

одељак поткрепљен је делима Бусотија (Bussotti), Брауна (Brown), док су репродукције Хојгеборена (Neugeboren), Мартинмилера (Martinmüller), Клеа, Штрибина (Strübin), Веронезија (Veronesi) или Окса (Ox) из друге половине 20. века приложене као (успели) покушај директног сликања конкретних музичких дела. У том смислу можда најаутентичније делује Оксово дело *Антон Брукнер – осма симфонија* (1984).

Пластични звук закључни је одељак студије Карин фон Маур, у коме се ауторка осврће на скулптуре у простору чији је задатак да реално делују и на пољу ликовне и на пољу музичке уметности. Један од вероватно најпознатијих примера оваквог стваралаштва представљају *Извори Стравинског* у Паризу (1983), заједнички рад Тингвелија и Де Сан Фала (Tinguely, de Saint Phalle).

У студији Карин фон Маур *О звуку слика* темељно је истражена комуникација музике и сликарства. Будући да је ауторка пре свега посматрала сликарство у односу на музику и круг проблема пред којим се сликарство налазило у настојању да музику „освоји“, стиче се утисак да је Карин фон Маур мишљења да је музика „прва од свих уметности“ – док је другим уметностима углавном био потребан некакав узор изван њих, музика га је увек налазила у себи самој.

Чланак примљен 15. 7. 2000.
УДК 78.071.1:681.846.8

Весна Микић

ДВА СЕВА МУЊЕ НЕКАДА, А ДАНАС...?

**Југословенски савремени
композитори: Душан Радић,
Енрико Јосиф
ПГП РТС CD 430930, 430954**

У пролеће давне 1954. београдска публика је имала прилике да чује прва дела два млада композитора, ученика Миленка Живковића, Душана Радића (1929) и Енрико Јосифа (1927).

Премијерно извођење њихових дела изазвало је дотада (а чини се и отада) нај-

жешће стручне полемике и учинило да овај концерт историја српске музике памти као „историјски“, јер он не само да је био од великог значаја за животе двојице младића, већ је био и изузетно важан, као што ће време показати, у ширем контексту развоја домаће музике. Каријере „два ратна друга“ текле су даље свака својим током, док их чудни „прст судбине“, или пак мудри уређивачки потез (!!), није опет током 1999. „спојио“ у два најновија компакт-издања ПГП РТС. Разлог за излазак ових компакт-плоча свакако су били и јубилеји (седамдесети рођендани) двојице уметника, чије је, помало окаснело, обележавање крунисано и овим издањима. И да ли су „два сева муње“ била само тренутна или су се претворила у два, од мноштва сунчевих зрака које су потом обасјале „српску музичку жабокречину“? Могу ли нам дела данашњих седамдесетогодишњака одговорити на то питање? Ипак, ставимо овде једну ограду. Док је избор дела на ауторском диску Душана Радића обухватио последњих двадесет година његовог стваралаштва, дотле се Енрико Јосиф одлучио за само једно дело настало пре тридесет година. Слободни смо да приметимо да је аутор вероватно сам начинио избор, те да је сматрао ово дело једним од најважнијих у сопственом опусу. И као да се у овим изборима догодио чудан обрт (не само у односу на 1954), те нам се један аутор (Радић), кога препознајемо готово искључиво по вокално-инструменталним остварењима, приказао својим камерним жанром, а други (Јосиф) кога доживљавамо пре као инструменталног композитора, вокално-инструменталним.

Камерне композиције Душана Радића (*Предео са Блакана* за флауту, обоу, хорну и виолончело, 1996; *Импровизације* за флауту и харфу, 1986; *Багателе* за дувачки квинтет, 1971; *Гудачки квинтет*, оп. 24, бр. 1, 1997; *Соната* за виолину и клавир, 1997; *Трансфигурације* за дувачки квинтет и гудачки оркестар) на више начина комуницирају са делима у кругу *Списка*, потврђујући тако тврђњу Г. Пилиповић да су педесете године биле „чворно време“ за формирање Радићевог композиторског лика. Прво, ту је, наравно, Радићево обраћа-

ње фолклорном наслеђу, директније у *Багателу* за дувачки квинтет – некој врсти пандана хорским *Гунгулицама* из педесетих (материјал треће гунгулице Мајка Катy преведен у трећу багатулу, одјеси Коларићу панићу у четвртој), скривеније у *Пределу са Балкана*, некој врсти радићевског имагинарног фолклора. У осталим делима, попут *Импровизација*, *Трансфигурација*, па донекле, колико им то жанровско одређење дозвољава, и у *Гудачком квартету* и *Сонати* за виолину и клавир, пак, *Списак* – у приступу изградњи форме, начину употребе инструмената, експеримената са звуком (*Трансфигурације*) импровизационог карактеру час цез, час фолклорне провенијенције, у антиромантичарском, антиимпресионистичком, често ироничном ставу. Као да је директно из „*Белутка*“ потекла потреба за сталним самообнављањем – варирањем, трансформацијом, импровизацијом, метаморфозом.

У основи слични поступци ослушкивања истог или сличног материјала из различитих углова, варијационог развијања материјала, постоје и у *Смрти Стефана Дечанског*, тонском летопису у три виђења, Енрика Јосифа (1970). Али, овде су они различитог порекла и другачије намене. Барок, који „храни“ Јосифово „музичко биће“, и древно певање, „прапочетак“ како аутор каже, тле су из којег потиче његова музика. Овде је све то употребљено у циљу постизања високог драмског ефекта, у причању једне од најпотреснијих прича из српске историје. Овај тонски летопис у три виђења заснован је на наизменичним исказима рецитатора и наступима оркестра, солиста и хора. Драмска градација је по-

степенa, од првог виђења, које је посвећено приповедању у вези са околностима које су довеле до Стефановог ослепења, заснованог на смени рецитатора и оркестра наизменично трагичних и дворско-достојанствених, архаичних акцената, преко другог, који уз учешће хора и мешосопрана, остварује и изванредне лирске момената, до врхунца у трећем, Стефановој молитиви (уз оркестар и хор и соло бас) и смрти. Но, ерудита и вичан композитор, какав је Енрико Јосиф, ниједног тренутка не запада у баналност пуког препричавања, те илустровања музичким средствима ове трагичне историје и/или српске духовне и световне мелодике. У том погледу његов Стефан Дечански, тек данас, у поплави баналних музичко-сценских описа српске историје, добија праву вредност и значење, те заједно са неким Максимовићевим делима сличне тематике и формалних оквира, из седамдесетих и осамдесетих година чини највредније примерке ове, нашој средини, веома блиске традиције.

И, дакле, да ли је г. Миленко Живковић погрешно када је давне 1954. бранио своја два студента? Наш одговор гласи: Био је г. Миленко Живковић мудар човек. Јер, знао је да су се тада београдској публици представила два младића који ће, сваки на свој начин (па и педагошком делатношћу), ма како то тада авангардно изгледало и звучало, наставити на прави начин његов пут – пут на линији једне националне, али и професионално дотеране, уметнички префињене, неретко филозофски засноване, према новинама отворене, те самим тим и интернационалне, у сваком случају модерне српске музике.