља интенционални (а не реални, идеални или временски) предмет који време садржи у себи.

У раду је затим представљен посебан однос феноменолога према музичком делу, које посматрају *изнутра*, методологијом *описне психологије унутрашњег искуства* добијеном кроз спознајни орган – *интуицију*. Након сагледавања главних постулата Бергсонове филозофије, са посебним акцентом на разликовање времена као простора (*temps espace*) и чистог трајања (*temps durée*), размотрен је утицај који његова филозофија има на посматрање и анализу музичког дела.

Укључивање проблема темпоралности у анализу музичког дела је затим пренесено у разматрање посебности извођачке анализе. Тако је посебно место у оквиру рада посвећено разјашњавању појма *информисана интуиција*, који потиче од Џона Ринка (John Rink), пијанисте и професора на Универзитету у Лондону, који се међу првима бавио извођачком анализом. Помоћу историјске и компаративне методе истраживања сагледане су посебне карактеристике модернизма у Европи, на простору Југославије и Србије, а затим и специфичности модернизма Љубице Марић.

На крају, применом аналитичке методе сагледана је временска организација мотива у камерним делима Љубице Марић, повезаност са бароком у погледу интерпретације њених камерних дела, као и генералне временске тенденције у појединачним камерним делима Љубице Марић која у свом саставу имају клавир.

Циљ рада представља сагледавање феноменологије као филозофског смера који нуди могућност укључивања извођачке перспективе у главни дискурс посматрања музичког дела. Кроз сагледавање односа према времену у Бергсоновој филозофији и темпоралности у оквиру извођачке анализе, истакнута је посебна позиција извођача који су истовремено у стању да сагледају време као простор (*temps espace*) и као право трајање (*temps durée*). Један од циљева овог рада је афирмисање извођачког угла посматрања музичког дела као суштинског доприноса истраживачкој мисли о музици. На крају, главни циљ је укључивање активног односа према времену у извођачку анализу и извођење целокупних камерних дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир.

Кључне речи: феноменологија, Анри Бергсон, чисто трајање (*temps durée*), извођачка анализа, информисана интуиција, модернизам, темпоралност, Љубица Марић

Уметничка област: Музичка уметност

Ужа уметничка област: Камерна музика

Abstract

The central topic of this doctoral dissertation in artistic research titled “*Experienced Time*” – *Chamber Works of Ljubica Marić Viewed through the Concept of „Duration“* by Henri Bergson – is an exploration of all chamber works by Ljubica Marić that include the piano, approached through a specific experience of time, i.e., duration, in Bergson’s philosophy.

The conceptual framework of this dissertation is based on phenomenology, beginning with a philosophical inquiry into the phenomenon of music, and subsequently examining the questions of the very existence and definition of a musical work. The research briefly addresses key philosophical ideas that are widely accepted when it comes to the concept of the musical work – namely, that a musical piece is considered an *opus perfectum et absolutum*, one that exists regardless of its realization in sound and constitutes an intentional (rather than real, ideal, or temporal) object that inherently contains time.

The study then presents a distinctive phenomenological perspective on the musical work, which is examined from within, utilizing the methodology of descriptive psychology of internal experience obtained through the cognitive method of intuition. After outlining the fundamental ideas of Bergson’s philosophy, with special emphasis on the distinction between spatialized time (*temps espace*) and pure duration (*temps durée*), the research investigates how these philosophical insights inform the analysis and perception of musical works.

The issue of temporality is further integrated into the framework of performance analysis. A particular focus is given to the clarification of the term *informed intuition*, introduced by John Rink – pianist and professor at the University of London – one of the pioneers in the field of performance analysis. Through historical and comparative methods, the study examines the specific traits of modernism in Europe, Yugoslavia, and Serbia, and subsequently addresses the unique characteristics of Ljubica Marić’s modernist expression.

Finally, employing analytical methods, the dissertation explores the temporal organization of musical motifs in Marić’s chamber works, their interpretative connection to the Baroque period, and the overarching temporal tendencies within individual chamber compositions that feature the piano.

The aim of this work is to position phenomenology as a philosophical approach that enables the inclusion of the performer's perspective into the central discourse on the musical work. By examining the concept of time in Bergson's philosophy alongside temporality within performance analysis, the study highlights the unique role of the performer, who is capable of perceiving time simultaneously as space (*temps espace*) and as pure duration (*temps durée*). One of the key goals of this dissertation is to affirm the performer's viewpoint as a vital contribution to the scholarly discourse on music. Finally, the primary objective is to integrate an active engagement with time into performance analysis and interpretation of the complete chamber works of Ljubica Marić's that include the piano.

Keywords: phenomenology, Henri Bergson, pure duration (*temps durée*), performance analysis, informed intuition, modernism, temporality, Ljubica Marić

Artistic Field: Music – Performing Arts

Specific Artistic Field: Chamber Music

Садржај

Апстракт	iii
Abstract	v
1. Увод: Музика и време – Феномен(ологија) музике	1
2. Музичко дело и време	4
2.1. Проблематика постојања музичког дела	4
2.2. Феноменолошки приступ музичком делу	10
3. Анри Бергсон и време	14
3.1. Филозофија Анрија Бергсона	14
3.2. Утицај Анрија Бергсона на посматрање музичког дела	21
4. Извођачи и време – интерпретација музичког дела	25
5. Љубица Марић и време	34
5.1. Време модернизма	34
5.2. Специфичности модернизма Љубице Марић	39
5.3. Временска организација камерних дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир	49
5.4. Симбол круга у делима Љубице Марић	117
6. Закључак	119
Литература	125
Биографија	133
Изјава о ауторству	134
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације	135

1. Увод: Музика и време – Феномен(ологија) музике

Пре него што се упустимо у оно што представља главни предмет овог рада, а то је сагледавање камерних дела Љубице Марић кроз филозофске постулате Анрија Бергсона (Henri Bergson) и његовог доживљаја времена, требало би укратко дати филозофско-естетски оквир на коме се овај рад заснива. Да би било јасно из ког угла се говори о музици Љубице Марић, битно је да се на почетку дефинише угао из којег посматрамо музику уопште – из угла феноменолога, односно феноменологије. У том смислу битно је раздвојити филозофију Анрија Бергсона, односно бергсонијанизам као једног од феноменолошких усмерења, од других филозофских смерова и доживљаја света, јер то последично утиче и на наше размишљање о самој музици.

Иван Фоxt (Ivan Focht) у својој књизи *Савремена естетика музике* на основу прегледа савремене естетичке мисли, издваја два смера у ком се духовно крећу размишљања о музици. Тако је, по његовом мишљењу, о музици могуће размишљати „као о музици по себи и као о музици за нас, као о музици с лицем одсутним, неземаљским, с једне стране, и као о музици која поприма или настоји да поприми драматичне и патетичне гримасе људског лица са друге“ (Focht, 1980: 10). Фоxt духовито опажа да се размишљања о музици увек крећу у оквиру та два духовна смера, односно филозофско-естетских оквира, било да су појединачни аутори тога свесни или не. У суштини, главну разлику између два духовна смера размишљања – музика *по себи* и музика *за нас* – представља прихватање или неприхватање питагорејско-платонистичке претпоставке о постојању априорне музике, музике која постоји као предуслов, пре било које историјски настале музике. Однос према постојању или непостојању *хармоније света*, хармоније из које настаје свако појединачно музичко дело, је према Фоxtовом мишљењу главни разлог због кога су се кроз историју раздвајале дисциплине *филозофије музике* од *естетике музике*. Дакле, раздвајање филозофије од естетике музике, разликовање ноетичке од естетичке музике, као и

појмова *musica mundana* и *musica humana*¹ засновано је на разлици између постојања музике која је дата *nousu* – једино духу, интелекту или музике која је дата *aisthesisu* – осећајности, чулима (Popović Mladenović, 2015: 15). Размишљање о музици *по себи* би у оваквој подели припадало *филозофији музике*, ноетичком погледу на свет, док би размишљање о музици *за нас* припадало *естетици музике*, односно естетичком погледу. И поред овакве поделе, Фохт се заправо залаже за проширење естетике у домене других филозофских дисциплина², јер „естетичка музика, музика која се доживљава може се мислити само ако се супонира једна ноетичка музика која се једино може мислити, а не и слушати“ (Focht, 1980: 12), односно сматра да музика преко композитора, слушаоца и извођача из домена ноетичке прелази у естетичку музику. У зависности од тога како су различити филозофи и естетичари музике покушали да одговоре на питање „Постоји ли музика по себи или она егзистира само за нас?“ (Popović Mladenović, 2015: 16) уочавају се и различити, директно супротни, смерови филозофских размишљања о музици:

„Естетика форме – Естетика (ванмузичког) садржаја

Онтологизам – Гносеологизам (експресионизам, лингвистицизам)

Објективизам – Субјективизам

Супстанцијализам – Хисторицизам

Сви правци у истој колони слажу се или се један на другог ослањају“ (Focht, 1980: 17). У том смислу феноменологија, као и бергсонијанизам, спада у леви део колоне, односно близак је онтолошком и објективистичком виђењу музике *по себи*. Занимљиво је да се у оквиру већ споменута два начина размишљања о музици *по себи*

¹ Боетије (лат. Anicius Manlius Severinus Boethius), један од најзначајнијих филозофа који је живео у 6. веку, извршио је поделу музике на три дела: *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*. *Musica mundana* представља музику сфера, васионе, хармонију сфера, *musica humana* представља људску музику, равнотежу духа и тела (одраз је душевно-телесне хармоније), док је *musica instrumentalis* чујна/чулна музика коју ствара човек свирајући на инструменту (Barbo, 2008: 33-35).

² Лидија Гер (Lydia Goehr) у Новом Гроув речнику (The New Grove Dictionary of Music and Musicians) редефинише израз - естетика. У другом издању овог речника појам Естетика музике односи се само на једно поглавље (од 1750 до 2000 године) у развоју шире Филозофије музике (Barbo, 2008: 13).

и о музичком делу *за нас* открива читав низ различитих виђења музике и музичког дела специфичан за сваког појединачног мислиоца, било да је у питању филозоф, естетичар музике, композитор или извођач. У зависности од начина размишљања, такође ће се разликовати и наше схватање музичког дела – да ли је музичко дело искључиво звучне природе, односно да ли постоји само у својој звучности, или је сама партитура, односно музика у запису већ сама по себи довољна за постојање музичког дела.

2. Музичко дело и време

2.1 Проблематика постојања музичког дела

Музичко дело као термин данас углавном употребљавамо као израз којим означавамо музички текст, односно оно што Тијана Поповић Млађеновић у својој књизи *Музичко писмо* назива *модус музике у запису*, преузимајући тај термин од Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni). Феручо Бузони у својој књизи *Нацрт за једну нову естетику музике* говори о различитим модусима постојања музике, односно о различитим видовима репрезентације основног модуса – *прамузике* и као један од њих наводи и *модус музике у запису*. Наравно, до музике у запису не бисмо ни могли да дођемо без развоја нотног писма, који у историјском погледу постоји много краће у односу на постојање музике. У зависности од тога да ли модус постојања музичког дела у запису посматрамо “независно од свести историјског субјекта” (Роровић Млађеновић, 2015: 16), односно да ли музика у запису у потпуности сама по себи носи вредност музике – њену супстанцу (супстанцијализам) или је вредност музике зависна од онога који тај запис тумачи разликоваће се и наша филозофско-естетска позиција.

Да бисмо разумели размере проблематичности постојања музичког дела, требало би да се вратимо на питање: На који начин музичко дело постоји? Да ли музичко дело постоји, чак и ако га нико није извео, што би значило да је за постојање музичког дела довољно да постоји само његова партитура или је музичко дело нераскидиво везано за тренутак у ком се изводи, односно не постоји без своје звучне реализације? Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), један од музиколога који су допринели утемељењу Естетике музике, тврди да музику генерално можемо да посматрамо из два угла: као нотни текст, дакле као непроменљиви објекат и као звучни феномен који се открива кроз интерпретатора (извођача, аналитичара/музиколога, слушаоца).

Музичко дело као заокружену целину која је одвојена од извођења, односно музички текст као музичко дело, први је дефинисао Николас Листениус (Nicolaus Listenius) у 16. веку, раздвојивши музику поетику (*musica poetica*) од музике пракције

(*musica practica*)³. *Musica poetica* је за њега „рад којим је на свет донето нешто што би представљало, чак и након ауторове смрти, целовито дело, које траје само по себи“ (Dahlhaus, 1982: 10) – *opus perfectum et absolutum*⁴. То је тренутак у историји музике када композитор почиње да добија статус изузетне стваралачке личности – статус аутора⁵, односно када почиње да се јавља идеја о *музичком делу* и *композитору* на начин на који их посматрамо до данас. *Musica practica* – музичка делатност, као извођачка активност, је стављена у други план и нижи ранг у односу на композиторску креативност⁶. Наравно, напредак у погледу нотације музичких дела је омогућио још веће раздвајање музике поетике и праксе. Иако је идеја да је музичко дело *opus perfectum et absolutum*, да постоји ослобођено од реализације у времену, дефинисана још у 16. веку, она није заживела све до 1800. године. До тада, оваква идеја је била изузетно чудна, и у суштини је и „до дан данас страна слушаоцима који своје музичко искуство ограничавају на популарну музику“ (Dahlhaus, 1982: 11). Уопште, идеја да је музичко дело *opus perfectum et absolutum* је страна било коме ко се не бави класичном (западноевропском) музиком, професионално или аматерски⁷. Начин размишљања о музичком делу који је био доминантан до 1800 године је најбоље описао Јохан Готфрид фон Хердер (Johann Gottfried von Herder) 1769. године, када је музику назвао „енергичном уметношћу“ (*energische Kunst*); музика је за њега у „својој суштини активност (*energeia*), а не производ, заокружено дело (*ergon*)“ (Dahlhaus, 1982: 10). Хердеров појам *енергичне уметности* би одговарао данашњем појму *performing art*,

³ Николас Листениус дели музику на 3 дела: *musica theoretica*, *musica practica* и *musica poetica*. *Musica theoretica* тежи разумевању музике, *practica* реализацији у пракси, док је *musica poetica* врхунац бављења музиком, синтеза теорије и праксе, јер за собом оставља заокружено музичко дело.

⁴ Тијана Поповић Млађеновић у својој књизи *Музичко писмо* појашњава да се код Листениуса појам *perfectum* односи на затвореност (завршеност) дела, док се *absolutum* односи на одвојеност дела од аутора, али и на одвојеност од тренутка који пролази.

⁵ Ауторство као концепт до тада није постојало, претпоставља се да су и књиге попут Хомерове Одисеје и Библије скуп размишљања различитих аутора <https://www.youtube.com/watch?v=guKeL2QDbuo> од 1:53:20 „О тексту“.

⁶ Свакако, идеја да је *musica practica* нижа форма у односу на музичко стваралаштво (*musica poetica*) није нова, али оно што јесте битна историјска промена је виђење стваралаштва као више форме бављења музиком у односу на теоретска и филозофска размишљања о уметности (*musica theoretica*).

⁷ Пример који најрадикалније сведочи о томе је *Kunst der fuge* Јохана Себастијана Баха, дело које је пре свега намењено читању, односно унутрашњем слушању. Са друге стране, било би потпуно смешно да убеђујемо неког обожаваоца на пр. Битлса (The Beatles) да може да ужива у њиховој музици гледајући писану партитуру неке њихове песме.

уметност која „себе испуњава у активности. Постојање музике под маском ауторског дела је проблематично“ (Dahlhaus, 1982: 11). Наравно, ово не значи да Далхаус посматра музичко дело искључиво као перформанс, он се непрестано враћа на питање „да ли се значење музике ишчитава лакше из партитуре или из звука? Ово питање нема јасан одговор *a priori*. Музика не исцрпљује сва своја значења кроз извођење“ (Dahlhaus, 1982: 13). Далхаус не негира постојање ауторског дела као таквог, већ истиче посебност музичког дела у односу на дела, односно *производе*, других уметности. Музичко дело не постоји у стварности на начин на који постоји слика, скулптура, зграда, фотографија или књига. „Музичко значење је 'интенционално'; постоји само уколико га слушаца схвати.“ (Dahlhaus, 1982: 12). За Далхауса музичко дело није реални, већ *интенцијски предмет* – термин и начин виђења музичког дела преузет из филозофије Романа Ингардена.

Роман Ингарден, пољски филозоф, се у дефинисању музичког дела као *интенцијског предмета* позива на уверења из свакодневног живота који утичу на то како размишљамо о музичком делу, и која су по његовом мишљењу проблематична. Прво уверење је да музичко дело од тренутка свог настанка постоји само по себи, односно да „музичко дело не твори никакав део психичког живота, а нарочито не твори никакав део свесних доживљаја свога творца: јер оно постоји чак и онда кад његов аутор више не живи. Оно такође не твори никакав део свесних доживљаја слушаца, доживљаја који се у слушаоцима јављају за време слушања; кад они прођу, музичко дело и даље постоји“ (Ingarden, 1991: 7). Друго уверење је да се музичко дело разликује од његових извођења, која су сама по себи слична (уколико су у питању *квалитетна* извођења), односно да нам „извођење музичког дела разоткрива то дело у његовим цртама и у свем току његових делова. Дело је, најзад, потпуно различито од његових 'нота', *respective* од његове 'партитуре'. Оно је углавном или искључиво звучно дело“ (Ingarden, 1991: 7). Уколико би прво уверење било у потпуности тачно, то би значило да се музичко дело уздиже у ранг *идеалних предмета* „непроменљивих, ванвременских, који никада нису настали, али који такође никада не престају да постоје“ (Ingarden, 1991: 8). Самим тим што музичко дело има јасно одређени тренутак

када је настало, односно период када га је *неко* записао, Ингарден одбацује музичко дело као *идеални предмет* (уколико, по његовом мишљењу, такви предмети уопште постоје). Уколико би друго уверење било у потпуности тачно, то би значило да се доводи у питање постојање појединачног музичког дела изван његове *субјективне појаве*. И друго уверење Ингарден одбацује, јер „неразборито би било већ и само стварање појма 'извођења' кад не би било онога што би требало да буде 'изведено'“ (Ingarden, 1991: 9). Дакле, музичко дело није идентично са његовом партитуром, али такође није ни идентично са његовим извођењима, иако је битно да ова два вида постојања међусобно разликујемо – јер партитура мора постојати да би могла да постоји *интерпретација* музичког дела. Партитура ово омогућава јер представља „систем специјално *изабраних* особина“ (Ingarden, 1991: 24) систем знакова/симбола којим посредује значење. „Функција означавања је функција *интенционална* (интенцијска), која знаку придаје нарочиту операцију свести, операцију коју извршава извршан свесни субјект“ (Ingarden, 1991: 24). Као што се знак разликује од предмета који означава, тако се и партитура разликује од музичког дела које је њоме означено. Музичко дело је „интенцијски одређено партитуром (нотама), свуда тамо где је она написана [...] Ако пак аутор није записао своје дело, ако га није 'усталио' у нотама, онда дело потиче непосредно из интенцијских стваралачких аката самога аутора, из аката чије интенције, понекад бивају одмах 'реализоване' у извођењу самог аутора, уколико аутор ствара своје дело свирајући“ (Ingarden, 1991: 26). Музичко дело које је записано подразумева постојање субјекта који ће систем знакова у оквиру партитуре *ишчитавати*, што значи да у партитури постоје одређене недоречености, односно празнине што је „довољан повод да музичко дело обележено 'партитуром' сматрамо чисто интенцијским предметом, који извор свога настанка има у стваралачким актима аутора, а суштински фундамент има непосредно у партитури“ (Ingarden, 1991: 67). Дакле, музичко дело није *реални*, већ *интенцијски* предмет, иако претпоставља постојање реалних предмета – попут партитуре и појединачних извођења датог дела.

Временски аспект музике је срж проблематичности схватања и разумевања музичког дела. Музика је „транзиторна. Пролази поред нас, уместо да стоји мирно да

бисмо могли да је испитамо“ (Dahlhaus, 1982: 11). Управо због тога, Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) у развијању своје *Теорије лепих уметности* истиче да је недостатак музике њена „временска структура“ која музику чини непостојаном, музика има „само незнатан, ишчежавајући степен предметности“ (Popović Mladenović, 2015: 17). Хегеловом мишљењу се супротставља Далхаус, истичући да је Хегел занемарио постојање музике у запису, којом музика (једино у том облику) остварује своју „перманентну егзистенцију“⁸ (Popović Mladenović, 2015: 18). Чак и ако се занемари предметност музике у запису, Далхаус истиче још један начин посматрања музике у звучности, изван партитуре, као „естетског предмета, односно као објекта естетске контемплације [...] његова објективност се не приказује директно колико индиректно: не у тренутку када звучи, већ само ако се слушалац, на крају става или одсека, врати ономе што је прошло и представи га себи као заокружену целину” (Dahlhaus, 1982: 11). Далхаус, као што је већ речено, признаје музици у запису супстанцијалитет и објективитет, надовезујући се на Ингарденову теорију о музичком делу као интенционалном предмету. Пре него што је дефинисао музичко дело као интенционални предмет, Ингарден се посебно посветио проблематици повезаности музике и времена. За њега је “свако музичко дело предмет који *траје у времену*” (Ингарден, 1991: 13), односно “тима што је предмет који траје у времену, музичко дело није ипак ‘временски предмет’ у оном смислу у коме ће то бити његова поједина извођења” (Ingarden, 1991: 13). Такође, за Ингардена поједина извођења музичког дела представљају процес, док само музичко дело то ипак није. За Далхауса, који је отишао корак даље и “музичку супстанцу лоцирао у нотни текст и у дело” (Popović Mladenović, 2015: 29), сама партитура, иако изванвременска, носи време у себи.

Након филозофско-естетских размишљања Ингардена и Далхауса који су дали објективитет музици у запису кроз дефинисање интенционалног предмета, требало би споменути и ауторе који сматрају да музичко дело не постоји изван тренутка када се изводи. То су са једне стране аутори који сматрају да је партитура само нужно зло, односно не сматрају да је примарно место где се музика налази – њен запис, односно

⁸ Израз који је преузет од Жизел Бреле (Gisele Brelet).

са друге стране аутори који, попут Хегела, сматрају да је „музика временска уметност и закључују да је она тренутно пролазна уметност“ (Popović Mladenović, 2015: 30). Међу њима су Кјеркегор (Søren Kierkegaard), Анри Бергсон, чијим посебним доживљајем музике и времена ћемо се позабавити касније и Владимир Јанкелевич. За Јанкелевича “музичко дело не постоји само по себи, већ једино током оних страховито опасних тридесет минута у којима му ми поклањамо живот *изводећи га*: вечна истина тада постаје временски чин и почиње стварно да се јавља у координатама распореда дана по сатима и календара. То се зове ‘догодити се’” (Jankelevič, 1987: 97). За њега је музика “уметност која на времену почива не у другом реду, као поезија, роман или драмска дела, већ по својој суштини. Потребно је, разуме се, извесно време да би се одиграла једна драма: али драмско дело се може читати и без прекида, или у деловима и било којим редом; музичко дело, пак, постоји само за време док се изводи” (Jankelevič, 1987: 90). Јанкелевич се отклања од објашњавања музике преко било чега другог осим музике саме и константно истиче противречности између интуиције и интелигенције, односно рефлексije и перцепције. За Јанкелевича је музика феномен, који је *неизрецив*, који је *чаролија*, услед чега ни не улази у дубље истраживање тога шта музика тачно јесте, односно по чему је различита од других чаробних и неизрецивих феномена.

2.2. Феноменолошки приступ музичком делу

Термин феноменологија настаје од грчких речи за феномен – *phainómenon*, односно *оно што се појављује* или *оно што се показује* и речи *lógos* која означава реч, разум, односно мишљење. Тиме се формира термин *феноменологија* који означава филозофско *проучавање појава*. Феномен је “нешто што се показује и чулима предочава свести, што је откривено и у том откривању мишљено. У филозофском смислу ‘феномен’ је оно што показује и открива себе на себи самом” (Damjanović, 1975: 10; Šuvaković, 2016: 194). У *развијеном филозофском значењу*⁹ појма, феноменологија се односи на филозофску школу Едмунда Хусерла (Edmund Husserl) као на “филозофско-научно разматрање сазнања или *самог* сазнања о сазнању” (Šuvaković, 2016: 196). Феноменологија за Хусерла означава “једну науку, једну везу научних дисциплина; али феноменологија истовремено и пре свега означава метод и мисаони став: специфични *филозофски мисаони став*, специфичан *филозофски метод*” (Husserl, 1975: 67; Šuvaković, 2016: 197). Хусерл започиње развијање феноменологије као пре свега науке о есенцијама, о бити, али је убрзо проширује и у домен свести, односно проучавања свести која опажа бит. Тако, његова филозофија “показује начине сазнавања света, а не само сазнање које произлази из искуства. Свест је увек усмерена на нешто и зато је интенционална. Задатак феноменологије је испитивање садржаја свести како би се открила њена *бит (eidos)*” (Šuvaković, 2016: 197). Главни метод који употребљава Хусерл је *редукција*, ослобађање од било каквих предзнања о феномену којим се бавимо – историјских, субјективних итд. Процес којим се врши редукција је интуитиван, у ком је интуиција “рефлексија интелекта која настаје на темељу евиденција свести” (Šuvaković, 2016: 197).

Феноменологија посматра уметничко дело као феномен, лишено субјективних (или било каквих других) асоцијација, као нешто што се „појављује у свести и које

⁹ Термин који употребљава Мишко Шуваковић у својој књизи *Естетика музике*, као један од видова могућих употреба појма феноменологија. Друге примене појма се односе на *наивно значење*, као и на *отворени концепт феноменологије* (Шуваковић, 2016: 196-199).

открива себе у себи сâмом“, али и које „се појављује као објекат у свету“ (Barbo, 2008: 92-93). Феноменологија описује појаве у човековој свести, као „описна психологија унутрашњег искуства“ (Barbo, 2008: 93) која је усмерена *ка предмету*, свест која је увек свест *о нечему*, свест која је *интенционална*. Дакле, иако описује појаве у човековој свести, значајно је да се феноменологија што је више могуће одваја од субјективних интерпретација – „врше се покушаји да се музикални ток схвати као једно збивање које је у себи засновано“ (Focht, 1980: 90), које је усмерено *ка предмету*, *ка што објективнијем феномену*.

У оквиру феноменологије се критикује преношење методологије природних наука на области које су хуманистичке и историјске, тако да се развијају другачије методе, најпре се ослањајући на теорије о *историјском сазнању* Вилхелма Дилтаја (Wilhelm Dilthey) које су формулисане у 19. веку. Већ је Дилтај утврдио да је „умјесто механичких закона који доминирају подручјима природних наука, за историјске науке једино мјеродавно унутарње искуство“ (Focht, 1980: 94). За разлику од природних наука, где су субјекат и објекат раздвојени, код духовних наука не постоји таква врста дистанце – постоји онтолошка блискост, тако да је уместо *објашњавања* неопходно *разумевање*. Дилтај на тај начин дефинише једну од метода које преузима феноменологија – *описну психологију унутрашњег искуства*. Са друге стране Анри Бергсон дефинише још једну полазну методу феноменолошког става блиску Дилтајевом *унутрашњем искуству* – *интуицију*, као „спознајни орган којим треба приступати чињеницама духовног и културног живота“ (Focht, 1980: 95). Интелект има предност када је у питању анализа, рашчлањивање на делове, али када је у питању уметничко дело, интелект заказује пред „живом, динамичном и временитом“ материјом (Focht, 1980: 95). Интуиција као спознајни орган је једина способна да „’изнутра посматра предмет’ у његовој органској цјелини, не цјепајући га на мртве ингредијенсе“ (Focht, 1980: 95). Дакле, свим феноменолозима је заједничко да посматрају феномене кроз призму недељивости и органске целине.

Феноменологија се развија кроз различите филозофске смерове, тако Рудолф Ото (Rudolf Otto) развија феноменологију религије, Емануел Левинас (Emmanuel

Levinas) развија феноменологију унутар истраживања моралности, док Мартин Хајдегер (Martin Heidegger) развија херменеутичку феноменологију. У оквиру естетске феноменологије, односно музичке феноменологије посебно су значајни већ споменути аутори – Роман Ингарден и Карл Далхаус (Barbo, 2008: 94-95). Ингарден развија теорију о музичком делу као интенцијском предмету, чиме је директно заслужан за понован уплив филозофије у музичку мисао друге половине 20. века. Феноменолошка метода опажа музику “при којој је могуће раздвојити музички објекат, који се ствара у свести слушаоца, од спољашњих утицаја, који су на његово стварање утицали. Значајна карактеристика музике је њена темпоралност, растегљеност у временској димензији, одређеност димензија тонске висине и дефинисане структуре” (Barbo, 2008: 95).

Временски аспект музике је посебно интересантан феноменолозима. Тако се феноменолози баве темпоралношћу, преиспитивањем *темпоралног предмета* и са становишта “примарне естетике” музичким делом “које се појављује пред чулима/телом и бива као доживљај упућено слободној свести слушаоца” (Šuvaković, 2016: 194). У сложенијем смислу је феноменологија музике естетичка теорија о “рефлексiji свести субјекта који спознаје ‘темпорални предмет’” (Šuvaković, 2016: 194), док је у још сложенијем смислу феноменологија музике “филозофски орјентисана естетичка теорија о рефлексiji саме свести која спознаје, а то значи рефлектује, сам ‘темпорални догађај’” (Šuvaković, 2016: 194). Приметно је да у свом дефинисању феноменологије музике, Шуваковић постепено термин *темпорални предмет* замењује термином *темпорални догађај* – за феноменологе, предмет је у случају музике „’темпорални догађај’ који се идентификује као ’проживљено време’ и ’мишљено време’ у односу на ’музику конкретног рационалног времена’” (Šuvaković, 2016: 195). Време је од изразитог значаја за размишљање о музици, како у феноменолошком, тако и у егзистенцијалистичком смислу: „У музичком времену, као у стварном времену, као што је живот извор вечне присутности, вечна присутност активности је извор живота. За живот и за постојање, за музичко дело и као за нас саме, потребно је да се савлада време“ (Šuvaković, 2016: 195). У оквиру феноменологије,

музика је приказана као људски свет, „музика и живот су повезани на разини појава временом, а на нивоу свести могућношћу да се време, музика и живот концептуализују као битан однос“ (Šuvaković, 2016: 196).

3. Анри Бергсон и време

3.1 Филозофија Анрија Бергсона

Време представља централни део Бергсонове филозофије; време нам открива “суштину бића и најстварнију стварност” (Јанкелевич, 1987: 38). У основи Бергсон разликује два доживљаја времена која подразумевају постојање свести и способности размишљања/рефлексije о сопственим стањима и искуствима, односно која су карактеристична за људе. Прво виђење времена односи се на свођење времена на простор – *temps espace*, док се друго односи на чисто трајање, *temps durée*, или доживљено време. Први доживљај времена настаје када о времену мислимо сукцесивно, као о скупу одређених јединица трајања које заједно чине једну целину, због чега нам „услед повезаности са бројем, време на почетку изгледа као мерљива величина, попут простора“ (Bergson, 2001: 104). У тренутку када о времену почнемо да размишљамо на тај начин – у екстензији, његовом коначном обиму, време представљамо као коначан објекат, одузимајући му органско кретање, односно трајање. Сваки пут када о времену размишљамо као о заокруженој целини, то би требало да нам сигнализира да размишљамо у категорији просторности, а не у временској категорији. Другим речима, према Бергсону „ми *осећамо* трајање одмах кроз искуство пролазности времена, али када меримо време, или га чак поделимо на делове, ми се више не бавимо временом, већ простором“ (Massey, 2015: 53). Уопште, Бергсон сматра да када размишљамо о времену, најчешће размишљамо у контексту *времена као простора*, у ком се трајање замењује екстензијом – имамо тенденцију да „позајмимо од простора слике којима описујемо оно што рефлектујућа свест осећа о времену и о сукцесији“ (Bergson, 2001: 91). Право време, односно право трајање, за њега значи да моменте трајања посматрамо „једне у другим, сваки прожимајући другог, организујући се попут тонова у мелодији, формирајући оно што ћемо звати континуирана или квалитативна многострукост која нема сличности са бројем. Тиме добијамо слику чистог трајања“ (Bergson, 2001: 105). Уопште, за Бергсона су у питању категорије различитих особина: простор, односно време посматрано као простор

(*temps espace*) је мерљива, квантитативна, категорија, док је чисто трајање квалитативна категорија. Чисто трајање се убраја „у такозване интензивне величине, ако се интензитети могу називати величинама: строго говорећи, међутим, није у питању квантитет, и чим покушамо да га измеримо, нехотице га замењујемо простором“ (Bergson, 2001: 106). Бергсон разликује време као квалитет у коме је настало и квантитет у који се пројектује; посматра доживљено, или живљено време, пре него што се трансформише у просторну репрезентацију. Дубља стања свести имају искључиво карактеристике квалитативног доживљаја времена, „она немају везе са квантитетом, она су чисти квалитет; прожимају се на такав начин да не можемо да разликујемо да ли су једно, или их је више, не можемо да их уопште посматрамо из овог угла без да им одмах променимо стање“ (Bergson, 2001: 137).

Разлика између два виђења времена је према Бергсоновом мишљењу кључна за наш живот. Подела времена, карактеристична за људе, је такође видљива кроз два различита искуства која имамо: социјални живот и унутрашњи живот. Посматрање времена као екстензије (обима) нам помаже, односно омогућава, да се организујемо као друштво – организујући догађаје у времену на линеарној скали. Овакво виђење је у потпуности различито од наших унутрашњих процеса, попут разлике између Ега и Сопства¹⁰. Као људска бића искуствено се крећемо у процесима, док је наша интелигенција та која жели да објективизира искуство именујући га. Аналитички процес интелигенције често може наша искуства да преобликује и деформише по својој жељи. Бергсон предлаже, као експеримент, да свако од нас покуша да се сети како је донео одређене битне одлуке у свом сопственом животу – за свакога од нас су ти „моменти јединствени, који се никад неће поновити [...] јер су по свом динамичком јединству и у потпуности квалитативној многострукости фазе нашег правог и конкретног трајања“ (Bergson, 2001: 239). Дакле, разлика између два доживљаја времена и њихова контрадикторност има своју дубљу, суштинску разлику, која према

¹⁰ Термини узети из Јунгове (Carl Gustav Jung) психологије. Бергсон описује јасну разлику између Ега и Сопства у јунгијанским терминима, међутим што се тиче термина употребљава само термин его-стање.

Бергсоновом мишљењу представља узрок психолошких, или како их он назива моралних, криза у животу човека.

Разлика између два виђења времена има своје импликације и на стваралачки део људске природе. „Наше перцепције, сензације, осећања и идеје се јављају као два аспекта: један који је јасан и прецизан, али безличан; и други који је збуњен, непрестано се мења и неизрецив је“ (Bergson, 2001: 129). За Бергсона ова два аспекта представљају интелигенцију и интуицију и сваки од њих је повезан са одређеним доживљајем времена – интелигенција све своди на *temps espace*, док је једино интуиција способна да искуси чисто трајање, *temps durée*. Људска интелигенција је изграђена непрекидним напредовањем, односно еволуцијом, као мишљење материје које се бави логиком чврстих тела. Еволуција логичког мишљења је према Бергсоновом мишљењу „неспособна да представи праву природу живота“ (Bergson, 1991: 5), интелигенција се осећа несигурно када су у питању животне ствари, а опет интелигенција има потребу да објашњава све појмове, па и живот, логиком чврстих ствари – због тога „теорија сазнања и теорија живота изгледају као нераздвојне једна од друге“ (Bergson, 1991: 7). Да би објаснио како тачно логика материјалних ствари није примењива на живот, Бергсон почиње од смисла речи *постојање*, с обзиром на то да нам делује као нешто што је само по себи очигледно – макар када је у питању наше сопствено постојање. Оно што сви можемо да констатујемо је да се стално мењамо, да прелазимо из стања у стање, као и да свако од тих стања посматрамо као целину. Тачније, непрестано се мењамо, али у тренутку када ове промене постану довољно велике, констатујемо да смо променили стање. Интелигенција, односно логика, је та која жели да посматра одвојена стања као целине. Међутим „кад би се наша егзистенција састојала од одвојених стања од којих би једно равнодушно *ја* имало да прави синтезу, тада за нас не би било трајања“ (Bergson, 1991: 10). Немогуће је да једно стање траје непрекидно у потпуности исто само са собом, док га не замени неко друго стање. Проблем који Бергсон види у оваквој логици је отклањање стварног времена из размишљања о психолошком животу, а управо је „време његова сушта грађа“ (Bergson, 1991: 11). За Бергсона, временска грађа је најотпорнија и најсупстанцијалнија, наше

трајање није само смењивање тренутака један за другим без продужења прошлог у садашњем; када би тако било, никада се не би догађала еволуција или конкретно трајање. „Трајање је један непрекидан прогрес прошлости који нагриза будућност и који се надима идући напред. Пошто прошлост расте без престанка, она се самим тим бесконачно чува“ (Bergson, 1991: 11), било у свесном, а можда и чешће у несвесном. За свест је немогуће да доживи једно исто стање два пута на исти начин, иако би спољашња логика посматрала поновљено стање као идентично, за нас је немогуће да га дубински доживимо на исти начин, јер смо искуствено то стање већ доживели. „Могли бисмо, строго узевши, избрисати успомену из своје интелигенције, али не из своје воље“ (Bergson, 1991: 11). Наша личност се на овај начин развија, односно развијамо сами себе надовезивањем новог на оно што је раније било. *Стварање себе самим собом*, како Бергсон то назива, је „утолико потпуније уколико се више размишља о оном што се ради“ (Bergson, 1991: 12). И поред тога, разумска логика не важи у овом случају, јер „исти разлози могу да налажу различитим особама, или истој особи у различитим моментима, актове потпуно различите, мада једнако разумне“ (Bergson, 1991: 12). Дакле, уколико се вратимо на постојање – постојање је за свесно биће непрекидно мењање и сазревање, односно стварање самог себе у бесконачности.

За Бергсона је време, односно трајање, особина света и што се више будемо бавили временом „утолико ћемо боље разумети да трајање значи инвенцију, стварање облика, непрекидно израђивање апсолутно новог“ (Bergson, 1991: 14). Као једну од карактеристичних особина живота, Бергсон види индивидуу, односно индивидуалност, која „обухвата једну бесконачност степени и нигде, па чак ни код човека, није потпуно остварена“ (Bergson, 1991: 15). О особинама живота је тешко говорити, јер су увек на путу остварења, оне никада не представљају готова стања, већ само *тенденције*. Научни приступ, према Бергсону, у најбољем случају посматра садашњост са њеном тренутном тенденцијом, свдећи све на принцип да „исто производи исто“ (Bergson, 1991: 24). Због тога, улогу филозофије види у одупирању овој природној склоности интелигенције. Понављање је могуће само у апстрактном – „усредсређена на оно што се понавља, обузета једино да споји исто са истим,

интелигенција се тако окреће од опажања времена. Она се противи оном што тече и стврдњава све што додирне. Ми не *мислимо* стварно време, већ га живимо, јер живот превазилази интелигенцију“ (Bergson, 1991: 33). Наука, односно интелигенција је та која „мора да елиминише трајање из времена и мобилност из кретања да би могла да се носи са њима“ (Bergson, 2001: 115). Покрет, односно кретање, је суштина стварности. Кретање се, према Бергсоновом мишљењу, одвија на два начина: од периферије према центру и од центра ка периферији. Први начин је својствен човеку и логичком начину размишљања, од многострукости ка једном, док је други ближи еволуцији живота – трансформацији особина које се преносе са генерације на генерацију и које носе дубинске промене. Ове промене су резултат *првобитног полета живота (élan vital)* који ће се кретати и развијати у различитим степенима код различитих врста и испољавати се „истом сложености склопа свуда где буде постигла исти степен јачине“ (Bergson, 1991: 61). Дакле, живот је за Бергсона тенденција, која се разгранавља у различите правце којима се у облику снопа развија првобитни полет. Разлику између схватања првобитног полета живота код човека и код природе прави само *избор*, јер као људи непрестано морамо да бирамо и да остављамо за собом одређене изборе. „Пут који прелазимо у времену покривен је остацима свега оног што смо почели да постајемо, свега оног што смо могли да постанемо. Али природа, која располаже неизрачунљивим бројем живота, није принуђена на сличне жртве. Она чува разне тенденције које су се растући рачвале“ (Bergson, 1991: 63). Еволуција је за Бергсона покрет, који не мора увек бити усмерен унапред и којим такође и поред првобитног полета будућност није затворена, односно унапред записана.

Као различите правце развијања првобитног елана, Бергсон види инстинкт, интелигенцију и интуицију. Иако се ови правци никада не могу у потпуности раздвојити, односно наћи у свом апсолутно чистом облику, инстинкт би представљао у својој идеалној верзији тријумф „искоришћавања и чак изграђивања органских справа“ (Bergson, 1991: 84) и као такав представља врхунац еволуције животињског света. Када је у питању човек и његова еволуција, Бергсон посматра развој интелигенције као тријумф способности „израђивања и употребљавања неорганских

справа“ (Bergson, 1991: 84). Инстинкт је нужно специјализован, док се интелигенција креће у слободнијем и неограниченом пољу активности. Интелигенција је окренута ка неживој материји, док је инстинкт окренут према животу, услед чега би нам инстинкт, када би био способан да прошири предмет свога интересовања и размишља о себи, дао „кључ животних операција – исто тако као што нас развијена и изобличена интелигенција уводи у материју“ (Bergson, 1991: 104). У саму унутрашњост живота нас, према Бергсону, уводи интуиција – „инстинкт, који је постао незаинтересован, свестан самог себе, способан да размишља о свом предмету и да га проширује бесконачно“ (Bergson, 1991: 104). Као доказ овакве способности интуиције Бергсон наводи способност човека за естетски опажај, односно способност увиђања *интенције живота*. Управо уметник, смештајући се у унутрашњост објекта „успева да ухвати ову интенцију једном врстом симпатије, која обара, напором интуиције, препреку коју простор поставља између њега и модела“ (Bergson, 1991: 104-105). И поред тога, интуицији је потребна интелигенција као „светлосно језгро око кога инстинкт, па ма био проширен и пречишћен у интуицију, образује само нејасну маглину“ (Bergson, 1991: 105). У хијерархији инстинкт-интелигенција-интуиција, интелигенцији је потребан инстинкт да би је учинио релевантном за стварни свет, док је интуицији потребна интелигенција да би је уздигла на место које заслужује и ослободила је заглављености у појединачни, практични, објекат њеног интересовања. Интуиција нам омогућава да „схватимо оно што има недовољног у чињеницама интелигенције, и да назремо средство да их допунимо“ (Bergson, 1991: 105).

Стваралачка интуиција заузима посебно место у било којој уметности или креативној делатности људског живота, с тим да је за музичку уметност посебно битан и однос према времену. Тако је за Бергсона музика изнад других уметности јер је фокус музике усмерен на чисто трајање; музичари „за разлику од песника или сликара продиру још дубље како би ухватили одређене ритмове живота и даха који су ближи човеку него његова сопствена осећања“ (Antliff, 2013: 299). О привилегованом положају музике говори и то што Бергсон често упоређује право или чисто трајање са мелодијом. За Бергсона је чуло слуха битније од чула вида, јер чуло вида жели све да

претвори у слике, а самим тим и у простор – „слушна перцепција је природно усклађена са унутрашњом музиком душе, док је вид повезан са раздвајајућим предрасудама интелекта“ (Antliff, 2013: 299).

Уметници су ти који су, према Бергсоновом мишљењу, најближи интуитивној перцепцији, због непрестаног трагања за самоизражавањем. Развој свести се, према Бергсону, креће кроз два аспекта наше личности – кроз меморију, помоћу које интегришемо прошлост и кроз вољу, која је окренута ка будућности. Воља, односно стваралачка креативност као карактеристика људског развоја, је та која нас усмерава у будућност, не само као појединце, већ и у ширем еволутивном процесу као људски род. За Бергсона је управо креативност та која нас приближава правом трајању *полета живота (élan vital)* чији смо део.

3.2. Утицај Анрија Бергсона на посматрање музичког дела

Бергсонова филозофија утицала је на развој посебног филозофског смера у оквиру музичке естетике; јављају се различита посматрања музичког дела која су инспирисана његовом филозофијом, заснована на субјективном, унутрашњем доживљају музике. У наставку, биће укратко представљене филозофије Жане Виал (Jeanne Vial), Жизел Бреле (Giséle Brelet) и Едварда Липмана (Edward Lippman), које се баве интуицијом, као и бергсоновским трајањем (*temps durée*) у контексту музичких дела.

За разлику од Ингардена за кога музичко дело представља чисто интенционални предмет, за Виалову је музичко дело „биће са којим се сусрећемо и са којим комуницирамо“ (Vial, 1952: 324). Иако концепција дела постоји као идеја, само су извођења та која су суштински „инкарнације његове идеје“ (Vial, 1952: 324). Виалова се у својим делима надовезује на комплекснију метафизику – на Бузонијеву (Ferruccio Busoni) идеју да извођач превазилази нотни запис и директно оживљава композиторову идеју, док Ингарден прави већу дистинкцију између дела и извођења, суштински се не бавећи извођењем. Са друге стране, за Жизел Бреле, уметност представља најдубља дела живота, услед чега и музику посматра не као одраз осећања у смислу различитих стања душе, већ као израз деловања душе – музика је по њеном мишљењу представљање душе кроз различите њој одговарајуће форме.

Филозофи бергсоновске оријентације, који су се бавили проблемом музичког дела, у први план истичу проблематику темпоралности. Тако је Липману у погледу темпоралности музичког дела занимљива контрадикторност између два различита осећаја који су присутни у исто време – са једне стране константно објекат наше перцепције одлази у прошлост иако смо ми свесни тога у садашњем тренутку, док са друге стране „осећамо да се музика наставља у будућност док се ми крећемо унапред са њом“ (Lippman, 1984: 412). За Жизел Бреле је темпорална моћ музике централна када је у питању експресивност. Она такође, као и Липман, истиче контрадикторност између субјективног и објективног трајања звука, који су у исто време у сагласју и у

супротности. За Бреле се управо кроз тензију између та два доживљаја, „кроз раздаљину која раздваја једно од другог рађа чиста темпорална емоција“ (Brelet, 1949: 341-342). За Виалову се проблем темпоралности огледа кроз садашњост у ком се одвија одређено извођење музичког дела, јер „када уживамо у садашњости, изгубимо свест о могућим плуралностима појавности“ (Vial, 1952: 365).

Музичко време поседује посебан квалитет јер је „мишљено време“ (Brelet, 1949: 342), живо и активно време „у ком су живот и интелектуалност, за које се мислило да су супротности, помирили и откривају се као блиско повезани“ (Brelet, 1949: 342). Музика за Жизел Бреле има естетски квалитет и етичку моћ управо због темпоралности или како га она назива *искуства разумљивости времена* – осећаја да живимо и мислимо у исто време. Музика је за њу „знање или боље речено свест о времену“ (Brelet, 1949: 345) која је у својој суштини везана за човека – дакле људска креација, која је комбинација пасивности и активности. Са једне стране стварање музике подразумева повлачење од свакодневног света, реалног физичког времена, да би се кроз контемплацију створило музичко дело које у себи носи време другачијег квалитета – мишљено, активно време, настало из пасивног повлачења из свакодневице. „Музичко време противречи физиолошком времену реалношћу која није умањена, већ супериорна“ (Brelet, 1949: 347). Бреле истиче да, наравно, нема свако музичко дело овакве квалитете, односно да не представља свако музичко дело *доживљено време* у бергсоновском смислу – „одређена музичка дела су само мртве и празне форме које се одвијају у апстрактном и механичком времену које наше психолошко трајање одбија да усвоји“ (Brelet, 1949: 346). Само жива, динамична музичка дела, која својом формом и трајањем преузимају ауторитет над нашим психолошким временом поседују квалитете доживљеног времена у бергсоновском смислу. Говорећи о важности трајања, истиче да постоје музичка дела која су хармонски иновативна, али се и поред тога чине формално непотпуним. „Иманентна музикалност обитава у временској форми: постоји музика која као да се рађа из чисте моћи времена“ (Brelet, 1949: 349). За Бреле музичко време је продукт свесне, мишљене форме и живог трајања – конструктивна активност и духовност.

У погледу проблематике извођења музичког дела, односно паралелног посматрања музичког дела као процеса/трајања и његове објективизације, свођења на простор које је неопходно у процесу анализе, аутори бергсоновске оријентације предлажу размишљање у *гестовима*. Тако, Бреле говори о гестовима у погледу организације музичке структуре – за њу је мелодија један заокружен гест или чин. Мелодија „није сума звукова, она је елан (*élan*) који пролази кроз њих, јединствена кривуља која је у потрази за собом у тоновима и изван тонова“ (Brelet, 1949: 326). Мелодија представља јединствени затворен чин, затворен јер „отвара своју будућност у тренутку када се рађа, да би се тамо довршила и испунила“ (Brelet, 1949: 327). Са друге стране, хармонија је та која ствара осећај мировања и/или покрета, односно осећај временског тока. Хармонија је оно што се, „попут концепције, уздиже изнад времена“ (Brelet, 1949: 331) – наравно, Бреле овде мисли на реално, физичко, време. Хармонија је повезана са осећањем нужности у музици. Идеја тонике је за Бреле идеја коначности, центра гравитације, која музичкој форми поред коначности даје и оријентацију њеног процеса – тоника је код феноменолога схваћена као симбол. Таквом организацијом музичког/хармонског тока ствара се осећај музичке форме као јединства покрета и мировања. Опет, коначност је такође оно што музичкој форми даје смисао, јер је „елан процеса повезан са 'крајњим узроком'“ (Brelet, 1949: 332). Када се говори о различитим деловима музичке структуре, попут мелодије, хармоније и форме, посебно је занимљиво запажање да често музичко време идентификујемо са ритмом „заборављајући тонско трајање које је тајновитије од ритма и које мелодија и хармонија творе на мање очигледан и суптилан начин“ (Brelet, 1949: 335). Конструисање ритма подразумева мислећи субјекат који време организује, тако да је за Бреле конструисање ритма „конструисање времена“ (Brelet, 1949: 339).

За разлику од Жизел Бреле, која о гестовима говори као о деловима музичке структуре, Виалова их посматра кроз извођачки аспект. Извођач може да сагледа различите појавности музичког дела само кроз објективизацију искуства. Овакав процес рефлексije Виалова сматра пресудним за формирање добрих навика музичара. Тако, истиче да се један музичар у процесу школовања апсолутно не може припремити

за извођење апсолутно свих музичких дела, „оно што инструменталиста стиче радећи преко инструмента је способност учења нових гестова све брже и брже, односно модификовање и адаптирање старих гестова“ (Vial, 1952: 367). Иако музичар/инструменталиста у сваком тренутку у себи носи различите вештине, или *гестове* како их Виалова назива, у тренутку извођења они се организују у посебну *темпоралну јединицу*. Иако музичар/инструменталиста носи у себи *различите садашњости*, у тренутку извођења одређеног дела се „одриче једних да би добио друге, као да је у сваком тренутку приморан да бира“ (Vial, 1952: 368).

На крају, феноменолози се такође баве различитим осећајима временских токова у појединачним делима или у оквиру различитих одсека истог дела. Иако је прогресивни временски ток унапред једна од главних карактеристика сваког музичког дела, варијације у појавном виду музичког тока се чине огромним – од осећања неминовног кретања унапред до потпуног недостатка музичког тока. Кретање унапред је такође различитог квалитета, од пасивног до одлучног, у зависности од различитих фактора међу којима су: „равномерна ритмичка пулсација, одређене хармонске прогресије, одређене мелодијске ноте које воде разрешењу, одређене повезаности мелодијске структуре и сукцесивних фраза, или сукцесивних делова фразе“ (Lippman, 1984: 390). Посебно је занимљиво да Липман говори о прогресивном кретању музике не само у смислу очигледних кретања музичког тока, већ је прогресивно кретање за њега и крешендо, чак и ако је само на једном тону. Главни процес који формира музичку структуру је у својој суштини временски, „обрасци који одлазе у прошлост настављају своју присутност [...] кроз утицај на каснију перцепцију“ (Lippman, 1984: 414). Липман се залаже за динамичко схватање музике, као неопходну измену у начину мишљења и као „исправку различитих техника статичне анализе који су предуго доминирали музичком теоријом“ (Lippman, 1984: 414). За њега је оваква *привидно објективна* анализа структуре превише пасивна и у супротности са живом материјом каква је музика.

4. Извођачи и време – интерпретација музичког дела

Однос извођача према нотном тексту се мењао кроз време. Тако се од 1800. године до данас, са све више актуелним посматрањем музичког дела као *opus perfectum et absolutum*, улога извођача све више своди на улогу интерпретатора, за разлику од стваралачке улоге ко-креатора коју су извођачи имали пре 19. века. „Поштовање према тексту“ преузима апсолутни примат у 20. веку, о чему између осталог сведоче и различита Уртекстова издања. Истраживања о томе шта је заиста написано у аутографима, а шта је накнадно додавано током времена у различитим издањима, довело је до тога да се извођачи баве тиме како да буду што вернији нотном запису, односно да се самим тим индиректно удаљују од креативних слобода које су биле присутне до тада. Другим речима, „обавеза да се буде индивидуално одговоран за дух дела – једнозначно заговарана у прошлим временима [...] замењена је веровањем да усклађеност са нотним текстом пружа заштиту против критике“ (Ritterman, 2002: 83).

Музичко дело схваћено као *opus perfectum et absolutum* наслања се на идеју аутора као генија, идеју која је суштинска за формалистички приступ музици у 19. и 20. веку¹¹. Дакле, размишљања о музици се, макар када су музиколошка и теоретска истраживања у питању, ослањају на схватање музичког дела на начин на који су их Ингарден и Далхаус дефинисали, или боље рећи продубили у 20. веку. За већину теоријских истраживања је суштина музичког дела, његова есенција или супстанца, како је назива Далхаус, у потпуности садржана у њеном запису. Наравно, захваљујући Ингардену и поновном упливу филозофије у размишљања о музици, музички текст у запису се посматра као интенционални предмет који претпоставља субјекта који ће то дело ишчитавати. Овакво виђење музичког дела подразумева да је задатак извођача *само* да пренесе значење музичког дела „са папира на позорницу“¹² (Cook, 2013: 10). Резултат оваквог начина размишљања су различита проучавања која се баве „музиком и извођењем“ (Cook, 2013: 10), за разлику од перформативних истраживања, насталих

¹¹ Формалистички приступ је „трансформисао идеје божанског ауторитета у идеје естетичке аутономије и тиме дао модернистички сјај старијим концепцијама“ (Cook, 2013: 11).

¹² Page-to-stage performance

у 20. веку као реакција на споменута истраживања, која се баве „музиком као извођењем“¹³ (Cook, 2013: 10). Начин на који се посматра музичко дело и извођаштво у 20. веку је видљиво и кроз терминологију. Тако, у 20. веку почиње да се употребљава термин *музичка репродукција*, јер је задатак извођача да репродукује значење музичког дела, а не да га сам ствара. Тако се јављају различита мишљења о музичкој репродукцији, често подржана и од самих извођача. На пример, нека од њих су да је извођач потребан само да пренесе слушаоцу дело са папира, јер како каже Шенберг, извођач је неопходан „осим уколико немате довољно среће да можете сами да прочитате то што је Бетовен записао“ (Cook, 2013: 13). Шенкер са друге стране одобрава Брамсову изјаву – „кад год изводим неко Бетовеново дело, немам никакву индивидуалност, што се тиче дела: настојим да изведем дело тако како га је Бетовен преписао, и имам више него довољно посла“ (Cook, 2013: 14). Коментаришући глумце (а и музичку репродукцију), Адорно тврди да је „предуслов за глумца да не 'разуме', већ да слепо имитира“ (Cook, 2013: 19).

У погледу односа према времену, виђење извођаштва се променило од Листенијуса и његовог схватања музичког дела до данас. Од 1800 године, и поготово у 20. веку, у извођаштву се фокус померио са самог извођења на извођење *нечега*, пажња је преусмерена са „чина извођења на његов објекат“ (Cook, 2013: 23), односно квалитет извођења је почео да се мери у односу на то колико одговара музичком делу у запису. Објекат извођења постоји у некој другој временској равни у односу на наше свакодневно искуство времена, односно „извођење се посматра као превод у текуће, доживљено време нечега што само по себи није временско“ (Cook, 2013: 23). Музичка теорија се углавном бави „елaborацијом нетемпоралних модела“ (Cook, 2013: 23) кроз просторно посматрање музичког дела у бергсоновским терминима, али и буквално – посматрајући музику као дводимензионални запис у коме можемо да окрећемо стране унапред или уназад у зависности од тога шта нам одговара.

Процес рецепције музичког дела се такође у 20. веку полако мења, од хегелијанског погледа да се кроз извођење одређеног дела откривају значења која су

¹³ Ралика између *music and performance* и *music as performance*

већ садржана у тексту до постмодернистичког виђења извођења које најбоље сумира реченица Роланда Барта (Roland Barthes): „рођење читаоца мора се догодити по цену смрти аутора“ (Barthes, 1977: 148). За Барта, процес интерпретације је тај који делу даје значење на начин на који је у позоришту то одавно постала пракса, где се „одговорност за продукцију значења преноси са аутора на интерпретаторе, било да су то редитељи, глумци или гледаоци“ (Cook, 2013: 24).

На сличан начин као и Барт, Џон Ринк (John Rink), пијаниста и дугогодишњи професор на универзитету у Кембриџу (University of Cambridge), посматра музичку интерпретацију. У 20. веку присутна је тенденција извођача да своју улогу апсолутно подреде композитору, као и да дефинишу „интерпретацију као уметност читања између редова“¹⁴ (Hill, 2002: 131). Паралелно, композитори у 20. веку све чешће своје партитуре уређују са много више детаља, тако да простор између редова постаје све мањи¹⁵. „У таквим околностима није ни чудо да су извођачи постали буквалисти“ (Hill, 2002: 132). Да би покушали да разрешимо проблем музичке интерпретације, односно њеног предмета, потребно је размотрити чиме се све као извођачи бавимо. Несумњиво, када се бавимо интерпретацијом одређеног музичког дела бавимо се аналитичким радом, односно подвргавамо музичко дело анализи како бисмо донели одређене одлуке које, свесно или несвесно, обликују нашу интерпретацију. Међутим, да ли је та анализа аналогна музиколошко-теоријским анализама? Велики број аутора, музичких теоретичара, сматра да извођачи свако дело морају да „подвргну ригорозној анализи“ (Rink, 2002: 36), као и да апсолутно сваки теоријско аналитички увид има импликације на извођење¹⁶. Као реакција на такве теоријске захтеве, јављају се аутори који их

¹⁴ Због тога Николас Кук (Nicholas Cook), још један већ споменут и значајан аутор који се бави музичком интерпретацијом, своју књигу назива „Beyond the Score“ или „Изван партитуре“, како би се дистанцирао од дефинисања интерпретације као „читања између редова“. За њега бављење интерпретацијом излази из оквира партитуре.

¹⁵ Аутор као пример наводи партитуре Друге бечке школе – Шенберга, Берга и Веберна, „који својим ознакама дефинишу све нијансе“ (Hill, 2002: 131)

¹⁶ Тако Еуген Нармур (Eugene Narmour) тврди да извођачи морају да се баве теоријском анализом да би знали да интерпретирају јер би било „превише негативних последица, ако формални односи нису правилно анализирани од стране извођача“ (Rink, 2002: 36); За Валаса Берија (Wallace Berry) „музичка интерпретација мора бити заснована на дубинској анализи“ и апсолутно „свако аналитичко откриће има своју импликацију на извођење“

преиспитују. Извођачи су свесни тога да је често аналитичке увиде немогуће звучно перципирати, односно да их је могуће увидети само уколико се партитура гледа. Примери тога су анализе мотивског рада које је, иако су саме по себи занимљиве, апсурдно истицати приликом извођења. Други пример су анализе попут Шенкерове (Heinrich Schenker) које целокупни музички ток свде на елементарну тоналну структуру, а врло често и на један акорд; покушај да озвучимо овакву врсту тоналне хијерархије би у реалном извођењу такође био изазов.

Наравно, то не значи да извођачи не би требало да анализирају музичка дела на теоријски начин, већ да је потребно да размисле о томе који аналитички увиди извођачима највише користе при формирању интерпретације одређеног дела. На пример, по Ринковом мишљењу су теоријске анализе изразито корисне при решавању техничких проблема и при меморисању дела. За друге Ринкове истомишљенике, попут на пример Едварда Кона (Edward Cone), успешна музичка интерпретација се ослања на одређене извођачке изборе који су повезани за музичком структуром и формом, односно на то „које релације присутне у одређеном делу извођач наглашава, односно чини експлицитним“ (Rink, 2002: 35). Извођачи у процесу формирања интерпретације музичког дела константно праве изборе и анализирају дело које изводе, само је анализа којом се баве другачија од теоријске. Оваква анализа не представља „независну процедуру која се примењује на чин интерпретације“ (Rink, 2002: 36), попут било које теоријске анализе, већ „представља интегрални део извођачког процеса“ (Rink, 2002: 36). Овакву анализу Ринк назива *извођачка анализа* и предлаже пет принципа који је дефинишу (Rink, 2002: 39):

1. Темпоралност
2. Музички облик (који није везан за музичку структуру)
3. Партитура није музика, односно музика није везана за папир
4. Синтеза аналитичких увида у шири контекст
5. Информисана интуиција као део процеса извођачке анализе

Темпоралност као и однос према партитури (први и трећи принцип) су директно повезани са већ споменутим филозофским преиспитивањима музичког дела

– да ли се супстанца музике налази у запису или негде другде? Сагледано из историјског угла, нотни запис је омогућио различите интерпретације одређеног дела, али се поставља питање да ли то чини партитуру као објекат вреднијом, битнијом или аутентичнијом од њених различитих тумачења. Иако је партитура настала у одређеном времену, тако да представља и историјски (реални) објекат, она је у исто време и део наше свакодневице и концертног искуства, односно подложна је различитим естетским просуђивањима и контекстима. Са друге стране, проблем темпоралности као фундамента извођачког процеса добија своју бергсоновску димензију у контрасту извођачког и теоријског начина посматрања музичког дела. Извођачки процес је покушај синтезе различитих доживљаја времена – једног аналитичког погледа који време своди на простор (*temps espace*), покушаја да увежбамо одређено дело као процес који се спонтано и непрекинуто одвија у времену (*temps durée*) и на крају самог извођења као непоновљивог тренутка у времену у коме реализујемо *неке од избора* које смо донели у процесу рада на одређеном делу. Овај процес се додатно усложњава када као извођачи вршимо још једну врсту анализе – анализу сопственог извођења које се већ одиграло, односно вршимо преиспитивање избора у циљу поспешивања будућих извођења.

Други принцип односи се на музички облик (*shape*), израз који Ринк користи како би направио разлику у односу на музичку форму (*form*) или структуру (*structure*)¹⁷. Сматра да је начин на који извођачи размишљају о музици ближи апстрактном појму *облика* који се мења у складу са променама музичког тока, било да су то формалне промене у структури дела или динамичке промене. Доживљај музичког дела је за извођаче попут непрекидне линије која се трансформише, чији је главни квалитет непрекидност, односно повезивање различитих делова музичке структуре. У том смислу се и у овом принципу извођачке анализе Ринк удаљава од музичке структуре, која је за теоријску анализу од изузетног значаја. Сматра да се као извођачи мање бавимо самом структуром, иако је неспорно битна, већ нам је од посебне

¹⁷ Превод ових израза на српски језик је проблематичан, јер се код нас музички облик и музичка форма користе као синоними, због тога су дати термини на енглеском у загради. Облик се у овом контексту употребљава у геометријском смислу, док се форма користи као израз за музички облик или форму.

важности повезивање одређених делова музичке структуре, као и унутрашња организација фразе. „*Осећај* форме као процеса је оно што је стварно важно за извођаче“ (Rink, 2002: 46).

Четврти принцип се односи на синтезу аналитичких увида у шири контекст информисаности у погледу жанра, извођачке праксе, развоја инструмената, као и постојање свести о нашим личним афинитетима и интересовањима, односно начинима на које наша субјективност може да утиче на интерпретацију. Подразумева се да аналитички увиди не би требало да се примењују без разматрања контекста у ком се ти увиди формирају.

Принцип *информисане интуиције*, који Ринк као термин скромно уводи у разматрање извођачке анализе, заправо представља оригиналну синтезу већ представљених принципа. Принцип *информисане интуиције* представља покушај да се укаже на велику важност интуиције у извођачком процесу, који са друге стране негира огромно знање и искуство који у обликовању интуиције учествују. У употреби термина интуиција, битно је оградити се од произвољности – управо је однос између свесне мисли и интуиције кључан за формирање интерпретације. Процес информисане интуиције се код музичара са огромним искуством у великој мери дешава аутоматски, иако је подложен накнадном преиспитивању. Као помоћна средства којим се активира информисана интуиција, која за циљ имају и повећање „моћи вербалне артикулације“ (Rink, 2002: 41) извођача, Ринк предлаже пет техника (Rink, 2002: 41):

1. Идентификовање формалних одсека и основног тоналног плана
2. Графички приказ темпа
3. Графички приказ динамике
4. Анализа мелодијског облика и саставних мотива/идеја
5. Припрема ритмичке редукције
6. Ренотација – поновно нотирање музике

Аналитичко идентификовање формалних одсека – да ли је у питању сонатна форма, рондо, велика или мала песма, као и основног тоналног плана у оквиру већих и појединачних одсека, је наравно од великог значаја већ при првом упознавању са

музичким делом. Упознавање са структуром и тоналним планом само по себи за извођача не значи много, уколико није праћено увидима о промени карактера, темпа и емотивних флукуација која се дешавају у оквиру структуре и која су често видљива кроз промене тоналитета. Шематски приказ структуре музичког дела за извођача не значи много без временског сагледавања структуре као процеса.

Графички приказ темпа и динамике се односи на идентификовање промена у темпу и динамици у ширем смислу, не само у оквиру појединачних фаза, већ и кроз структуру дела. Ринк чак предлаже да извођачи руком скицирају генерални обрис промена темпа и динамике кроз дело и тиме добију графички приказ промена облика линије која иде кроз целу композицију. Оваквим приказом добија се директан увид у све промене темпа и динамике, као и у њихову хијерархију. У погледу темпа је јасно видљиво да ли у одређеној композицији преовладава постепена промена темпа или субито. При приказу генералних динамичких промена битно је имати на уму да и поред приказа динамичке кривуље квалитет на пр. пијана није исти уколико се појави у оквиру генералне пијанисимо динамике, или уколико се јави у оквиру форте одсека. Дакле, графички приказ динамике мора бити посматран у зависности од контекста.

Анализа мелодијског облика и саставних мотива/идеја се код Ринка такође односи на скицирање контура мелодијских линија, као и на идентификовање главних мотива, било мелодијских или ритмичких, које се јављају кроз дело. Подразумева се да се често извођачки процес односи на доношење одлука о посебној артикулацији или боји одређеног музичког мотива који се понавља кроз композицију.

Ритмичка редукција се у овом контексту не односи на појединачне музичке мотиве, већ на ритмичку организацију фраза у току дела. Ринк предлаже да се ритам редукује тако што се одређеној основној јединици фразе или музичке реченице додели ритмичка вредност четвртине, на основу које се онда било какве промене дужине фразе ритмички прилагођавају. Најједноставније се ритмичка редукција може применити на дела из епохе класицизма, као и на већину дела из епохе романтизма, која су у великој мери заснована на четворотактним фразама. У том случају би се

четворотактној реченици доделила вредност четвртине, осмотактна реченица би била половина, док би један такт носио вредност шеснаестине итд.

Ренотација или поновно нотирање музике се односи на прављење алтернативне метричке шеме, која је латентно присутна у односу на облик у коме је метар записан. Оваква врста нотације не значи да се тиме открива права ритмичка суштина записане музике, већ да је управо таква врста „тензије између оригинала и нове верзије оно што је потенцијално од великог значаја за извођача“ (Rink, 2002: 53). Хемиола је можда најочигледнији пример ренотације, тј. помереног ритма, односно пулса. Такође, ренотација је средство које извођачи често употребљавају при организацији каденци које су у нотном тексту уписане без тактних црта – иако су каденце места на којима извођач обично има већу темпоралну слободу, при формирању интерпретације се подразумева постојање одређене врсте ритмичке организације или шеме.

Споменуте технике представљају само предлог начина формирања квалитетног извођења, али наравно не представљају гаранцију за то. Успех извођења зависи од много различитих фактора, попут на пр. техничке прецизности и историјске информисаности, као и њихове успешне синтезе. Извођачка анализа, у смислу у ком је посматра Ринк, свакако не представља циљ сама по себи, већ само нуди смернице ка формирању што бољег извођења.

Битно је додати да се у погледу односа извођача према музичком делу у запису, подразумева да извођачка анализа не негира индикације композитора које су уписане у нотном тексту. Извођач који „игнорише композиторове ознаке само зато што 'то тако осећа' није ништа бољи од послушног досадњаковића који се крије иза нотације“ (Howard, 1995: 4). За извођача циљ треба да буде истраживање осећања – карактера, атмосфера, стања и целокупне драматургије дела, које је композитор назначио кроз нотацију. Овакво истраживање подразумева између осталог и лоцирање ознака у нотама које су дискутабилне на основу детаљног истраживања и упознавања стила одређеног композитора, како би евентуалне промене у односу на записани нотни текст могле да се донесу аргументовано.

Главни циљ анализе музичког дела би требало да буде разјашњавање музике којом се бавимо, а не заглављивање у мору информација које не могу да се повежу са реалним звуком. Аналитички увиди стечени кроз теоријску и/или извођачку анализу би, у идеалним условима, требало да буду праћени „муњевитом интуицијом, која ослобађа извођење у живи звук“ (Howard, 1995: 19). Функција музике је да „нас ослободи од тираније свесне мисли“ – што, као што се може приметити, не значи 'да нас ослободи од свесне мисли', већ само од њене тираније“ (Howard, 1995: 19).

5. Љубица Марић и време

5.1 Време модернизма

Љубица Марић је живела од 1909. до 2003. године, тако да се скоро цео њен животни век поклапа са периодом постојања југословенске државе у различитим облицима – од 1918. до 1929. године Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, од 1929. године Краљевина Југославија, од 1945. године Федеративна Народна Република Југославија, од 1963. године Социјалистичка Федеративна Република Југославија, као и Савезна Република Југославија од 1992. до 2003. године. Југословенска држава је била на различите начине усмерена у националне идентитете који су били њен део, док је са друге стране била усмерена на позиционирање себе као равноправног припадника европске традиције и европског културног простора.

Љубица Марић по карактеристикама свог стваралаштва припада модернизму, европском покрету који се поклапа са њеним формативним периодом. Иако се о музичком модернизму много писало, *модернизам* остаје термин који није прецизно дефинисан, како код нас, тако и у свету. *Модернизам* или *modérna*, као још један термин који је често у употреби, синоним је за промену у односу на постојеће – нечега што је модерно у односу на традицију или у односу на постојеће тенденције. Модернизам (још увек) није јасно дефинисан у естетичком погледу; дакле у великој мери је зависан од дискурса, или „произвољног консензуса око тога шта је модерно, а шта није“¹⁸ (Трајковић, 2008: 27). Додатна проблематика термина *модернизам* настаје услед интензивног коришћења термина *постмодернизам* у другој половини двадесетог века. Ретроактивним погледом на музичке тенденције у различитим деловима пре свега европског подручја, долазимо до тога да се под појмом *модернизам* означавају различите тенденције у музици у периоду од краја 19. века до краја

¹⁸ То нас на тренутак враћа на феноменологе, конкретно на Мартина Хајдегера, који нас подсећа управо на то да „историјске референце могу да функционишу само у оквиру дискурса“ (Samson: 2008: 20). Да би разумели референце прошлости, морамо најпре да се запитамо који је њихов дискурс, јер модернизам подразумева избор контекста и концепције прошлости.

шездесетих година 20. века¹⁹. С обзиром на разноврсност музичких тенденција у том периоду, јасно је већ на први поглед да појам *модернизам* у себи садржи противречности. Тако се, на пример, под заједничким појмом модернизма најпре означава свако одступање од романтичарске естетике, тако да се на једној страни у истој групи налазе аутори који контрирају немачком романтизму као што су Клод Дебиси (Claude Debussy), као представник импресионизма, и Игор Стравински (Игорь Стравинский), као представник експресионизма и затим неокласицизма; на другој страни налазе се аутори у оквиру германског подручја попут Малера (Gustav Mahler), Шенберга (Arnold Schönberg) и Рихарда Штрауса (Richard Strauss), чије се стваралаштво посматра на линији континуитета са дотадашњим развојем немачког романтизма, односно проширивања тоналитета. Друга противречност је у томе да је, са једне стране, модернизам заснован на идеји прогреса, оптимистичној визији и вери у будућност, у којој ће бити пронађена равнотежа између човека и његовог окружења; са друге стране, приметан је песимизам због успона материјализма, капитализма и тржишних вредности, услед којих се уметник-појединац осећа угрожено и отуђено. Још један од парадокса модернизма је постојање аутономних авангардних тенденција паралелно са тенденцијама повезивања и приближавања уметности правом животу.

У оквиру немачког говорног подручја искристалисала се подела на рани, средњи и позни модернизам. Раном модернизму припадају експресионизам и слободна атоналност Шенберга и Берга (Alban Berg); средњи модернизам обухвата неокласицизам, додекафонију, као и различите оригиналне синтезе стилова присутних код Јаначека (Leoš Janáček), Шостаковича (Дмитрий Шостакович), Равела (Maurice Ravel) и Сибелијуса (Jean Sibelius); позни модернизам се односи на авангарду или неоавангарду, односно на утицај и уплив технологије у композицијску праксу у периоду од три деценије након Другог светског рата.

¹⁹ Више о музичком модернизму у Милин, М. (2006). Етапе модернизма у српској музици. У: *Музикологија* – 6 (стр. 93-116). Београд: Музиколошки институт САНУ; као и у: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Музички модернизам – нова тумачења*. Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.

У дискурсу западноевропских музиколога и теоретичара често се дефинисање тога шта је *модерно* посматра кроз дуализам центар-периферија. Периферију у том контексту представљају друштва која се због историјских, културних и економских разлога касније прикључују модернистичком покрету и која реагују на дешавања у центру, „чак и ако центар не успева заузврат да призна њихово постојање“ (Paddison, 2008: 65)²⁰. Друштва *на периферији* реагују не само на дешавања у *центру*, већ и на изузетно снажне „аутохтоне традиције“ (Paddison, 2008: 65), што је случај на подручју Балкана. Ако оставимо по страни дискриминаторно виђење модерниз(а)ма у односу центар-периферија, чињеница је да се услед историјских догађања на простору Србије јавља дисконтинуитет у музичком развоју. Услед тога, природна је тенденција наших композитора да покушају да се уклопе и да *сустигну* европске токове. Српски аутори су успели у два наврата да се ускладе са актуелним европским модернистичким тенденцијама – тридесетих и шездесетих година двадесетог века. Мелита Милин је уочила четири главне етапе модернизма код нас (Милин, 2006: 103):

1. Прва етапа, од 1908. до 1945. године, која обухвата стваралаштво Петра Коњовића, Стевана Христића, Милоја Милојевића, Јосипа Славенског и Марка Тајчевића

2. Друга етапа, од 1929. до 1945. године, којој припадају композитори *прашке групе*: Миховил Логар, Предраг Милошевић, Драгутин Чолић, Љубица Марић, Војислав Вучковић, Станојло Рајичић и Милан Ристић

3. Трећа етапа, од 1951. до 1970. године, која је обухватала три правца:

а) *Неокласицизам*: Милан Ристић, Душан Радић, Дејан Деспић, Владан Радовановић, Енрико Јосиф

²⁰ О томе да се подручје Балкана, или Југоисточне Европе посматра као периферија у музичком контексту (или чак уопште не разматра) сведочи то да се у оквиру прегледа Историје музике које су изашле у 21. веку уопште не спомињу аутори и музичка дешавања на простору Југоисточне Европе, попут: N. Cook and A. Pople, *The Cambridge History of Twentieth - Century Music* (Cambridge University Press, 2004) и R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 2005). Занимљиво виђење балканизма и оријентализма у контексту западноевропских стереотипа може се прочитати у тексту Биљане Милановић: *Disciplining the Nation: Music in Serbia until 1914*. In: M. Milin & J. Samson (Eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts* (pp. 47-73). Belgrade: Institute of Musicology of SASA.

б) *Неоекспресионизам*: Станојло Рајичић, Василије Мокрањац, Александар Обрадовић

в) *Поетска архаизација*: Љубица Марић, Душан Радић, Рајко Максимовић

4. Четврта етапа, од 1956. до 1980. године, којој припадају следећи аутори: Владан Радовановић, Александар Обрадовић, Петар Озгијан, Петар Бергамо, Срђан Хофман и група *Опус 4*

Занимљиво је запажање Мелите Милин да је усклађивање српских композитора са токовима модернизма омогућило да постмодернизам код нас буде органска реакција на модернистичке тенденције.

Уколико се погледају периоди споменутих етапа модернизма, уочава се њихово преклапање. Друга етапа музичког модернизма, којој једним делом свога стваралаштва припада и Љубица Марић, обухвата ауторе који су услед студирања у Прагу у свом формативном периоду били одвојени, како физички, тако и по питању музичких утицаја, од старије генерације српских модернистичких стваралаца. Уопште, у контексту посматрања модернизма на релацији центар-периферија, уколико би говорили о посебном европском *центру* ка коме су били усмерени наши аутори, у односу на друге европске градове издвојио би се Праг. Чак и пре *Прашке групе* композитора, наши ствараоци попут Петра Коњовића и Јосипа Славенског су се школовали на Конзерваторијуму у Прагу, који је основан 1811. године и спада у једну од најстаријих музичко-образовних институција у Европи. Праг, као центар за студенте са простора југоисточне Европе, имао је политичку и идеолошку подршку од стране Томаша Гарига Масарика (Tomáš Garrigue Masaryk), који је подржавао еманципацију јужних Словена и „стао у одбрану права малих народа“ (Бајгарова & Шебеста, 2010: 97). О идеји повезивања словенских народа сведоче Масарикове речи по питању сукоба међу јужним Словенима у Прагу 1909. године: „Где смо то ми, кад се свађамо око тога ко је Србин, а ко Хрват? [...] Говорите о словенској узајамности. Почните од себе. Југословени, повежите се овде, у Прагу, овде решите југословенско питање. Упознајте се! Завршите своје студије и идите да помажете сопственом народу“

(Бајгарова & Шебеста, 2010: 97). По завршетку студија у Прагу, припадници *Прашке групе* су покушали да ураде управо то – да пренесу европске тенденције из *центра* до нас. За време студирања у Прагу, стваралаштво наших студената имало је одређене заједничке карактеристике: нико од њих се није интересовао за фолклор, црквену музику, нити су писали вокална дела, што би представљало линију континуитета са *традицијом* коју су до тада успоставили Мокрањац и Јосиф Маринковић. Као група, показали су интерес за Шенбергову додекафонију, за четвртстепени систем Алојза Хабе (Alois Hába), као и за Хиндемитово (Paul Hindemith) структурно обликовање композиција. Припадници *Прашке групе* су у току студија активно одржавали контакт са својим бившим професорима – Милојем Милојевићем и Јосипом Славенским (у случају Љубице Марић и Милана Ристића). И поред контакта са својим професорима, модернистичке иновације које су припадници *Прашке групе* донели у Србију биле су радикалне и очекивано *шокантне* за публику тог доба. „Пробој у сфере рационализације у организацији музичког материјала“ (Милин, 2006: 110) је био изузетно изазован за разумевање и услед тога, наравно, и критикован. Актуелне модернистичке, експресионистичке и неокласицистичке тенденције су у Србији имале исти ефекат као и у другим европским земљама у тренутку њиховог појављивања, услед чега се оправдано често среће епитет *авангардно* уз *Прашку групу* композитора.

Други светски рат је код нас представљао прекретницу и у погледу музичког модернизма; променом југословенског државног уређења из монархије у социјалистички систем, који је био усмерен ка Совјетском Савезу, настају промене на свим нивоима. Код прашке групе аутора уочава се крај *авангардних* тенденција и ублажавање екстремно модернистичког смера. Због тога Весна Микић модернизам педесетих година у Србији (али и шире у источном делу Европе) назива *умерени модернизам*, који представља комбинацију традиције „предратних модернизма, како високог (експресионизам), тако и умереног (неокласицизам), и фолклора“ (Микић, 2008: 189). Радикални модернисти из предратног периода ће тако одиграти кључну улогу у формирању умереног модернизма педесетих година, на првом месту – Милан Ристић, Љубица Марић и Станојло Рајичић.

5.2 Специфичности модернизма Љубице Марић

У периоду социјализма за уметнике у Југославији била су битна два наратива – наратив еманципације и наратив повратка традицији и/или коренима (Samson, 2010: 31). Истраживање *корена* је представљало посебан изазов, јер у периоду владавине Турака није постојао музички континуитет на нашим просторима. Постојале су различите отоманске традиције, док западноевропске тенденције нису биле присутне. Једини континуитет постојао је у усменој црквеној традицији и у народном певању. Једино су Срби који су живели у Хабзбуршкој монархији имали искуство западне културе, чије утицаје након ослобађања од Турака преносе у Србију. Значај вокалне традиције код нас, као и полифоног хорског певања утврдили су Корнелије Станковић и Стеван Мокрањец, чиме су византијско наслеђе интегрисали и означили као *српско народно црквено појање*. Један од циљева прве генерације модернистичких композитора је била реконструкција „замишљене комплетне традиције 'класичне' музике“ (Томашевић, 2008: 96), ослањајући се на рад и стваралаштво Стевана Стојановића Мокрањца; са друге стране циљ је био обезбеђивање континуитета замишљене традиције, њено проширивање и стварање активног дијалога са актуелним европским токовима.

Неопходно је скренути пажњу на то да је у европским територијама које су означене као *центар* постојала сумња у могућност повезивања фолклорне музике и модернистичких тенденција. Фолклор је специфично везан за одређени народ, етнички идентитет, што је представљало супротност универзалним тежњама модернизма. У земљама Западне Европе владало је мишљење да је инспирација народним песмама исцрпљена у романтизму, тако да је постојала одбојност према упливу фолклорног материјала у модернистичка стремљења. Први који је такве сумње оповргао био је Игор Стравински, који је понудио модернистичку алтернативу Шенбергу и Дебисију. Окретање ка националном заправо може да се посматра и из потпуно супротног угла, као пут у модернизам у ком нација представља „елемент трансформације старог поретка у модерно друштво“ (Milanović, 2014: 49). Овакво виђење модернизма

одговара стању у такозваним *музичким периферијама* Европе, у којима је процес „урбанизације, индустријализације и демократизације праћен процесом формирања нације и националне државе“ (Milanović, 2014: 49), као што је то случај у Србији.

Дакле, за прву генерацију српских модернистичких композитора почетну позицију у истраживању националне или традиционалне музике представљало је стваралаштво Стевана Стојановића Мокрањца. Мокрањчев креативни поступак, како у *Руковетима*, тако и у *Осмогласнику*, резултат је процеса стилизације музичког материјала. Неопходно је раздвојити његово композиторско и етномузиколошко деловање – *Руковети* не представљају аутентичне народне песме, као што *Осмогласник* не представља аутентичан запис црквеног певања. И поред тога, за Мокрањчеве наследнике његово стваралаштво јесте представљало *аутентичну српску традицију*; Мокрањац је на посебан начин асимиловао старије и новије елементе традиције како би конструисао „јединствену традицију националне песме, као интегралне слике нације у времену и простору“ (Milanović, 2014: 61). Следећа генерација композитора – Петар Коњовић, Милоје Милојевић и Стеван Христић, наставила је употпуњавање националног репертоара заокретом ка жанровима. Њихов циљ је био проширивање постојећих и формирање непостојећих жанрова, као и стилско проширивање додавањем импресионистичких елемената. Дакле, Мокрањац и његов однос према фолклору остаје модел за наредне генерације, као *смер у коме би српска музика требало да иде*.

На том путу је изузетно значајан Јосип Славенски који критикује западноевропску буржоаску естетику, као и модернистичка стремљења ка отуђењу од природе; својим модернизмом заснованом на проучавању фолклора нуди алтернативан пут европском модернизму – западноевропска музика је по његовом мишљењу исцрпела саму себе, тако да њену једину шансу за будућност види у окретању ка Балкану, Оријенту, или *периферији*. Јосип Славенски није усмерен само ка фолклору, већ и ка откривању нових, космичких области звука. Његова интересовања за *хармонију сфера*, платонизам, за нова открића у областима космологије, квантне физике, довела су га до развијања теорије астроакустике. Тако и

Љубица Марић, под утицајем свог првог учитеља Јосипа Славенског, верује да је у основи космоса звук, „у дну свега (...) почива као какав живи заматак онај ј е д а н – један бескрајан тон...” (Макевић, 1993: 10). Дакле, већ од својих почетака учења музике, Љубица Марић је усмерена у дубља филозофска питања, односно постаје заинтересована за проблематику звука, времена и простора. Након завршених студија у Прагу и повратка у Србију, Љубица Марић ће започети процес проналажења свог јединственог стила, који ће кулминирати у креативном периоду педесетих година двадесетог века – период *поетске архаизације*, како га је именовала Мелита Милин, који се односи на специфичан однос Љубице Марић према прошлости кроз спој интересовања за српски средњи век и комбинацију експресионистичких и неокласицистичких техника компоновања.

Интересовање за фолклор је код Љубице Марић видљив већ у две ране композиције које је написала пре одласка у Праг, док је још била ученица Јосипа Славенског. У питању су композиције настале 1928-29. године: *Туга за ђевојком*, композиција за мушки четворогласни хор и *Соната-фантазија* за соло виолину. Славенски саветује Љубицу Марић да настави студије у Прагу код Јозефа Сука (Josef Suk), код кога је и он сам студирао од 1920. до 1923. године²¹. Љубица Марић је на пријемном испиту извела своју *Сонату фантазију* за соло виолину и била примљена директно на постдипломске студије композиције. Поред композиције, Љубица Марић је студирала и дириговање код Метода Долежила (Metod Doležil) и похађала курс код Николаја Малка (Nicolai Andreyevich Malko). Прва је жена која је дириговала Симфонијским оркестром Чешког националног радија. Сук је своје студенте радо слао свом пријатељу и колеги Алојзу Хаби, који је имао велики утицај на наше студенте у Прагу: равноправно је са студентима анализирао композиције свих значајних модерниста, прилагођавао се интересовањима својих студената, али такође „није запостављао ни народну песму, упозоравајући на њене живе композиционе вредности“²² (Бајгарова & Шебеста, 2010: 121). У периоду студија у Прагу, њене

²¹ Занимљиво је, да је Јозеф Сук био и студент и зет Антоњина Дворжака (Antonin Dvořák).

²² Као сведочанство о ширини Хабинић предавања говори и то да се курс који је држао у оквиру Конзерваторијума у Прагу и који сви знамо под називом - „Курс за четвртступену музику“, ређе и под

композиције су доживеле успех. Позитивне критике добила је за *Дувачки квинтет*, који је био изведен на фестивалу Међународног друштва за савремену музику (ISCM – International Society for Contemporary Music) у Амстердаму, док у Стразбуру постиже успех са својим делом *Музика за оркестар*. Након одржавања фестивала у Стразбуру објављује приказ дешавања на фестивалу у југословенском часопису *Звук*. У том чланку се удаљава од Шенбергове атоналности и атоналности уопште, као уметности која је по својој природи елитистичка и губи контакт са реалношћу. Дакле, упознавши се са техникама Шенбергове додекафоније и Хабине чевртстепене музике²³, критичким односом узима из њих оно што ће јој помоћи у индивидуалном путу проналажења јединствене поетике. Послератни период започиње са три клавирска дела: *Скице*, *Три прелудијума* и *Етиде*, и два дела која су под утицајем *народног* стваралаштва: *Три народне песме*, за мешовити хор (1947) и *Бранково коло* за клавир, док 1948. године настају *Стихови из Горског вијенца* и *Соната за виолину и клавир*. Дакле, већ у првих пар година након Другог светског рата, приметан је заокрет ка *умереном* модернизму, који би се највероватније у стваралаштву Љубице Марић догодио и без утицаја социјалистичке идеологије²⁴. Након пар година паузе у стваралаштву, кантата *Песме простора* настала 1956. године представља догађај који ће бити означен не само као прекретница у стваралаштву Љубице Марић, већ и као прекретница у погледу односа према традицији и према коришћењу музичког материјала прошлости у нашој средини²⁵. Љубица Марић усмерава поглед ка старим текстовима, напевима и ка Мокрањчевом *Осмогласнику*. *Песме простора*, *Пасакаља*

називом „Катедра за композицију четврттонске и шесттонске музике“, првобитно звао „Музичко-научни семинар за експерименталну акустику, оријенталну музику и музичку анализу“ (*Spurný, 2010: 138*)

²³ Студенти у Прагу су имали прилику да слушају предавања Шенберга (Arnold Schoenberg), Прокофјева (Sergei Sergeyevich Prokofiev) и Хиндемита (Paul Hindemith).

²⁴ Експресионистички утицаји у њеном стваралаштву били су видљиви и у послератном периоду, није приметно да је кориговала свој израз због идеологије наметнуте споља.

²⁵ У погледу утицаја соцреалистичке идеологије на стваралаштво Љубице Марић, може се рећи да *Песме простора* „тестирају естетске норме и лимите“ (Mikić, 2008: 192) соцреализма. Ако је то уопште случај, ипак је у питању умерено тестирање јер је реч о кантати, једном од типично соцреалистичких жанрова. Опет, главна тема Песма простора је смрт, што очигледно није пожељна тематика социјалистичког режима.

за оркестар, као и дела из циклуса *Музика Октоиха: Октоиха 1, Византијски концерт* (или *Октоиха 2*) и *Праг сна и Остинато супер тема октоиха* (или *Октоиха 3*) представљали су потпуно нов начин употребе црквених мелодија. Љубица Марић је прва композиторка која је користила црквене мелодије као конструктивне елементе дела која немају литургијски карактер – гласови *Осмогласника* су основ за изградњу мелодија, хармоније, а често и основа за изградњу музичке форме. Тек у последњој фази стваралаштва, од 1983. године у делима: *Инвокација, Из тмине појање, Монодија октоиха, Асимптота, Чудесни милиграм, Архаја 1, Архаја 2* и *Торзо*, приметан је другачији однос према цитатима – мелодије из *Осмогласника* не варира и не трансформише на начин на који је то радила педесетих и шездесетих година, оне нису структурни елемент, већ слике „дискурзивно удаљене од свог модернистичког окружења“ (Масникоса, 2010: 243).

Љубица Марић се двадесет година бавила проучавањем Мокрањчевог *Осмогласника* пре него што је употребила гласове из њега као инспирацију за своју *Музику Октоиха*. Посебно је занимљиво да није користила мелодије *Осмогласника* у контексту цитата, мелодије су трансформисане и дате као конструктивни, структурни, елемент насталих дела. Дакле, у погледу односа према традицији Љубица Марић се не бави етномузиколошким радом, већ се ослања на Мокрањчев запис црквених мелодија, које је он стилизовао, упростио и прилагодио савременом начину нотације – уместо византијске неумске нотације, користио је линијски систем. Мокрањчев однос према литургијским напевима је композиторски и креативан, јер је често записивао старије варијанте одређених гласова који су му се чинили музички занимљивијим, понекад игноришући општеприхваћена решења која је усвојила певачка традиција; другим речима окренут је „ка музичкој страни српског појања“ (Перковић, 2010: 334), а мање према појачкој традицији²⁶. Ослањајући се на Мокрањчев запис, Љубица Марић има сличан приступ, њен однос према црквеним мелодијама је заснован на „понеком следу

²⁶ Ивана Перковић наводи пре свега пример 7. гласа. Детаљније у: Перковић, И. (2010). Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?. У: Д. Деспих (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 331-345). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.

тонова односно мелодији, или само на извесним одликама појања у нашем 'Осмогласнику'“ (Јевтић, 1979: 101). Љубица Марић се уместо директних цитата ослања на одређене мелодијске формуле, начине на које се мелодије *Осмогласника* између себе подударају, као својеврсне симболе²⁷. У погледу терминологије Љубица Марић се одлучила да употреби грчки термин *октоих* уместо *осмогласник*, односно термин *ихос* уместо *глас*, асоцирајући на повезаност са Византијом. Још једна композиција настала у овом периоду – мелодијска рецитација *Чаробница* на стихове Вергилија сведочи о генералном окретању Љубице Марић „сродним стваралачким духовима прошлости“ (Милин, 2009: 24). Дакле, њено окретање ка прошлости није се односило само на српску прошлост, већ и на прошлост других култура, тако да су у њеном стваралаштву присутни различити *елементи архаизације*. Тако је Борислав Чичовачки издвојио заједничке карактеристике, или елементе, који своје порекло воде из народне и црквене музике, као и из европске уметничке музике средњег века и барока (Чичовачки, 2009: 13):

1. Карактеристични елементи народне музике из старе традиције српског народног певања или већ постојећих мелодија у којима су важни секундни интервали, као и употреба црквених мелодија или њихових фрагмената за стварање мелодијског садржаја нелитургијских композиција;
2. Елементи модалне структуре црквене музике византијског порекла, преко употребе Мокрањчевог *Осмогласника*;
3. Модална структура хармонске вертикале;
4. Коришћење елемената ритмичких карактеристика народне музике;
5. Елементи ритуалних облика народне музике (попут тужбалица);
6. Коришћење полифоније;
7. Коришћење остината;

²⁷ На пример, један такав симбол је коришћење молског тетрахорда навише, поступним узлазним кретањем, које се завршава силазном малом терцом на крају.

8. Коришћење барокних музичких облика, нарочито у форми варијација

Иако говоримо о елементима архаизације, битно је нагласити да се модерно и архаично код Љубице Марић сусрећу – она је са једне стране заглажена у византијско-српско наслеђе, док са друге стране гледа ка модернистичкој будућности „без носталгије за нечим изгубљеним“ (Moody, 2014: 112). Објективност са којом посматра и византијско и српско наслеђе, као културни ресурс, је оно што њеном стваралаштву омогућава да живи у више временских равни, односно да у исто време има духовну функцију у два контекста – културном и историјском (Moody, 2014: 112). Љубица Марић као културни ресурс користи и европско културно наслеђе, поготово у односу према бароку. Повезаност са бароком је очигледна у реферисању на барокне форме и/или технике у *Пасакаљи*, у коришћењу остината у *Остинату супер тема октоиха*, у ричеркару из *Октоиха 1* и употреби канона у *Византијском концерту* за клавир и оркестар – ставови Византијског концерта носе називе *Preludio quasi una Toccata*, *Aria* и *Finale*; референце на монодију очигледне су у *Чаробници*, мелодијској рецитацији за сопран и клавир, камерној кантати *Праг сна*, *Инвокацији* за контрабас и клавир или у речитативној кантати *Из тмине појање* за мецосопран и клавир. Евокација барока у стваралаштву Љубице Марић није видљива само кроз музичку форму и позивање на монодију, већ и кроз речитативност, реторичност, антинаративност и антисентименталност. Начин на који Љубица Марић третира различита емотивна стања у својим делима асоцира на барокне афекте, који имају за циљ постизање одређене емоције код слушаоца. Љубица Марић прави отклон од романтичарске сентименталности која наглашава личне емоције композитора или извођача. У случају Љубице Марић, одлажење у прошлост никада нема елементе носталгичности или меланхоличне туге, већ представља тежњу ка објективним сагледавањем и представљањем емоционалних стања, који управо сагледани са дистанце имају способност да нас суштински замисле у погледу наших сопствених емоција.

Посебно је занимљиво да сагледамо модернизам Љубице Марић у погледу односа према религиозном/духовном – спиритуални материјал може да се користи

изван контекста литургије, па чак и у концертним делима која немају отворену духовну *агенду*. Код Љубице Марић постоји референца на модалну структуру црквеног појања у структурном смислу, као и осећај одвајања, објективног односа према византијској и/или православној духовној традицији. Због начина коришћења мелодијских и хармонских елемената византијског појања у њеним делима могу се уочити паралеле у повезивању модернизма и спиритуалности/духовности између Љубице Марић и естонског композитора Арво Перта (Arvo Pärt), који такође користи византијско појање као инспирацију за мелодијски материјал. Архаичне спиритуалне идеје се често у западноевропској литератури означавају као постмодернистичке тенденције, односно као удаљавање од модернизма. Чак и у том контексту, стваралаштво Љубице Марић може да се посматра као најава *мистичног минимализма* у другој половини двадесетог века²⁸. Начин на који Љубица Марић третира деоницу остината у *Остинату супер тема октоиха* најављује специфичну форму коју ће употребљавати минималисти – тематски материјал који се понавља са минималним променама. Перт је развио посебну технику коју је назвао тинтинабули (*tintinnabuli*) која је заснована на звуку звона и на трозвуку, којим креира „покрет унутар статичности“ (Socanski Celik, 302). *Покрет унутар статичности* се директно може повезати са мотом композиције *Остинато супер тема октоиха* – на почетку композиције Љубица Марић је написала *Se teut, immobile – immobile se teut* или *Крећући се стоји – стојећи креће се*. У *Остинату супер тема октоиха* простор мелодије одређује музичку форму, или *оквир* дела: са једне стране присутна је статичност и репетитивност (вариране) мелодије, а са друге осећај непрекидног кретања.

Управо такав амбивалентан однос према кретању и времену повезује стваралаштво Љубице Марић са филозофијом Анрија Бергсона. Њена музика у формалном смислу, услед слојевите, линеарне фактуре, спорих хармонских прогресија и привидне статичности асоцира на просторни однос према музичком материјалу; са

²⁸ Најпознатији представници мистичног модернизма су Арво Перт (Arvo Pärt), Хенрик Горецки (Henryk Górecki) и Џон Тавенер (John Tavener); у мистичне минималисте би могао да се сврста (макар делом свога стваралаштва) и Алфред Шнитке (Alfred Schnittke).

друге стране у оквиру *простора* музичког дела присутна су различита времена у истом тренутку, која поседују своју сопствену пулсацију. Перцепција различитих пулсација или времена, подразумева постојање свести која се кроз та времена *креће*, свести која у делу постаје активни део музичке структуре, њена „структурална перспектива“ (Paddison, 2010: 54). Управо Бергсон говори о томе да је могуће да „различита – или можда боље рећи различито ритмизована – трајања коегзистирају“ (Paddison, 2010: 54), односно да постоји свест која таква стања може да посматра кроз симултаност или „могућност да два или више догађаја продру у исту тренутну перцепцију“ (Paddison, 2010: 54). О оваквом доживљају трајања (*temps durée*) говори и Љубичино убеђење да „невидљиве нити повезују људе са њиховим прецима“ (Paddison, 2010: 53). Љубица Марић загладана је у архаично, *изван* или *даље од* историје, док је на другој страни заинтересована за модерно (настало од *modo* – сада). Можда је боље рећи да је разноврсност модернистичких израза које употребљава Љубица Марић оно што ствара осећај архаичности у њеној музици. Јасно је да постоји повезаност између размишљања Љубице Марић о музици и Бергсоновог размишљања о метафизици: „Унутрашње трајање је континуирани живот сећања која продужавају прошлост у садашњост, при чему садашњост или садржи у себи јасно обликовану форму непрестано растуће слике прошлости, или, вероватније, показује кроз своју сталну промену квалитета све веће и теже оптерећење које вучемо за собом како старимо. Без овог преживљавања прошлости у садашњости не би било трајности, већ само тренутности“ (Bergson, 1912: 44-45). Свој однос према прошлости и времену, Љубица Марић коментарише кад говори о свом *Византијском концерту* – „Знам да ово дело није савремено у ужем смислу. Али верујем да није ни изван времена – оног јединственог, у коме сваког тренутка у некој далекој или веома блиској тачки Прошлост и Будућност, додирујући се, стварају онај у исти мах најстварнији и најварљивији део Времена који називамо Садашњост“ (Бингулац, 1988: 285).

По питању доказа – да ли је Љубица Марић читала Бергсона – Мелита Милин, као музиколошкиња која је највише писала о Љубици Марић и била у личном контакту са њом, тврди да не може да каже са сигурношћу, али да врло вероватно јесте, јер је Бергсон релативно рано преведен на српски (Paddison, 2010: 60). С обзиром на

интересовања Љубице Марић о којима сазнајемо кроз њене интервјуе и на основу сведочанстава људи који су је познавали, чини се да је немогуће да у току живота није наишла на његову филозофију. Мото *Крећући се стоји – стојећи креће се* директно је повезан са Бергсоновим виђењем проблема кретања: „прелазимо из непокретних стања у кретање, [...] али управо је кретање то које претходи непокретности, однос стања и кретања није однос делова према целини, већ однос различитих могућих тачака гледишта према правој недељивости објекта“ (Bergson, 1912: 53). Бергсонов однос према прошлости као продужавање/трајање прошлог у садашњем, као и третирање времена у културном дискурсу осликавају следеће мисли Љубице Марић:

„Одувек ме нешто неодољиво везује за тло и корен и порекло. Порекло, из кога ниче свако време садашње. Оно се везује за Тајну Света, и нашег присуства у Свету. [...] Стајаћи тренутак не постоји нигде, збивање је непрекидно. У том струјању стварају се нове трансверзале времена, рађа се време које још нигде није постојало. И тако се дозивамо у времену, и дозивањем стварамо га. [...] Тако настају многа савремена остварења на свим пољима уметности“ (Милин, 2018b: 105).

„Прошлост којој се обраћамо увек је оно што осећамо да је изузетном стваралачком снагом настало у њој – да је способно да живи и да се пружа кроз време као оно непрекидно, вечито *сада*. Савременост и прошлост се, узете у том смислу, не супротстављају; оне се узајамно потврђују, заједно расту и прерастају у ново. Тим путем улазимо и у област наслеђа и порекла. А то нам, гледајући уназад изгледа беспочетно, што кроз време уз непрекидну трансформацију продире у будуће па, и поред неких преломних тренутака, чини оно ЦЕЛО ВРЕМЕ које нас обухвата и носи даље“ (Милин, 2018b: 106).

5.3 Временска организација камерних дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир

У литератури која се бави делом Љубице Марић постоје различите периодизације њеног стваралаштва. Роксанда Пејовић дели њено стваралаштво на три фазе – период студија у Прагу, период националне оријентације у међуратном периоду и периоду након Другог светског рата, и фаза оригиналности и зрелости од 1956. године. Требало би споменути да је оваква подела настала 1975. године, док је Љубица Марић још активно стварала и није завршила свој стваралачки пут. Борислав Чичовачки дели њено стваралаштво на четири фазе – на рану фазу из доба студија (1928-1937) под утицајем Славенског, Хабе и Шенбергове атоналности, фазу класичне тоналности (1944-1953) у којој напушта међуратно авангардно усмерење, зрелу фазу или фазу *Осмогласника* (1956-1964) и завршну/касну фазу ((1976)1983–1996). Мелита Милин дели њено стваралаштво на пет етапа – период до 1945. године, од 1945. до 1948. године, период од 1956. до 1967. године, период од 1968. до 1975. године и период од 1983. до 1996. године.

Требало би споменути да је музика Љубице Марић у својој суштини музика континуитета, иако њено стваралаштво захваљујући дугим паузама између објављених дела упућује на дељење. Стваралачке паузе у њеном стваралаштву обухватају три различита периода – од 1937. године до краја Другог светског рата, од 1948. до 1956. и пауза која је уследила након смрти њене мајке за коју је била изузетно везана, од 1964. до 1983. године. Наравно, и поред ових пауза, њен креативни процес се није прекидао – од 1960. до 1967. године радила је на сценском ораторијуму *Слово светлости* у коме је употребила одломке већ постојећих дела, посветила се *Музици звука* највероватније замишљеној као радиофонско остварење, док 1976. пише *Песму за флауту*.

Када су у питању камерна дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир, такође је логично да се разделе пре свега у односу на стваралачке паузе, које

подразумевају и одређене стилске промене. Тако се њена камерна дела која у свом саставу имају клавир могу поделити у три групе:

1. Дела настала непосредно после Другог светског рата: *Стихови из Горског вијенца* (1947/48) и *Соната за виолину и клавир* (1948)
2. Дела настала у периоду интензивног коришћења гласова *Осмогласника: Остинато супер тема Октоиха* (1963) за гудачки квинтет, харфу и клавир и *Чаробница* (1964), мелодијска рецитација за сопран и клавир
3. Дела у којима се цитати из *Осмогласника* јављају на другачији начин: *Инвокација* (1983) за контрабас и клавир, *Из тмине појање* (1984), речитативна кантата за мецосопран и клавир, *Композиција за флауту и клавир* (претпоставља се да је настала око 1985. године) и клавирски трио *Торзо* (1996)

Клавир заузима битан део у опусу, али и животу Љубице Марић још од детињства: „Памтим клавир, један пијанино, у једном стану, у Београдској улици ... клавир који никада није постојао. Али, ја сам тако јако замишљала, тако јако желела, да и дан-дањи га видим тамо, чујем тамо и знам да сам се бавила свирањем“ (Макевић, 2010: 325). Због тога не чуди да је у периоду после Другог светског рата, након прве веће паузе у стваралаштву, започела нову стваралачку фазу управо делима за клавир: *Скице*, *Три прелудијума* и *Етида*. Након тога настају *Три народне песме*, за мешовити хор (1947) и *Бранково коло* за клавир, док 1948 настају *Стихови из Горског вјенца* и *Соната за виолину и клавир*. И у периоду рада на *Осмогласнику*, клавир заузима битно место у њеном стваралаштву – клавир је део оркестра у *Песмама простора*, *Пасакаљи*, у *Октоиху 1*, затим постаје солистички инструмент у *Византијском концерту*, у *Остинату супер тема октоиха* клавир добија улогу остината. Клавир је присутан у *Чаробници*, у *Слову Светлости* и, након нове паузе у стваралаштву, у *Инвокацији*. У њеном последњем стваралачком периоду, клавир остаје присутан у кантати *Из тмине појање*, као и у последњем делу које је написала, клавирском трију *Торзо*.

За Љубицу Марић, „сваки креативни интерпретатор је коаутор“ (Марић: 2009: 79) – и заиста, у погледу интерпретације даје доста слободе извођачима, иако то можда на први поглед услед ритмичких комплексности партитуре тако не изгледа. Љубица

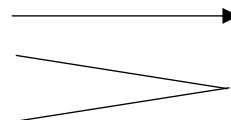
Марић се у својим делима ослања на звучност у простору и времену, тако да тешко можемо да закључимо како њена музика звучи само на основу погледа у партитуру. Иако би могло да се расправља о томе да ли је то тачно за апсолутно свако музичко дело – поводом расправе о томе да ли се музичка супстанца налази у партитури или не – могли бисмо да кажемо да звучност одређених музичких дела можемо лакше да претпоставимо на основу погледа у партитуру у односу на друга. Наравно, подразумева се да осећај о звучности дела погледом у партитуру у великој мери зависи и од нашег искуства. И поред тога, када се сагледају камерна дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир, може да се извуче закључак да је време укључено у њену музику у толикој мери, да је неопходно да се записани ритмови чују како би могла да се разуме њихова права пулсација. Због тога не чуди начин на који Љубица Марић у својим свескама пише о сопственом односу према запису – „У ритму и метру индивидуална (алности) слобода“ (Марић: 2009: 75), или „Музика је жива ствар која дише јавним извођењем“ (Марић: 2009: 86).

У постојећој литератури која се бави делима Љубице Марић, често се говори о њеном посебном односу према времену у смислу односа према прошлости, садашњости и различитим стиливима. У погледу музичке анализе њених дела фокус је на специфичностима њеног модернизма, односно пре свега на трансформацији гласова *Осмогласника* и утицају на формирање музичке структуре. Такође, јављају се запажања о посебној изградњи акорада, хармонском језику, као и ритмичким фигурама, којима њена музика изазива посебан осећај помереног пулса, односно другачијег доживљаја времена. Другим речима, често су у питању запажања која нам као извођачима помажу у погледу идентификовања стилских карактеристика композиција и која нам евентуално помажу у одређивању генералне атмосфере дела, али нам не говоре много у погледу организације музичког тока. У процесу припрема за завршни докторски концерт увидела сам одређене музичке мотиве који се понављају у делима Љубице Марић и који поседују сопствену временску тенденцију. У извођачкој интерпретацији дела Љубице Марић, чини ми се да је временска организација мотива кључни фактор у откривању њеног посебног односа према времену. Због тога ће у наставку рада најпре бити представљена временска

организација мотива у њеним камерним делима, а затим сагледан третман времена у појединачним композицијама.

У погледу различите временске организације мотива издвојила бих мотиве који имају тенденцију кретања унапред у декрешенду, мотиве који имају тенденцију кретања унапред у крешенду, мотиве који имају тенденцију кретања уназад у декрешенду, мотиве који имају тенденцију кретања уназад у крешенду и *кружне мотиве*, који имају кружну тенденцију – најпре унапред у крешенду и затим уназад у декрешенду.

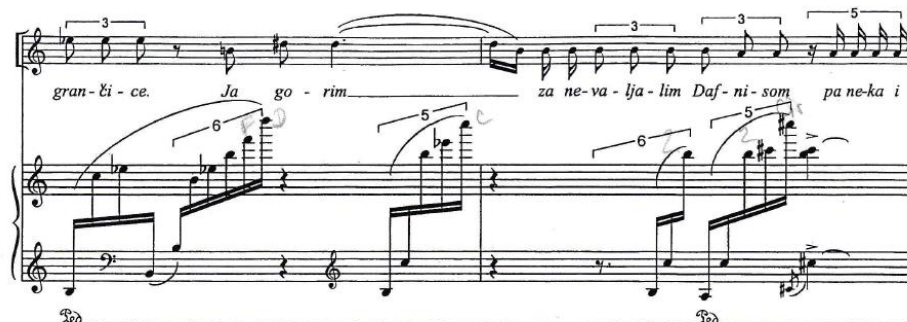
Мотиви који имају тенденцију кретања унапред у декрешенду



Мотиви који имају карактеристике искри и стварања магичне атмосфере у музици Љубице Марић имају овакву тенденцију обликовања. За разлику од узлазних мелодијских линија које су обично обликоване унапред у крешенду, овакви *ефекти* звучаће прозачније и мистериозније уколико се обликују са ослонцем на првој ноти у оквиру пасажа и у декрешенду. У *Чаробници* је много таквих примера, у примерима су издвојена само два (Пример 1, Пример 2).

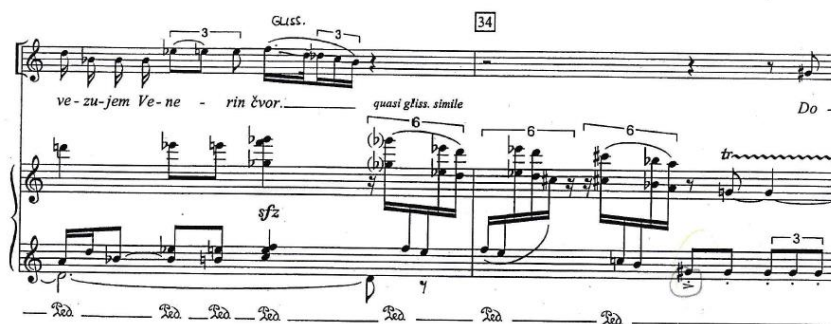
Пример 1: *Чаробница*, т. 8-10

Пример 2: Чаробница, т. 50-51



Такође, овакво обликовање мотива присутно је у ситуацијама које представљају афект ламентације и изражавања жалости – често су у питању квази глисанда (Пример 3, Пример 4). Посебно занимљиви примери обликовања мотива унапред у декрешенду могу да се нађу у клавирској деоници у *Инвокацији* – визуелно је занимљив начин на који Љубица Марић обележава лукове у деоници клавира на више места у овој композицији. Овакав начин исцртавања лукова говори у прилог томе да је Љубица Марић подразумевала временску интервенцију у тумачењу музичких мотива од стране извођача. Кривудава линија лука у њеној партитури сугерише покрет (Пример 5, Пример 6, Пример 7).

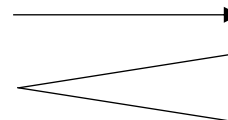
Пример 3: Чаробница, т. 33-34



Пример 4: Из тмине појање, т. 61-65

[illegible]Пример 5: *Инвокација*, т. 56Пример 6: *Инвокација*, т. 47Пример 7: *Инвокација*, т. 48

Мотиви који имају тенденцију кретања унапред у крешенду



Музички мотиви који имају тенденцију кретања унапред у крешенду често ће важити у обликовању мелодијских линија које иду навише, типични су за речитативне моменте у партитури који су праћени повећањем динамике или интензитета емоција, или глисанда као најочигледније примере кретања унапред. У камерним делима која укључују глас, односно подразумевају изговарање текста, често се јавља рецитоване на једном тону, које прати овакав начин обликовања музичких мотива или читавих фраза. У таквим тренуцима клавирска деоница је често написана у ритмичком убрзавању (Пример 8, Пример 9).

Пример 8: *Чаробница*, т. 82-83

Пример 9: *Чаробница*, т. 98-99

Наравно, ритмичка убрзавања присутна су и у инструменталним делима, карактеристичан пример представља трећи став *Сонате за виолину и клавир* у т. 15-16 (Пример 10).

Пример 10: *Соната за виолину и клавир*, трећи став, т. 14-19



Примери глисанда који имају овакву тенденцију присутни су у клавирском трију *Торзо*, као и у немензурираној квази канденци у деоници клавира из кантате *Из тмине појање*, која се завршава глисандом (Пример 11, Пример 12). Посебно су занимљиви пасаж у квинтолама у клавирској деоници трија *Торзо*, који су написани у крешенду, и представљају изузетке у односу на већину таквих узлазних мотива у стваралаштву Љубице Марић (Пример 13, Пример 14).

Пример 11: *Торзо*, т. 73-74



Пример 12: *Из тмине појање*, т. 141-142



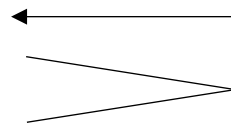
Пример 13: *Торзо*, т. 8-9



Пример 14: *Торзо*, т. 37-38



Мотиви који имају тенденцију кретања уназад у декрешенду



Мотиви који асоцирају на звона у музици Љубице Марић, често ће због своје звучне природе имати тенденцију декрешенда, као и благог кретања уназад – након иницијалног *ударца*, звук звона се стишава. Врло често ће овакав начин обликовања мотива важити и за силазне мелодијске мотиве – у обликовању мелодијских линија често се у пракси показало да узлазни мотиви у њеним делима имају тенденцију крешенда и благог убрзавања, док силазни мотиви имају супротну тенденцију. У ствари, чини се да је у њеним делима присутна натуралистичка тенденција – узлазни мотиви садрже у себи већу тензију од силазних, што подразумева благо убрзавање. Оваква тенденција је супротна ономе што се учимо као извођачи – да избегавамо опасности убрзавања у крешенду и успоравања у декрешенду (Пример 15).

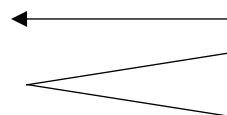
Пример 15: *Чаробница*, т. 57-59

У *Чаробници*, клавирска деоница у читавом одсеку *tempo mosso* од т. 56 поседује овакве карактеристике мотивског обликовања. Такође, тенденција кретања уназад у декрешенду биће карактеристична за одсеке који су сетни, или представљају афект туге. Још један пример оваквог мотивског обликовања присутан је у имитацији звона на крају клавирског трија (Пример 16).

Пример 16: *Торзо*, т. 108-111



Мотиви који имају тенденцију кретања уназад у крешенду



Мотиви који имају овакву тенденцију су углавном означени у нотама – било да је у питању ознака за крешендо, било да је уписан *sostenuto* у партитури. Углавном се јављају у одсечима споријег темпа, или у случају Љубице Марић у другом ставу *Сонате за виолину и клавир*. Такође, присутни су у камерним делима са гласом или делима која имају текст, кад год се динамички интензитет повећава паралелно са значајним речитативним деловима текста. У наставку сам издвојила два примера, која нису убележена у партитури, а подразумевају овакав начин обликовања мотива (Пример 17).

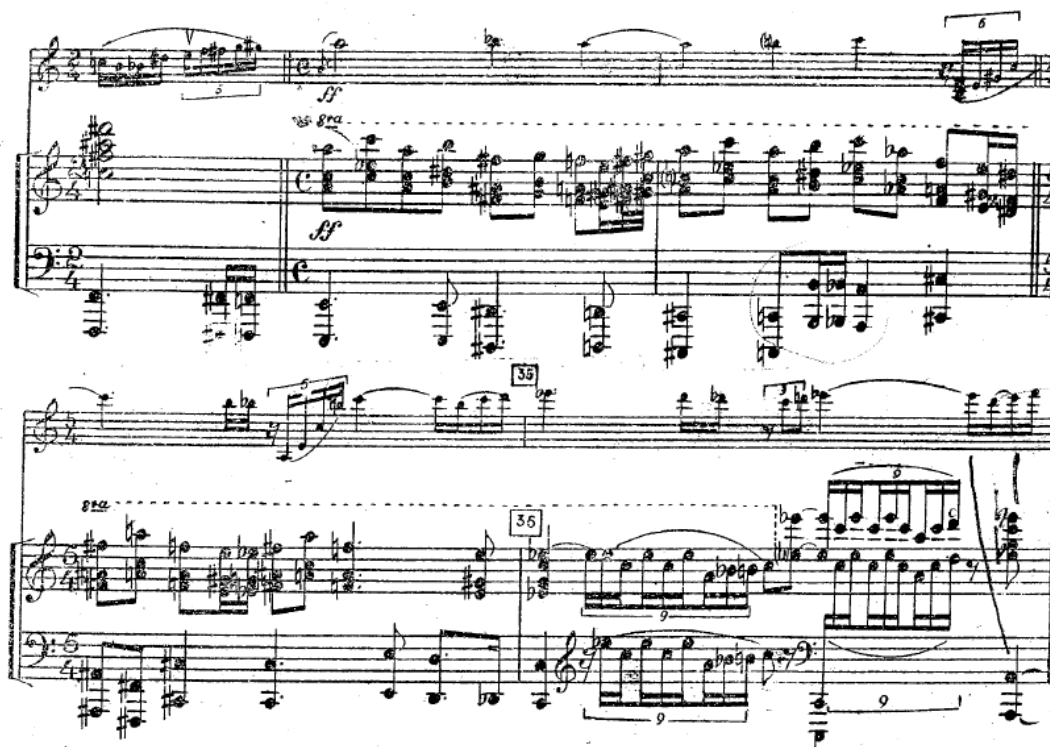
Пример 17: *Торзо*, т. 76-80



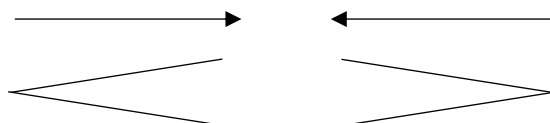
Први пример је почетак мелодијске линије (т. 76-77) у клавирској деоници клавирског трија Торзо, речитативни цитат из *Стихова из Горског вијенца*, обележен са *meno mosso*; други пример представља клавирска деоница из другог става *Сонате*

за виолину и клавир у т. 32-35 (Пример 18) – услед потребе да се одржи динамички интензитет у удаљеним регистрима, као и због техничких захтева, овом одсеку одговара размишљање уназад.

Пример 18: Соната за виолину и клавир, други став, т. 31-35



Кружни мотив



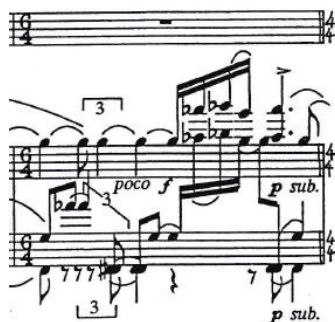
Иако се можда чини непотребно да се говори о комбинацији горе споменутих начина обликовања мотива, желела бих да истакнем један посебан кружни мелодијски мотив који има своје порекло у фолклору, али и у мелодијама гласова *Осмогласника*. Љубица Марић често употребљава овај мотив у својим делима – у питању је секундни покрет навише, праћен терцом наниже, да би се затим секундним покретом вратили на почетни тон. Овај мотив се среће на много места у делима Љубице Марић, некад и

фрагментарно, без повратка на основни тон. Пример срећемо у другом ставу *Сонате за виолину и клавир*, као и на почетку клавирске деонице у речитативној кантати *Из тмине појање* (Пример 19, Пример 20).

Пример 19: *Соната за виолину и клавир*, други став, т. 7-8



Пример 20: *Из тмине појање*, т. 3



Овај мотив среће се и у *Инвокацији*, након уласка клавирске деонице, у мелодији контрабаса се јавља исти мотив у т. 14-15 (Пример 21), као и на крају првог дела *Инвокације*, кад деоница контрабаса доноси мелодију у флажолетима (Пример 22).

Пример 21: *Инвокација*, т. 13-15



Пример 22: *Инвокација*, т. 30-34



Тенденција обликовања мотива на кружни начин, показало се као добро решење у обликовању мелодијских линија у делима Љубице Марић, поготово када су у питању мелодијска кретања у квинтолама, секстолама итд. – без оваквог начина динамичког и (благог) агогичког обликовања ови мотиви губе изражајни емотивно-реторички потенцијал (Пример 23, Пример 24).

Пример 23: *Чаробница*, т. 17

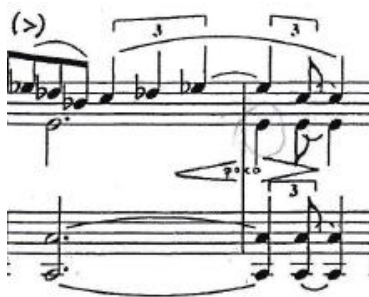


Пример 24: *Торзо*, деоница виолине, т. 15



Посебно бих издвојила мотив из *Осмогласника* који се јавља у клавирској деоници у клавирском трију *Торзо*, у ком је Љубица Марић уписала у партитури крешендо и декрешендо на малом простору. С обзиром на то да је у питању мотив који се јавља у клавирској деоници – дакле, без могућности да се направи крешендо на једном тону – највероватније је оваквом ознаком Љубица Марић сугерисала благо агогичко кретање (Пример 25), попут романтичарске праксе Брамса (Johannes Brahms) или Шумана (Robert Schumann).

Пример 25: *Торзо*, т. 33-34



Након што смо сагледали временску организацију мотива у камерним делима Љубице Марић, сада ћемо се посветити разматрању временских тенденција у оквиру већих целина, односно различитих одсека појединачних камерних дела. Временска организација већих одсека сваке композиције биће разматрана паралелно са сагледавањем барокних елемената у њеном стваралаштву. Поред већ споменутих повезаности са бароком у погледу избора форме, позивање на барок у случају Љубице Марић се може сагледати и у погледу интерпретације²⁹. Камерна дела Љубице Марић се по интерпретативним карактеристикама могу поделити на композиције написане за глас и клавир у контексту баса континуа (*basso continuo*); *Остинато супер тема октоиха* се интерпретативно надовезује, иако деоница клавира представља један продужени безвременски афект. У групу са *Остинатом* може да се сврста и *Композиција за флауту и клавир* – услед третмана клавира као једног јединог афекта и због јасног позивања на глас из *Осмогласника*. У трећу групу спадају *Соната за виолину и клавир*, *Инвокација* и *Торзо* у којима се деоница клавира прожима на другачији начин са деоницом инструмената.

²⁹ Наклоност ка бароку се може уочити и пре него што је Љубица Марић отишла у Праг, још у њеној *Сонати фантазији* за соло виолину присутан је очигледан утицај Јохана Себастијана Баха у елементима барокне моторичности. О утицајима на њено стваралаштво говори избор Љубице Марић да се у емисији сниманој за Радио Београд пре њене композиције емитују дела аутора који, као и она, имају линеаран приступ музици – дела Баха и Палестрине, као и дела двојице великана са наших простора – Стевана Мокрањца и Јосипа Славенског. О повезаности са бароком, говори и приступни чланак који написала поводом пријема у САНУ – *Монотематичност и монолитност облика фуге. Скица за студију* из 1964. године.

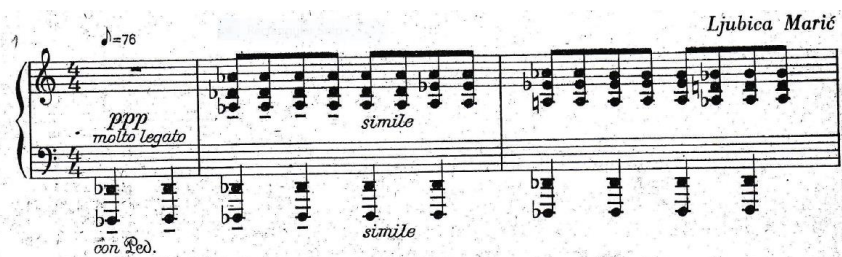
У композицијама које су написане за глас и клавир је најочигледнија повезаност клавирске деонице са басом континуом. Клавирска деоница у делима Љубице Марић за глас и клавир заправо евоцира басо континуо из раног барока, који се разликује од баса континуа у касном бароку. Због великих разлика у правилима вођења гласова и реализацији континуа, направљена је и терминолошка разлика – тако се данас користи израз басо континуо за континуо из раног барока и генерал бас за начин реализације континуа у позном бароку. Генерал бас се појавио у периоду кад хармонска структура дела и начин мишљења постају доминантнији, тако да се у релизацијама углавном користи четворогласна структура, која има своја строга правила у погледу вођења гласова – последица тога је често и лимитиран опсег коришћења клавијатуре. У погледу третмана клавирске деонице, Љубица Марић се позива на ранобарокни континуо – континуо Качинија (Giulio Caccini) или Монтевердија (Claudio Monteverdi) – линеарнији у начину мишљења, слободнијег третмана гласова, који представља боју одређених афеката. Басо континуо раног барока пружа подршку афектима и реагује емоционално на деоницу гласа и/или инструмента. Наравно, начин на који је употребљаван басо континуо у бароку и начин на који Љубица Марић третира клавирску деоницу никако не представљају пратњу гласа, већ саставни део емоционалног тока дела.

Стихови из Горског вијенца

У *Стиховима из Горског вијенца* Љубица Марић узима универзалне стихове из монолога Игумана Стефана, који се не баве појединцем нити специфичним историјским тренутком у ком је смештено Његошево дело. Дакле, Љубица Марић прескаче стихове који би одредили тачно време и место догађања. Игуман Стефан је свестан мрачне судбине која чека његов народ и саопштава визију да ће једно покољење сигурно страдати. Клавирска деоница представља јасне граничнике емоционалних стања кроз које Игуман Стефан пролази и поставља наративну драматику – у првом делу у питању је филозофска контемплација над судбином, сврхом и пролазношћу људског живота – *Што је човјек, а мора бит човјек!* и *Је ли*

јавје од сна смућеније, тако да и клавирска деоница октавним тоничним педалом у пијанисиму у басовој деоници ствара мистериозну, контемплативну атмосферу, између јаве и сна (Пример 26). У погледу временске организације, мистериозност и контемплативност се у клавирској деоници постижу генералним благим кретањем или мишљењем уназад; посебна временска тензија постиже се октавним кретањем у деоници баса које је мишљено уназад, *sostenuto*, док акордско кретање у десној руци повремено има импулс кретања унапред. Деоница баса се на кратко препусти кретању унапред у оквиру прве динамичке кулминације која се догоди у т. 12-13, да би се брзо динамички вратила у *pianissimo* у т. 13 (Пример 27).

Пример 26: *Стихови из Горског вијенца*, т. 1-3



Пример 27: *Стихови из Горског вијенца*, т. 12-13



Први одсек завршава се контемплативним заустављањем временског тока и реторичким питањем *Је ли јавје од сна смућеније* у т. 15-18. Игуман Стефан у том тренутку доживљава бергсоновски увид интуиције, сазнање које добија муњевито у форми предосећаја, које ће саопштити до краја композиције. Након заустављања временског тока наступа прва већа промена атмосфере, у тренутку када се Игуман Стефан пита да ли *име чесно* уопште нешто представља у свету у којем није јасно шта

је јава, а шта сан; деоница клавира оштрим акордима нагло прекида контемплативну атмосферу и хоризонтални начин мишљења (Пример 28).

Пример 28: Стихови из Горског вијенца, т. 14-20

Мој предлог је да се читав тај одсек (т. 19-25) у интерпретацији клавирске деонице изводи без или са минималном употребом десног педала, због постизања што већег звучног контраста у односу на део који му претходи. Промена атмосфере у том одсеку не подразумева било какве временске интервенције, нагласак је на разумевању и прецизном изговарању текста. Наредна промена афекта је *subito* са изразитим временским кретањем унапред, у тренутку када Игуман Стефан почиње да се присећа своје визије и тргне из размишљања о човечанству и разлозима постојања (Пример 29).

Пример 29: Стихови из Горског вијенца, т. 25-26

Клавирска деоница је моторична, у динамичкој градацији, унапред најављује *преужасну борбу* која следи кроз виртуозне октавне пасаже у клавирској деоници у т. 34-36; у тренутку када постаје свестан да су *страшне борбе с својим и с туђином* предодређене, клавирска деоница и глас се уједињују и унисоно наглашавају неминовност у т. 41-42 (Пример 30). Осликавање афеката у клавирској деоници може се видети на малом простору у т. 52-55 (Пример 31).

Пример 30: Стихови из Горског вијенца, т. 40-42



Пример 31: Стихови из Горског вијенца, т. 52-55



Различита временска тенденција приказана је на малом простору – афект туге или жалости, асоцирањем на тужбалицу у т. 52 и т. 54, у контрасту је са афектом страха

у т. 53. Овај одломак је посебно занимљив, јер се јасно види како Љубица Марић обликује временску тензију у оквиру већих целина користећи мотиве који су временски различито усмерени; тако је у оквиру наведеног одломка присутна тензија због брзог смењивања мотива туге који су обликовани кретањем уназад у декрешенду (т. 52 и 54) и *страшним sforzando узвицима* који су обликовани унапред у крешенду (т. 53). Занимљиво је да се ови мотиви јављају у оквиру одсека који почиње од т. 41 и који је генерално временски усмерен унапред.

Генерално убрзавање временског тока наглашено је понављањем стихова *Страшне борбе с својим и с туђином* чак пет пута, чиме се долази до кулминације целог дела. Кулминација композиције је на самом крају, како у драматуршком, тако и у динамичком смислу – прихватање судбине, неминовности ситуације и позивање на храброст и одлучност у последњим тренуцима. У том смислу и клавирска деоница подржава одлучност и храброст пред одлазак у борбу (Пример 32).

Пример 32: Стихови из Горског вијенца, т. 63-70

The musical score for Example 32, measures 63-70, is presented in two systems. The first system (measures 63-65) shows a vocal line with the lyrics "Slav- no, slav- no mri- te," and a piano accompaniment with chords and arpeggios. The second system (measures 66-70) continues the vocal line with "kad mrijet- mo- ra- te!" and the piano accompaniment with more complex arpeggiated figures. The tempo is marked "Maestoso" and the key signature has two flats. Dynamic markings include "ff" and "sffz".

У погледу временске организације, динамичка кулминација је праћена *maestoso* кретањем уназад, задржавањем тензије и одлажењем и задржавањем у *fortissimo* динамици, подржаној додатним *fortissimo sforzato* акцентима у клавирској деоници.

Чаробница

Чаробница, мелодијска рецитација за глас и клавир, написана је на текст Вергилија, по VIII еклоги из *Буколика*. *Чаробница* враџбинама дозива младића да јој се врати, кроз понављање мотива и њихово варирање евоцира ритуалност и асоцира на паганско. Као главни женски лик, чаробница подсећа на многе барокне хероине које у потресним аријама исказују своје афекте – попут Монтевердијеве Ариане (*Lamenti d'Ariana*), Хендлове (Georg Friedrich Händel) Алћине (*Alcina*), која покушава да задржи љубав свог изабраника користећи магију, или још једне Хендлове хероине Армиде (*Armida*). Чаробница Љубице Марић за разлику од барокних јунакиња нема име, она је у типично модернистичком маниру уздигнута на ниво универзалног. Инспирацију за мелодијску рецитацију Љубица Марић је пронашла у монодији, у којој монолог чаробнице представља „отварање буколиког света ка ноћној естетици и мистерији“ (Stefanović A., 2010: 218).

Деоница гласа, односно текст, у Чаробници има примат, док клавирска деоница ствара магичну атмосферу и сликовите звучне приказе, не само онога што чаробница ради, већ и њених емотивних стања. Овакви звучни прикази у потпуности одговарају бергсоновском посматрању звука као динамичког трансформативног процеса. Љубица Марић је на занимљив начин употребила структуру Вергилијевог текста (у преводу Веселина Чајкановића) и по њему обликовала музичке фразе. У Вергилијевом тексту се свака строфа завршава текстом „Доведите, моје басме, Дафниса из вароши, доведите га кући“ (Милин, 2018а: 369). Љубица Марић је направила интервенцију и избацила понављања тог стиха након сваке строфе, иако по мом мишљењу употребљава споменути стих као својеврсни *сигнал краја*, или границу музичких фраза. Мелодијску рецитацију је могуће поделити на шест музичких целина, или фраза, које прате ток

свести чаробнице и одговарају поступеним трансформацијама о којима говори Бергсон – постајемо свесни да смо променили стање тек када трансформација већ догодила.

Прва мисаона целина, односно већа фраза, започиње постављањем сцене до т. 8 у којој ритам прати број слогова у речима – уколико реч има два слога записана је ритмички као две осмине, уколико има три слога записана је као мала или велика триола итд. Први одсек или фраза се након постављања сцене, од т. 9 у погледу временског тока креће унапред кроз мелодијско кретање поступним секундним покретом навише, све до егзалтираног узвика на једном тону у 20. и 21. такту (Пример 33).

Пример 33: *Чаробница*, т. 18-23

Do - ve - di - te mo - je bas - me

21

Daf - ni - sa iz va - ro - ši do - ve - di - te ga ku - ci. E - vo te sa

Наредну музичку фразу (т. 23-40), односно две наредне строфе, Љубица Марић такође конципира градацијски, секундним покретом навише, у ком глас увек антиципира хроматску промену; клавирска деоница увек помало *касни*, накнадно реагујући на мелодијска дешавања, чиме се ствара осећај импровизације – интуитивне реакције околине на ритуал који спроводи чаробница (Пример 34, Пример 35).

Пример 34: *Чаробница*, т. 24-26

tri kon-ca od tri bo-je ve-zu-jem i tri pu-ta o-ko o-vo-ga ol-ta-ra

Пример 35: *Чаробница*, т. 31-32

tri kon-ca od tri bo-je. Haj-de br-zo za-ve-ži i ka-ži

Прва строфа у оквиру друге фразе (т. 23-29) обликована је временским мишљењем уназад, које је потврђено епилогом у sostenutu (*sostenuto molto*) уписаном у партитури у т. 27-28. Друга строфа друге фразе обликована је у кружном кретању, најпре унапред поступним секундним кретањем у крешенду са куминацијом на квази глисандима у деоници гласа и клавира у т. 33-34, да би се временско кретање смирило декламацијом *сигнала краја* унисоно на једном тону Гис у деоници гласа и клавира. Другу мисаону целину или фразу заокружује клавирски соло од т. 37-40, који има функцију смирења емотивног стања – најпре наставља временски ток унапред из претходног дела, да би у потпуности смирио музичко-временски ток и припремио наредну фразу.

Трећа фраза (т. 41-53) почиње шапутањем, или Шенберговим шпрехгесангом (*sprechgesang*), за који Љубица Марић употребљава италијански израз *bisbigliando*. Трећа фраза изграђена је изразитим временским кретањем унапред у две фазе: прва која траје до т. 47 и друга од т. 48-55. Динамичку и драмску кулминацију ове фразе

представљају стихови *на нека и Дафнис гори на овој ловорици*, на које се надовезује *сигнал краја*, који на овом месту спушта тензију и смирује музичко-временски ток.

У четвртој фрази (т. 56-64) први пут се у композицији јасно мења атмосфера, временски ток прелази у стање мировања, односно први пут се јавља промена темпа у *meno mosso* (Пример 36).

Пример 36: *Чаробница*, т. 54-56

54 3 5 Daf-ni-sa iz va-ro-ši do-ve-di-te ga ku-ći.

55 O-vaj o-gr-tač.

56 *Meno mosso* (J. 63) *p dolce* O-vaj o-gr-tač.

Четврта фраза представља посебан афект сетности или туге. У оквиру текста који је све време усмерен на ритуално бацање чини, Љубица Марић уочава емоцију коју жели да издвоји, као и стихове који су универзални: *Овај огртач, остави ми неверник, некада, као успомену, њега ја ево сада на самоме прагу, теби, Земљо, поверавам – та успомена нека ми врати Дафниса*. Иако би свакако ови стихови могли да се озвуче и на друге начине, Љубица Марић бира да у њима види тугу, сетност и љубав, кроз евоцирање успомена и временско заустављање, односно мисаоно одлажење у прошлост; светлим октавним мелодијским скоковима започиње једну од упечатљивијих звучних слика у целој композицији. Посебна временска тензија је изграђена контрастом између умирене деонице гласа и мотива искри који се јављају у деоници клавира, временски обликованим унапред у декрешенду; овакве минималне тенденције унапред у обликовању клавирске деонице стварају типичан бергсоновки осећај трајања и кретања у наизглед непомичном стању. Ово је уједно и једина музичка фраза која се не завршава стихом *Доведите, моје басме, Дафниса из вароши доведите га кући*, већ тај стих започиње нову фразу (т. 65-85) – Љубица Марић нам сугерише да се након сетне епизоде и краткотрајног уживљавања у успомене своје љубави према Дафнису, чаробница одједанпут тргне и враћа својим враџбинама. О томе да су ови

стихови почетак нове музичке фразе говори и тематски материјал са почетка композиције у деоници клавира.

Занимљиво је да на почетку пете фразе имамо субјективни осећај временског кретања унапред, који је уосталом и означен ознаком *animato* у партитури, искључиво јер тај одсек наступа након четврте фразе у којој се време *зауставило*. Тематски материјал с почетка композиције заправо само поново успоставља временски ток, односно након евоцирања успомена опет поставља сцену за наставак враџбина и завршетак приче. У петој фрази право кретање унапред успоставља се тек од т. 76, најпре кроз *animato* т. 76-77, а затим и кроз *piu mosso* т. 78-83.

Последња, шеста фраза (т. 86-103) започиње истим говорним начином певања, као и почетак трећег дела – посебно је занимљиво да и клавирска деоница у истом тренутку има скоро идентичан нотни текст, трилер на истој басовској ноти и идентичан мотив у десној руци у инверзији (Пример 37, Пример 38).

Пример 37: *Чаробница*, т. 41-43

Пример 38: *Чаробница*, т. 86-87

Последња фраза у погледу временске организације представља интензивно кретање унапред без заустављања. Шеста фраза у деоници клавира доноси типично барокно стварање сликовитих звучних приказа природних елемената, попут на пример таласа или ветра. У *Чаробници* последња фраза почиње стиховима *пази, само гле, како се пепео на олтару сам од себе разбуктао*, након чега у истом тренутку клавир ствара звучну слику пепела или ватре, који се поклапа и са емотивном кулминацијом целог дела и крајем ритуала (Пример 39).

Пример 39: *Чаробница*, т. 88-91

The musical score for Example 39 from 'The Sorcerer' (Чаробница), measures 88-91, is presented in two systems. The first system shows measures 88 and 89. The vocal line (soprano) has lyrics: *buk-ta-o ne-ka je u dob-ri čas o-vo ni-je bez*. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a quintuplet of eighth notes in the left hand, both marked *poco a poco cresc.*. The second system shows measures 90 and 91. The vocal line has lyrics: *ne-če-ga. E-no i Hi-laks na pra-gu la-je.*. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a quintuplet of eighth notes in the left hand, both marked *poco f*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

На крају композиције појављује се Дафнис, упечатљивим крајем у клавирској деоници сугерише се *спуштање завесе* – крај представе или сцене.

Посебну занимљивост у *Чаробници* представља нумерација тактова у партитури – Љубица Марић је уместо уобичајеног означавања сваког десетог такта за нумерацију изабрала, према сопственим речима, магијске бројеве – 7, 11, 17, 21, 25, 29, 34, 35, 43 итд. Љубица Марић у напомени издавачу није појаснила зашто је овакав

редослед бројева сматрала магијским. Однос према нумерацији тактова је занимљив и у другим њеним делима, уписивала је бројеве „према неком свом скривеном, тајновитом нахођењу“ (Милин, 2018а: 189).

Из тмине појање

Из тмине појање, речитативна кантата за мецосопран и клавир, написана је на стихове средњовековних српских монаха, који су своје мисли записивали на маргинама књига које су читали или преписивали. Љубица Марић је сама изабрала мисли монаха и од њих формирала три целине, по заједничкој атмосфери мука кроз које су пролазили. Прва целина је заснована на мукама народа после Косовске битке, друга представља записе двојице монаха – једног који је уморан од преписивања текстова и другог који је био фасциниран певањем птица, док трећа представља предосећај велике катастрофе која ће се догодити. У формалном смислу Љубица Марић се одлучује за назив кантата, због обима и тематике композиције. Тематика је у својој суштини бергсоновска, јер приказује трансформацију мука, јада и туге кроз векове; посебно се издваја трећи део кантате који представља страхоте интуитивног увида у неминовност трагичних понављања патње кроз историју – бергсоновско виђење прошлости у садашњости.

На сличан начин као у *Стиховима из Горског вијенца*, деоница клавира на почетку поставља атмосферу; у случају кантате *Из тмине појање* атмосферу временске измештености – поп Петар, који нам се обраћа у првом делу, пише о времену кнеза Лазара, потресен бedom у којој је народ живео. Временска измештеност је двострука – са једне стране особа која нам се обраћа заглавена је у прошлост, дакле има временску дистанцу, са друге стране смо ми као слушаоци удаљени временски најпре од особе која нам се обраћа, а онда и од периода о ком нам говори. У музичком смислу нам Љубица Марић сугерише временску измештеност у клавирској деоници, не само кроз промене тактова између 5/4, 4/4, 6/4, већ и неправилним низањима триола, осмина,

шеснаестина у комбинацији са синкопама и превезаним нотама, како би створила осећај временске неодређености (Пример 40).

Пример 40: *Из тмине појање*, т. 1-3



Први део кантате представља тужбалицу, која има елементе архаичне ритуалности различите од оне у *Чаробници*. У погледу музичког тока клавирски увод ствара осећај статичности, који се у погледу извођачке временске организације постиже размишљањем уназад; чак је и већ споменути кружни мотив који се јавља у т. 3 затворен у смислу временске организације – показује краткотрајну тенденцију кретања унапред, да би се одмах такав импулс прекинуо. Лукови уписани у партитури нам већ од првог такта помажу у организацији мотива у веће целине. Генерално, у читавом првом делу кантате временски ток је мишљен уназад, са повременим мотивима који ремете такву тенденцију; атмосфера с почетка композиције се прекида у два наврата *subito forte* динамиком – први пут кроз благи крешендо и кретање унапред у т. 8-9 и затим *subito forte* динамиком у т. 10, и други пут од т. 17-20 кроз *subito forte, crescendo* и *accelerando*. Од т. 24 и мелизама на вокалу *о* успоставља се другачији временски ток, односно осећа се благо кретање унапред (Пример 41).

Посебна временска тензија овог одсека створена је контрастом између генералне атмосфере задржаног временског тока и мотива у клавирској деоници који су обликовани унапред у декрешенду; ови кратки импулси у клавирској деоници стварају илузију кретања унапред. Право кретање унапред догађа се тек од т. 44, кроз отворено исказивање осећаја туге. Након саопштавања текста *О колика туга беше по земљи, за кнеза Лазара доба. Ао, ао, беде у то време роду хришћанскоме, да се живи*

крише у земљи тих дана, деоница клавира преузима тужбалицу од гласа (од т. 44) – јавља се промена темпа *Poco più mosso* и промена такта у 9/8, док глас наставља са мелизмима на вокалу *о* (Пример 42).

Пример 41: Из тмине појање, т. 25-29

25

27

ko - li - ka tu - ga be - še po zem - lji za kne - za La - za - ra

Пример 42: Из тмине појање, т. 43-48

43

45

46

colagiva

colagiva

colagiva

colagiva

100

због дугогодишњег преписивања, у другом делу тргне зачувши птице и постаје фасциниран њиховим певањем. Размишљање монаха о дугогодишњем раду представљено је заустављањем временског тока; Љубица Марић размишљање монаха третира попут евоцирања успомена у *Чаробници* – тензију у временском току представља однос смирене деонице гласа и мотиви искри у клавиру који су обликовани кретањем унапред у декрешенду (Пример 44).

Пример 44: *Из тмине појање*, т. 82-87

82 *senza vibrato* *mp* II
Po - čin - te ru - - ke od de - la
i o - ci od su - - za

Овај одломак је још један пример бергсоновског кретања, односно трајања, у наизглед непомичном стању. Клавирска деоница се затим наставља као хомофона пратња гласу, док се минимално кретање унапред догађа кроз глисанда у деоници гласа у т. 96 и т. 97. Од т. 99 монаха из његових размишљања прене цвркут птица – у том тренутку се мења темпо, присутно је изразито кретање музичког тока унапред, док клавирска деоница јасно сугерише звук птица (Пример 45).

Пример 45: *Из тмине појање*, т. 99-100

Афект чуђења или фасцинације је продужен, на сличан начин као и ламент у првом делу кантате – након вербалног описа *док ово писах, певаху вуге и славуји, и свакакве птице са кукавицама*, следе мелизми и трилери у деоници гласа на вокалу *а*, док клавир такође, као и глас, сугерише *свакакве птице* (Пример 46).

Пример 46: *Из тмине појање*, т. 101-105

Стилизовано приказивање цвркута птица, изузетно виртуозно написано у деоници клавира и гласа, наставља се на четири клавирске странице нотног текста и траје приближно минут и по у извођењу. Певање птица се не представља само као краткотрајна слика или симбол, већ се потпуно *изгубимо* у њиховој песми, као продужени афект – на сличан начин као кад више пута понављамо неку реч, док она не изгуби значење и претвори се само у своју звучност. Овакво *плутање* слушаоца кроз звучни пејзаж снажно резонира са Бергсоновим трајањем (*durée*), односно његовим посматрањем времена као доживљаја. Глас и клавир сусрећу се унисоно само једном, мелодичним мотивом изведеним из *Осмогласника*, у типичном барокном маниру – уколико се јави мелодијски скок, поступним кретањем у супротном смеру се тај интервалски скок испуни (Пример 47).

Пример 47: *Из тмине појање*, т. 109-111



Одсек са цвркутом птица временски је организован кретањем унапред у две етапе: од т. 99-114 и т. 115-124. Од т. 124 до краја другог дела кантате клавирска деоница остаје сама и доноси фрагменте певања птица, присутно је временско кретање уназад, као и кружно обликовани фрагменти (Пример 48).

Одјек цвркута птица кроз кружно обликоване мелодијске фрагменте и мотиве, поред смиривања временског тока, сугерише присуство бергсоновске рефлектујуће свести, која се од подсећања на кретања кроз звучне пејзаже окреће ка наредној звучној слици трећег дела кантате.

Трећи део нам говори о предосећају велике катастрофе која долази – након изговарања текста на једном тону које је временски мишљено уназад, поступним мелодијским секундним покретом навише брзо се стиже до успостављања временског покрета унапред, односно до *гнева Господа*. Афект беса, божјег гнева, доноси клавирска деоница октавним силазним пасажима који се завршавају глисандом, али и ради драмског ефекта неопходном паузом у деоници клавира – без употребе десног педала (Пример 49).

Пример 48: *Из тмине појање*, т. 128-132

The musical score for Example 48, measures 128-132, is presented in three systems. The first system (measures 128-131) shows a piano introduction with a melody in the right hand and octaves in the left hand. The second system (measures 132-133) features a rapid octave passage in the left hand, marked 'poco' and 'molto'. The third system (measures 134-135) continues the octave passage, marked 'p' and 'f', and ends with a 'ritacca' marking.

Пример 49: Из тмине појање, т. 141-143

141 *Pochissimo meno mosso*
f Pro-gne-vi se Gospod
gliss.
 142
 le - ta ti - sus - ta tri - sta se - dam - de - set
(gliss.)
 143
 144

Два силазна клавирска пасажа у којима један од њих има убележене тактне црте, а други нема, подсећају на немензуриране барокне прелиде Ангелбера (Jean-Henri d'Anglebert), Луја Купрена (Louis Couperin) и Рамоа (Jean-Philippe Rameau), док са друге стране имају карактеристике солистичких каденци у концертима (Пример 50, Пример 51).

Пример 50: Из тмине појање, т. 140

140 *Piu mosso*
ad libitum
(gua) *gua* *gua* *gua* *5* *6* *6* *6* *7* *6*
molto f
Con pedale

Пример 51: Из тмине појање, т. 144-145



У интерпретативном смислу предлагем да се секстоле поделе на три групе по две, као и да се ритмичке промене из квинтоле у сектолу, па затим у септолу у првом немензурираном фрагменту, као и промене из шеснаестина у секстоле у другом фрагменту, схвате само као симбол за постепено убрзавање силазних октава. Оваква места у партитури су очигледан пример простора за извођачку ренотацију коју спомиње Ринк.

Након афекта гнева, музички ток се наставља задржавањем звучног интензитета кроз две градације секундним пењањем (велике и мале секунде, или умањене терце), на исти начин као у *Чаробници* – промену иницира глас, а затим клавир *касни* за гласом (Пример 52).

Пример 52: Из тмине појање, т. 149-151



Две градације изграђене секундним мелодијским кретањем навише, представљене су временским кретањем унапред у два геста – први до т. 156 и тона Ге у деоници гласа, и други од т. 158-181. Кантата се завршава смиривањем од т. 182 до краја, контемплацијом на стихове *Ох, уздаха срца мојега, заклопите се очи*. У погледу временске организације временски ток се у потпуности зауставља, свођењем целокупног музичког тока на један тон у клавирској деоници који се понавља у атмосфери, односно афекту смирења.

Остинато супер тема октоиха

Остинато супер тема октоиха је композиција која је оригинално написана за гудачки квинтет, клавир и харфу. У том саставу премијерно је изведена у Варшави на фестивалу *Варшавска јесен* 1963. године, иако се од тада много чешће изводи у верзији за клавир, харфу и гудачки оркестар. Остинато је заснован на петом гласу *Осмогласника* (Пример 53).

Деоница остината је поверена клавиру и не јавља се у истом облику у току композиције – остинато је вариран, мелодија и дужина остината се мења. Варирање се догађа у два различита времена, у хоризонталном – варирањем остината и у вертикалном – мењањем звука у инструменталном ансамблу. Форма *Остината* је изразито бергоновска, јер се мелодија остината стално понавља, траје кроз време – како време тече унапред, тако се и мелодија трансформише, не може остати иста. Занимљиво је да је остинато поверен клавиру, модерној варијанти инструмента – чембала – који је у овој композицији коришћен као басо континуо у буквалном значењу речи континуо – који се наставља, траје све време док траје композиција; кроз континуирану присутност тог инструмента евоцира се барок на дубљем нивоу. Клавирска деоница представља модални, вокални, средњевековни слој, или ток времена, док се око остината дешавају модерни, дисонантни упади инструменталног ансамбла, који остинато на кратко прекидају у пет наврата. Драматургија композиције је заснована на контрасту између деонице клавира, односно остината, и

инструменталног ансамбла. Од пијанисте Љубица Марић захтева „апсолутни мир и равномерност тока у времену, без обзира на догађања у оркестру, што значи одрицање од сваке 'изражајности', од било каквих манира и наметљивости, посебно романтичарских“ (Масникоса, 2009: 27).

Пример 53: преузето из књиге Мелите Милин: *Љубица Марић: Компновање као градитељски чин*, стр. 342

The image shows a musical score for piano, labeled 'Piano' at the top left. It consists of two systems of staves. The first system has two staves with a continuous melodic line. The second system has three staves, with the middle staff containing lyrics in Cyrillic. The lyrics are: 'Го - - спо - ди воз - - змѣхъ къ те - - бѣ' on the first line, 'оу - самъ - - - - - шн - - - - - мѣ. Оу - самъ - - - - - шн мѣ' on the second line, and 'Го - спо - ди. Го - спо-ди воззѣхъ къ те - - - бѣ' on the third line. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Када је реч о временској организацији *Остината*, музички ток започиње уводом гудачког ансамбла и харфе у ком време *стоји*; прикључивањем клавирске деонице у т. 7 успоставља се временско кретање. Ово временско кретање, које је Љубица Марић назвала равномерним и мирним, заправо од извођача захтева размишљање уназад, у генералном *sostenuto* осећају. Облик мелодијске линије остината представљен је кроз константно кружно мелодијско кретање – постепеним кретањем навише, па затим наниже, које прате крешендо и декрешендо. У погледу временске организације остинато клавирске деонице остаје у осећају константног усмерења уназад, чак и када су у питању крешенда. *Piu mosso* од т. 18-21, који доноси остатак ансамбла без деонице клавира, први пут од почетка композиције музички ток усмерава унапред, доносећи тему остината у инверзији. Временско усмерење унапред

се интензивније наставља од т. 24 у гудачком делу ансамбла, да би им се у ремећењу мирног тока клавирске деонице у т. 30 *fortissimo* упадом придружила и харфа. Посебно бих истакла обликовање наредне фразе од т. 37-42, још једног солистичког наступа гудачког ансамбла, који говори у прилог већ споменутом кружном обликовању мотива, на овом месту примењеном на ширем простору, на нивоу фразе (Пример 54).

Пример 54: *Остинато супер тема октоиха*, т. 37-40

The musical score for Example 54, measures 37-40, is presented in a system of six staves. The top two staves are for the piano (Ar.) and harp (PE.), and the bottom four staves are for the string ensemble (VI. I, VI. II, Vla., Vlc., Cb.). The piano and harp parts are marked 'poco accel.' and 'poco rall.' respectively. The string parts are marked 'cresc.' and 'dim.'.

У овом одломку јасно се види повезаност динамичког, мелодијског и агогичког кретања у музици Љубице Марић – у истом тренутку је у партитури означен *crescendo* и *poco accelerando* у оквиру мелодијског кретања навише, као и *decrescendo* и *poco rallentando* у оквиру мелодијског кретања наниже. Клавир и харфа се надовезују на смирење музичког тока од т. 41-43, које је претходно започето у гудачком ансамблу. У т. 43 убележена је корона на крају такта – остинато се први пут на кратко зауставља.

Наредни одсек од т. 44-56 је посебно занимљив због начина на који гудачки ансамбл и харфа контрастирају деонице клавира – у овом одсеку прва и друга виолина, виолончело и харфа унисоно доносе мелодију која је изведена из гласова *Осмогласника*, али у потпуно другачијој артикулацији и динамици у односу на клавирску деоницу. Иако су деоница клавира и деоница остатка ансамбла у овом

одсеку временски усмерени на исти начин – мишљењем уназад, напетост музичког тока постиже се контрастом између хоризонталне, линеарне мелодијске линије у деоници клавира и вертикалних, хорских узвика у остатку ансамбла (Пример 55).

Пример 55: *Остинато супер тема октоиха*, т. 47-49

У оквиру процеса припрема за завршни концерт докторског уметничког пројекта, сви извођачи у ансамблу су истоветно реаговали на овај одсек, односно имали су идентичну асоцијацију на Бетовенову (Ludwig van Beethoven) *Оду радости*. Декламативан начин обликовања мелодије уписан у нотама, који подсећа на хорске узвике, у комбинацији са карактеристичним мелодијским покретом, јасно асоцира на Бетовена (Пример 56).

Пример 56: *Остинато супер тема октоиха*, деоница виолине, т. 46-48

За разлику од Бетовенове *Оде радости* мелодија у *Остинату* не стиже до тонике. Изузетно су занимљиве мелодијске сличности гласова *Осмогласника* са

мелодијом *Оде радости*, иако су у питању дела потпуно различитог карактера. Попут мелодија из гласова *Осмогласника*, које Љубица Марић трансформише, мелодија *Оде радости* се полако рађа и трансформише у Бетовеновој *Деветој симфонији*, да би се јавила потпуно обликована у хорској деоници у последњем ставу.

Музички ток овог одсека *Остината* смирује се кроз соло каденцу деонице харфе од т. 56-59, која разложеним акордима преузима одјек мелодије *Осмогласника*. Мелодија *Осмогласника* се у наредној фрази од т. 60-68 враћа у клавирску деоницу, већ познатим кретањем уназад уз повремена контрастирања од стране гудачког ансамбла. Други пут од почетка композиције корона у т. 68 зауставља ток остината. У наредном одсеку од т. 69-80, у два наврата гудачки ансамбл прекида деоницу клавира карактеристичним помереним, квази *stretto* акцентима – у т. 69 и т. 76, стварајући осећај напетости. Од т. 81-86 опет се јавља инструментални соло гудачког дела ансамбла, који због ситнијих нотних вредности, упркос ознаци *poco sostenuto*, доноси осећај временског кретања унапред. У т. 86 остинато се враћа у деоницу клавира и наставља равномерни ток све до т. 96, у ком остатак ансамбла вертикалним *forte* упадима опет покушава да поремети мирноћу остината. Остинато се на кратко зауставља од т. 101-105, у ком остатак ансамбла доноси мелодију у сазвучјима паралелних кварта и квинти (Пример 57).

Љубица Марић у овом одсеку евоцира стил *органума*, најранијег средњовековног облика вишегласја, ког управо карактеришу паралелне квинте, кварте и октаве. У средњем веку, мелодије грегоријанског корала су биле трансформисане и озвучаване на различите начине, слично поступку који примењује Љубица Марић на гласове *Осмогласника*, на наш пандан грегоријанском коралу.

Последњи наступ мелодије *Осмогласника* у клавирској деоници у т. 106 почиње једином променом карактера остината у целој композицији; након наступа остатка ансамбла у стилу органума, клавир се надовезује на *forte* динамику ансамбла (Пример 58). У погледу временске организације остинато је упркос промењеној динамици и даље временски усмерен уназад. Наредне ознаке у партитури потврђују овакву тенденцију – *gravemente* у т. 110 у *fortissimo* динамици и затим *molto gravemente* у т.

112. Од т. 114 почиње динамичко и временско смиривање које се наставља до краја композиције; остатак инструменталног ансамбла евоцира статичну атмосферу увода у коме време *стоји*, да би се на крају чуо само одјек клавирске деонице, која сама завршава композицију у *pianissimo* динамици.

Пример 57: *Остинато супер тема октоиха*, т. 103-105

Example 57 shows measures 103-105 of the 'Ostinato super tema oktoixa' section. The score is for a piano ensemble. Measures 103-105 show a static texture with sustained chords in the strings and piano, while the arpeggiated piano part is absent.

Пример 58: *Остинато супер тема октоиха*, т. 106-108

Example 58 shows measures 106-108 of the 'Ostinato super tema oktoixa' section. The score is for a piano ensemble. Measures 106-108 show a dynamic texture with arpeggiated piano parts and sustained chords in the strings and piano. The piano part is marked 'molto f e molto legato'.

Композиција за флауту и клавир

Композиција за флауту и клавир откривена је у рукопису 2009. године у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности. Није познато да ли је у питању скица као почетак веће композиције или само идеја коју је Љубица Марић записала, па затим од ње одустала. У сваком случају, Љубица Марић ову композицију није објавила, нити именovala. Музиколошкиња Мелита Милин, припремајући међународни скуп који је одржан у Београду поводом стогодишњице од рођења Љубице Марић, пронашла је ову композицију, за коју је мислила да би могла да буде изведена као кохерентна целина, тако да ју је уврстила у списак камерних дела Љубице Марић. И мени се учинило да је третман клавира у овој композицији занимљив, тако да сам одлучила да је укључим у свој докторски уметнички пројекат. На основу свега што сам прочитала о Љубици Марић, учинило ми се да има смисла да особа попут ње напише камерно дело, које у ствари и не представља камерно дело – јер деоница флауте и клавира не свирају у истом тренутку, као и да читаву деоницу клавира, као инструмента који нуди разноврсне регистарске и звучне могућности, сведе само на једну хармонију и звучну боју.

Пример 59: преузето из књиге Мелите Милин: *Љубица Марић: Компоновање као градитељски чин*, стр. 345



Монодија октоиха, почетак



III глас, почетак прве стихуре

Претпоставља се да је *Композиција за флауту и клавир* настала око 1985. године, у исто време као и *Монодија октоиха* за соло виолончело (Пример 59), јер је почетак обе композиције идентичан, заснован на трећем гласу *Осмогласника* (Пример 60).

Пример 60: *Композиција за флауту и клавир*, т. 1-5



С обзиром на то да је у питању само скица композиције, у партитури не постоји много динамичких ознака и смерница за извођење. Када је у питању временска организација деонице флауте, у овој композицији присутан је велики број кружних мотива пореклом из *Осмогласника*, које би требало обликовати на већ споменут начин – најпре у кретању унапред у крешенду, затим уназад у декрешенду. У погледу третмана клавирске деонице, ова композиција може да се повеже са *Остинатом супер тема октоиха* јер је деоница клавира у оба дела сведена на једну улогу – у *Остинату* клавирска деоница представља миран, равнодушан ток времена, док у *Композицији за флауту и клавир* представља звона. Љубица Марић често употребљава звона у свом стваралаштву у различитим контекстима – у *Октоиху 1* као духовно озарење, као егзалтирана звона на почетку и крају првог става *Византијског концерта*, док су на крају трећег става концерта трансформисана у смирена, спокојна звона. У *Композицији за флауту и клавир*, клавирска деоница се појављује на крају композиције, у тренутку када флаута заврши своје излагање, само као смирење и хармонски одјек деонице флауте (Пример 61).

Пример 61: *Композиција за флауту и клавир, клавирска деоница*

a tempo

Клавирска деоница у овој композицији доноси генерални осећај смирења у временском кретању уназад; временски ток је изграђен равномерном пулсацијом акорада у десној руци које повремено *ударци* звона у левој руци усмеравају благо унапред.

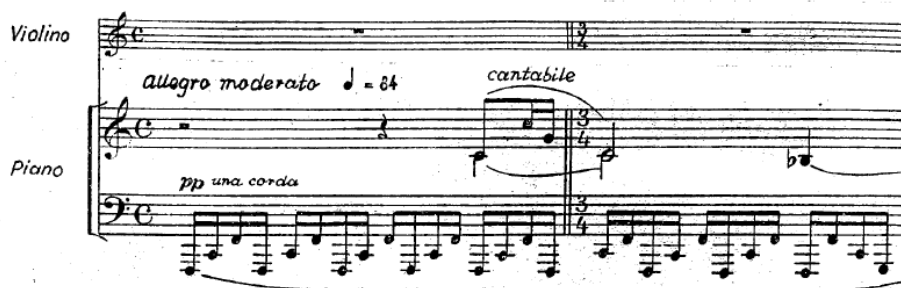
Соната за виолину и клавир

Од свих камерних дела Љубице Марић која у свом саставу имају клавир, *Соната за виолину и клавир* је највише или најупечатљивије од свих под утицајем фолклора. Иако не користи цитате народних песама, упечатљиво је коришћење њихових елемената – мелодије и ритма. По речима Љубице Марић, „у Сонати за виолину и клавир моја музика се једини пут излила у класичном сонатном облику, као дуг оном моћном стилу у историји европске музике“ (Милин, 2018а: 131). Први и трећи став су сонатног облика са обрнутим репризама, док је други, лагани став, сложена троделна песма; распоред тоналитета је такође традиционалан – први и трећи став су у Еф, док је други у Де. Сонату карактеришу широке фразе и интензивна употреба хроматике, због чега се о њој често пише као о сонати романтичарског израза. Иако мелодијска линија виолине често може имати призив романтизма, клавирска

деоница даје јасну експресионистичку атмосферу целом делу. У погледу израза, заиста је утисак да се соната *излила*, како је и сама Љубица Марић рекла, не само у изразу, већ и у тематском јединству сва три става. У наставку, покушаћу да укажем на мотиве, хармонске специфичности или специфичности фактуре који представљају асоцирање на старије епохе барока и средњег века, као карактеристичне формуле које ће Љубица Марић користити и у делима насталим у другим периодима њеног стваралаштва. Треба имати на уму да је *Соната за виолину и клавир* хронолошки настала пре горе споменутих дела, у исто време као и *Стихови из Горског вијенца*.

Увод првог става сонате започиње тоничним педалом у басовој деоници клавира, који бисмо могли да назовемо и бордуном или остинатом; шеснаестинским покретом сугерише се барокна моторичност, која је овде дата у потпуно другачијем контексту. Када је у питању временска организација шеснаестина, оне су на почетку композиције усмерене унапред, док мелодијска линија десне руке повремено ствара тензију благим кретањем уназад, односно заокруживањем мелодијских мотива (Пример 62).

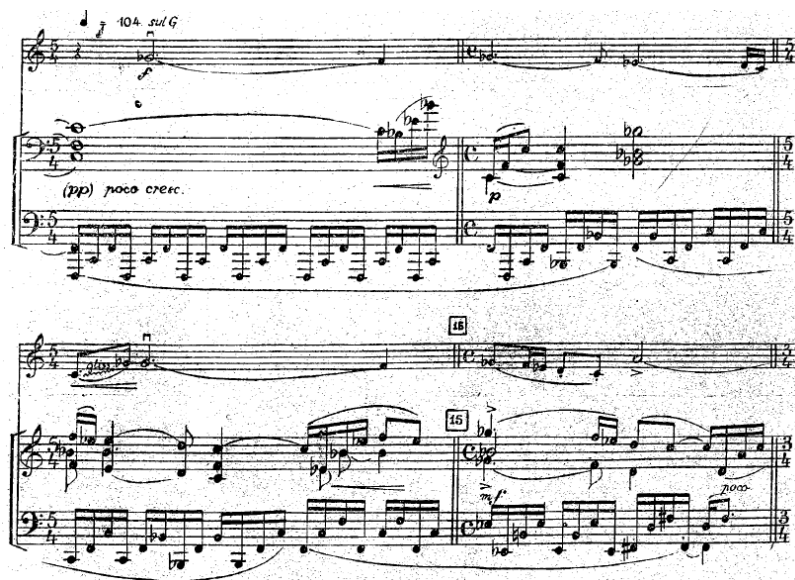
Пример 62: *Соната за виолину и клавир*, први став, т. 1-2



Иако је у деоници баса присутан шеснаестински покрет, заправо су у питању понављања група од три шеснаестине, што такође звучно ствара осећај тензије. У извођачком смислу код пијанисте се дешава аутоматска интуитивна извођачка реакција благог задржавања, односно продужавања најниже басове ноте Еф, као у типичним ситуацијама коришћења албертинског баса у класицизму. Након клавирског увода од дванаест тактова, наступа прва тема уласком виолине (т. 12-39), која је

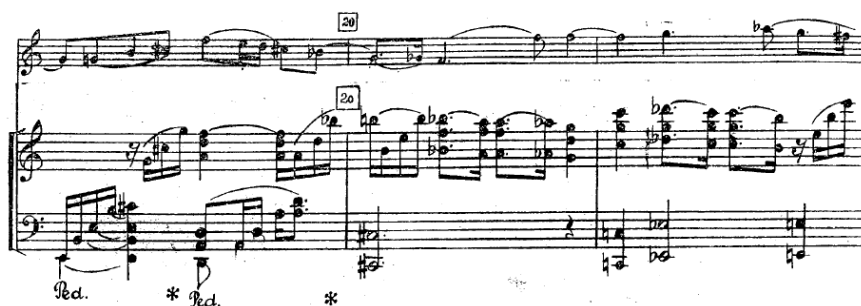
временски усмерена унапред. Асоцијације на фолклор су присутне већ првим тоном Гес – сниженим другим ступњем – у деоници виолине, као и глисандом у интервалу тритонуса у т. 14 (Пример 63).

Пример 63: Соната за виолину и клавир, први став, т. 12-15



Временски је прва тема обликована кретањем унапред и у крешенду; повремено оваквој генералној тенденцији контрастирају мотиви афекта туге присутни и у *Стиховима из Горског вијенца*, обликовани уназад у декрешенду. У питању су мотиви у разложеним или паралелним октавама, којих је много у оквиру прве теме, у наставку издвајам примере таквих мотива у т. 20-21 (Пример 64).

Пример 64: Соната за виолину и клавир, први став, т. 19-21



Уопште, у изградњи кулминације прве теме која се дешава у т. 28, карактеристична је појава паралелних сазвучја квинти и октава у деоници клавира, којима евентуално деоница виолине (и то само повремено) даје одређеност дура или мола. Овакви паралелни интервали су карактеристични за цео први став и целу сонату (Пример 65).

Пример 65: *Соната за виолину и клавир*, први став, т. 25-27



Одређени аутори који су писали о делима Љубице Марић у низању паралелних интервала виде импресионистичке елементе, који су наравно дати у другачијем експресионистичком контексту, без мекоће и разливености звука. Ипак, због рескости звука, која је присутна у тренуцима појаве паралелних интервала, чини се да Љубица Марић не евоцира импресионизам, већ стил раније споменутог *органума*. У *Стиховима из Горског вијенца*, композицији која је написана у истом периоду, присутни су идентични паралелни интервали (Пример 66).

Пример 66: *Стихови из Горског вијенца*, т. 31-32



У погледу карактеристичних паралелних сазвучја, Љубица Марић употребљава још један типично барокни образац реализације баса континуа (у овом случају позног барока, генерал баса) – паралелне сектакорде. Они ће се више пута јављати у току музичког тока, врло често у разложеном виду, у покрету квинтола у т. 35-38 (Пример 67).

Пример 67: *Соната за виолину и клавир*, први став, т. 36-37



Пример 68: Соната за виолину и клавир, први став, т. 38-41

Musical score for "L'Espresso" by Franz Schubert, Op. 14, No. 4. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system has three staves: a vocal line (Soprano/Alto) with lyrics "Pochissimo meno mosso", a piano line with "dim. molto" and "ppp", and a bass line with "Ped." and "ppp". The second system has two staves: a vocal line with "molto legato" and "Pochissimo meno mosso", and a piano line with "ppp" and an asterisk. The third system has two staves: a vocal line with "un poco" and a piano line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Уводни одсек развојног дела (т. 89-113) доноси нови гест временског усмерења унапред, са кулминацијом у т. 110. Одсек започињу разложена октавно-квинтна сазвучја, а завршавају симултани паралелни интервали карактеристични за прву тему *Сонате*. Централни одсек (т. 113-124) користи идентичан материјал моста експозиције, и такође је означен са *meno mosso* – присутан је шеснаестински покрет усмерен уназад, као и паралелни сектакорди разложени у квинтолама (елементи прве теме). Завршни одсек развојног дела (т. 124-145) почиње квази каденцом у деоници виолине (т. 124-128) у којој се временски ток умири, да би већ од т. 129 опет прогресивно кренуо унапред; враћа се шеснаестински покрет у оквиру клавирске деонице, док се у мелодији виолине појављују делови мелодије прве теме у аугментацији (т. 136-142).

Обрнута реприза почиње другом темом (т. 145-160) која је у тематском смислу изузетно занимљива – Љубица Марић комбинује тематски материјал клавирске деонице из мошта експозиције са мелодијом друге теме у виолини (Пример 69).

Пример 69: Соната за виолину и клавир, први став, т. 147-151



Интересантан је избор Љубице Марић да у репризи споји ове две теме у једну. Уколико се овакав избор посматра из угла временске тенденције тематских материјала, сасвим је логичан – материјал моста и друге теме у експозицији су у погледу временске тенденције усмерени уназад. Прва тема у репризи (т. 161-180) усмерава музички ток унапред; овог пута временски ток се додатно убрзава у кретању унапред кроз *rosso animato* у т. 170. Паралелни секстакорди у т. 177-179 смирују музички ток и најављују коду (од т. 180) у којој шеснаестински покрет на тоничном педалу мишљен уназад, *sostenuto*, заокружује цео став.

Други став изграђен је на контрасту између А и Бе одсека велике сложене троделне песме. Контраст се огледа у музичкој структури, временској усмерености одсека, као и хармонском језику. Одсеци А и А' су хармонски одређенији, смиреног карактера, док средњи део звучи као квази импровизација, са лебдећом, мистичном атмосфером коју доноси клавирска деоница – хармонски неодређена, са сталним смењивањем дурских, молских, умањених и прекомерних акорада. Када је у питању временска усмереност, одсеци А и А' обликовани су у временској тенденцији уназад, док је одсек Бе покретљивији, флуиднији и мишљен у јасној тенденцији кретања унапред.

Прва тема на почетку става показује јасне асоцијације на фолклор – прекомерна секунда у мелодији и бордун или остинато у басу (Пример 70).

Пример 70: Соната за виолину и клавир, други став, т. 1-8



Мелодија прве теме јавиће се три пута у оквиру првог А одсека – најпре у деоници клавира, затим два пута у деоници виолине. Први наступ мелодије у деоници виолине (т. 10-21) надовезује се на атмосферу с почетка става, смиреног временског тока уназад, са константним бордуном у басовој деоници клавира; краткотрајно узнемирење музичког тока и кретање унапред догађа се кроз *poco animato* од т. 19-21. Други наступ мелодије у деоници виолине у т. 22 праћен је променом фактуре у клавирској деоници – бордун постаје равномерно ритмизован у осминском покрету (Пример 71).

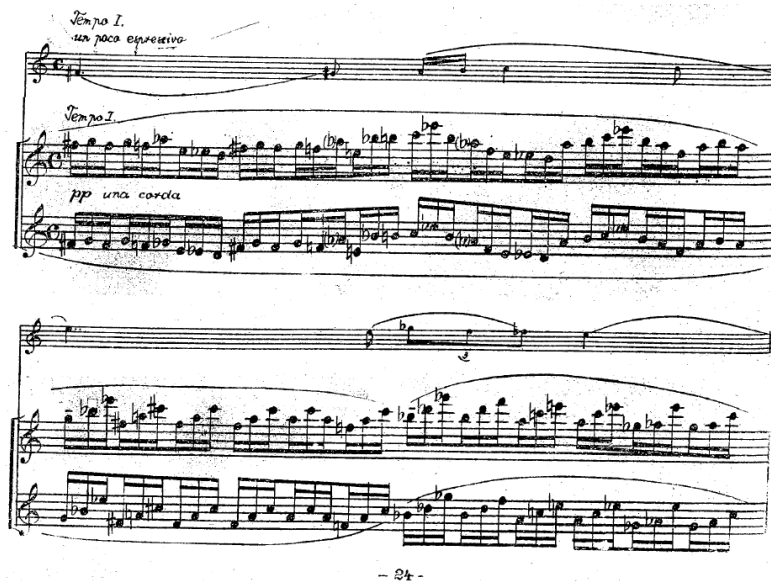
Иако је и ова појава теме праћена временским кретањем уназад, субјективни осећај је да се музички ток покренуо унапред због ритмизоване клавирске деонице баса у октавама. Након динамичке кулминације у т. 32-36, музички ток се смирује и завршава квази каденцом у деоници клавира, која постаје главни градивни материјал

средњег дела. Мелодија у деоници виолине има јасне обресе прве теме с почетка става (Пример 72).

Пример 71: Соната за виолину и клавир, други став, т. 22-27



Пример 72: Соната за виолину и клавир, други став, т. 42-43



Специфичност у обликовању временског тока средњег одсека другог става у деоници клавира, представља обликовање покрета у триолама. Триоле су углавном

временски обликоване у групама по три, краткотрајним заустављањем на првој ноти која је на доби, и затим убрзаним кретањем унапред у декрешенду – попут многобројних мотива искри на малом простору. Изузетак представљају групе триола које се хроматски крећу наниже, и које су груписане луковима у партитури у трајању од две добе – дакле, у групама по шест малих триола. Приликом друге појаве теме у оквиру Бе одсека (т. 49) долази до кулминације тог дела у којој ће триолски мотиви у деоници клавира бити обликовани у крешенду. Читав музички ток креће се унапред до кулминације у т. 54, да би се у наредна четири такта одржавао динамички интензитет мишљењем уназад. Музички ток се затим смирује и доводи до поновне појаве прве теме.

Крај другог става доноси паралелне сектакорде карактеристичне за први став, у лаганом ставу, наравно дате у другачијој, смиреној атмосфери, временски мишљеној уназад. У тоналном смислу, на крају другог става се јавља миксолидијско или субдоминантно иступање (т. 85-86), типично за крајеве барокних композиција, као и већ споменута сазвучја паралелних октава и квинти, односно звучни одјек паралелних сектакорада у т. 91-92 (Пример 73).

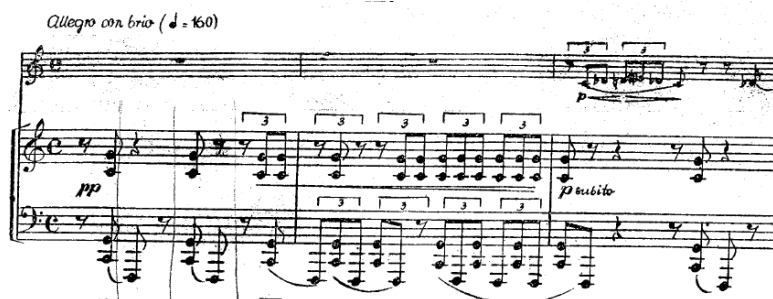
Пример 73: Соната за виолину и клавир, други став, т. 82-92



Повратак бордуна с почетка става враћа музички ток у стање мировања; кроз *calme* у т. 87, *calando* у т. 89 и *ritenuto molto* у т. 90 музички ток се зауставља.

Трећи став се надовезује на други истим симултаним интервалским сазвучјем квинте и октаве, као и јасним асоцијацијама на фолклор – овог пута у употреби карактеристичних ритмова и честих бордуна/остината/педала у деоници клавира. Генерално је трећи став *Сонате за виолину и клавир* најполетнија музичка целина од свих дела Љубице Марић, одликује га константно временско кретање унапред у таласима, или гестовима. Назнака оваквог временског усмерења видљива је већ кроз ритмичко убрзавање у деоници клавира у прва два такта; улазак виолине у трећем такту праћено је кружно обликованим мотивом – уједно и ретким тренутком у ком се музички ток двоуми у погледу кретања унапред (Пример 74).

Пример 74: *Соната за виолину и клавир*, трећи став, т. 1-3



Први талас усмерења унапред се јавља до т. 14, да би се у т. 15 од *subito piano* динамике кроз *crescendo molto* одмах наставио други талас кретања унапред. Друга фраза или гест прве теме доноси занимљиву декламативну мелодијску тему у деоници клавира, такође фолклорног призвука, са помереним акцентима на другу и четврту добу у такту. Ова тема праћена је хармонским односом тоника-доминанта у басовој деоници (Пример 75).

Посебно је занимљив третман времена у склопу метро-ритмичких конфликта – тенденција кретања унапред је повремено ометана акцентима који се никада не јављају на првој доби. *Помереност* добе, наставља се у наредним тактовима, имитацијама између виолине и клавира у т. 25-26 (Пример 76).

Пример 75: Соната за виолину и клавир, трећи став, т. 21-24



Пример 76: Соната за виолину и клавир, трећи став, т. 25-27



Временско усмерење унапред се наставља у налету, све до појаве друге теме у т. 37, означене са *tempo mosso*. Мелодија друге теме у виолини временски је усмерена уназад, покушава да смири временски ток, док се у деоници клавира нижу паралелни велики молски септакорди и уносе тензију константним импулсима који би музички ток да усмере унапред (Пример 77).

Пример 77: Соната за виолину и клавир, трећи став, т. 37-42



Паралелни велики молски септакорди обликовани су кружном временско-динамичком тенденцијом. Тематско јединство става потврђује асоцијација на мелодију са почетка другог става у другој теми трећег става у деоници клавира (т. 43-47), такође обликовану кружним гестовима (Пример 78).

Пример 78: Соната за виолину и клавир, трећи став, т. 43-45



Ова тема доживљава карактерну трансформацију, квази пародију у наставку музичког тока клавирске деонице (т. 49-53), док виолина наставља низање великих молских септакорада (Пример 79).

Пример 79: Соната за виолину и клавир, трећи став, т- 49-54



Завршна група експозиције трећег става (т. 56-66) представљена је кроз гест временског кретања унапред и поновно низање паралелних великих молских септакорада, овог пута организованих на ширем простору.

Развојни део трећег става почиње уводним одсеком од т. 66-91 у још једном великом таласу кретања музичког тока унапред. У оквиру уводног одсека јавља се посебно духовита и изражајна, типично фолклорна трансформација мелодије прве теме у деоници виолине, кад се на померену акцентовану добу, додаје и трилер (Пример 80).

Пример 80: Соната за виолину и клавир, трећи став, т. 80-82

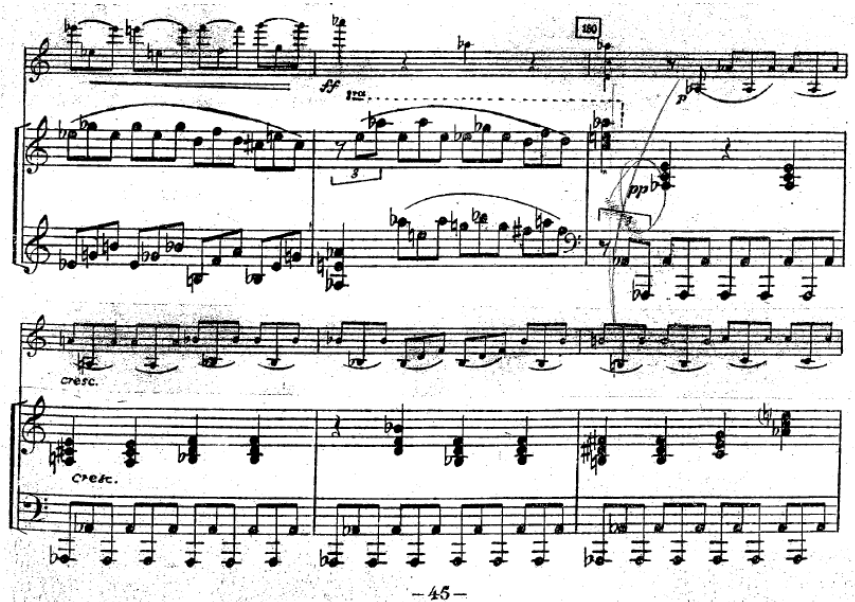


Централни одсек развојног дела (т. 91-103) доноси динамичку кулминацију у дотадашњем току става, музички док се додатно убрзава у кретању унапред, паралелно са дуготрајним задржавањем интензитета у *forte* динамици. Због изузетних техничких захтева уводног и централног одсека развојног дела, за извођаче је неопходно размишљање уназад – у том тренутку већ дуго се музички ток константно креће унапред у таласима/гестовима и доста дуго је присутан снажан динамички интензитет; временско-динамичка напетост достиже свој лимит, услед чега је неопходно – ради одржавања генералног интензитета – да размишљамо уназад, иако се за слушаоца музички ток и даље незауостављиво креће унапред.

Завршни одсек развојног дела трећег става (т. 103-109) користи материјал друге теме – разложене паралелне велике молске септакорде, којима се музички ток смирује и најављује обрнуту репризу, односно појаву друге теме (т. 110-127). Друга тема је у репризи смиренија него у експозицији, умеренијег импулса у деоници клавира – изразитије је усмерена уназад. Оваква временска тенденција надокнађује се у прелазу (т. 128-142), односно мосту, ка репризи прве теме. Тематски материјал моста заснован је материјалу прве теме, као и реминисценцијама на уводни и централни одсек развојног дела – дакле, у погледу временске организације усмерен је унапред и најављује наступ прве теме. Прва тема у репризи (т. 143-180) изграђена је кроз нове гестове кретања унапред, са кулминацијом у т. 175-180. У коди трећег става, од т. 180, јавља се комбинација свих претходних музичких елемената – тонични педал/бордун, употреба сниженог другог ступња и разложени велики молски септакорди. Употреба паралелних секстакорада се једина у закључку *Сонате* трансформише у паралелне дурске квинтакорде у деоници клавира у т. 180-183 (Пример 81).

Када је у питању временска организација, кода представља још један, последњи гест временског кретања унапред; динамички и агогички се музички ток непрекинуто креће унапред у крешенду. Опет, услед потребе да се на дугом временском простору одржи динамички интензитет, неопходно је да извођачи у пар наврата размишљају уназад – од т. 191-194, као и на самом крају композиције од т. 198-202.

Пример 81: Соната за виолину и клавир, трећи став, т. 178-183



Инвокација

Инвокација за контрабас и клавир је прва композиција настала након дуге паузе у компоновању Љубице Марић, којом започиње период интензивног компоновања камерних дела. Називом композиције призива појање *Осмогласника* којим је била инспирисана педесетих и шездесетих година – у деоници контрабаса јављају се мелодијски фрагменти који подсећају на други и трећи глас. Форма композиције је изразито бергсоновска, јер се развија као процес – слушаоци имају осећај да није унапред одређена. Позивање, или призивање прошлости у садашњост такође асоцира на Бергсонову филозофију.

Композиција је структурно подељена на два дела – први, речитативни део (т. 1-40), и други (т. 40-71) који представља мистериозну инвокацију. У првом делу јавља се очигледнија повезаност са гласовима *Осмогласника*, услед карактеристичних мелодијских покрета другог и трећег гласа. Контрабас започиње композицију солистичким монологом који је у временском погледу организован у две фразе или

геста – први од т. 1-6 кружне тенденције (унапред, мелодијским кретањем навише у крешенду, а затим кретањем уназад, силазним мелодијским покретом у декрешенду) и други са тенденцијом кретања унапред од т. 8 до уласка клавира у т. 11. Тенденција кретања унапред се манифестује и кроз *accelerando* у т. 10 који најављује улазак клавира. Одмах по придруживању клавирске деонице у контрабасу се јавља јасна асоцијација на глас *Осмогласника* (Пример 82).

Пример 82: *Инвокација*, т. 13-15



Кроз *meno mosso* и мотиве из *Осмогласника*, деоница контрабаса у наставку првог дела *Инвокације* показује генералну тенденцију кретања уназад. Декламативни карактер подразумеваће понекад различите временске тенденције у обликовању мотива, међутим генерална атмосфера остаје усмерена уназад – *sostenuto*. Клавирска деоница је у овом одсеку пратња речитативној деоници контрабаса; у погледу структуре акорада, Љубица Марић често употребљава кластерске структуре, у којима се неком интервалу или акорду додају суседни тонови, било да је у питању мала или велика секунда. Иако у целокупном свом стваралаштву на овакав начин гради акорде, у *Инвокацији* је то посебно упечатљиво (Пример 83) – Љубица Марић је овакав начин додавања горње и доње вођице средишњем тону назвала *сноп* (Чичовачки, 2009: 14). Први део композиције завршава се истим мелодијским обртом из *Осмогласника*, овог пута у флажолетима (Пример 84).

Пример 83: *Инвокација*, т. 19-21



Пример 84: *Инвокација*, т. 30-34

Други, централни део *Инвокације*, означен са *misterioso*, започиње четвртстепеним интервалима у деоници контрабаса око тона Де у т. 40, док клавирска деоница уноси узнемиреност, са само три *pianissimo* тона Дис-Е-Еф, која се понављају у дубоком регистру и повременим *forte* акцентима у десној руци (Пример 85).

Пример 85: *Инвокација*, т. 40-44

Јасан пулс у деоници контрабаса успоставља временско усмерење унапред које ће бити карактеристично за цео други део *Инвокације*. Крешендо на дугом простору усмерава музички ток унапред до динамичке кулминације у т. 54. Временски ток се затим смирује прогресивно од т. 59, означеном са *Lento*, преко *Molto lento* у т. 64, постепено се крећући уназад, да би се зауставио пицикатором у деоници контрабаса и трилером на најдубљем клавирском тону (Пример 86).

Завршетак композиције на најнижем клавирском тону Љубица Марић је појаснила речима: „Самој инвокацији – дозивању, супротставља се у клавиру немилосни бездан неповрата“ (Милин, 2018а: 227).

Пример 86: *Инвокација*, т. 63-71

Торзо

Клавирски трио *Торзо*, последња је композиција коју је Љубица Марић написала. Представља њено најкомпактније дело, изузетно тематски повезано, са деоницама инструмената које се у потпуности прожимају и допуњују. Ово дело је удаљено од било какве виртуозности, у њему се ствара утисак спонтаног излагања мотива и њиховог варирања, односно спонтаног музичког тока. Осећај је да се у композицији све креће унапред кроз континуум звука, који одговара појму трајања код Бергсона. Назив *Торзо* се по речима Љубице Марић односи на димензије облика који је у овом случају „сведен на своје језгро“ (Милин, 2018а: 248).

Клавирски трио почиње и завршава клавир, типичним евоцирањем звука звона. Након почетних звона, у трећем такту клавирској деоници се придружује виолончело које усмерава временски ток дела унапред; кроз *accelerando* и силазни хроматски квази глисандо у т. 7, виолончело предаје музички ток клавирској деоници која наставља тенденцију кретања унапред у крешенду и најављује улазак виолине у 10. такту. Заједнички, сва три инструмента након ритмизованих тремола и одјека квази остината, доводе до кулминације прве фразе на тону Гес у деоници виолине. Цео ансамбл затим

смирује музички ток и припрема одјеке мелодијских фрагмената *Осмогласника*. У првом делу композиције материјал гласова *Осмогласника* није дат као централни део композиције – прва јасна асоцијација на мелодију *Осмогласника* јавља се у деоници виолончела у т. 21-22, на који се одмах надовезује клавир као ехо у т. 23-24 (Пример 87); овај мелодијски материјал нам је већ познат из *Сонате за виолину и клавир*, *Инвокације* и кантате *Из тмине појање*.

Пример 87: *Торзо*, т. 21-24



У наведеном примеру јасно се види да је тенденција обликовања мотива из *Осмогласника* углавном кружна – крешендо и декрешендо у деоници виолончела такође подразумевају благо агогичко померање унапред и уназад. Исто важи и за наредни мотив у деоници клавира, који асоцира на звона. Након што се временски ток скоро зауставио од т. 21-24, већ у другој половини т. 24 унисоном мелодијом сва три инструмента музички ток се помера унапред. Од т. 26-30 виолина и виолончело остају сами, да би деоница виолончела сличним тематским материјалом с почетка композиције усмерила музички ток унапред – истим хроматским силазним квази глисандом у т. 29. За разлику од уводног дела композиције, у ком деоница виолончела силазном квинтолом усмерава музички ток унапред, у другој појави овог тематског материјала, након силазне квинтоле музички ток се зауставља. У том тренутку, јавља се друга јасна асоцијација на *Осмогласник* у т. 32-37, најпре у деоници виолине, затим

у клавирској деоници, да би се на крају карактеристични мелодијски обрт појавио у сва три инструмента унисоно (Пример 88).

Пример 88: *Торзо*, т. 30-38



За разлику од претходног одсека (т. 21-24), у ком мелодијски материјал *Осмогласника* има тенденцију благог кретања уназад, у другој појави (т. 32-37) материјала *Осмогласника* се временски ток у потпуности зауставља. Клавирски соло од т. 37 поново постепено успоставља временско кретање унапред, да би се у т. 44 деоници клавира придружили виолина и виолончело унисоном мелодијом у *forte* динамици. Заједно, сва три инструмента поново усмеравају временски ток унапред до кулминације у т. 54 коришћењем сличних ритмизованих тремола с почетка композиције. У наредна три такта (т. 55-57) се музички ток нагло смирује у динамичком и агогичком кретању уназад. Наредна фраза започиње постепеним грађењем *снопа* додавањем секунди у клавирској деоници од т. 58 и наставља се постепеним убрзавањем временског тока кроз *animato* у деоници клавира (т. 63-64).

Временско кретање унапред наставља деоница виолине паралелним квартама, које су у партитури означене као *quasi vibrato grande* (Пример 89).

Пример 89: *Торзо*, т. 66-68



Након ритмичког убрзавања у деоници клавира у т. 68, паралелним квартама у деоници виолине придружује се виолончело, углавном удвајајући доњу ноту деонице виолине. Ова фраза, изразите временске тенденције унапред, завршава се звучно упечатљивим глисандом деонице виолине и виолончела, након које клавир одмах доноси његов ехо и смирује музички ток (Пример 90). Након смирења, музички ток се још једном зауставља; клавирска деоница доноси речитативну мелодију изнад које су исписани Његошеви стихови *Је ли јавје од сна смућеније?* (Пример 91).

Пример 90: *Торзо*, т. 73-75



Пример 91: *Торзо*, т. 76-80



Мелодија у клавирској деоници дата је у аугментацији у односу на *Стихове из Горског вијенца*. Управо овај одломак сведочи о другачијем односу према цитатима у позној фази стваралаштва Љубице Марић – цитат није искоришћен као градивни елемент музичке структуре, већ је јасно одвојен од остатка музичког тока. И поред оваквог јасног издвајања цитата, они нису дати фрагментарно, припремљени су у склопу тока свести, односно бергсоновског трајања. У погледу временске организације, сваки пут када се у оквиру клавирског трија *Торзо* јаве цитати, било да су они из *Осмогласника* или из *Стихова из Горског вијенца*, приметно је заустављање временског тока.

Нову фразу у т. 80 започиње клавирска деоница сличним мелодијским материјалом као на почетку композиције; сличан квази глисандо из деонице виолончела, односно силазна квинтола, сада се јавља у деоници клавира и покреће временски ток унапред (Пример 92). Кроз снопове и ритмичко убрзавање, временски ток унапред завршава се квази каденцом у клавирској деоници у т. 95; у наредна два такта се музички ток у деоници клавира успорава и прирема *meno mosso* у т. 99, који доноси последњи заједнички наступ сва три инструмента. Мистериозно *meno mosso* смирење, које доносе сва три инструмента, опет скоро зауставља музички ток. Епилог целог дела представља евокација звука звона у клавирској деоници, симболично заокружујући композицију. Поступном деконструкцијом снопа, клавирски трио завршава се понављањем једног тона у клавирској деоници и нестајањем звука (Пример 93).

Пример 92: Торзо, т. 84-87



Пример 93: Торзо, т. 108-119



5.4 Символ круга у делима Љубице Марић

У стваралаштву Љубице Марић се као посебност може издвојити симбол круга. Симбол круга може се видети у њеном развојном путу – од почетне заинтересованости за фолклор, удаљавања од њега у периоду студирања у Прагу, до поновног интегрисања елемената традиције са ових простора у своја дела. Такође, њено стваралаштво у ширем смислу представља заокруживање тенденција претходних генерација наших композитора ка равноправном и актуелном укључивању у европске токове. У *Остинату супер тема* октоиха записан је мото *Крећући се стоји – стојећи креће се*, који је Љубица Марић, будући да се бавила и сликањем поред компоновања, насликала (Слика 1).



Слика 1. Таблица. Музиколошки институт САНУ. Преузето из чланка Мелите Милин: <https://koraci.net/2018/10/page/2/>

Круг као симбол бескрајног, непрестаног кретања представља и симбол Бегсоновог трајања – кретања које се не враћа тачно на почетак, већ се непрестано

трансформише попут спирале. Такође, круг је симбол јединства и целовитости, односно нечега што се не може потпуно разумети анализом делова, већ само интуицијом. На крају, круг је симбол и полета живота (*élan vital*) – непрекидне виталне силе, која се не креће праволинијски, већ органски и динамично.

Љубица Марић је у разговорима са музиколошкињом Мелитом Милин спомињала куглу, која за њу представља симбол бесконачности (Милин, 2009: 25). Занимљиво је да Љубица Марић уместо дводимензионалног круга, говори о тродимензионалном облику као симболу бесконачности.

У њеном стваралаштву може се уочити тежња ка заокружености, пре свега у формалном смислу јер често њена дела направе пун круг – од почетне тишине, опет одлазе у тишину. Занимљиво је да већина њених камерних дела која у свом саставу имају клавир почињу и завршавају се истим тоном у деоници клавира – *Стихови из Горског вијенца* тоном Дес, *Соната за виолину и клавир* тоном Еф (први и трећи став такође почињу и завршавају се тоном Еф, док је други став заокружен тоном Де), у *Остинату супер тема Октоиха* клавирска деоница почиње и завршава се на тону Ге, *Чаробница* на Цис, *Торзо* на Е (или сазвучјем Дис-Е, присутном и на почетку и на крају). Поред тога, сва камерна дела Љубице Марић из треће групе камерних дела која у свом саставу имају клавир, написана после 1983. године, завршавају се на исти начин – понављањем једног тона у деоници клавира који прелази у тишину. Могуће је да понављање једног тона на крају представља већ споменути „један бескрајан тон“ (Макевић, 1993: 10) који се налази у основи свега, па и космоса.

6. Закључак

Феномен времена се налази у центру дефинисања музичког дела, као и музичке уметности – да ли музичко дело постоји само кроз своју звучну реализацију у *времену*, или постоји чак и ако га нико не изводи. Иако су размишљања о оваквим питањима разматрана на филозофско-естетичкој равни, ретко кад се говорило или писало о томе какве импликације одговори на ова питања имају на однос према извођаштву – уколико се извођачки аспект уопште разматрао, углавном је спомињан у контексту хијерархије и мање важности. У том смислу феноменолошки приступ музичком времену као *проживљеном* или *мишљеном времену*, замишљеном од стране људи за друге људе – било да су то извођачи или слушаоци, представља занимљиву новину у посматрању музичког дела. Феноменолози посматрају музичко дело као унутрашњи процес или догађај, у ком је сусрет извођача са партитуром и/или композитором заправо сусрет са новим бићем, које има своју личност, расположења, пулсацију, и према коме се такође наш однос временом мења – као однос према особама које срећемо у животу. Феноменолози су се у посматрању музичког дела ослонили на филозофију Анрија Бергсона, која је заснована на времену као феномену који је карактеристичан и за живот и за музичко дело, и које поседује различите квалитете, док интуиција при томе представља главни метод сазнања. Заправо је Бергсонова филозофија одиграла пресудну улогу у „рационализацији уметничке интуиције“ (Douglass, 2013: 107); улога уметности је, према Бергсоновом мишљењу, да унутрашњем животу људи врати осећај интуиције. Бергсонова филозофија директно је утицала на развој модернизма у литератури, кроз утицај на писце који су његова дела читали – на пр. Марсел Пруст (Marcel Proust), Џејмс Џојс (James Joyce), Т. С. Елиот (T. S. Eliot), Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) и Владимир Набоков (Vladimir Nabokov). За Бергсона, значајна уметничка дела морају по својој природи да буду *тешка*, јер уметност „мора да поремети ток рационалне мисли, да би побудила интуицију“ (Douglass, 2013: 121).

Филозофија Анрија Бергсона и модернизам, који је терминолошки настао од латинске речи *modo* – сада, дубоко су повезани. Карактерише их нови начин

разумевања стварности, код Бергсона кроз интуицију и трајање (*temps durée*), а код модерниста кроз експериментисање са формом и перцепцијом. Заједничко им је унутрашње, квалитативно време свести, као време које се *осећа*, као и сумња у рационално знање као једини облик истине. У погледу односа према прошлости, и Бергсон и модернисти посматрају прошлост као део садашњости – прошлост наставља да постоји у свести и живи кроз трајање; са друге стране за модернистичке ауторе прошлост не представља објективну историју, већ интегрисано (некад и фрагментарно) лично искуство. И код Бергсона и код модернистичких аутора прошлост је субјективна, променљива и неодвојива од идентитета. У контексту музичке уметности, модернизам настаје у периоду у ком је истовремено на музичкој сцени активно присутна музика прошлости и садашњости – на концертним подијумима се редовно изводе дела композитора из претходних епоха, који припадају различитим стилизовима. Композитори су у посебној позицији, јер све време имају и у реалном свету око себе, али и у свести различите прошлости – вероватно се због тога и јављају идеје о свесном преусмеравању тока музике који ће обележити наредних сто година музичког развоја, као на пр. код Шенберга. Композитори претходних епоха нису размишљали о томе на тај начин.

Композитори у Србији се прикључују модернистичким тенденцијама у периоду између два светска рата, као и након Другог светског рата. Карактеристичан модернистички однос према прошлости на нашем поднебљу се преиспитује кроз истраживање *традиције* – фолклора, православне/духовне музике и византијског наслеђа. У том смислу истиче се модернизам Љубице Марић изразито бергсоновске оријентације – за њу је унутрашње искуство важније од спољашње форме, она одбацује *објективност* у корист дубљег, личног и продуховљеног израза и ствара музику коју карактерише посебан музички ток који упућује на *духовно трајање*. Љубицу Марић са Бергсоном повезује и посебан однос према интуицији: „Заборавили смо на снагу инстинкта, на снагу непосредности, на снагу интуиције – талента – истинитости, на првенство стваралачке моћи“ (Марић: 2009: 31). Сумња у интелигенцију на којој инсистира Бергсон, Љубица Марић изражава кроз сумњу према објективном и рационалном: „Да ли је икада довољно описана опасност човечије жеље

за сазнањима? – Обогаћу га и удаљује од живота а он оста празан у сваком случају“ (Марић: 2009: 52). Инстинкт и интуиција за Љубицу Марић представљају истинско сазнање: „Знамо пре него што знамо да знамо – ето шта је интуиција“ (Марић: 2009: 77), „Ми људи се сналазимо памећу, а друга жива бића нечим што је паметније од памети, а то је ИНСТИНКТ“ (Марић: 2009: 80). За Љубицу Марић све потиче из интуиције, па и мисао: „Речи су скраћенице за мисао. А она ниче из *интуиције*“ (Марић: 2009: 53). Посебан однос Љубице Марић према интуицији и времену се види и кроз њену партитуру – комплексни ритмови који наизглед асоцирају на екстремну прецизност, заправо су путокази да се реалан звук *ослободи*. Код неког другог композитора би такав запис захтевао другачији извођачки приступ, док је код Љубице Марић нотни запис позив за активно учествовање извођача у музичком току и организацији времена.

Време представља централни феномен за музичке извођаче – од кад почнемо да се бавимо извођењем, од најранијег узраста, један од првих изазова са којима се суочавамо је чињеница да при јавном наступу имамо само једну прилику да неко дело изведемо. У тренутку када започнемо извођење, музичко дело наставља да се одвија унапред у времену, немамо могућност да се вратимо уназад. Због тога смо развили најразличитије начине да процес разумевања музичког дела проширимо, како бисмо се што боље припремили за тренутак извођења. Укључивање различитих теоријских анализа у процес рада на интерпретацији, укључивање извођачких анализа предложених у овом раду, као и процес свесног размишљања о обликовању временског тока музичког дела представљају покушај да подигнемо вероватноћу квалитетног извођења одређеног дела. У извођачком процесу један од циљева представља подизање квалитета извођења, тако да чак и оно извођење које бисмо субјективно сматрали *слабијим*, и даље представља довољно *квалитетно* извођење. Да бисмо дошли до *квалитетних* извођења, требало би да смо свесни да се у тренуцима *кризе* не уздижемо на ниво својих очекивања, већ падамо на ниво своје припреме³⁰.

³⁰ Парафразирана изрека која се приписује грчким филозофима, али и војним инструкторима; данас се често употребљава у спорту и кризном менаџменту.

Укључивање свесног односа према темпоралности, подстицање *информисане интуиције*, свест о утицају временског тока на различите аспекте извођења – техничке и експресивне аспекте музичке интерпретације – представљају отварање могућности да се посебно инспирисана извођења десе. Интуиција мора да се заслужи – “потребно је да смо много радили да бисмо заслужили да нешто интуитивно сагледамо. То, међутим, не значи да интуитивно сагледавање представља обавезну награду за наш напор и његов редовни исход, јер нико нема право на надахнуће“ (Јанкелевич, 1987: 103-104). У погледу временске организације музичког тока, дела Љубице Марић су посебно занимљива за извођаче – услед специфичности њеног модернизма, њено стваралаштво подстиче извођаче на продубљивање односа према темпоралности.

Љубица Марић нам није само показала креативан начин да комуницирамо са прошлошћу на овим просторима, већ њено стваралаштво због специфичног односа према времену подстиче индивидуално продубљивање. Иако њена музика има јасан, индивидуални печат, кроз процес интензивнијег бављења и слушања њене музике константно се откривају нови слојеви – не само слојеви њене музике и личности, већ и различити слојеви слушаоца и/или извођача. Уколико дозволим себи једну врсту рефлексије и ауторефлексије у закључку овог рада, чини ми се да Љубица Марић својим размишљањима и стваралаштвом буди дубље слојеве личности са којима се нађе у духовном контакту. Иако у погледу извођачких истраживања дела Љубице Марић нема много информација, текстови о њој и специфичностима њеног модернизма су изузетно занимљиви – чини ми се да свако ко је писао о њеном стваралаштву открива и један део себе кроз писање и размишљање о њој. Њено стваралаштво је погодно за тумачење у различитим контекстима, који су често између себе искључиви, али и поред тога смислени – од барока, преко суочавања са романтичарским наслеђем, до елемената атоналности, експресионизма, модернизма, постмодернизма; њену музику повезују са Вагнером, Стравинским, пореде са Бартоком, Пертом, Месијаном, указују на повезаност са минималистима; њена музика је космичка, универзална, спиритуална, објективна, рационална, али са друге стране национална, дубоко везана за традицију, Балкан, православље, интроспективна. Иако би толико различити смерови размишљања о њој и њеном стваралаштву могли да

асоцирају на то да је њена музика недовољно аутентична, јер омогућава поређења са толико различитих композитора, стилова и дијаметрално супротних схватања света, мислим да је управо супротно, њена дела показују одређену врсту *отпорности*, јер уметничка дела морају да буду довољно *издржљива* како би омогућила „обнову контакта са унутрашњим животом кроз активно учешће читаоца“ (Douglass, 2013: 111). Иако јесте тачно да у недовољно аутентична дела можемо да пројектујемо много тога, парадоксално, то је тачно и за највећа дела европске музике. Музика која има способност да се тумачи у различитим контекстима и медијумима кроз векове су она која улазе у канон класичне музике.

Стваралаштво Љубице Марић може да се посматра и из угла бергсоновских тенденција еволуције – различитим импулсима који се кроз различите периоде манифестују на различите начине, али који у својој основи имају исти мотив. У еволутивном смислу, у развоју човека као врсте, музика је највероватније имала улогу да смири, утеши, отера духове; кроз развој различитих друштвених уређења, уочава се тенденција, односно потреба за културом у другачијем облику, као стваралачка тенденција која се у области уметности манифестује кроз различите естетичке принципе. Музичко дело као *opus perfectum et absolutum* се у контексту еволуције, макар у западноевропском простору, појављује као тенденција човека да превазиђе физичко време свог постојања и остави за собом нешто што ће важити *за сва времена* – превазилажење пролазности и покушај овладавања временом, над којим суштински немамо контролу. Да би нешто важило *за сва времена*, то са једне стране мора да буде довољно универзално, подложно различитим ишчитавањима, односно тумачењима, а са друге стране мора да буде *аутентично*, у смислу суштинског припадања одређеном тренутку у времену. Као слушаоцима и/или извођачима, важно нам је да дело резонира са оба доживљаја времена – конкретним временом у ком је музичко дело настало, али и са једним универзалнијим прошло-будућим временом које омогућава различита тумачења. Уколико дело комуницира само са прошлошћу недостаје му актуелност и иновативност; уколико је заглављено само у будућност и подразумева „идеалног слушаоца“ или идеалне услове за реализацију, онда је ограничено; уколико је укорењено само у садашњост, подложно је тренутним тенденцијама, трендовима, и

недостаје му универзалност. Дакле, право трајање у бергсоновском смислу подразумева сложенију врсту усклађености различитих времѐна, односно тенденција. Стваралаштво Љубице Марић повезује различите тенденције – са једне стране тенденцију развоја и употпуњавања српске музичке традиције истражујући дубље средњовековно-духовне слојеве и надовезивањем на Мокрањчеву традицију утемељивања и дефинисања националног израза, док са друге стране представља врхунска достигнућа модернизма као актуелног европског стила. Спајањем ових тенденција стваралаштво Љубице Марић представља допринос српској музичкој тенденцији утемељивања и стварања традиције, док у ширем смислу представља суштински допринос европској тенденцији развоја музичке мисли.

Литература

1. Antliff, M. (2013). Bergson on Art and Creativity. In: Gontarski, S. E., Ardoin, P. & Mattison, L. (Eds.) *Understanding Bergson: Understanding Modernism*. (pp. 299-301). New York: Bloomsbury Academic.
2. Бајгарова, Ј. & Шебеста, Ј. (2010). Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 97-135). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
3. Barbo, M. (2008). *Izbrana poglavja iz Estetike glasbe*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
4. Barthes, R. (1977). The Death of the Author. (S. Heath, trans.) In: Barthes, R. *Image, Music, Text*. (pp. 142-148). London: Fontana.
5. Bergson, A. (1991). *Stvaralačka evolucija*. (F. Medić, prev.). Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
6. Bergson, H. (2001). *Time and Free Will*. New York: Dover Publications.
7. Бингулац, П. (1988). *Наниси о музици*. Београд: Универзитет уметности.
8. Brelet, G. (1949). Le Temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique. In Lippman, E. A. (Ed.) (1990). *Musical Aesthetics: A Historical Reader (Aesthetics in music no. 4, vol 3)* (pp 325-351). New York: Pendragon Press.
9. Buzoni, F. (2014). *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*. Beograd: Studio Lirica.
10. Celik, K. S. (2022). Creating Spiritual Spaces Through the Music of Arvo Pärt and Ljubica Marić. In H. Holm & O. Varkoy (Eds.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Ch. 16, pp. 299–316). Cappelen Damm Akademisk.
11. Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.
12. Чичовачки, Б. (2009). Специфичности и значај музичког стваралаштва Љубице Марић. У: Б. Радовић (уред.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице*

- Марић и нови жанр српске музике* (стр. 9-21). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац & Скупштина града Крагујевца.
13. Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
 14. Damnjanović, M. (1975). *Fenomenologija*. Beograd: Nolit.
 15. Douglass, P. (2013). Bergson, Vitalism, and Modernist Literature. In: Gontarski, S. E., Ardoin, P. & Mattison, L. (Eds.) *Understanding Bergson: Understanding Modernism* (pp 107-128). New York: Bloomsbury Academic.
 16. Focht, I. (1980). *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit.
 17. Helmholtz, H. (1859). *Über die physiologischen Ursachen der muzikalischen Harmonie*, Bonn:
 18. Howard, R. (1995). What do we perform? U: Rink, J. (Ed.) (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp 3-21). Cambridge: Cambridge University Press.
 19. Huserl, E. (1975). *Fenomenologija*. Beograd: Nolit.
 20. Ingarden, R. (1991). *Ontologija umetnosti*. (P. Vujičić & Lj. Rosić, prev.). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
 21. Jankelevič, V. (1987). *Muzika i neizrecivo*. (J. Jelić, prev.). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
 22. Jevtić, M. (1979). *Muzika između nas: Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom*. Beograd: Radio-televizija Beograd.
 23. Лазаревић Коцић, А. (2018). Почетак „пута у слободу“ Љубице Марић. *Кораџи, часопис за књижевност, уметност и културу*, свеска 7-9. 71-79.
 24. Liotar, Ž. F. (1980). *Fenomenologija*. Beograd: BIGZ.
 25. Lippman, E. (1984). Progressive Temporality in Music. In Lippman, E. A. (Ed.) (1990). *Musical Aesthetics: A Historical Reader (Aesthetics in music no. 4, vol 3)* (pp 389-417). New York: Pendragon Press.
 26. Макевић, З. (2010). Клавир и харфа у музици Љубице Марић – боје временских дубина. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 325-331). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.

27. Маринковић, М. (2009). Љубица Марић – Музика и мистика. У: Б. Радовић (уред.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике* (стр. 39-53). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац & Скупштина града Крагујевца.
28. Маринковић, М. (2018). Онлајн „присуство“ Љубице Марић – тренутно стање и перспективе интернета као медија. *Кораци, часопис за књижевност, уметност и културу, свеска 7-9*. 92-103.
29. Марић, Љ. (2004). Монотематичност и монолитност облика фуге – Скица за студију. *Нови звук*, 23. 11-15.
30. Марић, Љ. (2009). *Записи* (Б. Чичовачки, уред.). Београд: Архипелаг & Југоконцерт.
31. Masnikosa, M. (2009). The Life and Work of Ljubica Marić – 'Multifariousness of One'. *New Sound*, 33. 12-35.
32. Масникоса, М. (2010). Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 241-261). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
33. Massey, H. (2015). *The Origin of Time: Heidegger and Bergson*. New York: State University of New York Press.
34. Микић, В. (2008). Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s. У: Деспић, Д. (уред.) & Милин, М. (уред.), *Музички модернизам – нова тумачења* (стр. 187-195). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
35. Milanović, B. (2014). Disciplining the Nation: Music in Serbia until 1914. In: M. Milin & J. Samson (Eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts* (pp. 47-73). Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
36. Милин, М. (2006). Етапе модернизма у српској музици. У: *Музикологија* – 6 (стр. 93-116). Београд: Музиколошки институт САНУ.

37. Милин, М. (2008). Musical Modernism in the 'Agrarian Countries of South-Eastern Europe ': The Changed Function of Folk Music in the Twentieth Century. У: Д. Деспих (уред.) & М. Милин (уред.), *Музички модернизам – нова тумачења* (стр. 121-131). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
38. Милин, М. (2009а). Време у музици Љубице Марић. У: Б. Радовић (уред.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике* (стр. 21-29). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац & Скупштина града Крагујевца.
39. Милин, М. (2009б). *Љубица Марић, 1909-2003. : „...тајна – тишина – творење ...“*. Београд: Српска академија наука и уметности.
40. Милин, М. (2010). Ритуални аспекти дела Љубице Марић. У: Д. Деспих (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 83-97). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
41. Milin, M. (2014). Writing National Histories in a Multinational State. In: M. Milin & J. Samson (Eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts* (pp. 29-47). Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
42. Милин, М. (2018а). *Љубица Марић: Компновање као градитељски чин*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
43. Милин, М. (2018б) „Зар речи не нарастају у простор, а простор поново у звук?“ – о литерарном и ликовном дару Љубице Марић. *Корацци, часопис за књижевност, уметност и културу, свеска 7-9*. 103-117
44. Moody, I. (2014). Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music. In: M. Milin & J. Samson (Eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts* (pp. 109-127). Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
45. Njegoš, P. P. (1974). *Gorski vijenac*. Zagreb: Školska knjiga.
46. Paddison. M. (2008). Centres and Margins: Shifting Grounds in the Conceptualization of Modernism. У: Д. Деспих (уред.) & М. Милин (уред.),

Музички модернизам – нова тумачења (стр. 65-83). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.

47. Paddison, M. (2010). Time, Tradition and Modernity in the Music of Ljubica Marić: A Bergsonian Interpretation. In: D. Despić & M. Milin. (Eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context* (pp. 51-65) Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
48. Перковић, И. (2010). Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 331-345). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
49. Popović Mladenović, T. (2015). *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
50. Радовић, Б. (2009). Његошевске инспирације Љубице Марић. У: Б. Радовић (уред.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике* (стр. 29-39). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац & Скупштина града Крагујевца.
51. Радовић, Б. (2010). Литерарност и антилитерарност музике Љубице Марић. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 315-325). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
52. Рибић, Р. (2009). Третман цитата из српског Осмогласника у делима Љубице Марић: ‘циклус’ *Музика октоиха*, *Монодија октоиха* и *Асимптота*. У: Б. Радовић (уред.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике* (стр. 69-83). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац & Скупштина града Крагујевца.
53. Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In Rink, J. (Ed.) (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp 35-59). New York: Cambridge University Press.

54. Ritterman, J. (2002). On teaching performance. In Rink, J. (Ed.) (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp 75-89). New York: Cambridge University Press.
55. Samson, J. (2008). Either /or. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Музички модернизам – нова тумачења* (стр. 15-27). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
56. Samson, J. (2010). Back to the Future with Ljubica Marić. In: D. Despić & M. Milin. (Eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context* (pp. 25-35) Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
57. Samson, J. (2014). Introduction. In: M. Milin & J. Samson (Eds.), *Serbian Music: Yugoslav Contexts* (pp. 9-17). Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
58. Spurný, L. (2010). Hába School – Reality or Myth?. In: D. Despić & M. Milin. (Eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context* (pp. 135-143) Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
59. Stefanović, A. (2010). The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić. In: D. Despić & M. Milin. (Eds.), *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context* (pp. 217-241) Belgrade: Institute of Musicology of SASA.
60. Стефановић, И. (2010). Љубица Марић и Павле Стефановић. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 179-189). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
61. Šuvaković, M. (2016). *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion Art.
62. Tomašević, K. (2008). Musical Modernism at the 'Periphery'? Serbian Music in the First Half of the Twentieth Century. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Музички модернизам – нова тумачења* (стр. 83-103). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
63. Томашевић, К. (2010). Лавиринти постојања: по-етика Љубице Марић између филозофије, поезије и музике. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*

- (стр. 35-51). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
64. Трајковић, В. (2008). Thinking the Rethinking (of the Notion of) Modernity (in Music). У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Музички модернизам – нова тумачења* (стр. 27-41). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
 65. Веселиновић-Хофман, М. (2010). Асимптота: асимптота тишине – тишина асимптоте. У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 301-315). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.
 66. Vial, Jeanne. (1952). De l'Être musical. In Lippman, E. A. (Ed.) (1990). *Musical Aesthetics: A Historical Reader (Aesthetics in music no. 4, vol 3)* (pp 351-371). New York: Pendragon Press.
 67. Војводић, Д. Д. (2018). Стилске карактеристике зреле (послератне) стваралачке етапе Љубице Марић. *Корацци, часопис за књижевност, уметност и културу, свеска 7-9*. 79-87.
 68. Вујошевић, Н. (2009). Период креативне ћутње или нова стварност: Хармонски језик Љубице Марић у *Сонати за виолину и клавир* (1948) – принуда или избор?. У: Б. Радовић (уред.), *Корени традиције у стваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике* (стр. 53-69). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац & Скупштина града Крагујевца.
 69. Живковић, М. (2010). Музика из Слова светлости – заборављени хорови Љубице Марић (аналитичка размишљања једне редакторке). У: Д. Деспић (уред.) & М. Милин (уред.), *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (стр. 287-301). Београд: Српска академија наука и уметности & Музиколошки институт САНУ.

Електронски извори:

<https://www.youtube.com/watch?v=guKeL2QDbuo> – приступљено 27.4.2025.

<https://koraci.net/2018/10/page/2/> – приступљено 27.4.2025.

Нотна издања:

1. Marić, Lj. (1953). *Sonata za violinu i klavir* [Notni zapis]. Prosveta – Beograd.
2. Marić, Lj. (1960). *Stihovi iz Gorskog vijenca* [Notni zapis]. U: *Jugoslovenska solo pesma, knj. 3*. Savez kompozitora Jugoslavije.
3. Marić, Lj. (1963). *Ostinato super thema octoicha* [Notni zapis]. Furore 2533.
4. Marić, Lj. (1983). *Invokacija* [Notni zapis]. Furore 3320.
5. Marić, Lj. (1984). *Čarobnica* [Notni zapis]. Furore 6130.
6. Marić, Lj. (1986). *Iz tmine pojanje* [Notni zapis]. Furore 6140.
7. Marić, Lj. (1996). *Torzo* [Notni zapis]. Furore 3270.

Биографија

Јасмина Раковић (1988, Београд), пијанисткиња, тренутно је студенткиња завршне године докторских студија на Факултету музичке уметности у Београду у области камерне музике у класи професора Дејана Суботића, као и студенткиња чембала на Академији за музику у Љубљани у класи професора Егона Михајловића.

Редовно наступа као солисткиња, камерни музичар и клавирски сарадник у свим значајним салама у Београду, широм Србије и Словеније, као и у градовима широм Европе. Наступала је на фестивалима: *Трибина композитора* у Београду, *Sona Mollet* у Шпанији, *Piano Summer* у Врању, *Piano City* у Новом Саду, *Piano Fest* у Суботици, *Constantinus* у Нишу и *Октох* у Крагујевцу. Од занимљивијих наступа у досадашњем раду издваја се наступ у улози клавирске сараднице приликом посете кинеског председника Си Ђинпинга Србији 2016. године, које је организовало Председништво Републике Србије.

У септембру 2019. године организовала је низ концерата под називом *Клара Шуман – жена испред свог времена*, поводом 200 година од рођења пијанисткиње и композиторке Кларе Шуман, на ком је изведен већи део њеног композиторског опуса. У оквиру концерата наступило је једанаесторо извођача. Пројекат је подржао Гете институт.

Крајем 2021. године организовала је низ концерата посвећених камерној музици Љубице Марић као део интердисциплинарног пројекта са сликарима из Удружења сликара и љубитеља сликарства *Корњача* под називом *Прве школоване жене Србије*. Пројекат је подржао Сокој.

Током 2025. године учествовала је у снимању два ЦД-а уз подршку Сокоја, од којих је први посвећен комплетној клавирској музици Владана Радовановића у издању Секвоја издаваштва, а други целокупном стваралаштву Јосипа Славенског за виолину и клавир.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Јасмина Раковић

Број индекса: 405/2019

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом *“Доживљено време” – камерна дела Љубице Марић и њихова интерпретација сагледани кроз концепт “трајања” Анрија Бергсона* 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/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда:

Јасмина Раковић

У Београду, мај 2025. године

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Јасмина Раковић

Број индекса: 405/2019

Студијски програм: Извођачке уметности – камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације: *“Доживљено време” – камерна дела Љубице Марић и њихова интерпретација сагледани кроз концепт “трајања” Анрија Бергсона*

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно 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:

Јасмина Раковић

У Београду, мај 2025. године