

Чланак примљен 21. 05. 2009.
Чланак прихваћен 21. 05. 2009.
УДК 016:929 Марић, Љ.

Марија Масникоса*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ЉУБИЦЕ МАРИЋ – „МНОГОЛИКОСТ ЈЕДНОГА“**

Апстракт: Имајући за циљ да у крупним потезима обухвати музичко стваралаштво најзначајније српске композиторке 20. века, Љубице Марић, у контексту њене богате и несвакидашње биографије, ова студија у кондензованој форми сумира композиционо-техничке и стилске координате **сваког** композиторкиног остварења. Крећући се кроз све етапе композиторкиног стваралаштва и „ћутања“: од година учења у класи Јосипа Славенског (1925–1929), ране експресионистичке фазе остварене за време студија у Прагу (1930–1937), послератне фазе заокрета“ – преиспитивања односа према романтичарској традицији (1945–1948), до фазе пуне стваралачке зрелости и врхунца (1956–1964) и последње стваралачке етапе (1983–1996) – ова студија прати најзначајније нити композиторкиног стваралаштва: развој њеног музичког језика, однос према тематизму и музичком артефакту, однос према музичком медију и фактури, однос према поетском тексту и музичкој драматургији дела и, коначно, суптилно изведену стилску еволуцију композиторкиног поетичког концепта у оквирима музичког модернизма 20. века.

Кључне речи: српска музика 20. века, експресионизам, модернизам, фолклор, модернистичка пракса цитирања, конструктивизам.

Све је у животу и стваралаштву Љубице Марић било особено, чврсто преплетено и нераздвојиво. Догађаји, мисли, путеви учења, стваралачке идеје, лична зрења, снажан уметнички говор и ћутање, тиха превирања, „озлаћености“, „тишине“, гласови „предачких сећања“ и тиха „појања“. И све се слило у „ток исте реке“.¹

* Контакт: marija.masnikosa@gmail.com.

** Прилог је реализован у оквиру пројекта *Светски хронотопи српске музике*, евиденциони број 147045Д (2006–2010), подржаног од Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Овом поетском формулацијом је музиколог Зорица Макевић „сагледала“ стваралачки опус Љубице Марић. Зорица Макевић, „Љубица Марић – истом реком времена“, *Интернационални часопис за музику Нови Звук*, 14, 1999, 37.

* * *

Љубица Марић је рођена у Крагујевцу, 18. марта 1909. године, у породици зубног лекара, Павла Марића, који је, већ у раном детињству Љубицином (имала је тада само четири године), погинуо у Другом балканском рату.² Музику је почела да учи веома рано, у Београду, где је имала прве часове виолине. У детињству је Љубица била болешљива, те је мајка Катарина прекинула њено редовно школовање већ после другог разреда гимназије. Са Јосипом Славенским је почела да ради 1925/26,³ а 1929. године је у његовој класи завршила два одсека музичке школе – виолину и композицију. Била је прва особа и прва жена која је у Србији стекла диплому из композиције! Из времена учења код Славенског сачуване су само две композиције, настале 1928/29. године: хор *Туга за ђевојком* на народни текст⁴ и *Соната-фантазија* за виолину соло, са којом је дипломирала у београдској музичкој школи.⁵

Композиција *Туга за ђевојком* (1929), за четворогласни мушки хор, својом нетипичном, модалном хармонизацијом коришћеног фолклорног напева (акорди са додатим тоновима, али без терце!), наговестила је композиторкино лично ослушкивање фолклорне традиције, које је у каснијем стваралаштву изнедрило низ изванредних и сасвим аутентичних остварења у фолклорном духу.

Са друге стране, *Соната – фантазија, за соло виолину* (1928), поред слободне диспозиције одсека интегрисаних у процес континуиране градације, показује и ране композиторкине афинитете. Моторичност и фразеологија барокног инструменталног звука (у одсецима типа А) смењују се са романтичарским *cantabile* изразом који има карактер вокалног монолога (у одсецима типа Б).⁶

² У обимном тексту, објављеном у *Политици*, 14. марта 2009. године, Борислав Чичовачки наводи податак да се Љубица Марић „сећала параде војника по повратку из Другог балканског рата, када је коњ њеног оца, уз звуке труба, продефиловао без јахача. Отуда снажна импресија звуком труба, чији ће се поклич јављати у њеним оркестарским делима.“ Cf. Борислав Чичовачки, „Прва дама европске музичке авангарде“, *Политика*, 14. март 2009. године (подлистак Култура, уметност, наука, стр. 4, 5).

³ Податак преузет из текста „Унутарња биографија композитора“ Мелите Милин уз ауторкину оgradu да је композиторка „била несклона давању прецизних временских одређења догађаја“. Cf. Мелита Милин, „Унутарња биографија композитора: скица за студију о утицајима у делима Љубице Марић“, *Музикологија*, 4, 2004, 61-82.

⁴ Дело је први пут изведено на прослави Аранђеловдана, славе хора „Обилић“, 1929. године.

⁵ Према мишљењу Мелите Милин у овим делима крију се наговештаји „онога што ће обележити њен свет композиције“. Мелита Милин, *ibid*, 66.

⁶ Подаци преузети из: Melita Milin, „Being a modern Serbian Composer in the 1930's: the Creative Position of Ljubica Marić“, *Музикологија*, 1, 2001, 95-97.

По препоруци свога професора Јосипа Славенског, млада Љубица Марић је даље музичко школовање наставила у Прагу. На пријемном испиту Државног конзерваторијума у Прагу извела је своју *Сонату фантазију*, 1929. године, и одмах је примљена на последипломске студије из композиције.⁷

Студирала је у класи Јозефа Сука (Josef Suk) који јој је остављао високи степен слободе у раду. Убрзо по доласку у Праг сусрела се са идејама Алојза Хабе (Alois Hába), на кога ју је, руковођен њеним афинитетима према модернистичком звуку, упутио сам Сук. Поред студија композиције, Љубица Марић је у Прагу студирала и виолину код Јана Маржака и дириговање код Метода Долежила (Metod Dolezil), а похађала је и мајсторске курсеве код Николаја Малка. Постоји податак да је у првом периоду својих прашких студија једно (кратко) време студирала и клавир на Државном конзерваторијуму у Берлину у класи Емила Селинга (Emil Seling).⁸

У Прагу је упијала музику која се тада могла чути у концертним салама.⁹ Прву стваралачку резонанцу је успоставила са музиком Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg) из фазе слободне (револуционарне) атоналности. Током студија у Прагу Љубица Марић је написала само три композиције: *Гудачки квинтет*¹⁰ (1931) који је изгубљен, *Дувачки квинтет* (1931) и *Музику за оркестар* (1932).

Четвороставачни *Дувачки квинтет* (1931) написан је под видљивим утицајем Шенбергове слободне атоналности: доминира линеарна музичка логика¹¹, „случајна“ вертикала је резултат карактеристичне шенберговске аутономије линеарног. „Хармонија“ је атонална уз доследно афункционални третман свих познатих типова акорада (којима се често додају карактеристично експресионистичке умањене или прекомерне октаве, мале

⁷ У Прагу је у изнајмљеним становима живела са мајком Катарином коју је Љубица Марић током целог живота доживљавала као најснажнију потпору и најзаслужнију особу за своје професионално постигнуће.

⁸ Податак преузет из текста Борислава Чичовачког, *Политика*, 14. март 2009, 4. У једном интервјуу из 1979. године поменула је да је имала намеру да настави студије дириговање у Берлину, али у томе очигледно није успела.

⁹ Тих година су у Праг као интерпретатори или предавачи долазили Шенберг, Прокофјев, Хиндемит (Paul Hindemith) и други. Постоји податак да је 3.11.1929. Љубица Марић слушала концерт на коме је Хиндемит дириговао извођењем свог *Концерта за виолу и оркестар*. Melita Milin, „Being a Modern Serbian Composer...“, 97.

¹⁰ Ова композиција је настала под утицајем Шенберговог револуционарног експресионизма (слободне атоналности). И поред успеха које је ово дело имало приликом јавних извођења, композиторка није била задовољна квалитетом дела. У свом овде већ цитираном новинском чланку, Чичовачки чак наводи податак да је (композиторка) спалила партитуру!

¹¹ Иако је у овом периоду већ била упозната са Хабиним концептом атематизма, који је подразумевао специфичну линеарну фактуру, Љубица Марић га у овој композицији није следила. Видети у: Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Београд, SANU, 1980, 103.

или велике секунде итд.); израз је експресионистички напрегнут.¹² Нема тематизма у традиционалном смислу речи. Цео квинтет је заснован на пет интервалско-ритмичких ћелија, које Марија Бергамо назива предметским материјалом.¹³ Са овим ћелијама се ради на начин који је близак Шенберговом *константном варирању*, које је у овом случају врло јасно усмерено.¹⁴ Све је тематско ткиво, „неутралних места нема“.¹⁵ Ипак, постоје извесне везе са традиционалним композиционим поступцима. У оквирним ставовима *Квинтета* сачувани су елементи традиционалне форме (сонатне); постоје неки елементи секвентног рада, као и примена једне врсте имитације коју је Хабина теорија одбацивала као „већ искоришћену основу полифоног стила“.¹⁶

Музика за оркестар (1932), као и *Дувачки квинтет* (1931), показује концепт непрекидног, „атематског“ рада са материјалом („постигнут је ефекат сталног настајања“¹⁷), високу економију употребљених музичких средстава, аутономију линеарног принципа, доследну атоналност. Одсуство јасног усмерења према циљу и губљење хијерархијског поретка у музичкој структури – карактеристике музичког модернизма 20. века – компензовани су традиционалном формом композиције (тродел са кодом), у којој постоје и дословна понављања стратегијски значајних сегмената, као и органским обједињавањем дела на плану специфичног, „ћелијски“ осмишљеног тематизма. Сви материјали показују мелодијску сличност, садрже велике скокове (најчешће ноне или септима), а једна хроматска мотивска ћелија од 3 тона прожима цело дело.

По завршеним последипломским студијама композиције у Прагу, млада композиторка се отиснула у свет: 1933. године је интернационални жири у Лондону изабрао њен *Дувачки квинтет* (1931) за извођење на фестивалу Међународног друштва за савремену музику (ISCM) у Амстердаму, где је ово дело изузетно добро примљено. Поред осталих ауторитета из света музике, њено дело је овом приликом запазио и немачки диригент Херман Шерхен (Hermann Scherchen), који јој је истог лета (1933) „омогућио учешће на фестивалу савремене музике у Стразбуру“¹⁸, где је у оквиру музичко-драмског

¹² Мелита Милин истиче „племениту експресивност“ трећег става, његов снажан емотивни тонус, али без романтичне сентименталности. Melita Milin, „Being a Modern Serbian Composer...“, 100.

¹³ Marija Bergamo, op. cit, 103.

¹⁴ У овом константном варирању, ритам је подложен мањим променама него мелодијска линија ћелије. Мелита Милин скреће пажњу на чињеницу да ритмичка компонента, током дела, чува идентитет тематских ћелија са којима се ради. Упореди са: Melita Milin, „Being a Modern Serbian Composer ...“, 98.

¹⁵ Marija Bergamo, op. cit, 103.

¹⁶ Ibid, 106.

¹⁷ Melita Milin: „Being a Modern Composer...“, 101.

¹⁸ Борислав Чичовачки, op. cit, 4.

семинара који је водио Шерхен, дириговала Хабин *Нонет* и своју композицију *Музика за оркестар* (1932).

Овај период у животу и стваралаштву Љубице Марић обележен је и левичарским идејама које је, као и њен колега и идеолошки истомишљеник Војислав Вучковић, страствено заступала. Безрезервно уверена у исправност левичарског погледа на уметност, она је управо у Стразбуру, 1933 (у години Хитлеровог доласка на власт!), потписала *Стразбуришки манифест* Војислава Вучковића у коме се осуђује „ларпурлартистичка“ уметничка политика Шерхеновог фестивала. Овај политички акт је осујетио њену даљу диригентску каријеру у Европи.

По завршетку фестивала у Стразбуру, Љубица Марић је у часопису *Звук* објавила веома оштар и идеолошки јасно обојен приказ фестивала, критикујући „ларпурлартистизам“ Шенбергове *Серенаде* и „математичност“ Берговог (Alban Berg) *Камерног концерта* уз закључак да је то музика „која је изгубила сваки контакт са стварношћу и животом друштвених маса“.¹⁹ Убрзо потом је уследио још један левичарски иступ у тексту написаном са Војиславом Вучковићем – *Стразбуришки експеримент у светлости материалистичке критике* у оквиру кога је објављен Вучковићев *Стразбуришки манифест*.²⁰ Занимљиво је да су се и Вучковић и Љубица Марић, под утицајем идеолошког заокрета који је био условљен променама „на уметничкој левици“ после Харковског прогласа у Совјетском Савезу, у овом чланку заједнички оштро оградили од Хабе (чији су радикализам до тада свесрдно подржавали и, чак, стваралачки заступали!), замеравујући му што „његова музика не допире до шире публике“.²¹ Само неколико година после, очигледно изашавши из фазе свог идеолошког радикализма, Љубица Марић се вратила музичком радикализму (!). Вратила се у Праг на Конзерваторијум, где је овога пута, 1936/37 године, похађала наставу у Хабиној класи за четвртстепену музику.

У овом другом периоду прашких студија Љубице Марић настале су само три композиције: *Четврттонски трио* за кларинет, тромбон и контрабас, *Канон* за

¹⁹ Наведено према: Мелита Милин, „Унутарња биографија...“, *op. cit.*, 70. Cf. Ljubica Marić, „Musikalische-dramatische Arbeitstagung“ u Strasburu, *Zvuk*, br.12, oktobar 1933.

²⁰ Vojslav Vučković, Ljubica Marić, „Strazburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike“, *Zvuk*, br.13, novembar 1933, 30-33; Мелита Милин, „Унутарња биографија...“ *op. cit.*, 70.

²¹ Наведено према: Melita Milin, *ibid.*, 70. Љубица Марић је потом потписала још један идеолошки радикалан текст са Војиславом Вучковићем – „Један документ о културној политици код нас“ (1934), објављен 1968. године у књизи Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, Просвета, Београд, 1968.

четврттонски клавир и *Музика за оркестар бр. 2*, компонована у Загребу 1937. године.²² Све ове композиције су, нажалост, изгубљене.

Млада Љубица Марић је била привучена модернистичком строгошћу Хабинић идеја и ставова²³, који су, условно речено, допуњавали Шенбергову естетику одбацивања тоналитета и избегавања било каквог тематског понављања. Ипак, у својим композицијама насталим у овом кратком периоду Љубица Марић није догматски следила професорова начела јер никада није била склона строгом конструктивизму, никада у потпуности није пристала да буде поданик неког музичког (а ни политичког!) система. (Зато јој ни принципи додекафоније никада нису били блиски.)

Љубица Марић се још током 1935. године први пут настанила у Загребу (где је такође, као и у Стразбуру, трпела последице свог левичарског контакта са Вучковићем),²⁴ да би се у овај град поново вратила после усавршавања код Хабе, 1937, јер су јој представници загребачке Музичке академије обећали четвртстепени клавир како би могла да компонује и предаје четврттонску музику.²⁵ Понуда изгледа није била реализована, те се Љубица Марић 1938. дефинитивно преселила у Београд где се запослила као професор теоријских предмета у Музичкој школи „Станковић“. Поред поменуте четвртстепене композиције *Музика за оркестар бр. 2*, оно највредније што јој је остало из краткотрајног „загребачког“ периода било је друговање са Крлежом, Крклецом и Хегедушићем.

Уочи и за време Другог светског рата Љубица Марић је – стваралачки ћутала. Иако се по доласку у Београд „супротставила композиторима тада доминантног стила оријентисаног ка народном мелосу“²⁶, очигледно није успевала да помири свој аутентично модернистички ауторски глас, сопствене идеолошке ставове и узавреле предратне идеолошке препоруке и „формуле за физиономију нове уметности“. Овај период ћутања, интензивног бављења педагогијом (од 1938. до 1945. предавала је у Музичкој школи

²² Подаци су преузети из: Мелита Милин, „Унутарња биографија ...“, *op.cit.*, 69.

²³ За њу су Хабина композиционо-техничка начела представљала велики изазов: требало је бити креативан у настојању да се постигне „слободан формални развој без икаквог ослоња на елементима традиционалних форми, а заснован на неком неодређеном 'закону пењања и спуштања, ...“. Види: Мелита Милин: „Унутарња биографија...“, *op.cit.*, 68.

²⁴ Због своје преписке са Вучковићем доживела је један непријатни полицијски претрес. Cf. Борислав Чичовачки, *op.cit.*, 4.

²⁵ Подаци преузети из већ навођеног новинског текста Борислава Чичовачког.

²⁶ Roksanda Rejović, „Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić“, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija*, 2 (ljet), 1975, 22.

„Станковић“), период унутарњег превирања и трагања за сопственом уметничком истином Љубица је провела у проучавању народне музике и Мокрањчевог *Осмогласника*.²⁷

Стваралачки се огласила тек после Другог светског рата, 1945. године, када „није више била присталица комунистичке идеологије“ и када је већ постала професор теоријских предмета на Катедри за композицију Музичке академије у Београду, где је радила све до свог пензионисања 1968. године.

У складу са општом преоријентацијом уметности у духу социјалистичког реализма, и Љубица Марић се у овим првим поратним годинама окренула традицији (коју је у својој прашкој младости одбацивала). Компоновала је мале, популарне форме, начинивши изванредан стилски заокрет у свом некада радикалном музичком језику. Тада су настале бројне композиције: међу њима су оне једноставније – *Скице* за клавир (1945)²⁸, *Три народне* за мешовити хор и *Бранково коло* за клавир (обе из 1947) – у којима је уочљив „једноставнији музички језик и обраћање фолклорним изворима“;²⁹ у сложеније, и ближе претходном опусу Љубице Марић, спадају *Три прелудијума* и *Етида* за клавир (обе из 1945. године),³⁰ у којима Властимир Перичић уочава „својеврсну спону између раних експресионистичких дела и дела зрелог периода – после 1955. године“, *Стихови из Горског вијенца* (1948) за глас и клавир (или оркестар), у чијој речитативној мелодијској деоници Роксанда Пејовић уочава неке елементе њеног зрелог музичког језика,³¹ и *Соната за виолину и клавир* (1948) која „свежином хармонских решења, снагом и дубином експресије“ наговештава ауторкин потоњи стил и по општој оцени представља највредније композиторкино остварење из раног послератног периода.³²

Иако је композиторка у овом периоду успела да оствари „емоционално директнији израз, да активира мотивско-тематски рад и да хармонију тонално стабилизује“³³, музичка основа сложенијих композиција из овог периода била је експресионистичка (хроматска

²⁷ Често се у литератури наводи податак да је књигу Мокрањчевих записа *Осмогласника* купила 1940. године.

²⁸ Назив дела и година настанка наведена према: Roksanda Pejović, op.cit, 22.

²⁹ Властимир Перичић, *Љубица Марић* (посебан отисак), Београд, Српска академија наука и уметности, Галерија, књ. 38, 1981, 238, 239.

³⁰ Година настанка преузета из: Мелита Милин, „Љубица Марић (18. 3. 1909 – 17. 9. 2003)“, *Музикологија*, 4, 2004, 283.

³¹ Roksanda Pejović, ibid. Властимир Перичић ово дело Љубице Марић сагледава као ауторкино „тражење прикључка на тековине словенског музичког реализма“. Властимир Перичић, op. cit, 239.

³² Сви подаци преузети из наведеног текста Властимира Перичића. Ibid, 238, 239.

³³ Ibid.

засићеност, дисонантна, често квартна сазвучја, напрегнут израз). Под утицајем специфичних културних прилика у послератној Југославији, које су временски коинцидирале са композиторским стваралачким немирима, Љубица Марић је преиспитивала свој дотадашњи композиторски рад, обележен избегавањем сваке везе са предмодернистичком традицијом. „Без сентименталности и исповедности“ суочила се са романтичарским музичким наслеђем,³⁴ што је посебно изражено у *Сонати за виолину и клавир* у којој се могу запазити висока изражајност и снажне, романтичарске промене расположења.³⁵ Према мишљењу Мелите Милин, овај краткотрајни период преиспитивања и проналажења сопственог идентитета у оквирима традиције³⁶ имао је, „у односу на раније поетичке ставове њеног стварања“, смисао антитезе.³⁷

После једне кратке епизоде активног бављења дириговањем, крајем четрдесетих година, Љубица Марић поново пролази кроз период интензивног стваралачког зрења и – тишине. Генерал–пауза пред раскошном стваралачком синтезом.

Први значајан догађај после овог трагичког ћутања био је, према казивањима саме композиторке, њен сусрет са текстовима преписаним са стећака, богумилских споменика (13–16. век) које никада није видела. Овај стваралачки сусрет покренуо је у њој талас снажних емоција и оживео у њеном музичком бићу „гласове предака“ и „искуство“ црквеног појања са којим се тихо и готово тајно упознавала дуги низ година, још од времена рата и првих поратних година када је изучавала Мокрањчев *Осмогласник*. Поред древности звука и вековима таложених значења осмогласничких напева, композиторку је у овим једногласним напевима привлачио и специфичан квалитет музичког развоја, коме је и сама тежила – „стално испредање новог које 'законито' произлази из претходног, а никад не значи дословно понављање“.³⁸

Са друге стране, овај њен први креативни поглед у музичку традицију својих корена, коинцидирало је са културном климом педесетих година, када је после изложбе „Средњовековна уметност на тлу Југославије“, приређене 1950. године у Паризу, међу

³⁴ Мелита Милин, „Љубица Марић...“ *op. cit.*, 284.

³⁵ Мелита Милин, „Унутарња биографија...“, *op. cit.*, 72.

³⁶ Мелита Милин пише: „...узубуђење откривања романтичарских потенцијала у сопственом композиторском бићу није дуго трајало...“. *Ibid.*, 72.

³⁷ Мелита Милин, *ibid.*, 71.

³⁸ Melita Milin: „Transpozicija napeva iz Mokranjčevog *Osmoglasnika* u *Vizantijskom koncertu* Ljubice Marić“, u: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Referati sa naučnog skupa održanog 24-26. 10. 1991, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 189.

уметницима и интелектуалцима пробуђено интересовање за уметност српског средњег века.

Од догађаја који су у том периоду могли да оставе трага у уметничком сазревању, треба издвојити снажан утисак који је на композиторку оставило прво послератно извођење *Симфоније Оријента* Јосипа Славенског (1954) и једномесечни боравак у Паризу 1955. године, када је поново могла да осети „оно опште треперење, онај исказ времена у свим областима стварања „ (...) и заједнички звук датог времена садашњег који је неопходно имати у свом духовном слуху, и на који ће се онда стваралачки и реаговати“.³⁹

Изашавши из круга левичарских, комунистичких идеја, Љубица Марић се нашла пред снажном потребом да преиспита свој дотадашњи „свет уметности“. Раних педесетих година она ревидира своје ригидне ставове из младости. Почиње другачије да размишља о „непрогресивним“ композиторима који „не одбацују везе са традицијом и успостављају личне односе према музици прошлости“⁴⁰, и о могућности да и сама, у складу са дубоким слојевима свог музичког бића, помири и органски сједини одзвуче архаичних слојева фолклора са „својим“ експресионистичким, музичким изражајним средствима.

Вероватно је *Симфонија Оријента* Славенског пробудила њено сећање на Стравинског и Бартока (Béla Bartók) чија је остварења „паганског“ експресионизма ригидно левичарски слушала у Прагу, Стразбуру и Берлину. Сада су ова дела наишла на снажан емоционални одзив у њеном музичком бићу, о чему сведоче њене изјаве, њена најзначајнија дела настала у овом периоду и, најзад, њена једина теоријска студија *Монотематичност и монолитност облика фуге* (1966),⁴¹ у којој је са дивљењем и стваралачком емпатијом писала о облику Бахове и о Бартоковој фуги из *Музике за жичане инструменте, удараљке и челесту*.

Током раних педесетих коначно се уобличије и однос Љубице Марић према Баху и барокној традицији уопште.⁴² Њена аутентично модернистичка потреба за постизањем јединства дела и континуираног развоја музичког материјала изнедрила је снажну

³⁹ Одломак из интервјуа који је са Љубицом Марић водио Милош Јефтић у Београду 22. децембра 1976. године. Cf. Miloš Jević, „Ljubica Marić: Kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova i emocije“, *Muzika između nas: Odgovori 2*, Beograd and Knjaževac, RTV and Nota, 1979, 100.

⁴⁰ Мелита Милин, *ibid*, 75.

⁴¹ Ljubica Marić, „Monotematičnost i monolitnost oblika fuge. Skica za studiju“, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 70, 1966, 644-648.

⁴² Мелита Милин претпоставља да је овај однос подстакнут претходним Љубициним личним „открићем“ Бартокове полифоније. Мелита Милин, „Унутарња биографија...“, *op. cit*, 75.

композиторкину фасцинацију бароком, у коме је поред полифоније, као основног начела, уочила и „специфичан тип развојности“.⁴³ Овај афинитет је био логичан исход уметничког сазревања Љубице Марић, јер, како на то упућује музиколог Ана Стефановић, каснобарокно „произвођење мноштва из једног“ коинцидира са основном преокупацијом модернизма – принципом варијантности и непрекидног развоја.⁴⁴

Summa summarum, снажна унутарња збивања (преиспитивања ставова и идентитета) и спољашњи утицаји (за које је Љубица Марић у овом периоду, чини се, била мање пријемчива него у младости), слојеви експресионистичке изражајности и композиционе технике (из претходних периода) и нови наноси проистекли из њеног стваралачког сусрета са народном и црквеном музиком својих корена – уградили су се у развој музичког бића Љубице Марић, и изнедрили најкреативнијих осам година у стваралаштву композиторке.⁴⁵

Од 1956. до 1964. године настала су најзначајнија остварења. Велики пробој учинила је кантата *Песме простора* (1956), написана на текст седам епитафа са богумилских стећака, а убрзо затим и *Пасакаља* за оркестар (1958), заснована на слободно интерпретираној народној теми *Заклела се Моравка ђевојка* (тема са 34 варијације). Тих година композиторка је „дошла на идеју да на основу напева српског народног црквеног појања из *Осмогласника*, изгради опсежни целовечерњи циклус који ће објединити симфонијско, концертантно, камерно и вокално музицирање користећи редом тематски материјал од првог до осмог гласа“.⁴⁶ И тако је настао целовечерњи циклус *Музика октоиха*, који је, нажалост, остао недовршен. Прво дело из овог циклуса, *Октоиха 1* (1959), написано је према почетној мелодији првога гласа из које су начињена сва три аттаса повезана одељка овог симфонијског става. Исте године настао је и *Византијски концерт* за клавир и оркестар (1959), заснован на другом, трећем и четвртном гласу *Осмогласника*. Следе две композиције под заједничким називом *Октоиха 3*: камерна

⁴³ Мелита Милин, *ibid*, 75.

⁴⁴ Ана Стефановић, „Архаично, модерно и постмодерно: О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић“, *Музички талас*, 1–2, 1997, 12.

⁴⁵ У „унутарњој тишини“ Љубице Марић, таложили су се током ових интензивних композиторских година и неки необични „ванмузички“ утисци и догађаји. Прво је „споља“ дошао сигнал са космичке летелице „Спутњик“ (као звук-знак који је „у једном моменту улетео у *Пасакаљу*“), а затим се у њену стваралачку и животну биографију утиснуо и невероватно снажан утисак приликом гледања филма *Иваново детињство* Андреја Тарковског, када је доживела искуство „ослобађања од времена“ које је непосредно условило и обликовало специфичан крај другог става *Византијског концерта*. Ови подаци и цитирани сегменти преузети су из уатопоетичког „интервјуа“ под називом „Разговор са Азром“. Сф. Љубица Марић, „Разговор са Азром“, *Интернационални часопис за музику Нови Звук*, 23, 2004, 16.

⁴⁶ Властимир Перичић, *op. cit*, 239.

кантата *Праг сна*, за рецитора, сопран и алт соло и камерни оркестар (1961), написана на рефлексивне стихове трију песама Марка Ристића, и компонована по мотивима петог гласа, и *Остинато супер тема октоиха* (*Ostinato super thema Octoicha*), за клавир, харфу и камерни гудачки оркестар (1963), које су компоноване по мотивима петог гласа *Осмогласника*. За завршетак циклуса, била је, према речима Властимира Перичића, „предвиђена *Симфонија октоиха* у три става по VI, VII, и VIII гласу“, али до реализације овог завршног дела циклуса, нажалост, није дошло. Делови *Музике октоиха* укључени су и у нешто касније компонован говорни ораторијум *Слово светлости* (1967) – једино сценско дело Љубице Марић.⁴⁷

Уз поменуте композиције, Љубица Марић је 1962. године написала и неоекспресионистичку мелодијску рецитацију *Чаробница*, за глас и клавир, према Вергилијевом тексту, која садржајно не припада циклусу *Музика октоиха*.

У овом изванредно плодном стваралачком раздобљу, Љубица Марић је много читала, цртала, сликала, интензивно се дружила са многим уметницима и интелектуалцима свога времена (међу њеним пријатељима су били Љубица Цуца Сокић, Зора Петровић, Марио Маскарели, Петар Омчикус, Иво Андрић, Васко Попа, Марко Ристић и други), сусрела се и са великанима светске музичке сцене – Стравинским и Шостаковичем (1963), и започела писање свог најзначајнијег књижевног остварења, збирке поетско-филозофских епиграма под називом *Таблице*.

Кантата *Песме простора* (1956), прва композиција стваралачке синтезе Љубице Марић, један је од аутентичних продора српског музичког модернизма педесетих година. Највећа промена која одваја ово дело од претходних остварења Љубице Марић произашла је из њеног стваралачког сусрета са текстовима епитафа са средњовековних богумилских стећака, који су били непосредна инспирација за настанак овог дела. Однос живота и смрти – као тема која је композиторку походила током целог стваралаштва и начин на који су ове народне, безимене мисли аскетски и поетски срочене, учинили су да композиторка, специфично артикулишући хорске деонице, проговори својим личним и нашим „гласом предака“.

⁴⁷ Дело је настало на основи партитуре *Византијског концерта*. Упореди са: Зорица Макевић, „Сценски аспекти у делима Љубице Марић“, у: *Српска музичка сцена*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године, поводом 125. годишњице Народног позоришта, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995, 457.

Дело је сачињено од прелудијума и седам певања, и подељено у два дела са паузом после трећег епитафа. Експресивна кривуља ове снажне кантате полази од спокојног првог певања и развија се у једном музичко-драмском крешенду, у оквиру кога се током дела остварују две снажне кулминације у трећем и шестом певању. Сам крај седмог певања враћа слушаоца у реалност тишине и вечности стећака.

Све је у овој композицији подређено експресији, специфичној, колективној, снажној – и сва збивања у музичком тексту происходе из вербалног текста. Мелодика хорских деоница креће се у распону од речитативног појања на једном тону до пластичних и експресивних мелодија мелизматичног карактера. Врло често вокалне деонице имају „мале осцилације у односу на упоришни тон своје мелодије“⁴⁸ (док инструменталне деонице истовремено имају велики амбитус!). У четвртом певању појављују се интонације нарицаљки и елементи народне праксе, препознатљиви у начину на који гласови међусобно „преузимају“ и „предају“. Нема цитираног фолклора, нема артефаката народног вокалног идиома, само је „пронађен“ и оживљен један од видова архетипа народног певања.

Аутентично архаичном призвуку хорских деоница доприносе и односи гласова у „празним“ интервалима, али и спонтаност слободне ритмике „која може да асоцира на средњовековни немензурирани ритам.“⁴⁹

И форма ставова ове композиције је слободна, вођена текстом; сваки став је „прошивен“ једном мотивом, односно његовим варијантама. Осим на нивоу тематског јединства појединачних ставова, модернистичку тенденцију обједињавања дела препознајемо и у тематској повезаности ставова који „неприметно израстају један из другог“⁵⁰, показујући висок степен међусобних тематских сличности.

Из својих претходних остварења Љубица Марић је у ово дело „пренела“ специфичну слојевитост, линеарност оркестарске фактуре⁵¹, која овде, осим модернистичке међусобне независности линија, укључује и начела народне, изворно вокалне хетерофоније, пренесене сада на инструментални медијум. Линеарност је овде

⁴⁸ Melita Blagojević, „Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić“, *Zvuk: Jugoslovenski muzički časopis*, 1, 1979, 15.

⁴⁹ Ibid, 12.

⁵⁰ Ibid, 11.

⁵¹ Линеарност фактуре у овој а и у свим другим композицијама Љубице Марић има своје упориште и у бароку. У том смислу посебно је експлицитна ситуација у трећем певању, које започиње брзим квази фугатом, чији „композициони поступци заједно са самим мелодијским и ритмичким типом теме, доприносе укупном бароком дејству понеких одломака...“. Види: Melita Blagojević, *ibid*, 16.

пренесена и у деоницу клавира, који је, дакле, третиран као и сваки други оркестарски инструмент, а не више као оркестар у малом.

Специфично распоређен у широком звучном простору ове партитуре, линеарно организовани оркестар окружује хорске деонице претежно уског амбитуса: атонални, модернистички звук окружује модалну дијатонику и њена мелизматична расцветавања. Вертикала је углавном опора, разређена, дисонантна, сачињена од „празних“ интервала (кварте, квинте), са септимама и нолама (као обртајима мале и велике секунде). На драматуршки значајним пунктовима (као што је сам почетак дела) јављају се снажни удари вертикале или дисонантне „стојеће“ интервалске колекције. У шестом певању се појављују широка моћна хармонско-ритмичка остинатна поља којима управља метричко варирање, карактеристично за фолклорни експресионизам прве половине 20. века.

На моменте имагинарни фолклор интензивно струји делом – разлози нису увек доступни аналитичкој рационализацији, али је у музиколошкој литератури „сложно“ препозната сродност експресивне матрице овог дела са поетиком фолклорног експресионизма Стравинског, Бартока и Славенског. Архаична и модерна у исто време, истовремено блиска и удаљена од савременог слушаоца, кантата *Песме простора* је једно од најзначајнијих остварења нашег (а некада и југословенског) фолклорног модернизма.⁵²

Врло брзо за *Песмама простора*, уследила је *Пасакаља за оркестар* (1958), написана у облику 34 варијације на народну мелодију из Поморавља (*Заклела се Моравка ђевојка*, из збирке Владимира Ђорђевића) „дрвну и дубоку, као да сама земља пева“.⁵³ Архаична, асиметрична тема уског амбитуса („тема од свега три тона и тек дотакнутим четвртим“), у сталном колебању између дорског и фригијског модуса, овде је веома смело обрађена. (Као „гост“ из космичких даљина, у дело је ушао и високи звук са „Спутњика“, који ничим није пореметио стару тему, само је огласио своје постојање). Стара барокна форма варијација овде је добила сасвим савремен лик: тема се стално понавља и стално мења, „увек са другачијим жубором при протицању“⁵⁴, како је то написао Петар Бингулац, и увек другачија у изразу.

У односу на композициону технику уобличену у *Песмама простора*, није се у овој композицији ништа битно изменило: линеарна фактура са местима згушњавања и

⁵² Одредницу фолклорни модернизам када је у питању зрели опус Љубице Марић пласирала је у својој студији Ана Стефановић. Види: Ана Стефановић, *op.cit.*, 11.

⁵³ Речи Љубице Марић, у програмској књижици за CD *Праг сна*, ПП РТС.

⁵⁴ Petar Bingulac, „Ljubica Marić: *Pasakalja za orkestar*“, u: Petar Bingulac, *Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 285.

поентилистичког разређивања, квази-имитациони одсеци, велики контрасти суседних оркестарских ситуација, захватање огромног регистарског простора, потпуно слободна, меко атонална вертикала; модернистички фолклорни звук. Нова је само чињеница да је Љубица Марић посегла за народном темом, за музичким артефактом са којим је пожелела да ради не одузимајући му у потпуности фолклорни идентитет.

Рад са музичким артефактом, овога пута са напевима из Мокрањчевог *Осмогласника*, остао је изазов за Љубицу Марић и у наредним композицијама. Замишљена као прва у (недовршеном) циклусу *Музика октоиха*, оркестарска композиција *Октоиха 1*, компонована је према почетној мелодији првога гласа са текстом „Избави из тамнице душу моју“. Три аттаса повезана става ове композиције – тематски обједињена интонацијама првог гласа *Осмогласника* – названа су барокним називима *Improvisation*, *Ricercar*, *Coda*, и збиља, као што је то учила Ана Стефановић, упућују на барокне принципе јединства дела и континуираног развоја музичког материјала.⁵⁵ У овој композицији само се развијају композиционо-техничке идеје постављене у *Песмама простора* и *Пасакаљи*.

Други врхунац овог стваралачког раздобља Љубице Марић био је *Византијски концерт* (1959), дело које у најчистијем виду показује заједничке карактеристике свих остварења из циклуса *Музика октоиха*. У питању је неспецифична форма клавирског концерта у коме је клавир третиран као *primus inter pares*, а не као експонирани солистички инструмент.⁵⁶ Три става овог концерта имају специфичне двојне наслове: један који одређује жанр или форму, и други који је поетски, заправо програмски дефинисан.⁵⁷ Дело је написано према мелодијама другог, трећег и четвртог гласа *Осмогласника*, ауторка га је посветила „тлу, корену, пореклу, млеку духа нашега“⁵⁸, али у њему нема фолклорних интонација.

У овој композицији је конституисан и у неколико својих варијанти разрађен принцип конструкције тема насталих на основу музичких артефаката. Два основна правила која је поставила Љубица Марић захтевају дословно преузимање мелодијске

⁵⁵ Ана Стефановић, *op. cit.*, 12.

⁵⁶ Овакав поступак са клавиром антиципиран је у композицији *Октоиха 1*. О томе Љубица Марић пише: „Два кратка солистичка пасажа у клавиру као једном од оркестарских инструмената у симфонијском ставу *Октоиха 1*, изазвала су потребу да следећа композиција клавиру да примарну улогу у остваривању музике базиране на другом, трећем и четвртном гласу. Тако је настао *Византијски концерт* за клавир и оркестар.“ Ауторски текст Љубице Марић приложен уз CD издање *Праг сна*, ПП ПТС.

⁵⁷ Називи ставова су: 1. „Preludium quasi una toccata“, односно, „Звук и звоњава“; 2. „Aria“, односно, „У тами и одсјају“; и 3. „Allegro“, односно, „Тутњава и блесак“.

⁵⁸ Податак преузет из: Melita Milin, „Transpozicija napева...“, *op.cit.*, 196.

линије (целе мелодије, или неког њеног фрагмента) и врло слободну ритмичку трансформацију узора. На тај начин, у најразличитијим комбинацијама, настају нове теме изграђене од модернистички асимилваних „стариx“ мелодија/узора. Најсмелија варијанта овог принципа је реализована у другом ставу *Византијског концерта*, чија је тема сачињена од слободно комбинованих (пермутованих) сегмената преузетог напева трећег гласа. Овај поступак, како је то уочила Мелита Милин, сведочи о специфичном конструктивизму Љубице Марић и њеној потреби „за систематским процедурама ограниченог избора, које имају своје корене у додекафонији“.⁵⁹ Склоност ка конструктивизму најснажније је материјализована у првом ставу композиције, и то подједнако и у организацији тематског материјала и у структури става. Тематско јединство овог става постигнуто је „сталним присуством хексакордалне основе која чини тонску структуру другог гласа *Осмогласника*“.⁶⁰ Поред основног облика (*f, g, a, b, c, des*) став садржи још две транспозиције овог хексакорда (од тонова *cis* и *a*), те тако тематска залиха става у укупном „скору“ захвата свих 12 тонских висина – и, упркос својој модалној суштини, улази у поље дванаесттонске музике. При томе, у првом, као и у осталим ставовима овог дела „изабрани глас управља не само хоризонталном већ и вертикалном димензијом става“,⁶¹ те је резултирајућа вертикала и у овом делу заснована искључиво на тоновима изабраног напева, што понекад резултира појавом агрегата и кластера.⁶²

У складу са конструктивистичким начелима, и форма првог става је симетрична: садржи експозицију, централни сегмент и репризу, а у свом средишту, „на врху свода“ садржи солистичку клавирску каденцу која својом слободном прозачном фактуром и изласком из задатог хексакордалног низа успоставља једину „слободну зону“ у оквиру става. Насупрот првом ставу стоје слободне форме другог и трећег, заснованих на мелодијама трећег става, односно, четвртог гласа *Осмогласника*. Барокни назив става *Aria*, иако не најављује варијациону барокну форму са вокалном темом, ипак упућује на унеколико барокну атмосферу става, коју производи специфичан тип орнаментације и

⁵⁹ Ibid, 192.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid, 192.

⁶² На ову појаву упућује и Луј-Марк Ситер (Louis-Mark Suter). Види: Луј-Марк Ситер, *Четири концертантна дела српских композитора. Аспекти југословенске музике*, Београд, САНУ, Посебна издања Књ. ДХСII, Одељење ликовне и музичке уметности. Уредник академик Станојло Рајичић; Превод М.П. Књ. 6, 1989, Резиме, стр. 2.

клавсенска звучност деонице клавира у којој је присуство црквеног напева сакривено „испод“ орнамената. Финале представља драмски врхунац дела – протиче у смењивању одсека високе тензије са „спокојним подручјима ведре музике“, при чему се у оквиру ових оаза спокоја појављује, први пут као прави цитат (као „присвојена звучна сличица“), једна једноставна песмица „која може да асоцира на верглашку“.⁶³

Попут виртуозне каденце у самом средишту свог првог става, *Византијски концерт* као изванредно оригинално дело у композиционо-техничком смислу стоји „на врху свода“ целокупног стваралаштва Љубице Марић.

Композиције под заједничким називом *Октоиха 3 – Праг сна*, за сопран, алт, рецитатора и камерни оркестар (1961) и *Остинато супер тема октоиха*, за клавир, харфу и камерни гудачки оркестар (1963) – засноване су на мелодијама петог гласа *Осмогласника*.

У камерној кантати *Праг сна*, преузета осмогласничка мелодија добила је речитативну, вокалну изражајност (блиску експресивној матрици црквеног прототекста), док је у композицији *Остинато супер тема Октоиха* тема, „заокружена експресивна фраза умереног покрета“,⁶⁴ претрпела карактерну трансформацију јер је поверена клавиру. Специфичност ових композиција, међутим, не лежи у њиховом коришћењу осмогласничких тема: њихова тежишта се померају према музичко-драмској организацији текста (у кантати *Праг сна*) или, према специфичној, варијационој композиционој техници (*Остинато супер тема Октоиха*), у којој се композиторка ослања на своја решења у композицијама *Пасакаља* за оркестар и *Византијски концерт*.

Поступак рада са текстом у кантати *Праг сна* могли бисмо разумети као конструктивистичку комбинаторику испреплетеног коришћења фрагмената различитих песама, када се не би радило о специфичном драматуршком поступку који, управо специфичном музичко-драмском комбинаториком добија на изражајној снази. Љубица Марић у овом делу комбинује три песме и један прозни текст Марка Ристића, укрштајући њихове фрагменте: соло-алт доноси стихове песме *Праг сна*, соло-сопран произноси стихове песме *Пренуће*, док рецитатор, који се укључује нешто касније, изговара целу песму *Живи дан*. На крају, истовремено са четвртом строфом песме *Праг сна* звучи

⁶³ Сви подаци о ставовима *Византијског концерта* преузети су из наведеног текста Мелите Милин. Види: Melita Milin, „Transpozicija naprava ...“, op.cit, 194, 195.

⁶⁴ Petar Bingulac, „Ljubica Marić: *Prag sna*, kamerna kantata; *Ostinato super thema Octoicha*“ u: Petar Bingulac, op.cit, 291.

Ристићев надреалистички текст *Театрални субјект*, чиме се остварује врхунац ове композиције. Ову снажно експресивну композицију је Петар Бингулац доживео као лагани став у циклусу *Музика октоиха*.⁶⁵

У композицији *Остинато супер тема октоиха* музичка драматургија је организована на сасвим другачији начин. Као да жели да постигне динамику експресивног контраста на релацији клавир–оркестар, композиторка од пијанисте експлицитно тражи „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“.⁶⁶

Главна тема се у композицији појављује шест пута (увек у клавирској деоници), неприметно се развијајући и растући у „ширину“, да би се у њеној шестој појави, „наместо сталног звука у чистим октавама“ појавили гушћи, оштрији и експресивнији дисонантни акорди у снажном четвртинском ходу. За то време, оркестар прати своју аутономну кривуљу развоја: прозачни наступи оркестра у уводу композиције се усложњавају између наступа главне теме (фактура „расте“ напоредо са вертикалном густином звука), све до шестог, најпотпунијег наступа теме, када оркестар добија улогу најтише и најдискретније пратње.⁶⁷

Пред крај овог стваралачког раздобља, Љубица Марић је написала и композицију *Чаробница* за глас (сопран) и клавир, према Вергилијевом тексту. Дело излази из тематског круга композиција инспирисаних Мокрањчевим *Осмогласником*. Конципирано је као неоекспресионистички драмски монолог који укључује експресивне речитативе, драмске акценте, чак шенберговско говорно певање (*Sprechgesang*), али и готово тонална, лирска озарења.

„Озлаћена румен“ стваралачког и личног узлета Љубице Марић нагло се завршила 1964. године, смрћу њене мајке. Начинивши животни и стваралачки „рез“ (као у многим својим композицијама!), композиторка је за дуги период престала да компоује. У раздобљу од наредних 19 година, стваралачки се огласила само једном, пишући, овде већ поменути говорни ораторијум *Слово светлости* (1967).

⁶⁵ Ibid, 289.

⁶⁶ Композиторкин коментар одштапан у програмској књижици за компакт диск *Праг сна*, ПГП РТС.

⁶⁷ Подаци преузети из: Petar Bingulac, op.cit, 291.

Престанак компоновања и удаљавање од јавног живота, ипак, на срећу, нису значили и заустављање свих њених уметничких активности. У ових безмало 20 година композиторског ћутања, Љубица Марић је наставила да се бави сликањем и писањем. Завршила је своју збирку *Таблице*, написала бајку под називом *Истина* (коју је сама и осликала), а 1966. године је написала и музиколошку студију *Монолитност и монотематичност облика фуге*, у којој је надахнуто и сажето, аналитички и стваралачки проговорила о суштини и снази „гранитне“ Бахове фуге у це-дуру, из другог дела *Добро темпераног клавира* и о „органском јединству закона и заноса, импровизације и геометрије“ у Бартоковој фуги из *Музике за жичане инструменте, удараљке и челесту*. У овој готово „исповедној“ теоријској студији Љубица Марић је имплицитно указала на утицај барокног стила на сопствени начин музичког мишљења.

Као композитор, Љубица Марић се поново стваралачки огласила тек 1983. године, када је настала *Инвокација* за контрабас и клавир, и врло брзо затим речитативна кантата *Из тмине појање* (1984), компонована према записима средњовековних монаха. У овом последњем периоду стваралаштва који је трајао од 1983. до 1996. године, Љубица Марић је своје музичко биће пронашла у суптилном, рефлексивном свету камерне музике. Нижући се у ненаметљивом континуитету, после кантате *Из тмине појање* настале су: *Монодија октоиха* за виолончело соло (1984), *Асимптота* за виолину и гудачки оркестар (1986), *Чудесни милиграм* за сопран и флауту (1992), гудачки трио *Архаја* (1992), дувачки трио *Архаја II* (1993) и клавирски трио *Торзо* (1996).

Композиције настале током осамдесетих година прошлог века, унеле су у стваралаштво Љубице Марић значајне промене. Ана Стефановић луцидно уочава промену природе наслова ових композиција: после каснобарокних назива и облика „пасакаља“, „остината“, „ричеркара“, појављују се у насловима и поднасловима њених композиција ранобарокни принципи – „монодија“ и „речитатив“ (речитативна кантата) – што, између осталог, „упућује на опредељење Љубице Марић за истицање речитативно третираног солистичког гласа, својствено малим формама и камерним жанровима“.⁶⁸ Напоредо са овом променом стваралачког фокуса, догодила се и промена у композиторкином односу према музичком цитату. Док је у њеном опусу педесетих и раних шездесетих година цитирани фрагмент осмогласничког напева по правилу био трансформисан – уклопљен у

⁶⁸ Ана Стефановић, *op. cit.*, 12.

модернистички контекст њеног аутентичног музичког говора,⁶⁹ и имао смисао „централног језгра дела изложеног континуираној промени“,⁷⁰ у композицијама из осамдесетих година цитат из *Осмогласника* постаје само фрагмент композиције који не утиче на остале њене делове – „присвојена слика“ (преузета и усвојена, без модернистичких интервенција), у неприпадајућем окружењу модернистичког језика Љубице Марић, који сада преузима функцију „референтног поетичког нивоа“ дела.⁷¹

На овај начин осмишљена је функција цитата осмогласничких напева у композицијама *Инвокација* за контрабас и клавир, *Монодија Октоиха* за соло виолончело и *Асимптота* за виолину и оркестар.

У *Инвокацији* (1983) је осмогласничка мелодија без шавова, али приметно, утиснута у ткиво природног, модернистичког језика дела. Композиција се распростире на великом звучном простору, користећи цео звучни и изражајни опсег контрабаса – од речитатива и „певања“ до карактеристичног инструменталног вођења деонице – напоредо преиспитујући цео дијапазон односа између инструмената: од коегзистирајуће линеарности до здруженог заједничког звука. Музички језик дела припада сфери модернистичке, афункционалне тоналности, у којој зазвучи и понеки дијатонски, терцно структурирани акорд.

Монодија октоиха за соло виолончело (1984), остаје у истом језичком и поетичком пољу: почиње цитатом иницијалне формуле трећег гласа *Осмогласника*⁷² и протиче у смени коралне дијатонике преузетог напева и опорог звука захтевног солистичког монолога који повремено има снажне драмске акценте.

Асимптота за виолину и оркестар (1986), по идеји је блиска композицији *Остинато супер тема октоиха*. Концептуалне разлике односе се на промену односа према цитату (о чему је већ било говора), на форму (*Асимптота* је изграђена као недељива целина, док је *Остинато* осмишљен као тема са варијацијама) и на третман солистичког инструмента: деоница соло клавира у *Остинату* је објективнија и готово

⁶⁹ У складу са модернистичким принципима конституисања вертикале, цитирана мелодија је, по правилу, била смештена у атонални хармонски контекст, сачињен из тонова њеног тонског низа.

⁷⁰ Ана Стефановић, *op. cit.*, 12.

⁷¹ Према теорији цитатности Дубравке Ораић-Толић, у композиторском опусу Љубице Марић из педесетих и шездесетих година реч је о поступку модернистичке илуминативне цитатности, док је у опусу из осамдесетих и деведесетих реч о илустративној цитатности, карактеристичној за уметнички проседе постмодернизма. Наведено према: Ана Стефановић, *op. cit.*, 12, 14.

⁷² Податак преузет из текста Ане Стефановић, *ibid.*, 13.

назависна од оркестра, док је непрекидно присутна соло деоница виолине у *Асимптоти* „присније“ повезана са оркестром.⁷³

Дијатонска, осмогласничка тема, сачињена као комбинација иницијалних и каденцијалних формула првог гласа⁷⁴ и пласирана као једна од оних тема у настајању која се стално испреда, оштро је усечена у претходно хроматизовану, а затим и изломљену линију соло-виолине. Овај однос цитиране теме и природног језика дела одредио је драматургију композиције која протиче у сталном смењивању супротстављених и језичко-стилски удаљених музичких текстова. Композиција се креће у оквирима модернистичке тоналности, одређене педалним или неким другим истакнутим тоновима у музичком току. Сам завршетак дела, „у изолованој напетости“ вођичног тона дис, одговара математичком одређењу асимптоте као метафоре људске немогућности досезања идеалног циља.

У оквиру овог стваралачког раздобља, Љубица Марић је написала и једну речитативну камерну кантату, за мецосопран и клавир – *Из тмине појање* (1984). Дело је написано на изабране записе српских монаха, настале у раздобљу од 13. до 16. века и преузете из истоимене збирке средњовековних текстова коју је начинио Ђорђе Трифуновић. Ови текстови су подвргнути специфичном драматуршком поступку – распоредом су стављани у одређене значењске и музичке односе, те су поједини од њих у делу Љубице Марић били интерпретирани на нов начин.⁷⁵ Све је у овом делу подређено тексту. Ови „спонтани поетски записи“, који „скоро сви имају један заједнички тон“, удахнути су овом делу „дух и боју, боју тла и времена“. ⁷⁶ Прочишћен, сведено афективан израз открива аскезу као основни поетички принцип дела. Наративна деоница мецосопрана извире из флексија говорене речи и простире се од псалмирајуће основе према мелизматичним расцветавањима и великим интервалским скоковима на местима драмских врхунаца. Клавирска деоница, као равноправни солиста у овој композицији повишеног набоја, у основи је сведена; у моментима драмских чворишта „звучи оркестарски разуђено“, док се у лирским епизодама „расцветава у фигурацију и трилере“. ⁷⁷ Фактура је линеарно вођена, са припадајућом (резултирајућом) дисонантном

⁷³ Упореди са: Мелита Милин, „Музика специфичног аскетизма: *Асимптота* Љубице Марић“, *Музички талас*, 1, 1994, 92.

⁷⁴ Податак преузет из текста Ане Стефановић, *op. cit.*, 15.

⁷⁵ Подаци преузети из интервјуа који је са Љубицом Марић водила Зорица Макевић. Види: Зорица Макевић, „Време које нас носи даље. Разговор са Љубицом Марић“, *Интернационални часопис за музику Нови Звук*, 1, 1993, 11.

⁷⁶ Љубица Марић, „*Из тмине појање*“, *Музички талас*, 1, 1994, 29.

⁷⁷ Зорица Премате, „У Борхесовском времену“, *Музички талас*, 1, 1994, 31.

вертикалом. Дело није експлицитно засновано на музичком материјалу *Осмогласника*, али из њега извиру осмогласнички фрагменти, који су постали интегрални део „природног (музичког) језика“ Љубице Марић.

Током деведесетих година, настало је неколико малих, камерних форми у којима је музичка поетика Љубице Марић сублимисана до самог *чудесног милиграма* који се налази у њеном језгру. Најважнија промена у односу на стваралаштво претходног периода, догодила се на пољу примарне артикулације музичког језика, а напоредо са њом променио се и композиторкин однос према осмогласничком наслеђу. Оно је изгубило значај „пронађеног првог узорка, изворишта за свако даље догађање“, а добило је смисао порекла, музичког генетског кода, који више није једини „архаични референтни ниво“⁷⁸ у њеним композицијама.

У композицији *Архаја*, за гудачки трио (1992), композиторка „призива удаљен, архаичан, ренесансни предео музичке историје“.⁷⁹ У *Чудесном милиграму*, за сопран и флауту (1992), појављује се мелодијска формула блиска првом гласу Осмогласника, али то више није цитат (!) већ интегрални део мелодијске инвенције Љубице Марић.

У последњем делу Љубице Марић, композицији *Торзо* (1996) написаној за клавирски трио, тек сасвим кратки фрагменти осмогласничких формула израњају из музичког ткива у коме Љубица Марић „преиспитује дејство прекомерне секунде, карактеристичне за део световног српског фолклора, али и за пети и шести глас *Осмогласника*“.⁸⁰ Међутим, ови „милиграми“ осмогласничких напева више нису у фокусу слушаоачеве пажње, јер је она усмерена према понекој појави „крупно вајане“ мелодијске линије, и пре свега, према дијатонском аутоцитату из младалачке композиције *Стихови из Горског вијенца* (изнад кога у партитури стоји Његошев стих: „Је ли јавје од сна смућеније?“) који се „као тренутак просветљења“⁸¹ однекуд појављује у самом средишту композиције.

⁷⁸ Оба цитирана фрагмента преузета су из наведеног текста Ане Стефановић. Види: Ана Стефановић, *op. cit.*, 17.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, 19.

⁸¹ Зорица Макевић, „Торзо: клавирски трио Љубице Марић“, *Интернационални часопис за музику Нови Звук*, 8, 1996, 32.

Основни симптом позног музичког језика Љубице Марић је слабљење модернистичке рескости и оштрине.⁸² У *Архаји II*, за гудачки трио (1993), Ана Стефановић уочава „реафирмацију терце и формирање дијатонске хармонске површине у којој дисонанца нема смисао еманципованог тона“⁸³, док у *Архаји II* за дувачки трио указује на појаву дурског квинтакорда и његових обртаја на местима иначе лабилних граница музичког тока, и на крајевима композиција.⁸⁴ На крају композиције *Архаја II*, појављује се, чак, хармонска веза задржични квартсектакорд – квинтакорд доминанте, као „један од најзначајнијих симбола тоналног система“.⁸⁵ Наравно, не ради се овде о повратку на функционални тоналитет (нити би то у случају Љубице Марић могао бити повратак!), већ о рехабилитацији терце у нивоу примарне артикулације материјала (хоризонтале и вертикале), и тек понеком, сасвим ретком, постмодернистичком „присвајању“ појединих функционалних акордских веза као недвосмислених означитеља тоналног музичког мишљења. Због тога, а и због реафирмације јединства хоризонтале и вертикале, у музици ових композиција ипак преовлађује дисонантни модернистички звук. Постмодернистички поступак „присвајања“ фрагмената и принципа музичке прошлости, није се, међутим, ни у једном тренутку рефлектовао на музичку форму ових камерних минијатура.⁸⁶ Напротив, „њихов се музички ток додатно фрагментаризује брзим структурним ритмом измењивања краћих целина, различитих физиономија и порекла“, творећи сасвим специфичну, флуидну и неухватљиву слику имплицитне интертекстуалности.⁸⁷

Евидентно је да камерне композиције из деведесетих, у извесном смислу, кореспондирају са раним камерним остварењима у којима су присутни „конкретни замеци“ елемената који битно одређују поетику Љубице Марић. Зорица Макевић сматра да су ови елементи у последњем стваралачком периоду „избрушени до сопствене

⁸² Занимљив је податак да композиција *Архаја II*, за дувачки трио има целостепену основу која је и у хоризонтали и у вертикали оживљена применом тритонуса и велике терце, дакле, применом интервала и сазвука који примарно припадају фундусу тоналног хармонског језика.

⁸³ Ана Стефановић, *op. cit.*, 17.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Због сасвим специфичне унутарње логике којим су обликоване, ове се композиције у виђењу Зорице Макевић, „указују као исечци времена, (...) које не зависи од спољашњих покрета и дешавања, које има свој вечити темпо, своју несхватљиву динамику“. Зорица Макевић: „Љубица Марић – истом реком времена“, *Интернационални часопис за музику Нови Звук*, 14, 1999, 33.

⁸⁷ Ана Стефановић, *op. cit.*, 19.

суштине, до самог поетичког језгра, као у дугом смиривању трајања једне животне *монодије октоихе*⁸⁸.

Поред ових композиција које су у овом последњем периоду настајале „као нове младе гране на стаблу дубоких корена“, како је то поетски формулисала Мелита Милин⁸⁹, Љубица Марић је у свом последњем стваралачком периоду истраживала и на подручју специфичне импровизације. Правила је кућне инсталације од посребрених предмета из породичног наслеђа, производила звукове на њима, комбиновала их са својим свирањем на виолини, певањем и рецитовањем стихова српске поезије и – све то снимала на магнетофонске траке. Тако је настало остварење под називом *Музика звука*, за које се доскора веровало да је изгубљено. Траке су 2008. године откривене у Музиколошком институту САНУ, али још увек нису представљене јавности.⁹⁰

Као и у свим претходним раздобљима свог богатог стваралачког живота, Љубица Марић је и у последњем животном и стваралачком периоду много читала, писала (последњих година је водила дневничке забелешке из којих су настале две свеске под називом *Записи*), пратила изложбе, редовно одлазила на концерте, активно реаговала на бурна политичка збивања у Србији деведесетих година прошлог века, и до краја, неговала своја драгоцену пријатељства.

Умрла је у дубокој старости, у Београду, 17. септембра 2003. године.

* * *

Колосални значај композиторског опуса Љубице Марић за српску музику препознат је у нашој културној јавности кроз неколико значајних признања. Љубица Марић је 1963. године изабрана за дописног, а 1981. године за редовног члана Српске академије наука и уметности. Добитник је и већег броја награда, од којих издвајамо: Савезну награду за музику (1949), Октобарску награду града Београда за *Песме простора* (1957), Седмојулску награду за животно дело (1965) и Октобарску награду за животно дело, коју је добила 1996. године. Посебно признање и почаст представљају реализација ауторског

⁸⁸ Зорица Макевић, „Љубица Марић...“, оп. Cit, 37.

⁸⁹ Мелита Милин, „Унутарња биографија...“, оп. Cit, 79.

⁹⁰ Подаци о делу *Музика звука* преузети су из новинског чланка Борислава Чичовачког. Види: Борислав Чичовачки, оп. cit, 5.

концерта Љубице Марић у Амстердаму 1996. године, у организацији фондације „Барка“, као и премијерно извођење њене композиције *Торзо* у Келну.

Српска академија наука и уметности издала је осамдесетих година 20. века неке композиције Љубице Марић, а у току су припреме за објављивање њених сабраних дела у Немачкој (овог посла прихватила се едиција „Фуроре“ из Касела). У нашој земљи и иностранству снимљено је неколико компакт дискова са њеном музиком.

Marija Masnikosa

THE LIFE AND WORK OF LJUBICA MARIĆ – ‘MULTIFARIOUSNESS OF ONE’

Summary

Aiming at encompassing the creative work of the most important Serbian women composer of the 20th century – Ljubica Marić, this paper summarizes the compositional technique and stylistic position of her every single work, discussing it in the context of her interesting and unusual biography. Moving through all the phases of the creative work and ‘silences’ of Ljubica Marić - from her studying period in Josip Slavenski’s class (1925-1929); to her early expressionistic phase during her studies in Prague (1930-1937); and post-war ‘turning-phase’ - set out to reexamine her attitude to the musical romantic tradition (1945-1948), up to her creative maturity and culmination (1956-1964), and the last creative period (1983-1996) – this paper follows the most significant creative threads of composer’s art work: the evolution of her musical language, her attitudes towards thematicism, musical artifacts, and texture, her relation to the poetic text and musical dramaturgy, which, finally, resulted in tracking the stylistic evolution of the composer’s poetical concept in the framework of the 20th century musical modernism.

Key words: Serbian 20th century music; expressionism; modernism; folklore; modernistic citation practice; constructivism.