

Музички  
**МТ**  
Талас

МУЗИКА КАО ГАРАНТ ИДЕНТИТЕТА  
НА ПРИМЕРУ КОСОВСКЕ ПЕСМЕ  
УДАДЕ СЕ ЖИВКА СИРИНИЋКА

*Војтех  
Фрајш*

АУТЕНТИЧНИ  
ПРЕДСТАВНИК ЧЕШКЕ  
ВИОЛИНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ



*О музици  
Ладислава Гринској*



2-3

## Kompozitori u više lica LUDMILA FRAJT

*Evokacije rituala i noći*

CD-1

1. *Tužbalica* za ženski hor (1973)  
*Kres*, kantata za tri mešovita hor i udaraljke (1973)
3. *Ekloga* za duvački kvintet, gudače i udaraljke (1974)
4. *Pesme rastanka* za mešoviti hor i instrumentalni ansambl (1969)

CD-2

- 1-3. *Pesme noći* za ženski hor, gudače, harfu i klavir (1970)  
Senke                      Nemiri                      Tišina
4. *Zvona* za hor i magnetofonsku traku (1981)
5. *Nokturno*, elektroakustička kompozicija (1975)
6. *Uspavanka* za sopran i dečje igračke (1971)
7. *Srebrni zvuci*, gudački kvartet (1972)
8. *Asteroidi* elektroakustička kompozicija (1967)



4

## Kompozitori u više lica LUDMILA FRAJT

*Ponesi me, mašto*

CD-1

- |                                   |                            |
|-----------------------------------|----------------------------|
| 1. <i>Odlazak ptica</i>           | 7. <i>Zima</i>             |
| 2. <i>Bukvin list</i>             | 8. <i>Vejavica</i>         |
| 3. <i>Jesenji svirači</i>         | 9. <i>Pahulje</i>          |
| 4. <i>U oktobru</i>               | 10. <i>Priča o zimi</i>    |
| 5. <i>Zoološki vrt u novembru</i> | 11. <i>Dvanaest meseci</i> |
| 6. <i>Sneg</i>                    | 12. <i>Neobični svirač</i> |

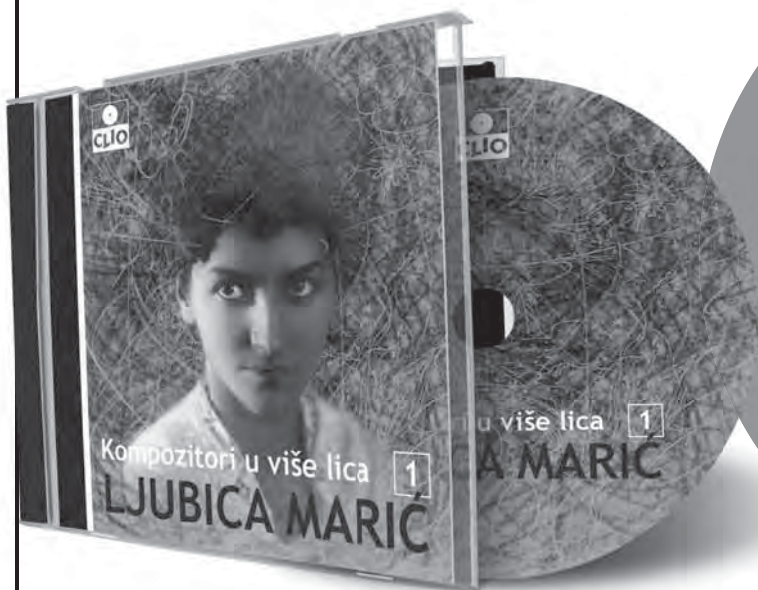


1

## Kompozitori u više lica LJUBICA MARIĆ

CD

1. Ljubica Marić govori o kantati *Iz tmine pojanje* i recituje stihove ove kantate  
*Ljubica Marić: Iz tmine pojanje*, rečitativna kantata za mecosopran i klavir (1984)
3. Ljubica Marić: *Ostinato super tema Oktoiha* (1963)
4. Ljubica Marić govori o kantati *Pesme prostora*
5. Ljubica Marić: *Pesme prostora* kantata za mešoviti hor i simfonijski orkestar (1956)



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



Год. 22. бр. 45/2016.

UDK 78:781(05)

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

muzickitalas@clio.rs

#### Издавачи

Издавачко предузеће

**CLIO**

Господар Јованова 63, Београд

www.clio.rs

**ФИЛУМ**

Филолошко-уметнички факултет

Јована Цвијића 66, Крагујевац

www.filum.kg.ac.rs

#### За издаваче

Зоран Хамовић

Радомир Томић

\*

#### Главни уредник

Др Бранка Радовић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

\*

#### Редакција

Др Снежана Николајевић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Мелита Милин

Музиколошки институт САНУ, Београд

Др Марија Ђирић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Др Ивана Медић

Музиколошки институт САНУ

Др Ива Ненић

Факултет музичке уметности, Београд

МА Христина Медић

Клио

\*

#### Уређивачки савет

Др Здравко Блажековић (САД)

Др Сања Грујић (САД)

Др Јелена Новак (Холандија)

\*

#### Дизајн корица

Милена Лакићевић

\*

#### Лектура

Сања Благојевић-Бошковић

\*

#### Коректура

Мира Савић

\*

#### Технички уредник

Дејан Тасић

\*

#### Штампа

Инстант систем, Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слика на насловној страни

Љубица Марић, Јосип Славенски и

Ладислав Грински, 29. јуна 1929.

(из архиве Ферда Иванека)

# САДРЖАЈ

## Contents

### ◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

*Драшко Аџић:* О МУЗИЦИ ЛАДИСЛАВА ГРИНСКОГ:

ИДИОМАТСКИ И КОМПАРАТИВНИ ОСВРТ 2

### ◆ SOURCES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

*Draško Adžić:* ABOUT LADISLAV GRINSKI'S MUSIC:

IDIOMATIC AND COMPARATIVE VIEW 18

(Abstract)

### ◆ Насловна страна штампаног програма за

концерт чешке музике 23. априла 1932. у Београду 19

Cover page for the concert programme

of chech modern music 23. april 1932.

### ◆ УМЕТНОСТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

*Христина Медић:* ВОЈТЕХ ФРАЈТ – АУТЕНТИЧНИ

ПРЕДСТАВНИК ЧЕШКЕ

ВИОЛИНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ 20

### ◆ THE ART OF INTERPRETATION

*Hristina Medić:* VOITECH FRAIT – AUTHENTIC

REPRESENTATIVE OF CZECH VIOLIN

SCHOOL 46

(Abstract)

### ◆ Насловна страна штампаног програма за

концерт чешке музике 16. јануара 1937. у Београду 47

Cover page for the concert programme

of chech music 16. januar 1937.

Објављивање овог броја финансијски је помогао СОКОЈ



Vol. 22. No. 45/2016.  
UDC 78:781(05)  
No. in registry: 632-120494-03  
ISSN 0354-9313  
muzickitalas@clio.rs

**Publishers**

**CLIO**

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

**ФИЛУМ**

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

**Executives**

Zoran Hamović  
Radomir Tomić

\*

**Editor in Chief**

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

\*

**Editorial Board**

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

\*

**Editorial Council**

Zdravko Blažeković Ph.D. (USA)  
Sanja Grujić Ph.D. (USA)  
Jelena Novak, Ph.D. (Netherlands)

\*

**Cover Design**

Milena Lakićević

\*

**Copy Editor**

Sanja Blagojević-Bošković

\*

**Proofreader**

Mira Savić

\*

**Prepress**

Dejan Tasić

\*

**Printed by**

Instant system, Beograd

The Musical Wave is published yearly

**Cover Pages**

Ljubica Marić, Josip Slavenski,  
Ladislav Grinsky, 29<sup>th</sup> Jun 1929  
(from archic of Ferdo Ivanek)

# САДРЖАЈ

## Contents

◆ **НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА**

*Jovana Baraћ: МУЗИКА КАО ГАРАНТ ИДЕНТИТЕТА  
НА ПРИМЕРУ КОСОВСКЕ ПЕСМЕ  
УДАДЕ СЕ ЖИВКА СИРИНИЋКА 48*

◆ **TRACING THE ETHNO-SOUND**

*Jovana Baraћ: MUSIC AS GARANT OF IDENTITY ON THE  
EXAMPLE OF KOSOVO SONG UDADE SE ŽIVKA  
SIRINIĆKA 56*  
(Abstract)

◆ **Војтех Фрајт – солиста СО Радио Прага 1927. године 57**  
Voitech Frait – soloist of SO Prague Broadcast 1927.

◆ **ИНДЕКС ИМЕНА 58**  
INDEX OF NAMES

◆ **РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ 60**  
REVIEWERS IN THIS ISSUE

◆ **ДОДАТАК**  
CD – Ладислав Грински, заборављени ко мпозитор  
ADDITION  
CD – Ladislav Grinsky, forgotten composer

Publication of this issue was sponsored by  
Sokoј – Serbian Music Authors' Organization



Уметност своју суштину увек показује у свом  
привиду.

Теодор Адорно

Драшко Аџић\*

## О МУЗИЦИ ЛАДИСЛАВА ГРИНСКОГ: ИДИОМАТСКИ И КОМПАРАТИВНИ ОСВРТ

УДК: 78.071.1 Грински Л.  
Bibliid: 0354-9313, 22(2016) pp. 2-18  
Примљено: 28. март 2016.  
Прихваћено за штампу: 9. новембар 2016.  
Оригинални научни рад

**Сажетак:** Недавно је у заоставштини породице Фрајт Христина Медић пронашла две партитуре заборављеног београдског композитора Ладислава Гринског који је страдао у логору за време Другог светског рата. Та дела су *Sonata quasi Fantasia* за виолину соло и *Quatre pièces* за виолину и клавир. Затим је у Загребу пронађена и партитура *Suite Orientale* за симфонијски оркестар. Новооткривене композиције Гринског приказане и анализирани су у овом раду кроз појединачну обраду сваке понаособ. Текст има за циљ да пружи јаснији увид у стваралаштво и поетику овог композитора, а такође, да тачније позиционира Гринског у оквирима времена у којем је стварао уз компаративни приказ сличних композиција његових афирмисаних савременика, тачније: *Сонате фантазије* Љубице Марић, *Легенде о Јефимији* Милоја Милојевића и *Балканофоније* Јосипа Славенског.

**Кључне речи:** Ладислав Грински, Гринбаум, холокауст, *Sonata quasi Fantasia*, *Четири комада*, *Оријенталска свита*, Левант, модернизам, зенитизам, музички примитивизам, архаичност.

Количина података којом данас располажемо о животу и делима Ладислава Гринског (Grinsky, немачки – Grünbaum) веома је скромна. Оно што је познато јесте да је Грински био композитор јеврејског порекла, рођен 1904. године у месту Сомбатеј (Szombathely)<sup>1</sup> у Мађарској и да је свој кратки живот провео у Београду, активно доприносећи разноврсности богате музичке сцене у престоници између два рата.

Властимир Перичић, у свом каталогу *Музички ствараоци у Србији*, уопште не помиње Ладислава Гринског што нам може деловати неоправдано уколико узмемо у обзир списак познатих композиција овог аутора који је сачинио Борислав Чичовачки.<sup>2</sup> На том списку налази се изненађујуће велика количина дела која по свом обиму и инструменталном саставу могу указивати само на чињеницу да је њихов аутор био страствен и плодан уметник који је суверено владао својим уметњем, али пре свега – да је био цењен и тражен.<sup>3</sup> Објашњење зашто је Грински изостао из Перичићеве књиге можемо делимично пронаћи у самом предговору *Музичких стваралаца у Србији* у којем аутор наводи критеријуме којима су се писци (поред Перичића, ту су Душан Костић и Душан Сковран) руководили при избору дела и композитора, а међу њима и жељу да се *пруже подаци о делима која се данас срећу на програмима* (Perićić 1969: 6). Грински се, дакле, у време писања поменуте књиге уопште није изводио на концертним подијумима Југославије (па ни Србије), а прави разлог је то што су готово сва његова дела била изгубљена или уништена за време Другог светског рата. Податак о томе како је Грински тачно завршио живот, познат нам је на основу сећања Љубице Марић, са којом је Грински заједно студирао композицију код Јосипа Славенског: *За време рата (1941-1945), Гринбаум је при покушају бекства из логора убијен.* (Marić 2009: 35)

Циљ овога текста ни у ком случају није да истиче и набраја све оно материјално, а пре свега духовно што је на колективном нивоу неповратно нестало током три и по године окупације Београда, али је вредно не губити из вида поједине податке о страдањима и несагледивој штети. Један податак каже да је током рата у Београду

<sup>1</sup> Видети текст Мелите Милин у књижици уз CD издање музике Ладислава Гринског, у прилогу часописа.

<sup>2</sup> Борислав Чичовачки, *Ладислав Гринбаум Грински, списак дела*, (рукопис), 2014.

<sup>3</sup> У списку се наводе три камерне композиције, један балет, једна опера-ораторијум, три концертантна дела и чак тринаест оркестарских композиција. Видети и списак Мелите Милин из 2016. уз CD издање.

\* Драшко Аџић (1979), Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Београд draskoadzic@gmail.com

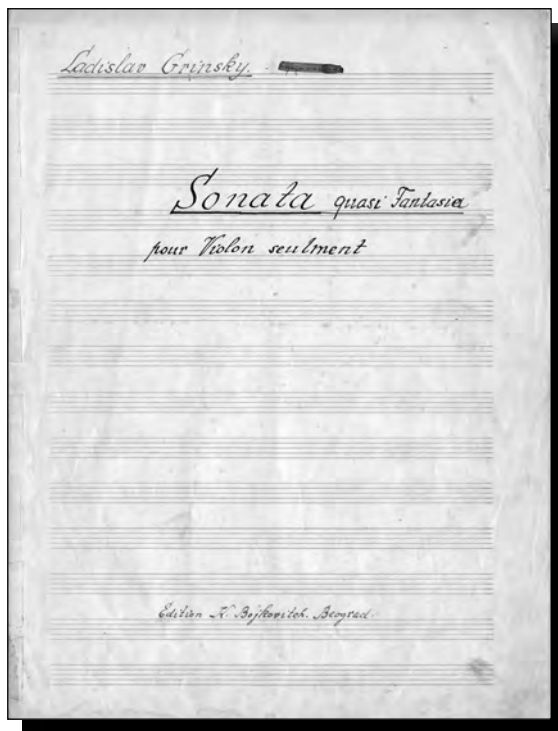
разрушено или теже оштећено 17.750 станова. (Историја Београда, 1974: 555) Други податак каже да су за време рата *окупатори уништили око 9.000 београдских Јевреја* (Исто). Иако је таква врста разарања непојмљива, и мада нема начина да се са поузданошћу утврди шта је све од културног и уметничког наслеђа уништено, претпоставка је да је један скромни део опуса Ладислава Гринског ипак, вероватно, био поштеђен. У библиотеци Факултета музичке уметности у Београду постоји сигнатура за партитуру његове опере-ораторијума *Макабејци*, мада за време писања овог текста примерак партитуре није био доступан и није било познато где се налази. С друге стране, у нототеци Радио Београда не постоји ниједна партитура Ладислава Гринског, као ни у Удружењу композитора Србије. Међутим, Христина Медић је недавно у заоставштини Лудмиле и Јована Фрајта пронашла ноте за две камерне композиције Ладислава Гринског, а убрзо потом им се придружила и трећа – и то оркестарска. То су *Sonata quasi Fantasia* за виолину соло, *Quatre pièces* за виолину и клавир<sup>4</sup> и *Suite Orientale* за симфонијски оркестар.<sup>5</sup>

Управо те поменуте, новооткривене композиције Гринског биће приказане и анализирани у овом раду. Кроз појединачну обраду сваке понаособ, овај текст ће имати за циљ да пружи јаснији увид у стваралаштво и поетику једног заборављеног композитора, а такође, уз компаративни приказ сличних композиција његових афирмисаних савременика, да тачније позиционира Гринског у оквирима времена у којем је стварао.

## ***Sonata quasi Fantasia***

Ова једноставна композиција за виолину настала је 1932. године<sup>6</sup> и на основу тврдње Борислава Чичовачког да је *Соната фантазија* Љубице Марић (премијерно изведена само три године раније – 1929) *једно од првих дела за соло виолину у српској музици* (Чичовачки 2010:18), може се закључити да је и допринос Ладислава Гринског солистичкој литератури за овај инструмент међу пионирским првенцима код нас. Партитура је вероватно аутографско издање, а издавач је *Edition K. Vojkovitch*, Београд. (Види слике бр. 1, 2 и 3)

При првом сусрету са овом композицијом, и са музиком Ладислава Гринског уопште, осетан је и на више планова уочљив директан утицај његовог учитеља – Јосипа Славенског. С тим на уму, јасно је да је Грински био занесен оном страном модернизма која је за свој кредо имала повратак музичком примитивизму, атавистичку снагу подсвесног и напајање богатим наслеђем најстаријих музика. На изванредан начин, музички језик овога композитора могли бисмо да поредимо са платнима Анрија Русоа, француског наивног сликара којег је авангарда с почетка 20. века изузетно ценила због његове детиње неспутаности, директности, свежине и креативне искренности. Оваква аналогија се понајпре може уочити на плану хармоније којом се Грински користио. На основу доступних партитура, база од које се композитор није удаљивао јесте проширена тоналност са изузетно великим бројем еклектично здружених хармонских особености. Наиме, у музичком писму овога композитора кохабитирају, и то у врло уском простору, модални језик, бројне народне лествице, битоналност па



Слика бр. 1 – Насловна страна литографисаног рукописа *Sonate quasi Fantasia*

<sup>4</sup> Обе ове камерне композиције Гринског изведене су први пут после рата на концерту под називом *Ладислав Грински и Јован Фрајт – откривање непознатих страница српске музичке прошлости*, одржаном 6. новембра 2014. године у Галерији САНУ. Концерт је приредио Музиколошки институт САНУ (уз финансијску подршку СОКОЈ-а), а организатор је била Мелита Милин, аутор текста о Гринском у програмској књижици. Извођачи су били: Мадлен Стокић-Васиљевић, виолина, Анета Илић, сопран и Неда Хофман, клавир.

<sup>5</sup> Свиту је пронашао Давор Меркаш у Музичком информативном центру у Загребу.

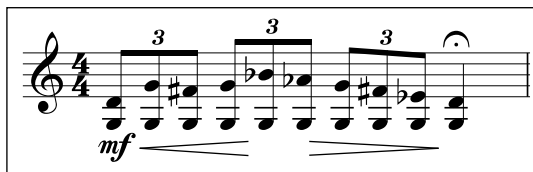
<sup>6</sup> Снимак композиције налази се на CD-у у прилогу часописа.



Слика бр. 2 – Почетак прве стране *Sonate Quasi Fantasia* са посветом виолинисти Андреју Хаузеру који је био солиста и концертмајстор оркестра Радио Београда, а наступао је и у саставу квартета Тополски-Вајланд-Хаузер-Хорват

и политонална хармонска наслојавања (у једном случају чак четири различита тоналитета<sup>7</sup>), медијантика, акордска сазвучја импресионистичке провенијенције али коришћена у снажном, експресионистичком маниру, нагли скокови у удаљене акорде, затим хроматика, па и обриси традиционално-функционалних хармонских планова и елипси. Управо ту лежи оправданост поређења са поменутиим Русоом – слушалац је изложен константним и наглим сменама јарких боја и грубих потеза, а њихов збирни енергетски потенцијал открива наивну виталност и врсту прималности која је заправо питање свесног и намерног уметничког геста.

Друга и подједнако битна ставка у дефинисању хармонског језика Гринског, а у вези са његовим наслеђем, јесте афинитет ка поднебљу и традиционалној музици Леванта – како по програмности која је присутна у насловима композиција и насловима појединачних ставова његовог дуа за виолину и клавир, те симфонијске свите (на пример: *Хебрејска арија*, *Турско вече*, *Турска свадба*), тако и по избору народних лествица које су у директној вези са клецмером, јеврејском световном музиком. Први пример за то је већ на самом почетку *Sonate*, где у трећем такту увода чујемо фригијско-хармонску лествицу *in g* која звучно асоцира на клецмер модусе.



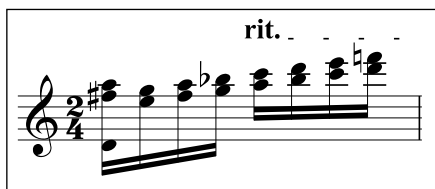
Поред набројаног, карактеристичне су за хармонски језик Гринског и својеврсна еманципација дисонанце, као у 18. такту,



а такође и честа „варљивост“ алтерација – алтерован тон ће се реалтеровати спонтано, без посебно очигледног хармонског разлога (такт број 20).

<sup>7</sup> У симфонијској композицији *Suite Orientale*, о којој ће касније бити речи.





Свим овим набројаним средствима, композитор на себи својствен и оригиналан начин усваја модернистичку тековину негације тоналног система, у својим делима остварену мноштвом наизглед некомпатибилних хармонских решења. Штавише, овде је реч о својеврсном пандану немачком напуштању тоналног система – насупрот тоталном раскидању свих дотадашњих хармонских спрега у случају Друге бечке школе, Грински, као и бројни његови савременици, овој проблематици прилази са поларно супротне стране тако што учесталим променама хармонских плоха и њиховим наслојавањем лишава хармонски ток традиционалне контекстуалности, а на тај начин хармонска функционалност бива потпуно релативизирана.

Наклоност Ладислава Гринског према музици својих предака може се уочити и на основу самог избора инструмента који је, у контексту тематског материјала увода *Sonate*, алузија на народно музицирање Јевреја. Такође, дело почиње двозвуком *ge-del* што значи да је композитор употребио трећу и четврту празну жицу, док су наредна три такта увода на педалу последње жице – ово су још неки од типичних поступака у народном свирању. Познато је да је виолина најпроминентнији инструмент клецмера, а на основу текста Рафаила Блама,<sup>8</sup> Грински није свирао виолину те овај избор делује пре као свесна одлука него као опредељење условљено инструменталним умећем, као на примеру Љубице Марић.

Управо је *Соната фантазија* Љубице Марић најподесније дело с којим би ова виолинска композиција Ладислава Гринског могла да се упореди. Оба рада настала су у релативно уском временском опсегу, оба млада уметника су своје композиторско усмеравање дуговала истом учитељу, а постоји и низ карактеристика чијим би поређењем било јасније шта је од Славенског нашло одјека у сензибилитету Марићеве, а шта код Гринског.

Најочљивија разлика између ова два дела јесте хармонски језик. Већ наведене карактеристике хармоније код Гринског су супротност умеренијим и уравнотеженијим средствима којима се Љубица Марић користила. Њен се језик више ослањао на рану Бартокову експресионистичку фазу, као и на дела Золтана Кодаја. У њеној *Сонати* не постоји велики број доминантних акорада, а неупоредиво је мање дисонанци, модалности, медијантике и елипси него код Гринског.

У погледу мелодијске инвенције, ове две композиције су сродне утолико што су обе изграђене од тематског материјала, претежно заснованог на лествичном кретању и мањим скоковима. Додуше, код Љубице Марић мелодија је попут неспутане арабеске која, иако на моменте испрекидана и већим скоковима, одмерено осцилира у широким луковима и у фокусу јој нису понављања кратких ритмичких формула и мотива као што је случај код Гринског.



Слика бр. 3 – Последњи тактови литографисаног рукописа *Sonate quasi Fantasia* са потписом Ладислава Гринског

<sup>8</sup> Рафаило Блам, *Јеврејски преглед*, 1–2, 1983 (<http://elmondosefarad.wikidot.com/secanje-na-kompozitora-grinskog>) датум приступа сајту: 21. 11. 2015.

Његова *Sonata quasi Fantasia* обилује мелодијским кретањем које је много дословније лествично и врло се често одвија унутар релативно ужег амбитуса. Такође, пулсација и осећај метра су константно присутни, док је код Марићеве метрика директно подређена музичким фразама, без посебно наглашених тешких доба.

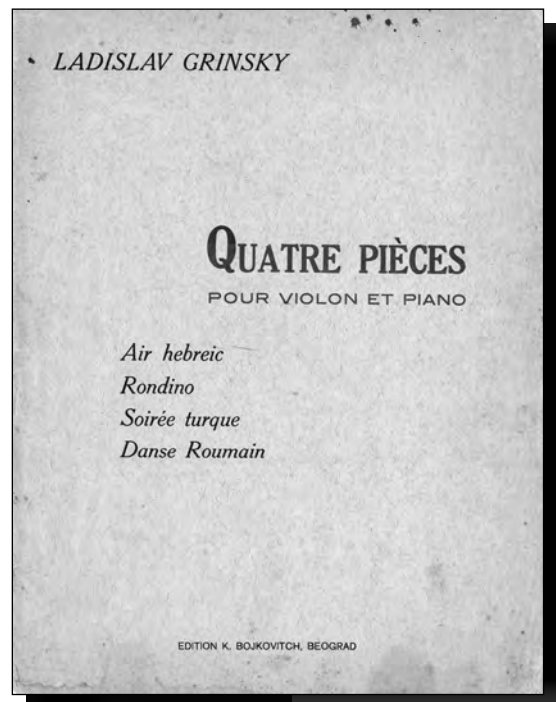
Форма *Сонате фантазије* Љубице Марић испољава се кроз међусобно садејство три контрастирајућа одсека који се наизменично смењују. Они на тај начин одају утисак спонтано творене целине која је никла из импровизације. Код Гринског су сви обриси традиционалне сонатности много присутнији – обе теме јасно су издиференциране и по карактеру и по тоналитету. Прва почиње у 11. такту и у еолском је модусу *in g*, док је друга тема, од 49. такта, у доминантном тоналитету – *in d*. Развојни део (од 75. такта) моторичан је, фрагментаран и тонално нестабилан, а присутна је и реприза (од 122. такта) која чак започиње реминисценцијом материјала из увода композиције. Једна од особености овог дела јесте и чињеница да се поменути уводни материјал који по расположењу и мелодици алудира на клецмер, појављује на још само два кратка и изолована места у сонати: у мосту (тактови 39–40) и репризи, што је необично с обзиром да такав дистинктиван карактер снажно одудара од свих осталих материјала композиције који су јасно оријентисани ка западњачком музичком идиому. Могуће је да баш у овом амбивалентном односу композитора према мотивици лежи објашњење зашто је композиција са класичним сонатним обликом у наслову добила одређење *quasi Fantasia*.

## Quatre pièces

Четири комада за виолину и клавир (издавач је такође *Edition K. Bojkovitch*, Београд – види слику бр. 4)<sup>9</sup> јесте свита састављена од кратких минијатура врло прегледне и концизне форме, јасно издиференцираних по карактеру, а на основу садржаја, непретенциозности и питке лежерности оне могу асоцирати на комаде који су били намењени салонском музицирању. Називи појединачних ставова по редоследу извођења су: *Air hebreic*, *Rondino*, *Soirée turque* и *Danse Roumain*, према којима можемо закључити о каквој врсти програмности је реч. У претходно изложеној композицији *Sonata quasi Fantasia* народни колорит је тек имплицитно сугерисан расположењем уводног одсека који хармонско-мелодијским средствима настоји да дочара амбијент, конкретније – географско поднебље. У случају дела *Четири комада*, програмност је директна, а посебно је значајна њена распршеност фокуса који је пре инклузивнији неголи искључив према различитим етницитетима и њиховим наслеђима. Чињеница да је у истој свити Грински објединио своје доживљаје хебрејске, турске и румунске музике говори само да је овај композитор, по узору на свог учитеља Славенског, заправо био космополит са тежњом да његова уметност опише *широки круг око временских зона, духовних и културних раскрића на којима је и сама музика Балкана*. (Томашевић 2009: 25)

Први став, *Хебрејска арија* (написана 1931. године), кратка је троделна композиција која претежно модалним лествицама и свечаним али мирним тоном настоји да евоцира расположење које је, врло могуће, сâм композитор осећао када је слушао неког јеврејског кантора или боравио у некој синагоги. С обзиром да одредница за темпо гласи *Moderato religioso quasi Andantino*, оваква претпоставка није неоснована.

Конкретније, што се тиче хармоније, а она је раније окарактерисана као битна дистинктивна црта музичког језика Ладислава Гринског, средства којима се аутор у овом ставу служи припадају модалности прожетој романтичарском хармонијом, таквом да дочарава умереност и интро-



Слика бр. 4 – Насловна страна *Quatre pièces pour violon et piano* у издању *Edition K. Bojkovitch*

<sup>9</sup> Снимак композиције налази се на CD-у у прилогу часописа.

спективност. Присутна је и већ поменута тенденција аутора да алтерује и реалтерује тонове, као на пример у тактовима 15 и 16, у деоницама виолине и леве руке клавирске пратње.

Такође, у завршна четири такта деонице клавира, фактура делује посве импресионистички, што иде у прилог тврдњи да је овај композитор био еклектичар.

Грински је иначе био склон томе да, кад год пожели да у својим композицијама дочара изванредан призив блискоисточног колорита, он би у изградњи тематског материјала посезао за прекомерним секундама. Будући да је у овом ставу имао намеру да прикаже контемплативну и узвишену уздржаност, он је такве секунде углавном и изоставио – појављују се тек на неколико места и то врло ненаметљиво. Наиме, музичка публика чији је укус био однегован на западњачкој традицији сигурно је у то време могла да доживи прекомерне секунде као исувише снажан и очевидан уплив источњачког утицаја и као такве можда би обојиле цео став те навеле неко „преко ухо“ да превиди суштину? Уосталом, познато је да су тадашњи музички критичари махом били наклонени европским тековинама и да је у назорима једног дела музичке јавности била очевидна „туркофобичност“. (Томашевић 2009: 27) Можда је Грински прекомерне секунде макар у овом ставу намерно избегавао како би сачувао чистоту музичке интенције.

Следећа минијатура, *Rondino* (написана 1932. године), представља жустри став плесног карактера у двочетвртинском метру. Ово је једини став композиције који нема програмски наслов, али по карактеру и мелодијској инвенцији очигледно је да органски припада свити. Модалност је овде умереније присутна него у претходном, а с обзиром да је тема искомпонована у *ге мол* хармонској лествици, јасно је да прекомерних секунди има значајно више. Такође, употреба медијантике је израженија, што се види у тактовима 18, 19 и 23. Још један од показатеља да је Грински био окренут и импресионизму, може се видети у тактовима 29–38, у деоници клавирске пратње.

У композицијама Гринског присутна је и одређена врста спонтаности у излагању, за коју је на првом месту заслужан ауторов рапсодичан третман форме. Наиме, композитор је често и неочекивано главни тематски материјал подвргавао карактерном варирању и то обично употребом споријег темпа и излагањем материјала у промењеном роду. Тако је и у 49. такту, где је мелодија добијена варирањем иницијалног ге-мол мотива, затим мењањем његове физиономије помоћу успоравања темпа и транспонованом у *Es дур*.

Главна обележја трећег, лаганог става *Турско вече* јесу да се музички ток у целисти одвија над педалом тонике и да се арпеђирана пратња у деоници клавира дословно, остинатно понавља од почетка до краја композиције без мењања физиономије – релативно храбар композиторски гест с обзиром да је минијатура написана 1927. године.

Овај став је формално најсведенији јер је изграђен од реченице која се излаже три пута. У другом излагању, она је практично неизмењена – само је транспонована за октаву више, док је њен трећи наступ карактерна варијација (налик оној из претходног става), у истоименом дуру, међутим овога пута без измене темпа. Тонални центар је *in es*, а хармонија је модална – прва два наступа теме су у комбинацији еолског и фригијског модуса. Такође, пре финалног излагања реченице у промењеном роду, дурска терца се на два места неочекивано појављује унутар акорда у деоници десне руке клавирске пратње (тактови 10 и 18), доприносећи мистичном призвуку става и освежавајући музички ток. Смирена, меланхолична, широка и елегична мелодијска линија коју излаже виолина не може се довести у директну везу са музиколошки аутентичним музичким наслеђем турског поднебља, већ је ауторова слободна импресија и визија, по својим контурама – сасвим западњачка. Може се рећи да подсећа на маштовито, али романтично и неинформисано виђење одалиски у турским сарајима, на платнима француског сликара Енгра. Једини источњачки „зачин“ који она у себи носи јесте повремени појава сниженог другог ступња (малопре поменути фригијски модус).

Последњи став свите, *Румунска игра* (написана 1932. године) је робусна троделна минијатура, ритмички симплификована, али прегнана и снажног плесног набоја. У њој Грински спретно оправдава предложак из наслова мелодијским материјалом виолине која овде поседује гусларски карактер. Иако у мотивици постоји нешто имплицитно карпатско, у питању вероватно није цитат неке постојеће народне мелодије, јер већ у трећем такту она захвата амбитус октаве, што није у сагласју с музичком традицијом овог поднебља. Упркос томе, музичким средствима живо је дочарана стилизована атмосфера неке народне светковине и слушалац јасно може да види игру у којој се појављује човек, у свом плесном испољавању, сиров и суров балкански древни човек, ознојен и разгоропађен, балкански човек посред свог забавног медијума, у свом самозаборавном и разиграном понашању. (Стефановић 1971: 22) Такође, посебно упечатљива карактеристика овога става, нарочито у поређењу са претходна три, јесте много сложенији хармонски план, богатији и храбрији фонд сазвучја. Композиторова неспутаност у овом погледу најочљивија је у честој употреби битоналности, односно бимодалности, као на пример у тактовима 21 и 22. Мелодија виолине је у фригијском модусу *in h*, док је клавирска акордска пратња у *Ха дуру*.



У средишњем, контрастном одсеку, аутор још једном у овој свити, на себи својствен начин, карактерно варира иницијални материјал става и ту је мелодија изложена у фригијском модусу, док је клавирска пратња у истоименом лидијском модусу.

Бројне сличности, али и аналитички занимљиве разлике пресудиле су да за пандан овом делу Ладислава Гринског послужи композиција *Легенда о Јефимији* Милоја Милојевића. Иако је била написана за виолончело и клавир, њена програмност и стилске црте нам при поређењу са композицијом Гринског могу пружити драгоцен увид у уметничка стремљења композитора који је у жижи овога текста.

*Легенду о Јефимији* одликује романтичарска хармонија, нестабилна, на местима чак раскошна, а њен примарни импулс јесте она врста романтичарског усуда какав можемо срести у музици Александра Скрјабина и њему сличних композитора. Такав усуд се посебно осећа у главној теми виолончела, у 21. такту, чији почетни мотив по свом расположењу асоцира на уводну фразу Елгаровог концерта за виолончело. Такође, присутни су и упливи импресионизма – црта коју композиција дели са *Четири комада* Гринског. Ово је најучљивије у централном, контрастном одсеку *Легенде о Јефимији*, о којем ће још бити речи.

Фактура је код Милојевића на моменте разбарушено еруптивна, као на пример у тактовима 28, 34 и 35. Код Гринског не постоје такви изливи енергије и патоса, што музички ток у *Четири комада* чини непосредније изложеним, без афектуације.

Литерарни предлог *Легенде о Јефимији* је истоимена песма Милана Ракића и срж Милојевићевог доживљаја ових стихова се може чути у централном одсеку композиције. У много чему, он је сличан статичном, лаганом, трећем ставу код Гринског. То је лирски, контрастни одсек, изражене нежности, искрености и топлине, са деликатном клавирском пратњом која се у сваком такту остинатно понавља кроз акордско разлагање, тако да је добијена звучна слика импресионистичка. Штавише, ово се, као и код Гринског, одвија над константним педалом тонике, тачније, на фону непотпуног ундецимакорда *in a* у којем су изостављене терца и септима. Оваква неодређеност рода и лествице доприноси својеврсној атмосфери замишљености и интроспекције. У трећем такту одсека, у деоници виолончела се појављује тон *фис*, а терца акорда, и то молска, први пут се чује исто у виолончелу тек на крају седмог такта – што значи да је ово дорски модус. Цео одсек је обојен дорском секстом која даје тон узвишености, али и интимности, а молска терца се појављује тек неколико пута и Милојевић је користи врло економично и промишљено. На овај начин, та молска терца, у оваквом светлом окружењу дорског модуса, зазвучи још болније и још тамније него када би се појављивала чешће. Стога, овај одсек је заправо Јефимијин ланмент, а Милојевић преузима на себе улогу њеног гласа.

Управо ту лежи суштинска разлика између уметничких хоризоната Милојевића и Гринског. Милојевићев импулс био је да српско наслеђе „европеизира“ тако што ће једну велику, националну историјску тему третирати у западњачком маниру, те на тај начин настојати да премости вишевековну одвојеност Србије од тока еволуције европског стила, док је Грински био од сасвим другог полета, баш попут Љубомира Мицића и осталих зенитиста: осећао је да је пре Европи била потребна „балканизација“.

## Suite Orientale

Такав покретачки елан посебно је присутан и у садржају четвороставачне симфонијске<sup>10</sup> композиције Ладислава Гринског, насловљене *Оријенталска свита (Утисци са Оријента)*. Наиме, по редоследу извођења, називи ставова су: *Долазак. Турски ваџар; Турско вече. Игра; У џамији* и *Турска свадба*, стога је очигледно да је Грински одабрао отомански амбијент као ванмузички предлог своје композиције. У духу Мицићевих повика *Никада више рата!* (Мицић 1921: 1–2) композитор помирљиво и алтруистички бира да без предрасуда „пева“ о свом уметничком виђењу народа са којим је његова држава до скоро била у рату.<sup>11</sup>

*Долазак. Турски ваџар*, троделни први став свите, носи ознаку за темпо *Allegro barbaro*, сасвим извесно као омаж Бартоку и његовој клавирској композицији, али можда и по „барбарогенију“ (Мицић-Gol-Tokin 1921: 16) којег зенитисти помињу у свом манифесту. Мелодијско-ритмички садржај става је управо такав – сведен, симплификован и сиров, док је хармонија на моменте оштро дисонантна и груба, иако је у суштини тонално организована, што Грински постиже наслојавањем више лествица истовремено тиме добијајући својеврсну полифонију слојева. Извесно је да тек у фактурним могућностима оркестарске вертикале Грински успева да оствари своју пуну намеру у правцу негације тоналитета, јер она из техничких разлога није до те мере могућа у камерној музици. То је посебно изражено у одсеку који почиње у 53. такту где постоје чак четири различита хармонска слоја. Флауте, обое и кларинети образују акорд који је настао наслојавањем терци од тона *xa1*, фаготи, виолончела и контрабаси припадају тоналном центру *in fis*, затим лимени дувачи свирају тему која је у балканском *џис молу* (са педалним тоновима у виолинама и виолама) и уз све то харфа свира велики септакорд *Еф дура*. (Нотни пример је *in C.*)

10

Затим, Грински у овом ставу, па и у целој свити, често користи пентатонику. Овде се она јавља на почетку става, унутар акордског педала који свирају сви дрвени дувачки инструменти. Вертикалу образују тонови пентатонске лествице *in cis* на тај начин да она личи на непотпуни ундецимакорд.

<sup>10</sup> Партитура захтева оркестар пуног двојног састава, са додатим алт-саксофоном (само у последњем ставу), харфом и удараљкама.

<sup>11</sup> На насловној страни партитуре стоји податак да је премијера дела била 11. маја 1931. године (Београдском филхармонијом дириговао је Стеван Христић), што значи да је свита настајала неколико година пре тога (види слику бр. 5). Свакако је неки њен део настао и раније, као на пример трећи став, јер је у њега укорпориран материјал из лаганог става композиције *Четири комада за виолину и клавир*, написан 1927. године – а познато је да се Први светски рат завршио само девет година пре тога.

*Uraufführung am 11. Mai 1931. der Belgrader Philharmoniker anlässlich des Europäischen Konzertes des Radlo aus dem Opernhause unter der Leitung H. Operndirektor Stevan Hristitch.*

*Cette Suite a été jouée pour la première fois le 11 mai, 1931. par la Philharmonie de l'opéra de Belgrade, dirigée par Mr. Stevan Hristitch Directeur de l'opéra de Belgrade, à l'occasion du Concert Européen, donné par Radio-Belgrade.*

**Orientalische Suite**  
(Eindrücke aus dem Orient)

**Оријенталска свита**  
(Утисци са оријента)

# SUITE ORIENTALE

(Impressions d'Orient)

1. Ankunft. Türkischer Markt
2. Türkischer Abend. Tanz
3. Im Gebethause
4. Türkische Hochzeit

1. L'arrivée. Foire turque
2. Soirée turque. Danse
3. Dans la mosquée
4. Mariage turo

1. Долзак. Турски вашар
2. Турско вече. Игра
3. У џамији
4. Турска свадба

Composée par

**LADISLAV GRINSKY**

Partiture pour orchestre symphonique

Alle Rechte vorbehalten.

Tous droits réservés pour tous pays.

Ова права задржана

11

**Allegro barbaro**

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

Cl. in Sib  
1  
2

Fg. 1  
2

*p* ————— *mf*

*p* ————— *mf*

(in C)

*p* ————— *mf*

*p* ————— *mf*

Начелно је изражена тенденција композитора да у целој свити често користи статичне акордске педале који леже. Такође, он форму грубо рашчлађује по блоковима који се одсечно смеђују, на начин који асоцира на поступке којима се и Стравински користио у својим балетима раног периода.

Овде, а и у остатку дела, мелодијска инвенција је сведена, често искључиво лествична, а мотивски материјал пролази кроз минималне трансформације и не постоје назнаке опсежније развојности. У првом ставу, главни мотив се у свом правом виду јавља тек у 21. такту у деоницама фагота, хорни и тромбона.

Пре тога, мотив је био антиципиран у аугментацији и значајно скраћен на самом почетку става, у виолама, виолончелима и контрабасима.

**12**

**Allegro barbaro**

Vl-e

Vc.

Cb.

*ff*

*ff*

*ff*

Аскетизам у коришћењу материјала је заправо до те мере изражен да су понекад читаво мелодијско ткиво и полифона грађа у свим деоницама директно добијене из основног мотивског језгра, на пример од 17. такта, где је линија баса аугментација, сажимање и ритмичка варијација горепоменог главног мотива.

Vc.

Cb.

У контрастном, споријем и мирном одсеку става, врло једноставна пентатонска мелодија чује се у деоници првих виолина. Она се одвија над статичним педалом у остатку гудача, који је пентатонска вертикала налик оној с почетка става.

Осцилације између кулминација и смиревања композитор остварује променама карактера, темпа, затим нивелисањем динамике и усложњавањем или растеређивањем фактуре, дакле, композиционим поступцима који су примално симплификовани. Ово је свесно одабрано средство чији је циљ да се постигне утисак примордијалног, готово архетипског музичког израза.



Други став носи назив *Турско вече. Игра* и у њему можемо чути неке од упечатљивијих композиторових идеја. Први одсек је заправо оркестрирана верзија лаганог, трећег става композиције *Четири комада за виолину и клавир*, и овде је он пренесен без посебних измена у хармонији, мелодији и форми. У 41. такту почиње други одсек става који је право изненађење – остинатна, ритмички уједначена, лагана и, једноставна, али маштовито осмишљена пратња у гудачима и харфи која поседује необично аутентичну физиономију.

The musical score is for the second section of 'Turkish Evening. Game'. It is in 4/4 time and marked 'L'istesso tempo'. The harp part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play pizzicato (pizz.) with a piano (p) dynamic. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

13

Она служи као подлога пентатонској мелодији *in c* у фаготима и цела звучна слика подсећа на средишњи одсек става *Царица пагода* из Равелове свите *Моја мајка гуска*. Заправо, утисак који музички материјал оставља јесте да поднебље у којем се оваква музика чује није турски део Оријента, већ онај много даљи и драстично другачији – кинески или јапански. Није до краја јасно зашто се Грински одлучио за овакво географско поигравање, али можда у корену његове интенције лежи још једно од начела зенитизма: *Ми нисмо ни Французи, ни Срби, ни Црногорци, ни Немци, ни Луксембуржани. Ми смо Европејци Американци Африканци Азијци Аустралици...* (Micić-Gol-Tokin 1921: 16) Цео одсек је, иначе, хармонски статичан, сав музички ток се одвија на малом молском септакорду *це мола*, а као хармонско освежење у 56. такту се у контрапунктској мелодији прве и друге хорне појављује дорска секста.

Наредни одсек, од такта 67, јесте окретни плес живахног темпа изграђен на материјалу из претходног одсека, али све његове карактеристике су задржане: остинатна репетитивност, хармонска статичност, па чак и мотивика – пентатонску мелодију фагота из 43. такта овде варирано и у диминуцији свирају флауте, обое и кларинети. Оваква трансформација није пуко убрзавање материјала из претходног одсека, већ његово подизање на виши енергетски ниво, сасвим другачијим, али органски аналогним оркестрационим средствима. Остатак става је разигравање и разбукување овога плеса, без измене чинилаца музичког тока. Грински, иако упоран у аскези избора материјала, ипак уводи једну новину, а то је симултана појава комплементарне, друге теме у миксолидијској лествици *in es*. Њу од 108. такта изводе све четири хорне упоредо са оном пентатонском, која је овога пута изложена у гудачком корпусу паралелно кроз четири октаве.

Наредни, трећи став, носи назив *У џамији*. Композитор се овде определио за узнемирујуће звучно расположење, пуно напетости и мистерије, уз присуство велике ширине у којој има нечега узвишеног, али застрашујућег. Читав став својим успоном и кулминацијом описује један монолитни лук, који у једном даху и без промене расположења прича о нечему непојмљивом, неизрецивом и исконском. Грински себи и овде остаје веран – разноврсност материјала је минимална, а доследност у инсистирању на репетитивности непоколебљива. Музички ток је лишен традиционалне еволутивности, већ се градација постиже згушњавањем оркестарских слојева и њиховим суперпонирањем.

Овако специфична слика делом је резултат интензивних односа боја унутар вертикале, а то Гринском полази за руком захваљујући наслојавању тоналитета. Став започиње громогласним

*tutti* сазвучјем које се може описати као бикорд *Де дура* и *Ха дура*. Од 12. такта постоји чак пет слојева са укупно четири различита тонална центра. Први слој је педал на акорду *Ха дура* у флаутама и обоама.

Други слој је репетитивни мотив у кларинетима који се креће узлазно и силазно у оквиру амбитуса октаве лествицом *Ха дура*. Посебно је специфичан његов горњи тон који није октава од почетног доњег, као што би било очекивано, већ прекомерна октава.

Трећи слој свирају хорне, а то је мотив силазне лествице мађарског мола *in e*. По својој разноврсној ритмичкој структури коју чине половине и целе ноте, он подсећа на кантус фирмус.

Следећи слој су кратки узлазни, поново лествични мотиви у виолинама и виолама, који, посматрано изоловано, највише гравитирају *Це дуру*.

Последњи, пети слој, јесте подлога у басу на тону *де* и тону *а*. У фаготима је то лежећи педал, а у виолончелима и контрабасима остинатни и ритмизовани пицикато.

Кулминативни плато става почиње у 33. такту где се у целом корпусу блеха јавља благо измењење, али јасно препознатљиви главни мотив првог става (21. такт). Овде видимо само благу назнаку цикличности на нивоу макроформе, коју ће Грински потпуно развити у наредном ставу.

*Турска свадба* је финале ове симфонијске свите. Одликују га празнични тон – на моменте егзалтиран, затим фанфарни карактер, химничност и посебно изражена рапсодичност. Иако је хармонија стабилнија него у неким од других ставова свите, музички ток је зато нестабилан и веома променљив. Грински у *Турској свадби* ниже један за другим таблосе различитих расположења на такав начин као да му је била намера да дочара усхићеност једног свечаног дана и форма става је изграђена попут мозаика од чак тринаест одсека који су међусобно тематски испреплетени. Такође, у овом ставу композитор јасно користи циклични принцип и став је прожет мотивима који су се раније јавили у свити. Ово богатство тематског плана уједно је и најупечатљивија карактеристика *Турске свадбе*. Следи кратак опис сваког одсека понаособ, са фокусом на тематски материјал који, уосталом, прави основну дистинкцију међу њима.

- Први одсек је фанфарни увод, са богато расписаном деоницом перкусија. Разиграна тема у кларинетима и алт-саксофону (који се овде први пут појављује у свити) осцилира између миксолидијске лествице и балканског мола (обе *in c*), а метрика је 5/4 чиме композитор чини ток флуиднијим и занимљивијим.
- Од такта број 25 следи одсек у којем се први пут јавља *amoroso* хроматски мотив у деоницама хорни.

The image shows a musical score for two horns (Cor. in Fa) in 5/4 time. The tempo is marked 'Andantino (in C)' and the dynamics are 'mf amoroso'. The score consists of two staves, with the first staff labeled '1 2' and the second '3 4'. The music features a chromatic motif in the horns, with notes moving in a stepwise fashion across the staves.

Читав одсек је изграђен на основу овога мотива и његових „деривата“, а у 33. такту се појављује и контрапунктска тема на пентатоници коју свирају виолине и виоле.

- Следи лирски одсек од такта 45 који по фактури и оркестрацији подсећа на први, статични одсек става *Турско вече. Игра*, док је његов тематски материјал позајмљен из пентатонске мелодије *in cis* првог става (такт 67) која је овде диминуирана. Контрапунктска мелодија у хорни соло чини атмосферу овог одсека још чежњивијом.
- Прелазак из пентатонске мелодике у лествично кретање по тетра хорду са прекомерном секундом аналоган је истом поступку из 78. такта првог става, а улога му је да најави прву кулминацију *Турске свадбе* која почиње у такту број 57. Хармонија овде осцилира између еолског и дорског модуса *in cis*, а тематски материјал је добијен из већ поменуте пентатонске мелодије првог става. Њој су додате паралелне квинте, тако да цели одсек асоцира на некакав злокобни одјек кулминације другог става *Римских пинија* Оторина Респиџија. За велику промену боје и растерећење густе и мрачне атмосфере, Гринском је послужила пикардијска терца у 74. такту.
- У такту број 82, први пут се појављује тема *in f* са миксолидијском септимом, коју свирају обое.

The image shows a musical score for two oboes (Ob. 1 and 2) in 5/4 time. The dynamics are marked 'mp' and 'espress. molto'. The score consists of two staves, with the first staff labeled 'a 2'. The music features a melodic line in the oboes, with notes moving in a stepwise fashion across the staves.

- Она антиципира громогласан и свечан *tutti* марш који почиње од 91. такта, а изграђен је на истом материјалу са миксолидијском септимом. Флауте, обое и кларинети свирају једноставну осминску остинатну пратњу која на неки начин подсећа на сличну репетитивну пратњу од 89. такта *Велике кијевске капије*, последњег става *Слика са изложбе* Модеста Мусоргског. Једино у деоници флаута, седми ступањ лествице је повишен чиме су ова два инструмента на неколико места у звучно пикантној колизији са главном мелодијом.

- Сасвим неочекивано, следи одсек са новим миксолидијским материјалом у пиколу и флаути. Мелодија је таква да звучи као да се изводи на некој пасторалној свирали. Цео одсек је попут буколикe. Упоредо са њим, прва хорна као контрапунктски глас свира вариран *amoroso* мотив. Грински се касније у одсеку поиграва бојом – материјал прелази из миксолидијског у еолски модус.
- Од такта број 146, поново се појављује пентатонски мотив из првог става, а њему се 11 тактова касније придружује и упоредо са њим јавља варирана мелодија из 43. такта другог става.
- Поновна појава *amoroso* мотива од 161. такта праћена је романтичарским елипсама у хармонији.
- Следи кратак одсек у којем блех понавља тему са миксолидијском септимом, овога пута *in as*. (Такт број 169.)
- Наредни одсек, од такта 180, почиње кратком епизодом са паралелним квинтама које свирају фаготи.



За њом следи фрагментарни део без посебно израженог тематског материјала, који је развојног карактера и који захвата *Гес дур*, *ха мол* и *Де дур*.

- Од такта број 210 почиње одсек са поновном појавом *amoroso* мотива, контрапунктски третираног и варираног, а у наставку, од 220. такта, симултано се појављује варирани главни мотив из првог става (његов 21. такт) уз тему са миксолидијском септимом, овога пута *in d*.
- У краткој финалној кулминацији (од такта број 228), *amoroso* мотив је аугментиран и постао је линија баса. Над њом, сви инструменти су оркестрирани у вертикалу која се паралелно креће, што је било антиципирано кратком епизодом у фаготима од 180. такта.

## 16

О симфонијском циклусу *Suite Orientale* немогуће је говорити, а да се његови домети не доведу у присну везу са делом веома сличним у погледу сензибилитета, концепта, сижеа, а понарочито по идеолошким стремљењима, са делом које је само неколико година раније написао ментор и узор Ладислава Гринског. Реч је, наравно, о оркестарској свити *Балканофонија* Јосипа Славенског.

*Балканофонију* је Славенски написао када му је била 31 година, а приближно сличних, али нешто мањих година био је и Грински када је завршио *Оријенталску свиту* – око 27. Ово наводи на помисао да се све оне симплификованости и стилске грубости код Гринског о којима је било речи, при поређењу са *Балканофонијом* подведу као резултат мањег обима искуства у композиторском раду, али то је немогуће рећи на овако скромном узорку. Мада, чињеница је да су многе идиоматске црте музичког језика Јосипа Славенског директно утицале на млађег композитора, Гринског, који их је усвојио и инкорпорирао у своју синтаксу, прилагодивши их свом сензибилитету.

Иако је код Гринског, у погледу тематике, фокус у *Оријенталској свити* био усмерен примарно ка малоазијском полуострву док је код Славенског обухватао, поред турске, и све остале културе које припадају Балкану, оба дела су верна начелу повратка старини и обнове архетипског. Такође, вреди приметити да је код Славенског из става у став израз експлицитно осцилирао између песме и плеса, а код Гринског не постоји тако јасна дихотомна диференцијација. Даље, од очигледнијих разлика између две композиције, оркестрација и баратање оркестарским слогом код Славенског су углађенији. Између осталог, Грински ни у једном тренутку не разређује фактуру у прозачну, камерну ситуацију, а код Славенског то је случај са читавим ставовима – у *Грчкој песми*, а понарочито у *Румунском плесу*. Став *Моја песма* из *Балканофоније* је музичко ткиво израђено искључиво на принципу имитације и полифоније, што код Гринског не постоји. Славенски на неколико места користи педале који су кластери хроматског тотала, код Гринског су педали готово увек акордски структурирани. На крају, мотивска испреплетеност ставова и цикличан принцип су Гринском били важни, док Славенски такав однос према структури није изградио у *Балканофонији*.

Сличности су, са друге стране, бројне. У *Српској игри*, првом ставу *Балканофоније*, можемо чути репетитивност сличну трансу, као и оштре дисонанце. У *Албанској песми* постоји мелодијска линија у кларинетима и фаготима која се креће у паралелним квинтама (15. такт), а такође и битоналност од такта број 26. Све ово као да је нашло директан пут из *Балканофоније* у *Оријенталску свиту*. Иако су израз, музички ток, оркестрација и избор материјала сасвим различити,



атмосфера у ставу *Турска игра* снажно асоцира на став *У џамији* код Гринског. Оба су испуњена мраком и напетостију и као да описују нешто древно, онтолошко. У *Грчкој песми* заједничке су неуобичајене лествице и хармонске двосмислености. Став *Румунски плес* је у такту 5/4, као и почетни одсек *Турске свадбе*, а остинатна пратња је нешто што је веома присутно у композицијама оба аутора. Лежећи педали су такође чест оркестрациони поступак код оба композитора. У ставу *Моја песма*, од 23. такта чујемо лежећи педал у дрвеним дувачима, што је Грински на више места и сам користио. С обзиром на густину и интензитет такве боје, често и дуготрајно прибегавање оваквом решењу требало је да буде умереније. То се такође односи и на честу употребу пентатонике у *Оријенталској свити*. Њена специфичност је истовремено и њена мана, те уху ова лествица може брзо постати монотона. *Бугарска игра* је став одсечног плесног карактера са обиљем репетитивности, остината и засићених вертикала, а као и на много места код Гринског, сав садржај је проистекао из једног мотивског језгра.

Велик је број заједничких карактеристика ова два дела, а оне, условљене тадашњом уметничком климом која је нашла одјека у стваралачким нагонима два композитора, чине комплементарни скуп тежњи да се национална културна обнова у периоду после Првог светског рата ослободи искључиво на модернистички концепт оживљавања и проживљавања најстаријих слојева колективног људског наслеђа. *Балканофонија* и *Оријенталска свита* стога заједно су звуковна прича о човеку, свету и космосу, музичким језиком испричана историја свих па и ванисторијских наших времена и развојних фаза, звучна хроника о свима нама, од митолошке до савремене људске свести. (Стефановић 1971: 24)

Ладислав Грински је био композитор. Такође знамо да је био и пијаниста и диригент. Количина података којом данас располажемо о његовом животу и делима, и поред овог текста, и даље је веома скромна. Такође знамо да је био стигматизован као неподобан. Исто тако знамо да је то што га је обележило и задао дефинитан и финални курс његовом животу припадало оном наличју људске природе која је њему била потпуно страна, а то је јасно макар из визуре из које можемо дубље разумети зашто је и о чему је компоновао. Иако је Ладислав Грински био изгубљен, овај текст је показао да нису изгубљена и сва његова дела, а ако је потреба за компоновањем један вид тежње да се људско искуство овековечи у времену и синтетиче у једну апстрактну, артифицијелну, стилизовану форму без симбола, дакле прадревну, чак „предлогичну“ (Стефановић 1971: 22), утолико је овај композитор двојако тријумфовао.

## Списак дела Ладислава Гринског

### Сценска дела:

- *Макабејци*, опера-ораторијум у два чина (1934)
- *Марионетске судбине*, балет (до 1935)
- *Чарлама*, симфонијско коло (премијера 1937)
- *Симфонијски пролог* (изведено 1939)
- *Румунско коло* (изведено 1939)

### Оркестарска музика:

- *Планинарска корачница*, за дувачки оркестар (Посвећено „Хрватском планинарском друштву“. Издала „Иванчица“ Подружница „НРД“ у Иванцу, 4 стр. (без год.) (вероватно пре 1927)
- *Свита из балета Марионетске судбине* (изведена у Варшави 1935)
- *Прва балетска свита* (?)
- *Свита Спорт у музици* (вероватно 1936)
- *Друга балетска свита* (ставови: *Карневал*, *Игра пажа*, *Игра народа*, *Црначка игра*; изведено 1937)
- *Оријенталска свита*, утисци са *Оријента* (ставови: *Долазак*, *Турски вајар*, *Турско вече*, *Игра*, *У џамији* и *Турска свадба*; премијера 1931)
- *Пет славенских рапсодија* (четврта рапсодија награђена наградом *Цвијета Зузорић*, 1935. године; изведена 1935. и 1938; пета рапсодија названа *Поскочица*, изведена 1940)
- *Симфонијски скерцо* (премијера 1940)
- *Две симфонијске игре* (ставови: *Румунска игра* и *Сремско коло*; премијера 1940)
- *Прва симфонија* (два става изведена 1940: *Largo-Recitativo* и *Finale-Allegro*)

### Концертна дела:

- *Концерт за виолину и оркестар* (вероватно 1936; изведен 1936)
- *Концерт за клавир и оркестар* (премијера 1937)
- *Концерт за виолончело и оркестар* (изведен 1939)

**Камерна музика:**

- |   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Четири комада</i>, за виолину и клавир (ставови: <i>Air hebreic</i>, 1931; <i>Rondino</i>, 1932; <i>Soirée turque</i>, 1927; <i>Danse Roumain</i>, 1932)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata quasi Fantasia</i>, за виолину соло (1932)</li> <li>- <i>Свита за пет хорни</i> (1939 или 1940)</li> </ul> |
|---|---|
- (списак начинио Борислав Чичовачки, 2011/4)

**Цитирана литература**

1. *Историја Београда 3* (1974), Српска академија наука и уметности, Одељење историјских наука, Београд.
2. Marić, Ljubica (2009): *Zapisi*, Arhipelag, Beograd.
3. Micić, Ljubomir (1921): „Čovek i umetnost“ *Internacionalna revija Zenit za umetnost i kulturu*, br. 1, Zagreb, 1–2.
4. Micić, Ljubomir, Ivan Gol, Boško Tokin (1921): *Manifesti Zenitizma*, Biblioteka Zenit, br. 1, Zagreb.
5. Peričić, Vlastimir (1969): „Predgovor“, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd.
6. Стефановић Павле (1971): „Шта се све крије и открива у Балканофонији Јосипа Славенског“, *Звук бр. 111–112*, 21–24.
7. Томашевић, Катарина (2009): *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, САНУ, Музиколошки институт, Београд, Матица српска, Нови Сад.
8. Чичовачки, Борислав (2010): „Тишина тмином о злату пева“, *Музика Љубице Марић*, ППР РТС.

## COURSES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC CULTURE

Draško Adžić\*

**ABOUT LADISLAV GRINSKI'S MUSIC: IDIOMATIC AND COMPARATIVE VIEW**

UDK: 78.071.1 Грински Л.

Bibliid: 0354–9313, 22(2016) pp. 2–18

Submitted: 28<sup>th</sup> Mart 2016Accepted for publication: 9<sup>th</sup> November 2016

Original scientific paper

**Summary:** Hristina Medić has recently discovered two scores by Ladislav Grinski, a long forgotten Belgrade composer who died in a concentration camp during World War II. The pieces are *Sonata quasi Fantasia* for solo violin and *Quatre pièces* for violin and piano. After that in Zagreb was discovered *Suite Orientale* for symphony orchestra. This paper deals with presenting and analyzing these newly discovered Grinski's pieces. While analyzing each composition separately, the paper aims at offering a better insight into the creativity and the poetics of the composer thus providing a more precise position of Grinski within the frame of his time and simultaneously presenting a comparative analysis of similar pieces of his renowned contemporaries, namely: *Sonata fantasia* by Ljubica Maric, *Légende de Yéphimia* by Miloje Milojević and *Balkanophonía* by Josip Slavenski.

**Key words:** Ladislav Grinski, Grünbaum, Holocaust, *Sonata Quasi Fantasia*, *Quatre pièces*, *Suite Orientale*, Levant, modernism, Zenithism, music primitivism, archaism.

**Biography:** Draško Adžić (1979), University of Arts, Faculty of Music, Belgrade  
draskoadzic@gmail.com



Насловна страна штампаног програма за концерт чешке музике 23. априла 1932. у Београду

Христина Медих\*

# ВОЈТЕХ ФРАЈТ – АУТЕНТИЧНИ ПРЕДСТАВНИК ЧЕШКЕ ВИОЛИНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ

УДК: 787.1.071.2:929 Фрајт В.  
78=162.3

Biblid: 0354–9313, 22 (2016), pp. 20–46

Примљено: 23. септембра 2016.

Одобрено за штампу: 18. децембра 2016.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** У овој студији коришћен је архивски материјал из првих деценија прошлог века (концертни програми, биографске белешке, фотографије) сачуван у заоставштини породице Фрајт-Шкарка, као и необјављен снимак Војтеха Фрајта из архиве Прашког радија Бетовеновог *Виолинског концерта*. У првом делу текста проучава се настанак и развој чешке виолинистичке школе као темеља на којем је Војтех Фрајт изградио своју уметничку личност. Његови учитељи, врхунски виртуози тог времена, били су представници нових тенденција у настави и интерпретацији виолинске музике, које су прихватањем вибрата као битне технике леве руке почетком 20. века промениле „звучну слику“ многих композиција, па и Бетовеновог *Виолинског концерта*. Како је ово дело заузимало централно место на Војтеховом репертоару, њему је посвећен највећи део студије. *Виолински концерт* анализира се најпре у односу на његову извођачку перцепцију забележену на снимцима у првим деценијама 20. века, као и са аспекта музиколошких истраживања која су потом уследила, а која у њему проналазе елементе карактеристичније за романтизам него класицизам. Затим се објашњава како је све то утицало на Војтехову концепцију тумачења, будући да му је, као заговорнику континуираног вибрата, романтичарска визура овог дела била много ближа. Поређењем снимака Бетовеновог концерта које су око 1952. остварили врхунски виолинисти: Ојстрах, Франческати и Мењухин са Војтеховим из истог периода, било је могуће утврдити који су то специфични квалитети интерпретације овог чешког виолинисте. С обзиром на симфонијски карактер Бетовеновог концерта, Војтехово велико искуство солисте и оркестарског музичара (концертмајстор) несумњиво је утицало на његов очигледно другачији приступ у тумачењу овог дела.

Документарни материјал (концертни програми, фотографије) у овој студији објављује се први пут.

**Кључне речи:** Војтех Фрајт, чешка виолинистичка школа, Онджичек, Бетовен, вибрато, романца, строфа, интерпретација, Масар

## Увод

Војтех Фрајт (Плзен, 1894 – Праг, 1971) потекао је из породице<sup>1</sup> чији су чланови у неколико претходних генерација били музичари, али је он био први који је прошао систематско музичко школовање и стекао факултетску диплому. Његов пример убрзо су следили и остали чланови породице Фрајт-Шкарка: Стеван (Београд, 1911–1993) и Лудмила (Београд, 1919–1999) Фрајт<sup>2</sup>, те Властимир<sup>3</sup> (Београд, 1922–1997) и Станислав Шкарка (Београд, 1911–1980)<sup>4</sup>. Сви они своје музичко школовање везују или за чешке институције или за чешке професоре који делују на музичким академијама, школама и конзерваторијумима на којима уче и студирају.

Непосредно пре уписа (1911–1914) у класу чувеног чешког виолинског виртуоза и композитора Франтишека Онджичека на Бечком конзерваторијуму, Војтех Фрајт се усавршава у Загребу код чешког виолинисте и педагога Вацлава Хумла.<sup>5</sup> Затим од 1919. студије виолине наставља на мајсторској школи Прашког конзерваторијума где је у класи свог бечког професора дипломирао 1921. године, освојивши прву награду. Стеван Фрајт непуне три године (1929–1932) студира композицију на Прашком конзерваторијуму (није стекао диплому, јер је због болести оца 1932. морао да се врати у Београд, како би преузео руковођење породичном фирмом), а Лудмила Фрајт у средњој музичкој школи (*Станковић*) учи клавир код чешког пијанисте и професора Емила Хајека. У његовој класи уписује студије клавира на тек основаној Музичкој академији у Београду. Паралелно похађа и студије композиције и стиче диплому 1946. године код Јосипа Славенског (на Прашком конзерваторијуму од 1920. до 1924. студирао је композицију код Вићеслава Новака). Касније ће (1966. године) у експерименталном студију Чешког радија у Плзену остварити своју прву електроакустич-

<sup>1</sup> Породица Фрајт пореклом је из Плзена. Отац Вацлав (Плзен, 1848 – Београд, 1918) био је фаготиста у Позоришном оркестру у Плзену, а касније и у оркестру Прашког привременог позоришта. Године 1903. породица Фрајт се доселила у Београд. Војтехов старији брат Јован (Плзен, 1882 – Београд, 1938), постао је следеће године концертмајстор позоришног оркестра, а после Великог рата основао је у Београду издавачку кућу *Музикалије Јована Фрајта*, највећу тада на Балкану.

<sup>2</sup> Деца Јована и Емилије Фрајт.

<sup>3</sup> Најмлађи син Магдалене Фрајт и Рихарда Шкарке.

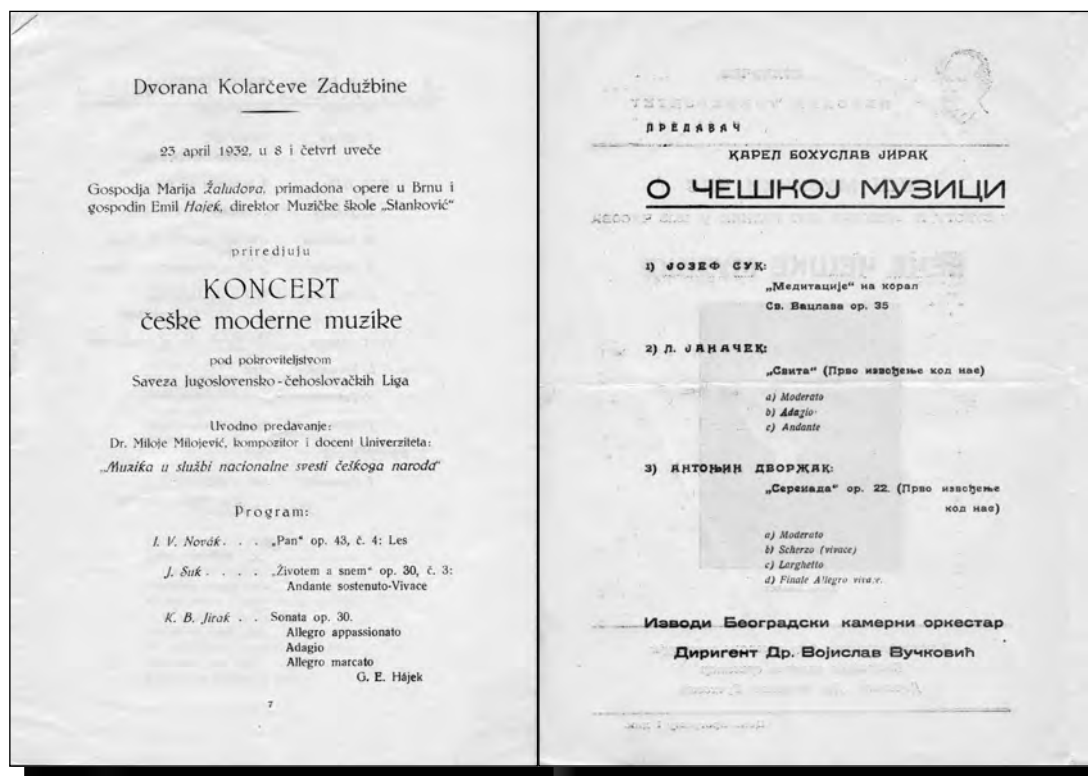
<sup>4</sup> Најстарији син Магдалене Фрајт и Рихарда Шкарке.

<sup>5</sup> Ученик Отакара Шевичка.



ку композицију.<sup>6</sup> Властимир Шкарка (син Магдалене Фрајт и Рихарда Шкарке) је студије клавира од средње школе до дипломе (1942) на београдској Музичкој академији полазио код Емила Хајека. Након успешно положеног дипломског испита као стипендиста чешке владе (1946) био је на усавршавању на Прашком конзерваторијуму.

За младе нараштаје српских музичара двадесетих и тридесетих година 20. века Праг је био географски најближа и најприступачнија словенска метропола (Перичић 1971: 13). Зрачио је својом културном ауром много више него, на пример, географски ближи Беч, мада су и у њему деловали чешки музичари. Она је између два рата „обасјала“ Београд наступима бројних чешких уметника и ансамбала.<sup>7</sup> Музичка клима у главном граду Краљевине у то време била је веома наклоњена чешкој култури. На то су утицали и блиски односи Краљевине Југославије и Чехословачке републике исказани институционалним повезивањем двеју држава на политичком, економском и друштвеном нивоу (Димић 1997: 229–230). Афирмација словенске културне баштине као примарни заједнички пројекат ове две државе била је знак једног новог и подстицајног облика сарадње.<sup>8</sup> Оснивање Чешког дома (1928), манифестације посвећене важним датумима везаним за Чехословачку републику (рођендани Масарика и Бенеша, обележавање десетогодишњице републике извођењем Дворжакове опере *Русалка*), бројна предавања посвећена чешкој музици („Музика у служби националне свести чешког народа“, „О чешкој музици“ и сл., види слике бр. 1 и 2), концерти и оперске представе са значајним делима чешких композитора (Дворжакова симфонија *Из новог света* и опера *Пољубац*, Сметанин циклус *Моја домовина*, опере *Продана невеста* и *Далибор*, Јаначекова опера *Јенуфа*), обојили су културни живот Београда између два светска рата. Сва ова догађања као и заједничке акције двеју држава, помно је пратила и писана реч у дневној штампи као и у музичким часописи-



21

Слика бр. 1 и 2 – Штмпани програми (види и стр. 19 и 47) за: концерт чешке модерне музике одржан 23. априла 1932. у дворани Коларчеве задужбине под покровитељством савеза Југословенско-чехословачких лига и уз уводно предавање Милоја Милојевића „Музика у служби националне свести чешког народа“, као и за концерт чешке музике одржан у истој дворани 16. јануара 1937. уз уводно предавање „О чешкој музици“ Карела Бохуслава Јирака

<sup>6</sup> Лудмила Фрајт је код нас (а можда и шире, тј. на Балкану или чак и у Чешкој) прва композиторка електроакустичке музике.

<sup>7</sup> Међу њима и врхунски ансамбли и уметници – виолинисти Јан Кубелик, Јарослав Коцијан, Ваша Пшихода, Чешка филхармонија са Вацлавом Талихом, гудачки квартети *Шевчик* и *Зика*, сопранисткиња Марија Жалудова, пијаниста Рудолф Фиркушњи, прашки хорови *Сметана* и *Хлахол*.

<sup>8</sup> Постојала је и идеја да се формира енциклопедија музичке културе Словена (Милановић 2010: 143 и 146).

ма: цео један број часописа *Музика* из 1928, а исто тако и *Музичког гласника* из 1938. били су посвећени чешкој музици.

Таквој клими доприносили су својим бројним наступима и београдски Чеси: Карел Холуб и Јосиф Немечек (виолинисти), Хинко (диригент) и Љубица (пијанисткиња) Маржинец, Драгутин Покорни и Јосиф Свобода (диригенти), Вићеслав Рендла (виолончелиста и диригент), Вацлав Ведрал (композитор и диригент), Јован Ружичка (виолиниста), Емил Хајек (пијаниста), Роберт Ертл (баритон) и др.

Имајући у виду све ове чињенице, било је сасвим разумљиво што су се млади чланови породице Фрајт-Шкарка определили за студије у класама чешких стручњака. Њихов одабир, осим тога, представљао је оптималне могућности у погледу квалитета и стручности самих студија. То је нарочито важило за студије виолине. Чешка виолинистичка школа је већ у првим деценијама 20. века, захваљујући Франтишеку Онджичеку и Отакару Шевчику, реномираним интерпретаторима-композиторима- педагозима, достигла статус водеће на европском нивоу.<sup>9</sup> Из ње су потекли врхунски виолинисти тог времена: Јан Кубелик, Вацлав Хумл, Златко Балоквић, Волфганг Шнајдерхан, Јарослав Коцијан, Ваша Пшихода.

## Почеци

Војтех Фрајт је још током кратког школовања на Српској музичкој школи открио београдској публици свој несвакидашњи таленат. Био је истински вундеркинд и међу малобројним у нашој средини у то време. Не само што је са непуних дванаест година постао члан оркестра Народног позоришта, већ је на концерту оркестра Српске музичке школе под управом Вићеслава Рендле, одржаном 1909. године, извео Бетовенов *Виолински концерт*. Поред овог, током школовања у Београду извео је и Паганинијев *Концерт у Де дуру* (Медић 2014: 11).

Након завршетка школовања на Бечком конзерваторијуму 1914. године, Војтех се враћа у Београд. До почетка рата борави код сестре Магдалене у Мутаповој бр. 6 (види слику бр. 3). После неколико разорних бомбардовања града са братом Јованом, његовом супругом Емилијом и трогодишњим братанцем Стеваном одлази у Крушевац. Ту се као добровољац пријављује у српску војску. До концерта који је у овом граду са братом Јованом одржао у хотелу *Таково* 3. новембра 1915. године борави у касарни у Рибарској бањи (Исто: 12 и 13). Према белешкама братанице Лудмиле Фрајт, био је најпре у коњичком пуку, а затим у саставу Вардарске дивизије (Крајачић 2003: 54) са којом прелази Албанију и оболео од тифуса доспева најпре у болницу на Крфу, а затим и у Солуну. У тим изузетно тешким и по живот опасним данима за Војтеха је била срећа не само што је преболео ову смртоносну болест, него што и током ужасне зиме у врлетима албанских планина није добио промрзине као многи војници чиме би његова уметничка каријера била доведена у питање. Убрзо Станислав Бинички захтева од војних власти да се Војтех пребаци у састав Оркестра Краљеве гарде. Током 1917. и 1918. године он (Војтех) ће у оквиру турнеје са овим ансамблом наступати у бројним француским градовима и као његов члан и као солиста (Медић 2014: 25, 23).



Слика бр. 3 – Кућа у Мутаповој бр. 6 (и данас постоји) Рихарда Шкарке изграђена 1913. године по пројекту његовог брата Славка Шкарке. Ту је Војтех Фрајт становао после Првог светског рата до одласка на студије у Праг

<sup>9</sup> Након Великог рата обе виолинске школе и Онджичекову и Шевчикову Јован Фрајт ће уврстити у своја издања *Edition populaire*. Занимљива је, међутим, чињеница да је фамилија Онджичек такође била родом из Плзена, и да су чак пет њених чланова били виолинисти. Будући да је реч о малом месту, вероватно су се обе породице познавале и пре пресељења Фрајтових у Београд 1903. године. Томе је, да ли случајно, у овоме граду претходио наступ Франтишека Онджичека. Но у Фрајтовој кућној библиотеци тада се већ налазе нотна издања Онджичекове виолинске школе.

Каријера и солисте и оркестарског музичара обележила је уметничко деловање Војтеха Фрајта. Након дипломског концерта (Праг, 16. јун 1921)<sup>10</sup> на којем је са Чешком филхармонијом под управом Вацлава Талиха са великим успехом (Vilimes 2007: 10) извео Бетовенов *Концерт у Де дуру, оп. 61*, Војтех најпре постаје (1921–1923) концертмајстор оркестра опере у Оломоуцу, а затим 1925. године солиста и концертмајстор Прашког радија.<sup>11</sup> На тој позицији остаће све до пензионисања када му држава додељује највеће уметничко признање – „заслужни уметник“.<sup>12</sup>

## Чешка виолинистичка школа

Истовремено са изградњом националног музичког стила током 19. века Чеси су, захваљујући четворици виртуоза-композитора, створили репрезентативну националну школу виолине која је двадесетих година прошлог века досегла светску репутацију. Јозеф Славик, Фердинанд Лауб, Франтишек Онджичек и Отакар Шевчик задивили су европску музичку јавност најпре својим умећем свирања. Оцене и епитети који су пратили њихове наступе до тада су стајали само уз имена великих музичких звезда попут Франца Листа, Николе Паганинија, Фредерика Шопена или Јозефа Јоакима.

**Јозеф Славик** (1806–1833) назван је „чешким Паганинијем“, а упоређивали су га и са, у то време, најпознатијим пољским виолинистом Каролом Јозефом Липињским (1790–1861). Франц Шуберт му, задивљен његовим свирањем, посвећује своју *Фантазију у Це дуру оп. 159* и *Бриљантни рондо за виолину и клавир оп. 70*, а Фредерик Шопен, са којим се зближава током боравка у Бечу, изјављује за Славика: *Свирао је као други Паганини, подмлађен, који ће временом превазићи првог* (Šich 1951: 2). Са Николом Паганинијем Славик се среће у Бечу 1828. године и свира му његову легендарну *Samranelli*, коју је вече пре тога први пут чуо и после тог једног слушања у целини запамтио (Šich 1951: 2). Паганини препознаје у чешком виолинисту не само врхунског виртуоза, већ и конкурента.<sup>13</sup> Зато одбија Славиков предлог да се такмиче као и да заједно свирају његов (Паганинијев) *Концерт за две виолине*<sup>14</sup>. Прерана Славикова смрт спречила је да се његова извођачка<sup>15</sup> и композиторска каријера<sup>16</sup> у пуној мери развије, како се очекивало, и прикаже европској јавности.

За разлику од свог претходника Славика **Фердинанд Лауб** (Праг, 1832 – Грис, 1875)<sup>17</sup> је управо на такмичењу одржаном између њега, Шарла Бериоа, Хајнриха Ернста и Анрија Вјетана 1851. године у Лондону поводом светске изложбе освојио титулу *најбољег светског виртуоза*. О Лаубу као *највећем виолинисту тог доба* изјаснио се (и то на чешком језику) на једној свечаности у Прагу и сам Чајковски (који му је посветио свој трећи гудачки квартет) (*види слику бр. 4*). А тада неприкосновени ауторитет међу виолинским виртуозима и педагозима – Јозеф Јоаким изјављује за двадесетогодишњег Лауба *да је најбољи виолиниста кога је икада чуо и да свира његов концерт (...)* онако како то ни он сам не би умео (Šich 1950: 3).

Наследници Славика и Лауба – **Франтишек Онджичек** и **Отакар Шевчик** крајем 19. и почетком 20. века нису више само водећи европски већ и светски виолинисти (и педагози). Музичка јавност и Европе и Америке (где приређују бројне концерте) пореди их са Паблом де Сарасатеом и Еженом Исајем.<sup>18</sup> То није било случајно. Заједничко им је било усвајање тековина школе Ламбера Масара, професора на Париском конзерваторијуму који је својим новим методом у настави виолине средином 19. века започео праву револуцију (на том подручју). Он је, наиме, заговарао употребу континуираног вибрата као битну технику леве руке. То је тада изазвало оштре реакције многих виолиниста и педагога. Већина њих (посебно они старије генерације) вибрато је сматрала *неком врстом дефекта (...), нервозним треперењем које дестабилизује интонацију (...), извештаченим ефектом у служби испразног виртуозитета и интерпретације без дубине и*

<sup>10</sup> Војтех је студије на мајсторској школи Прашког конзерваторијума започео 1919. године. У то време на студијама су били и Јосип Славенски (1920–1924), Миливоје Црвчанин (1920–1921), Јован Бандур (1919–1924).

<sup>11</sup> Види попис делатности Војтеха Фрајта на стр. 40–45.

<sup>12</sup> То признање му је уручио Прашки радио 1954. године за шездесети рођендан.

<sup>13</sup> *Ви сте ђаво, свет се тресе кад ви свирате* (Šich 1951: 2).

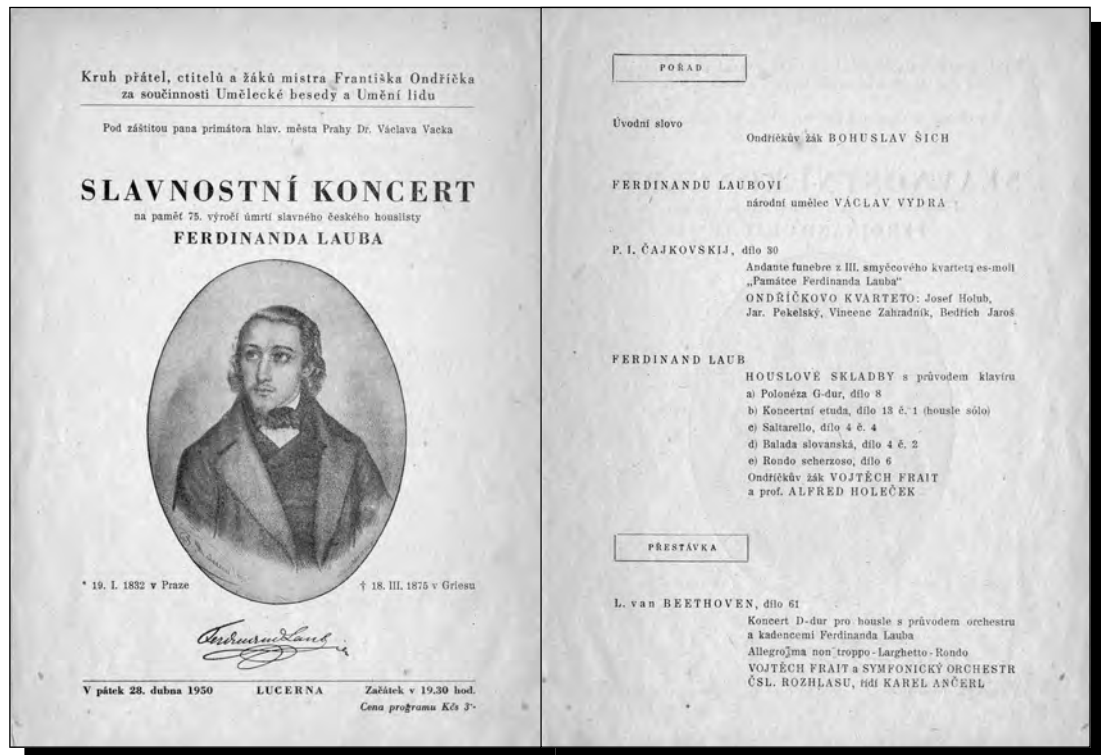
<sup>14</sup> *Ви сте мангупчић који хоће да ме свргне са трона* (Исто).

<sup>15</sup> Био је концертмајстор у Бечком дворском оркестру, од 1825. члан Бечке царске капеле и концертмајстор Сталешког оркестра у Прагу.

<sup>16</sup> О њеним дOMETИМА сведочи, мада невелик, композиторски опус са око двадесетак композиција за виолину, а међу њима и два виолинска концерта.

<sup>17</sup> Био је солиста Бечке дворске опере, од 1856. концертмајстор Берлинске дворске опере. Поред концерата за виолину и камерне музике, компоновао је и каденце за Бетовенов *Виолински концерт*.

<sup>18</sup> Обојица ће наступати на неким концертима заједно са Исајем.



Слика бр. 4 – Штмпани програм за концерт одржан 28. априла у Прагу поводом 75. годишњице од смрти Фердинанда Лауба. Том приликом Војтех Фрајт је извео Лаубове *Комаде за виолину и клавир* као и Бетовенов *Виолински концерт* са Лаубовим каденцама

24

емоција (Silvela 2001: 149 и 181). Предлагано је чак да се казне они ученици који користе вибрато упркос забрани својих учитеља. Ипак, вибрато је био логична последица развоја оркестарске музике у првим деценијама 19. века. Бројчано појачан дувачки корпус у европским оркестрима донео им је нов колорит и већу сонорност, али захтевао и адекватно појачање (не само бројчано) и звука гудача (Silvela 2001: 142). Осим тога, европски оркестри све чешће наступају у великим новоизграђеним концертним салама другачијих, бољих акустичких карактеристика. Промењени звучни односи унутар оркестарских група, нови акустички услови концертних простора као и тежња за већом, интензивнијом експресивношћу која је резултат нове романтичарске естетике, били су пресудни за прихватање и коришћење вибрата. Јер он је управо омогућавао ту тражену изражајност и сонорност гудачких инструмената.

Суштину тог новог естетског приступа веома добро је осетио и разумео Ламбер Масар и сам одличан виолиниста, који је за своје интерпретације карактеристичне по интензивној употреби вибрата<sup>19</sup> имао велику подршку Франца Листа. Каријеру виртуоза и солисте Ламбер, међутим, замењује педагошком, којој се посвећује са великим ентузијазмом и студиозношћу. Импресиван број студената и резултати које постиже већ након прве три године рада на Париском конзерваторијуму сведоче да је његов нови метод у подучавању виолине био у потпуности прихваћен. До краја 19. века већина лауреата Париског конзерваторијума били су виолинисти из класе Ламбера Масара, а сви они употребљавали су вибрато, због чега је у то време називан „француски вибрато“ (Silvela 2001: 147). Међу првим Ламберовим лауреатима били су Пољак Хенрик Вијењавски (1843), Чех Франтишек Онджичек (1879) и Аустријанац Фриц Крајзлер (1887). Они су у наредним годинама (тј. у последњим деценијама 19. века) као водећи виолинисти заједно са својим бројним ученицима били најзаслужнији што је Ламберова виолиничка школа била прихваћена у многим реномираним европским академијама и конзерваторијумима, и што су њене тековине усвојили тада водећи европски виолинисти.

Међутим, појава грамофона и плоча почетком 20. века уноси нов и значајан моменат у прихватању и ширењу употребе вибрата, јер је омогућавала бржу комуникацију у размени информација и конкретна, боља аудитивна сазнања о томе какав је био звучни учинак вибрата, колико је он утицао на технику и експресивност извођења. Међу првим снимцима виолиниста који су своје интерпретације темељили на употреби вибрата били су они Ежена Исаја<sup>20</sup> и

<sup>19</sup> Према Зденку Силвели, користио га је од 1830. године.

<sup>20</sup> Ученик Масаровог лауреата Хенрика Вијењавског, најватренијег присталице употребе вибрата крајем 19. века.

Франтишка Онджичека<sup>21</sup>. Према Зденку Силвели, који је проучавао појаву вибрата и развој модерне виолинистичке школе и то опширно и документовано изложио у својој књизи *A new History of violin Playing*, преломна је у том смислу била 1910. година<sup>22</sup> када је по њему Ежен Исај остварио свој први снимак. Међутим, у попису издања *Masterworks-Heritage* налази се и серија Исајевих снимака у оквиру едиције *Eugene Yssaye, Violinist and Conductor, The Complete violin recording*, а најранији су, како је овде назначено, остварени 1912. и то уз клавиру сарадњу Камии де Кројс. Снимљени су углавном популарни комади (често и транскрипције) Шабријеа, Вагнера, Вијењавског, Форса, Маснеа, Вјетана, Крајслера и др. До Првог светског рата своје прве снимке су остварили и многи други значајни виолинисти и симпатизери Масарове нове виолинистичке школе: Јан Кубелик, Пабло де Сарасате, Фриц Крајслер и други, тако да је период непосредно пре Првог светског рата који се подудара са појавом и дистрибуцијом грамофонских плоча, кључан за позиционирање и утврђивање утицајности Масарове школе и његових ученика.

Утицајност неке школе у то време процењивала се бројем следбеника, нарочито међу врхунским интерпретаторима, едукативном литературом, а томе се као нека врста новог „доказног“ материјала сада придружује и грамофонска плоча.

Све то на почетку 20. века имала је и тзв. чешка виолинистичка школа. Ламбер Масар, чије је тековине ова школа усвојила преко његових ученика, није оставио никакву стручну литературу. Међутим, његови чешки следбеници створили су обиман корпус инструктивне литературе за виолину. Кад се има у виду настава виолине на Прашком конзерваторијуму у другој половини 19. века, то је била уобичајена пракса. С њом је започео Фердинанд Лауб, а наставили су Франтишек Онджичек и Отакар Шевчик.

На Прашком конзерваторијуму (основаном 1808) од самог почетка његовог рада (1811) установљени су високи стандарди у настави виолине. Поред индивидуалне наставе неговало се камерно као и оркестарско музицирање. Ту праксу увео је већ Антоњин Беневиц (1833–1926) који у овој установи најпре ради као професор виолине (1865–1882),<sup>23</sup> а затим и као директор (1880–1901). У његово професорско знање било је уткано и велико искуство свирања у оркестарском ансамблу (члан оркестра у Салцбургу, Штутгарту, концертмајстор Прашког државног позоришта 1852–1861), али исто тако и у камерним саставима: прва виолина у гудачком квартету *Беневиц* основаном 1876, те у трију са Беджихом Сметаном (клавир) и Јулијусом Голтерманом (виолинчело) са којима је 3. децембра 1855. у Прашком заводу извео Сметанин *Клавирски трио у ге молу оп. 15*.

Слична искуства имали су и други професори виолине на Прашком конзерваторијуму. Фердинанд Лауб је, на пример, био солиста Бечке дворске опере, концертмајстор Берлинске дворске опере, а свирао је у више камерних састава: у клавирском трију са Францом Листом (клавир) и Козманом (виолончело) за време свог боравка у Вајмару, затим у гудачком квартету Радек-Вирст-Брунс, који оснива током свог рада на Берлинском конзерваторијуму (1856–1862) и са њим постиже велики успех у извођењу Бетовенових квартета, као и у квартету Кесмајер-Крол-Шлезингер са којим наступа док предаје на Бечком конзерваторијуму (1863–1865). Овај квартет заслужан је за прва извођења гудачких квартета Чајковског.

Франтишек Онджичек био је концертмајстор чувеног француског *Пасделуп* оркестра и члан оркестра Прашког привременог позоришта, те први виолиниста у гудачком квартету *Онджичек* са којим наступа од 1907. до 1911. године. Отакар Шевчик такође је био концертмајстор (1873) Привременог позоришта у Прагу, затим Комичне опере у Бечу (вероватно 1909–1918, док је предавао на Бечкој музичкој академији), као и *Моцартеума* у Салцбургу. Основао је квартет *Шевчик* у чијем саставу су били његови студенти, али он сам није у њему узимао учешћа.

Убрзо након што је преузео класу виолине на Прашком конзерваторијуму, Антоњин Беневиц је у овој институцији основао оркестар који је средином 19. века био један од главних актера музичког живота града, а сличну улогу имаће под његовим вођством и Друштво за неговање камерне музике (пре свега чешких аутора).<sup>24</sup> То је била само једна од многих институција и друштава који ће се у времену националног буђења средином 19. века оснивати у Чешкој с циљем да се промовише и очува чешка национална култура.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Масаров ученик на Париском конзерваторијуму и његов лауреат из 1879. године.

<sup>22</sup> Полемике у вези са вибратом водиле су се све до 1925. године.

<sup>23</sup> Из његове класе изашли су Лауб, Онджичек и Шевчик.

<sup>24</sup> На иницијативу овог друштва Беджих Сметана 1876. компоује квартет *Из мог живота*.

<sup>25</sup> У томе је значајну улогу имао и Беджих Сметана који повратком у домовину 1861. године стаје најпре на чело хора *Хлахол*, а затим се 1862. ангажује као диригент оркестра Прашког привременог позоришта у којем фагот свира Вацлав Фрајт, Војтехов отац. Наредне године Сметана суделује у оснивању *Уметничког удружења (Umetlecka beseda)* које постаје центар чешког уметничког и политичког живота.

Међутим, шездесетих година 19. века у фокусу свих националних стремљења у Чешкој била је изградња националног позоришта.<sup>26</sup> Када је оно 1881. године свечано отворено Сметанином опером *Либуша*, Отакар Шевчик већ је имао објављена четири волумена своје виолинске школе.

Само у таквим друштвено-културним околностима, у којима је свест о сопственој националној култури била и средство политичке борбе, велика извођачка и педагошка искуства и домети чешких виртуоза-композитора Онджичека и Шевчика могли су да постану она покретачка снага која ће изнедрити чешку виолинистичку школу.<sup>27</sup>

Онджичек, који је први од Чеха прихватио и разумео учинак Масаровог континуираног вибрата, препознао је у њему одлике људског гласа, тј. могућност остваривања емоционалне изражајности певања, тако блиске духу чешке народне музике.

Описујући Онджичеково извођење Бахове *Арије на ге жици* и Рафове *Каватине*, сачувано на снимку који је овај уметник остварио непосредно пре Првог светског рата, чешки музиколог и пијаниста Владислав Вилимец указао је управо на наглашен вокални квалитет тог извођења: *Његов* (Онджичеков – прим. Х. М.) *треперав вибрато и богата рапсодична експресија на магичан начин евоцирају певање великих вокалних интерпретатора његовог времена. (...) У односу на чињеницу да је прошао читав један век од овог снимка, његова* (Онджичекова – прим. Х. М.) *интерпретација ова два комада је заиста сугестивна* (Vilimes 2007: 8).

Виолиниста Бохуслав Ших, Онджичеков ђак и биограф, истиче да је он (Онджичек) своје респектабилне редовно завршавао извођењем на *ге жици* песме „Где је моја домовина“,<sup>28</sup> која ће касније (1918) постати чешка национална химна. Она је уткана и у Онджичекову *Чешку рапсодију за виолину и оркестар оп. 21* (1913), незаобилазну на репертоару чешких виртуоза 20. века Јана Кубелика, Јарослава Коцијана, Ваше Пшиходе, Војтеха Фрајта (види слику бр. 5) итд. *Чешка рапсодија* није само потврда Онджичековог патриотизма, већ и његове привржености духу чешке музике изражене кроз лепоту „певања“ (тј. вибрирања), а такође сублимира Онджичеково извођачко и композиторско умеће.

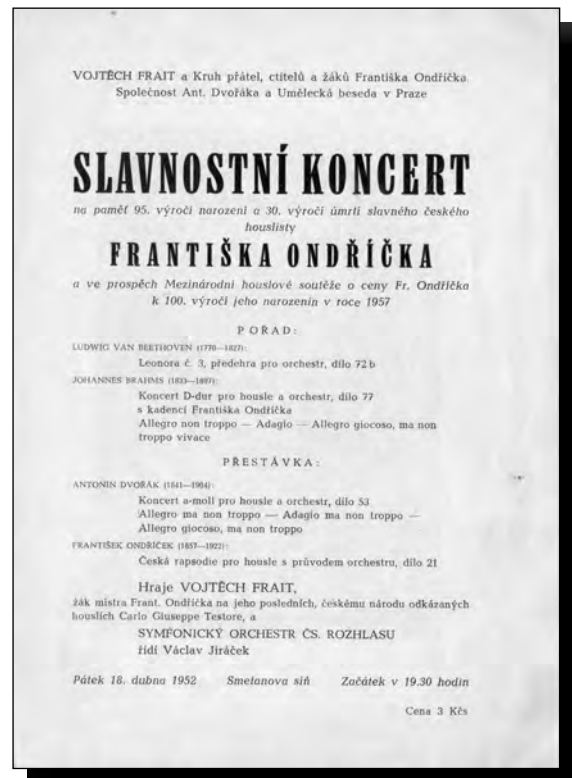
У својим опусима и Шевчик и Онджичек имају композиције које подједнако припадају уметничкој и едукативној музици: Шевчик *Четрдесет варијација оп. 3* (1912), а Онджичек *Петнаест етида* (1912) (обе нарочиту пажњу поклањају техници леве руке и коришћењу вибрата). Обухватајући различите техничке и интерпретативне аспекте свирања на виолини, њихова обимна и свеобухватна стручна литература (обимна и по броју)<sup>29</sup> представљала је за оно време (а и данас)

<sup>26</sup> Камен-темељац положен је 16. маја 1868. године.

<sup>27</sup> Она је подједнако била и резултат континуитета који успостављају Славик, Лауб и Беневиц на концертном, педагошком и композиторском пољу у које је већ била дубоко уткана чешка национална музика. Ову линију настављају и Онджичек и Шевчик. Године 1883. (4. октобра) Онджичек у Прагу премијерно изводи Дворжаков *Виолински концерт*, а исте године (2. децембра) и у Бечу. Тада компоује *Чешке игре оп. 3* и *Фантазију* на теме из Сметанине опере *Продана невеста*. Шевчиков ђак Карел Халирж 1895. године са оркестром Прашког конзерваторијума премијерно изводи *Серенаду у Ес дуру оп. 6* Јозефа Сука, а 1896. две симфонијске поеме (*Подневна вештица* и *Врелено*) Антоњина Дворжака који од 1891. на Прашком конзерваторијуму предаје композицију.

<sup>28</sup> Песма је из сценске музике *Fidlovačka* (1834) Франтишека Шкроупа.

<sup>29</sup> Франтишек Онджичек у сарадњи са Мителманом објављује (1909–1912): *Школа виолине, Књига о свирању на виолини* (1909), *Нова метода свирања виолине* (1909), *Елементарна школа* (1909, издавач Петерс), *Средња школа* (1909); Отакар Шевчик објављује: *Школа виолинске технике оп. 1* (четири свеске, 1880), *Студије за систем полутонова, Школа технике гудала оп. 2* (шест свезака 1893), *Виолински метод за почетнике*



Слика бр. 5 – Штампани програм за концерт (Праг, 18. април 1952) на којем је Војтех Фрајт извео Ондричекову *Чешку рапсодију*



својеврстан компендијум виолинистичке уметности. Овове припадају и бројне каденце које су Онджичек и Шевчик компоновали за виолинске концерте које су изводили они и њихови ученици.<sup>30</sup> Шевчик је, осим тога, објавио и аналитичке студије о виолинским концератима Брамса, Мендлсона, Чајковског и Вијењавског.

Тековине чешке виолинистичке школе, веома брзо су се прошириле Европом и у првим деценијама 20. века умањиле утицајност немачке и белгијске (школе).

У том периоду (првим деценијама 20. века) у Београду гостују многи Шевчикови ученици, тада већ виртуози светског ранга: Јан Кубелик, Јарослав Коцијан, Ваша Пшихода, Златко Балковић, затим браћа Онджичек – Емануел и Франтишек.<sup>31</sup>

Но, млади талентовани виолинисти са ових простора више нису морали да путују до Прага или Беча ако су желели да уче код чешких педагога. Вацлав Хумл (1880–1853), Шевчиков ђак (дипломирао код њега на Прашком конзерваторијуму 1899) од 1903. године настањује се у Загребу где у Хрватском гласбеном заводу отвара своју класу у којој ће до Другог светског рата завршити студије Златко Тополски (1934), Петар Тошков (1941), Лазар Марјановић (1941) и др.

## Војтех Фрајт – виртуоз и концертмајстор

Славу Онджичека и Шевчика на европској и светској музичкој позорници настављају Чеси Јан Кубелик, Јарослав Коцијан и Вацлав Хумл – генерација из осамдесетих година 19. века.<sup>32</sup> Следећој, рођеној у последњој деценији 19. или на самом почетку 20. века припадају Ваша Пшихода (1900–1960) и Војтех Фрајт (1894–1971).<sup>33</sup>

Солистичку каријеру Војтех Фрајт је започео Српској музичкој школи у Београду 20. марта 1909. извођењем Бетовеновог *Виолинског концерта*.<sup>34</sup> На програму његовог последњег наступа у овоме граду у Павиљону *Цвијета Зузорић* 26. новембра 1931. такође се нашао овај Бетовенов концерт. Извео га је уз клавирску сарадњу чешког пијанисте (и диригента) Отакара Паржика, што је у то време – не само у Београду, било у пракси (*види слику бр. 6*). Но, питање је колико је таква комбинација уопште допуштала да до изражаја дођу стилске, али и многе друге карактеристике овог дела које почивају на великој улози оркестра (неуобичајеној до тада за жанр солистичког концерта) и због тога и на његовом специфичном односу према солистичкој деоници. Тај проблем водећи београдски критичари нису разматрали у својим написима, што је видљиво и из критика Косте Манојловића и Милоја Милојевића. Мада позитивне, оне претежно истичу техничку страну Војтехове интерпретације.

27

*оп. 6* (седам свезака), *Припремне вежбе за трилере оп. 7* (две свеске), *Промене позиција и припрема лествица оп. 8*, *Припремне вежбе за лествице и акорде*, *Припремне студије за двоухвате, оп. 9*, *Двоухвати и припремне вежбе за трилере*, *Књига мелодија по систему полутонова*, *Стилске вежбе* (према попису из заоставштине Јована Фрајта).

<sup>30</sup> Франтишек Онджичек за: *Концерт у А дуру бр. 6* Моцарта, *Концерт у а молу бр. 22* Виотија, *Концерт у Де дуру оп. 6* Паганинија, *Концерт у а молу и Дуо у А дуру оп. 67 бр. 1* Шпора, као и за *Концерт у Де дуру оп. 61* Бетовена, а Шевчик за: *Концерт оп. 7* Вијењавског, *Концерт бр. 1 оп. 20* Паганинија.

<sup>31</sup> Јан Кубелик 1900, 1926, 1927, 1932; Јарослав Коцијан 1920, 1921; Ваша Пшихода 1922, 1923, 1926, 1928, 1932, 1935, 1937; Златко Балковић 1919, 1920, 1921, 1922, 1926; Емануел Онджичек 1901, 1905, 1909; Франтишек Онджичек 1890, 1891, 1895, 1898, 1901, 1904.

<sup>32</sup> Овој генерацији припада и диригент Вацлав Талих (1880–1961) који је најпре учио виолину и то код Отакара Шевчика, затим је (1904–1906) наставник виолине у Тбилсију, док од 1915. до 1918. свира у Чешком квартету.

<sup>33</sup> После Првог светског рата Војтех Фрајт је одржао осам концерата у Београду и један у Новом Саду. Од чешких виолиниста млађе генерације најактивнији је био Ваша Пшихода са десет одржаних концерата у Београду.

<sup>34</sup> Ту се придружио групи вундеркинда из тог времена (пре Првог светског рата) попут Зина Франческатија који су такође у раним тинејџерским годинама извели овај Бетовенов концерт: Војтех га је извео са Оркестром Српске музичке школе употпуњеним члановима Оркестра Краљеве гарде и под управом Вићеслава Ренгле, а затим 30. априла исте године у Народном позоришту уз клавирску сарадњу сестре Магдалене Фрајт.

У заоставштини Јована Фрајта налази се партитура овог Бетовеновог концерта у издању Wiener Philharmonischer Verlag No. 45 са печатом едиције Фрајт. Не знамо када је ова партитура набављена, да ли у време Војтехових студија у Бечу или после Првог светског рата када као издавач, Фрајт склапа уговоре са другим издавачима и онда на њихова издања ставља свој печат. За анализу Бетовеновог концерта у овој студији коришћено је ово Фрајтово лиценцирано издање.



Слике бр. 6 и 7 – Штампани програми за концерте које је Војтех Фрајт одржао уз клавијерску сарадњу Отакара Паржика: у Београду 26. новембра 1931. и у Прагу 14. октобра 1951. на којем је извео и Бетовену Сонату у це молу оп. 30. бр. 2.

28

(...) Овај концерт показао је завидну технику којом г. Фрајт сигурно располаже, нарочито технику десне руке којом суверено влада. Већ сам програм на коме су две Паганинијеве композиције показује да г. Фрајт више осећа виртуозно и да су извесне интонативне нечистоће у брзим пролазима код њега случајност, док је једна од његових најлепших особина чистоћа тона, а то не толико на де жици колико на е и а. Нарочито на скаличним хроматским пасажима у Паганинијевом концерту. Карактеристичан је код г. Фрајта трилер у каденици Ондржичека. Рондо од Сен-Санса, који захтева више полета, дат је коректно и чисто, док је у Паганинијевој етиди, као и игри од Сметане г. Фрајт показао највише полета и израза, подвлачећи добро динамичке контрасте. Бетовенов Де дур концерт показао је стилске способности г. Фрајта, и у овоме концерту г. Фрајт је нарочито у последњем ставу осетио већи полет. Г. Фрајт је неоспорно савестан уметник који, владајући у великој мери техником, стилски интерпретира. Отуда су њему присније виртуозне композиције од дела поетичније природе. Ипак у доданој Фибиховој поеми г. Фрајт је показао да су му присна и поетична расположења и изрази (Манојловић 1931: 9).

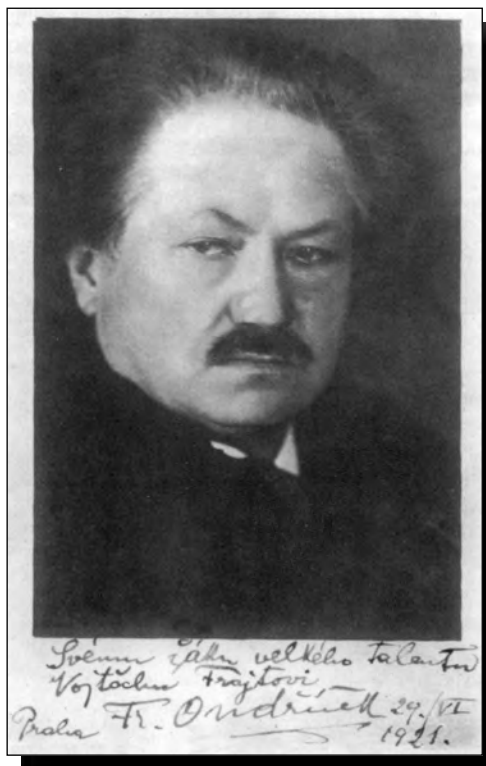
И Милојевић се осврће на техничку страну Војтеховог умећа:

Личност г. Фрајта није нам равнодушна. Г. Војтех Фрајт је везан за нашу средину више него једном везом. Први корак у уметност он је учинио код нас на нашем тлу, а данас је на уметничком послу у Прагу. Мислимо да је г. Фрајту драго не само да се сећа Београда, већ да осећа и стару везу са њиме, као што је и нама драго да у њему као чешком уметнику гледамо помало и нашег човека. То може да буде од користи на обе стране. Основна одлика уметности г. В. Фрајта је виртуозитет. Бити на техничкој висини за њега, изгледа нам, значи постићи циљ живота. Као такав он улази у категорију којој припада Кубелик и Коцијан. Он је, односно и он је један од представника онога правца чешке извођачке уметности који је са дивљењем дочекан од света када је чувени Шевички пустио у свет свога првог великог ђака Кубелика: виртуозног правца. Али г. Фрајт није Шевичков ђак већ Ондржичков, и у тој школи је стекао наклоност ка виртуозитету којим влада, не као Кубелик, али влада са пуно суверене прибраности. (...) Као интерпрет Сен-Сансовог *Rondo capriccioso* показао је да уме да осети и кантилену: и свој виртуозитет и то осећање за кантилену ставио је предано и са успехом у

*службу и Бетовеновог концерта истичући се и ту више као виртуоз него као поета помоћу звукова. Г. Фрајт је изградио своју личност искуством у својој музикалној домовини и данас има своју сасвим одређену физиономију виолинског виртуоза који уме да влада инструментом окретно и са чистим виолинистичким смислом до бравуре (Милојевић 1931: 5).*

Још неколико пута у периоду између 1909. и 1931. године Војтех је изводио Бетовенова дела. На турнеји по скандинавским земљама 1926/1927.<sup>35</sup> са данским пијанистом Вигом Педерсоном суделовао је и на неколико концерата посвећених обележавању стоте годишњице од Бетовенове смрти. У Берлину је на два концерта одржана 19. и 23. марта 1928. у *Бехиштајн* дворани уз клавирску сарадњу Марте Једличкове, извео Бетовенову *Кројцерову сонату*.<sup>36</sup>

Ипак, чини се да је од Бетовенових дела (од музике немачких аутора уопште) *Концерт у Де дуру*, оп. 61 заузимао посебно место. На свом дипломском концерту (Праг, 16. јуна 1921) извео га је уз пратњу Чешке филхармоније под управом Вацлава Талиха.<sup>37</sup> Иако је Прашки конзерваторијум имао свој оркестар и диригенте, част да свој завршни испит оствари уз учешће тако реномираног ансамбла и диригента говори о томе колико су Војтехови професори ценили и веровали у његов таленат. Франтишек Онджичек (*види слику бр. 8 са посветом*), у чијој мајсторској класи је Војтех завршио студије освојивши прву награду, поводом овог концерта о свом дипломцу је написао: *Музикалност, осећајност и изражајност овог студента сведоче о таленту и темпераменту највишег степена. Његова техника је апсолутно савршена. Ако се може предвиђати, пред њиме је сјајна уметничка будућност виолинисте великог стила и светске славе... У писму препоруке шефу Чешке филхармоније Онджичек о Војтеху истиче: Он је феномен међу виолинистима, који ће ако буде имао бар мало среће, убрзо достићи светску славу (Šich 1952: 5).* Онджичек је Војтеха препоручио и ректорату Прашког конзерваторијума као свог заменика током његових путовања. Међутим, 1922. године на путу за Милано Онджичек изненада умире, па његову мајсторску класу од тада води Отакар Шевчик. Војтех је у међувремену (1921–1923) прихватио место концертмајстора оркестра опере у Олмоуцу, а следеће две године (1923–1925) предаје на школи *Станковић* у Београду. На ове одлуке свакако су утицале и породичне прилике. Бројни чланови Војтехове породице и даље живе у Београду: сестре Марија, Јозефина и Магдалена (удата Шкарка, *види слику бр. 9*) као и дванаест година старији брат Јован за кога је био веома везан. Ипак, када му се пружила прилика да постане најпре члан, а онда и концертмајстор Симфонијског оркестра Прашког радија, није се двоумио. Овај ансамбл је око 1925. био тек у формирању и међу његових првих шест професионалних (тј. дипломираних) музичара (остало су били аматери) био је и Војтех Фрајт. Први концерт оркестар је одржао 1. октобра 1926. године. До 1936. већ је имао 70 чланова, али и групу сталних солиста међу којима је био и Војтех.<sup>38</sup>



**Слика бр. 8 – Фотографија коју је Франтишек Онджичек поклатио Војтеху са посветом: *Своме ђаку великом таленту Војтеху Фрајту Франтишек Ондричек, Праг, 29. VI 1921.***

<sup>35</sup> Ову турнеју најавио је на првој страни уз Војтехову фотографију чешки Народни лист (Narodni listy) 28. фебруара 1926. Исте новине 22. фебруара 1927. на стр. 10 преносе мишљења данских и шведских критичара који Војтехово свирање пореде са интерпретацијама Ваше Пшиходе и Јаше Хајфеца.

<sup>36</sup> После Другог светског рата 14. октобра 1951. у Сметаниној дворани у Прагу извео је и Бетовенову *Сонату у це молу* оп. 30 бр. 2 уз клавирску сарадњу Отакара Паржика (*види слику бр. 7*).

<sup>37</sup> У години Војтеховог дипломског концерта Талих је управо ступио на чело Чешке филхармоније, а ту позицију задржаће све до 1941. године. Међутим, успешну диригентску делатност остварио је много раније, на пример у Љубљани као диригент Словенске филхармоније (1908–1912), а наредних година биће на челној позицији опере у Плзену (1912–1915) и као диригент и као директор.

<sup>38</sup> То су били пијанисти Отакар Паржик (касније остварио каријеру као диригент) и Вјера Ржекова, са којима ће Војтех заједно наступати, те Ервин Шулхоф, пијаниста и композитор јеврејског порекла, који је



Слика бр. 9 – Дворишна страна куће Рихарда Шкарке у Делиградској 13 у Београду коју је за њега 1928. године пројектовао познати београдски архитекта Драгиша Брашован. На слици су чланови породице Фрајт-Шкарка. Слева на десно: Мирослав (седи на огради), Станислав (стоји), Властимир (седи на огради), Рихард и Милада Шкарка, Магдалена Фрајт-Шкарка, Јозефина Фрајт, Војтех Фрајт (стоји други сдесна) и Вјера Шкарка (седи на огради)

30

Искуство свирања у оркестарском ансамблу, али и високи технички домети несумњиво су утицали да у Војтеховом итинереру преовлађују концерти, односно концертантна музика: Бетовена, Славика, Паганинија, Шпора, Менделсона, Бруха, Брамса, Дворжака, Чајковског, Онджичека, Сарасатеа, Вијењавског, Вјетана, Шулхофа као и савремених чешких аутора: Жежека, Карела, Ржидког и др.

Бетовенов концерт Војтех Фрајт је (уз пратњу оркестра) након дипломе извео још три пута – у Новом Саду 21. децембра 1923. са Оркестром Краљеве гарде под управом Драгутина Покорног и у Прагу са Симфонијским оркестром Прашког радија – 28. априла 1950. под управом Карела Анчерла (види слику бр. 4 на стр. 24) те 18. јануара 1952. са диригентом Алојзом Климом.<sup>39</sup>

Током Другог светског рата, када за разлику од својих сународника виолиниста Ваше Пшиходе и Јарослава Коцијана остаје у Прагу,<sup>40</sup> Војтех проучава три Бетовенова опуса: *Виолински концерт* за који компонује каденце<sup>41</sup> и *Романце у Еф дуру оп. 40* и у *Ге дуру оп. 50* редигујући њихове верзије за виолину и клавир.<sup>42</sup>

Једини снимак (Праг, 18. јануар, 1952) Бетовеновог *Концерта за виолину* у Војтеховом извођењу који нам је био доступан, открива управо ону, по Манојловићу и Милојевићу, „недостајућу“ поетичну компоненту у његовом тумачењу овог дела.

страдао у концентрационом логору током Другог светског рата, а чија су дела откривена крајем прошлог века стављена у сам врх европске музике тог времена.

<sup>39</sup> У овом истраживању нисмо нашли податке за евентуално још неко извођење (изван Београда) Војтеха Фрајта овог Бетовеновог концерта.

<sup>40</sup> Обојица, и Пшихода и Коцијан због своје музичке делатности у Аустрији и Немачкој током Другог светског рата нису све до педесетих година прошлог века могли да живе у Чехословачкој.

<sup>41</sup> Компоновао је каденце и за концерте Јозефа Славика и Фердинанда Лауба.

<sup>42</sup> Након Другог светског рата Војтех прави редакције и транскрипције и неколико дела Сметане, Лауба и Паганинија.

## Бетовенова сублимна мимикрија и нова перцепција његовог Виолинског концерта

У време (1806) када ствара *Концерт за виолину оп. 61* Бетовен је већ компоновао неколико гудачких опуса: две романсе за виолину и оркестар,<sup>43</sup> девет соната за виолину и клавир,<sup>44</sup> као и девет гудачких квартета,<sup>45</sup> али и четири симфоније и четири концерта за клавир и оркестар. Однос према концертантном жанру, као и према виолинском медију у овом делу успостављен је у контексту трагања за поетизацијом израза и динамизацијом форме. Њих Бетовен остварује разуђеном симфонизацијом и мрежом испреплетаних звучних односа унутар ње. Иако је концерт компонован у кратком временском периоду (и то без каденци), свеска са Бетовеновим скицама из тог времена (1806), која открива његову специфичну „радну процедуру“, затим и преправке у самом рукопису дела, потврђују да су припреме биле резултат интензивног истраживања.<sup>46</sup> У свесци је, поред „разраде“ карактеристичног уводног мотива – четири (*piano*) ударца тимпана, који пулсира током читавог првог става концерта, записан и мотив, такође од четири тона, који је Бетовен користио у *Петој симфонији*. Ипак, не постоје аналогije, у семантичком смислу (осим можда у градивном, структурном) између ове две карактеристичне „мустре“. Напротив, „сигнални“ мотив са почетка Бетовеновог *Виолинског концерта* многи музиколози, али и интерпретатори протумачили су као потврду „војничког“ дуктуса првог става, тим више што су у концертантном жанру класичне епохе први ставови (што је била нека врста конвенције) били обојени управо таквим „маршевским импулсом“, па и Виотијеви виолински концерти, које је Бетовен проучавао. Ритмички мотив у тимпанима са почетка Бетовеновог концерта је интегративни део симфонијске текстуре првог става, јер непрестаним пулсирањем производи напетости и динамизује свеукупни ток, често заокружује солистичке наступе, или повезује одређене/појединачне звучне ситуације унутар оркестарског парта (*види пример бр. 1*) и попут неке лијане провлачи се готово кроз све деонице, мењајући при том боју, динамику, али не и свој ритам (*види пример бр. 2*). Зато је за интерпретацију овог Бетовеновог дела важан однос извођача према карактеру и улози овог мотива. На концепцију тумачења утиче и Бетовенов специфичан третман солистичке деонице. Будући да је она дубоко уткана у оркестарску текстуру, али је и носилац њене поетске, лирске садржине, солиста је истовремено третиран и као „члан оркестра“.

Управо на таквој извођачкој амбивалентности Војтех Фрајт је изградио своју целокупну уметничку каријеру. Оркестарски медиј је за њега био природно окружење (готово пола века био је члан, односно концертмајстор једног симфонијског оркестра и знао је како да „дише“ заједно са њим). У „комункацији“ (као солиста) са оркестром остварио је интерпретације преко петнаест концертантних дела. Ипак, Војтехови солистички наступи откривали су још многе друге аспекте његовог извођаштва. Чешки музиколог Владислав Вилимец поводом Војтеховог снимка из 1941. године Онджичекових композиција истиче: *да је он био једини уметник који је био способан да на јавном наступу изведе интегрално цео циклус од 15 уметничких етида свог генијалног учитеља* (Онджичека – прим. Х. М.). *Ако бисмо тражили супарнике Фрајтовом виртуозитету и техничким донетима кроз неколико генерација, то би била неколицина њих. Осим Цезара Томсона,<sup>47</sup> једино је он (Војтех) могао на јавном наступу да изведе Паганинијев Мото препетуо помоћу прстометних октава. Извођење прстометних октава у Онджичековој Фантазији такође је доказ Фрајтових техничких квалитета.*<sup>48</sup>

Попут већине виолинских виртуоза у првој половини 20. века, и Војтех је своју интерпретацију градио ослањајући се на вибрато. Он је био „заштитни знак“ његовог извођаштва, јер је претежно користио континуирани вибрато. И „нова“ перцепција Бетовеновог *Виолинског концерта* почетком 20. века умногоме је резултат издашне употребе вибрата, што потврђују и снимци из тог времена (посебно пре Другог светског рата).<sup>49</sup> Но, попут *Ероике* или *Валдштајн*

<sup>43</sup> Оп. 40 и оп. 50.

<sup>44</sup> оп. 12, 23, 24, 30 и 47.

<sup>45</sup> оп. 18 и оп. 59.

<sup>46</sup> *О Бетовеновој музици може се дословно говорити у вези са основним материјалом и финалним обликом који се упоредо разрађују и који су у сталној међузависности* (Rozen 1979: 504).

<sup>47</sup> Цезар Томпсон (1857–1931), белгијски виолиниста, усавршавао се код Вијењавског и Масара, дакле на тековинама које је усвојила и чешка виолинистичка школа.

<sup>48</sup> Владислав Вилимец даље истиче и његово мајсторско нијансирање, те да је имао лагану десну руку и при извођењу *сотилеа* и *спиката* (Vilimec 2007: 10).

<sup>49</sup> Марк Кац је анализирао 32 снимка Бетовеновог *Виолинског концерта* остварена у периоду између 1922. и 1998. године разматрајући разлике у тумачењу одабраних интерпретатора са аспекта темпа, трајања, артикулације употребе вибрата и сл. Он је дошао до закључка да: (...) *присуство или одсуство вибрата*

**Пример бр. 1 – Први став: уводни мотив најпре у тимпанима, а затим у гудачима; тема (2–9. т.) у деоници дрвених дувача**

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauto, Oboi, Clarinetti in La, Fagotti, Corni in Re, Trombe in Re, Timpani, and Violino principale. The second system includes parts for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The key signature has two sharps. The score shows the woodwinds and timpani playing the theme first, followed by the strings. Dynamics include *p dolce*, *cresc.*, and *sf*.

32

сонате, и *Виолински концерт* је новим извођачким визурама поново активирао старе дилеме: да ли је он по својој структури, а пре свега по изразу, још везан за класични стил, или већ садржи елементе романтичарске естетике. Први снимци (1922–1940) *Виолинског концерта* потврђују да већина тадашњих интерпретатора користи вибрато, те им је таквим избором романтичарски приступ овом делу био много ближи. Осамдесетих година прошлог века ту нову перцепцију потврђује и амерички музиколог Овен Џендер (1932–2015) у својој занимљивој и исцрпној анализи другог става овог Бетовеновог концерта („Романтична форма и садржај у лаганом ставу

на одређеној ноти или изненадне промене темпа или неочекивани портаменто могу да промене не само обресе и изражајност неке фразе, става, већ и целог дела. (...) Снимци нам нуде звучну информацију коју не налазимо у писаним изворима. (...) Они су део историје рецепције одређеног дела, много нам казују о музичкој традицији и естетици тог времена. Различита тумачења доприносе бољем разумевању самог дела. (...) Снимци су данас интегрални део музичке културе и сваке историје 20. века (Katz 2003: 38–54).



**Пример бр. 2** – Први став: тзв. *ge mol* епизода (330–339. т.); уводни мотив налази се у деоници хорне и фагота; соло виолина доноси експресивну мелодију у *ge молу* која у интерпретацији Војтеха Фрајта по снажном емотивном набоју и употреби портамента (означен са  $\square$ ) кореспондира сегменту *cantabile* (45–88 т.) у другом ставу

33

Бетовеновог *Виолинског концерта*).<sup>50</sup> Он је имао веома критичан однос према дотадашњим музиколошким тумачењима која су овај став сагледавала као варијациону форму, иако сама тема није подвргнута променама или трансформацијама (тј. варијацијама) уобичајеним за класични стил, већ се напротив упорно понавља непромењена. Међутим, критичари Бетовеновог времена, имали су негативан став према таквом начину компоновања, осуђивали су дословне репетиције теме другог става, али и, по њима, „досадне“ конвенционалне пасаже у солистичкој деоници првог става. У томе су видели недостатке Бетовеновог композиционог поступка. Ипак, каква се то латентна енергија крила у таквој врсти понављања према којима нису испољавали отпор бројни интерпретатори у време првих грамофонских издања (а свакако ни каснији)? Да ли је нова извођачка перцепција овог Бетовеновог дела утицала на констатацију Стравинског да ... у целокупној после-веберновској музици недостаје она огромна покретачка снага коју Бетовен ствара од временског распона (Rozen 1979: 550) или Чарлса Розена да нико као Бетовен није тако добро разумевао (...) ефект једноставног понављања, напетост која може да се створи одлагањем (Rozen: Исто).

Разлоге за то као и за изразито субјективан тонус<sup>51</sup> који рефлектује други став овог Бетовеновог концерта, снажно асоцирајући на дух (и стил) романтизма, Џендер је потражио у ванмузичким изворима који су, по његовом мишљењу, будући доступни Бетовену, могли да буду и могућа инспирација. Ти извори усмерили су његово истраживање на жанр романце и њену строфичну форму. Она (романца) је у раном романтизму (тј. у Бетовеново време) била веома популарна

<sup>50</sup> Види Owen Jander „Romantic Form and Content in the Slow Movement of Beethoven's Violin Concerto“, *The Musical Quarterly*, Vol. 69 N<sup>o</sup>. 2 (Spring), Oxford University Press, 1983, 159–179.

<sup>51</sup> Селестен Делијеж истиче да се у то време субјективност код Бетовена појављује снагом која се раније није јављала у смислу самопотврђивања не само музичара, већ и комплетног човека (Делијеж 1970: 57–71).

**Пример бр. 3 – Други став: прва строфа (1–10. т.); тема у деоници првих виолина; мотив (1–3. т.) карактеристичан за сигнални звук ловачког рога, како би се нагласила пасторална атмосфера; у деоници виолончела и контрабаса излаже се тема чаконе**

34

(и као литерарни и као вокално-литерарни жанр), па је Џендер проучио тумачење овог појма у писаним изворима тог времена. Пронашао га је најпре у често прештампованом *Музичком речнику* Жана Жака Русоа (Париз, 1768),<sup>52</sup> а затим и у *Општој теорији лепих уметности* Јохана Георга Зулцера (Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*), који је у потпуности преузео Русоово објашњење. Ово Зулцерово издање објављено је у периоду од 1771. до 1799. чак четири пута и Бетовен је био упознат са њиме. Бар четири карактеристике те раноромантичарске романце релевантне су за тумачење структуре (по Џендеру недвосмислено строфичне), карактера и израза другог става Бетовеновог *Виолинског концерта*.

У Зулцер-Русоовом објашњењу романца је стављена у контекст пасторалне атмосфере, коју Бетовен уводи већ у првим тактовима става, гј. са пунктираним секстакардима најпре у виолинама (пример бр. 3), а затим у деоницама хорни и кларинета (ритмичко-хармонски покрет карактеристичан за сигнални звук ловачког рога (1–12 т.). Међутим, *у у строфама где хорне нису присутне њихове карактеристичне „контуре“* (мисли се на обресе њиховог хармонско-ритмичког мотива – прим. Х. М.) *се прослеђују другим инструментима* (Jander 1983: 165). На тај начин је овај мотив (без обзира који га инструменти доносе) као део десетотактне теме која се четири пута непромењена понавља, у потпуности обојио и нагласио пасторални тонус става. *Иако много дугује (и) лиризму саме музике, утишаној динамици и транспарентној инструментацији, она (пасторална атмосфера – прим. Х. М.) понајвише извире из веома спорог хармонског ритма који влада развојем става од почетка до краја* (Jander 1983: 165).

Инспиришући се Зулцер-Русоовим објашњењем романца (као поетске творевине) које истиче да она увек садржи и елементе описане као „антика манијера“, Бетовен уграђује у басовску деоницу теме другог става тетрахордални силазни низ својствен чакони, у то време већ застарелом и заборављеном облику. При првом јављању чакона је (дакле, као елемент „антика манијера“)<sup>53</sup> још прикривена будући да тетрахордални низ није дат у континуитету (1–10 т. пример бр. 3), али већ у наредном јављању (трећа строфа 20–30 т.) она се јасно уочава (пример бр. 4). Међутим, прикривен је и за чакону карактеристичан троделни ритам, јер се употребом пауза<sup>54</sup> смештених на

<sup>52</sup> У Русоовом објашњењу то је поетско-вокални жанр.

<sup>53</sup> Русоово правило за романцу истиче да она треба да користи стил *d'un gout peu antique* (Jander 1983: 165).

<sup>54</sup> Стравински је у анализи Бетовенових квартета већ указао да Бетовен користи паузу као *пуноправни елемент архитектуре, готово као нову музичку фигуру* (Стравински 1970: 48–56).

**Пример бр. 4 – Други став: трећа строфа (20–30. т.); силазни тетракордални низ чаконе у деоници контрабаса; тема/строфа у деоници фагота; деоница соло виолине као орнаментиран контрапункт; у 24. такту означен Војтехов портаменто = □**

35

трећу (или четврту) добу, он овде остварује унутар четвороделне мере, а услед тога су померени на ненаглашену добу и тактовни и хармонски акценти.

Бетовенов основни принцип свих параметара овог става јесте прикривеност, заправо нека врста „сублимне мимикрије“.<sup>55</sup> Будући да је резултат његовог опредељења да преузме строфичну структуру и наратив романсе, она је (мимикрија) нарочито карактеристична за однос солисте и оркестра, а тиме кључна и за приступ интерпретацији овог става. Наиме, излагач теме (тј. носилац тематског материјала) другог става *Виолинског концерта* није солиста, већ је то оркестар. Десетотактна тема (тј. строфа, види *пример бр. 4*) дословно се, као што смо указали, понавља четири пута. Једине промене збивају се у избору оркестарских инструмената који је излажу (20–30 т.). Соло виолина (11–45 т.), неуобичајено, не доноси тај тематски материјал, већ се појављује као нека врста орнаментираног контрапункта оркестарском парту. Уз ознаку *dolce* дуга непрекинута „линија“ соло виолине снажног емотивног набоја, попут неке оперске колоратуре, „распростире“ се у виду растављених акорада, украса, пасажа, трилера. Својом структуром, али и изразом она стоји наспрам постојаног „хода“ транспарентног тематског окрестарског блока (са гудачима *con sordino* или *pizzicato*). Мада се одвијају паралелно, готово независно једна од друге, ове две „линије“, као два различита наратива, по Цендеру ипак остварују неку врсту дијалога

<sup>55</sup> Мимикрију у Бетовеновом композиционом поступку уочава и Елеонор Селфриц-Филд. Она указује да у Бетовеновој оркестрацији има примера где се у односима међу инструментима остварује *мимикрија људског дијалога*, при чему облик инструменталних мелодија *сугерише инфлексije људског говора*. (Selfridge-Field 1972: 587), Доналд Тови такве и сличне поступке у Бетовеновом *Виолинском концерту* карактерише као „сублимне“ (Donald Tovey 1936: 88). Више о „сублимном стилу“ код Бетовена види у: Carl Dahlhaus, Ludwig van Beethoven, *Approach to his Music* (transl. Mary Whittall), Claredon Press Oxford, 1991, 67–72, 77 и 194.

## Пример бр. 4 – Други став: трећа строфа, наставак (26–30. т.)

36

(Бетовен у ствари свесно компонује „привид“<sup>56</sup> такве комуникације). Тим постојаним паралелизмом различитих апаратура понављања оне производе константну напетост (као да је реч о сучељавању два различита мишљења), управо ону на коју је упозорио Чарлс Розен. Могућност да ту напетост учини још интензивнијом има солиста (својим начином интерпретације), јер је у овом ставу он главни носилац специфичне субјективности, оне коју је Џендер означио као есенцију романтизма.<sup>57</sup>

Поредећи Војтехов снимак из 1952. године<sup>58</sup> овог Бетовеновог концерта са снимцима других виолиниста оствареним у истом периоду, видимо да је његова концепција извођења другог става блиска интерпретацијама Зина Франческатија (снимак из 1952. са Њујоршком филхармонијом и диригентом Дмитријом Митропулосом као и са Филадельфијским оркестром и Јудином Ормандијем из исте године)<sup>59</sup> и Давида Ојстраха (снимак из 1952. са Симфонијским оркестром Берлинског радија и диригентом Херманом Абендротом, као и из 1958. са Националним оркестром Француске и Андреом Клитенсом). Наиме, и они су као и Војтех преферирали континуирани вибрато.

Међутим „експресивна елоквентност“ Војтехове интерпретације произлази не само из његовог интензивног вибрата (чак и у шездесетој години његов притисак на жице био је снажан, што није

<sup>56</sup> Адорно је, на пример, сматрао да *уметност своју суштину увек показује у свом привиду*. До ових закључака дошао је анализирајући Бетовенов позни стил (Adorno 1964 : 13–17).

<sup>57</sup> Она (субјективност) се по Адорну код Бетовена испољава и у *вези између конвенције и субјективности коју (везу) треба схватити као структурну законитост из које се рађа њихова садржина* (Исто). Субјективност је у Војтеховој интерпретацији била доминантна.

<sup>58</sup> На овом снимку Војтех Фрајт свира на виолини Nicolas Aine.

<sup>59</sup> Он је, као и Војтех Бетовенов концерт, први пут извео у најранијем детињству, тј. са десет година.

**Пример бр. 5 – Пета строфа (55–65. т.): тема у деоници првих виолина; солиста први пут доноси своју мелодију 45–65. т.; у овом сегменту Војтех Фрајт десет пута користи портаменто (означен □)**

The musical score is presented in four systems, each with five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- System 1 (Measures 45-50):** Violin I part begins with a melodic line marked *cantabile*. A square box (□) is placed under the first measure. Dynamic marking *pp* is present in the lower staves.
- System 2 (Measures 51-55):** Violin I part has a trill (*tr*) in measure 51. Violin II and Viola parts have *pizz.* markings. A square box (□) is under measure 54.
- System 3 (Measures 56-60):** The instruction *sempre perdendosi* is written across all staves. A square box (□) is under measure 59.
- System 4 (Measures 61-65):** Violin I part has *arco* markings. A square box (□) is under measure 64.

био случај код многих виолиниста у тој доби), већ и из промишљене употребе портамента. Он је био део наслеђа чешке виолинистичке школе, којој је Војтех припадао, а која је велики значај придавала „преношењу“ вокалних изражајно-техничких карактеристика у виолински медиј. Осим тога, портаменто је у Војтеховом тумачењу овог става био уграђен као стратешки елемент како би се његовом употребом динамизирао учинак понављања и задржала изражајна снага кантилена. На пример, у сегменту од 14. до 24. такта (са ознаком *dolce*, друга и трећа строфа), Војтех као и Ојстрах користи портаменто испред двеју корона (у 14. и 24. т. на другој доби пре короне). Ова два момента су такође у функцији постизања веће експресивности солистичке деонице, али и интензивирања развоја напетости која кулминира у оркестарском тутију када се у форте дина-

мици „тријумфално“, последњи пут јасно и препознатљиво износи тема. После тога, са сегментом *cantabile* (45. т. до краја, тј. до каденце), ситуација се из темеља мења. Јер, пето појављивање теме (пример бр. 5, пета строфа, 55–65. т.) у *pizzicato* гудачима и пијанисимо динамици распршено је готово до непрепознатљивости између бројних пауза и она у том облику постаје „контрапункт“ деоници соло виолине (дакле, улоге су у овом случају обрнуте). Солиста сада први пут доноси сопствену мелодију (45–88. т.). Како би нагласио ту нову позицију соло виолине која се одвија под ознаком *cantabile* (и у пијанисимо динамици), Војтех максимално користи портаменто, чак 14 пута, што је двоструко више у односу на Франческатија и Ојстраха у истом сегменту.<sup>60</sup>

Војтехово „певање“ проткано елементима импровизаторског замаха након кратког и изразито драматичног (како га остварује Симфонијски оркестар Прашког радија) оркестарског тутија, прераста у енергичну и захукталу каденцу, а затим директно, без застоја и у робусну „свирку“ Ронда.<sup>61</sup> Војтехова каденца никако није место „предаха“ (као што је иначе случај са каденцама Ауера или Крајслера) како би солиста исказао своје умеће. Њена структура упућује да је замишљена као интегративни део става, нека врста моста преко кога се сва дотадашња енергија у несмањеној снази излива у силовит ток Ронда. Карактер свирке-игре овог става онако како га тумаче Војтех и Прашки оркестар израста из неумољиве акцентуације 6/8 ритма унутар малих мотивских ћелија кружног покрета, који упорним понављањем призива звук вергла и слику френетичног сеоског плеса у којем се парови врте из круга у круг. Од идиличне сентименталне пасторалне атмосфере Ларгета (другог става) латентна енергија, произведена интерпретацијом Војтеха и Прашког оркестра, преобразила се у тој апотеотичној завршници целог концерта у непатворен рустикалан звук, управо у смислу објашњења које су Русо и Зулцер понудили у вези са раноромантичарском романцом.

Сасвим другачији интерпретативни приступ исказује извођење Давида Ојстраха и Националног оркестра Француске, јер на њиховом снимку одабрана каденца на крају другог става не обухвата ни два такта (чиме је она заиста само у функцији пуког прелаза) како би се почетни лиризам и „непомућена“ пасторала наставили. Рондо у њиховом тумачењу је ведра, лака, простодушна „игра“ блиска моцартовској атмосфери и тиме крајње антистетична сложеној симфонијској текстури обимног првог става у којем Национални оркестар Француске и Давид Ојстрах „оштрим“ драмским импулсима и контрастима призивају дух *Ероике*.

Али и овде је (мисли се на први став) избор каденци умешан у концепцију. Не знамо да ли је Војтех компоновао каденце за овај Бетовенов концерт како би у потпуности остварио своје специфично виђење овог дела или је управо оно (виђење), па тиме и структура самих каденци резултат искуства његове двоструке каријере солисте и концертмајстора Симфонијског оркестра Прашког радија. Нажалост, доступан нам је само један снимак Војтехове интерпретације Бетовеновог концерта којег је (према доступним информацијама) увек изводио са истим оркестром. Међутим, Ојстрах, Франческати или Мењухин остварили су (за Војтеховог живота) велик број снимака и јавних извођења овог Бетовеновог дела са различитим оркестрима и диригентима.<sup>62</sup> Мењухин је само са диригентом Фуртвенглером остварио чак три снимка овог концерта.

<sup>60</sup> Комбинација интензивног вибрата и честих портамената могла би да дестабилизује интонацију или услови успорења темпа. Међутим, као што су већ приметили Милојевић и Манојловић, технички перфекционизам и сигурна интонација били су код Војтеха константе које су му и омогућавале да на особен начин остварује своју „певљивост“.

<sup>61</sup> Будући да Бетовен није написао ниједну каденцу за свој *Виолински концерт*, извођачи имају могућност да изабере неку од заиста многобројних, компонованих од средине 19. века до данас. До почетка грамофонске ере претежно су се користиле каденце Јохана Јоакима, а онда Фрица Крајслера, често у зависности од тога из које виолиничке школе су интерпретатори потекли. Војтех је од првог извођења овог Бетовеновог концерта са оркестром па све до Другог светског рата (када сам компонује каденце за ово дело) користио каденце Франтишека Онджичека. Изузетак је његов наступ на концерту посвећеном 75. годишњици смрти чешког виолинисте и композитора Фердинанда Лауба на којем је за овај Бетовенов концерт користио Лаубове каденце, те његова извођења овог дела уз клавијску сарадњу на концертима у Београду (30. април 1909. и 26. новембар 1931) када је користио каденце Јозефа Јоакима.

<sup>62</sup> Давид Ојстрах са Симфонијским оркестром Берлинског радија и Херманом Абендротом (1952), са Стокхолмским фестивалским оркестром и диригентом Сикстеном Ерлингмом (1954), са Националним оркестром Француске и Андреом Клитенсом (1958), са Берлинском Штацкапелом и Францом Конвичним (1955), са Симфонијским оркестром Италијанске телевизије под управом Викторија Гуија (1960), са Лондонским симфонијским оркестром и Едријеном Боултом (1968), са Московском филхармонијом и Генадијем Рождественским (1962); Зино Франческати са Филадельфијским оркестром и Јуцином Ормандијем (1952), са Њујоршком филхармонијом и Димитријем Митропулосом (1952/1955), са Симфонијским оркестром *Колумбија* и Бруном Валтером (1961), са Оркестром Романске Швајцарске и Ернестом Ансермеом (1964); Јехуди Мењухин са Фестивалским оркестром из Луцерна и Вилхелмом Фуртвенглером (1947), са Берлинским филхармоничарима и Вилхелмом Фуртвенглером (1947), са Шкотским оркестром ВВС и Ијаном Вајтом (1948),

Компаративном анализом могуће је утврдити разлике у тумачењу сваког појединачног од ових интерпретатора у односу на ансамбл и диригента са којим су наступали. Понекад су разлике евидентне већ и у трајању самог извођења. Јехуди Мењухин је, на пример, 1948. године са диригентом Ијаном Вајтом извео овај концерт за 40,33 минута, а 1962. са Колином Дејвисом за 46,55 минута; снимак Давида Ојстраха из 1952. са Херманом Абендротом овог концерта траје 42,08 минута, а шест година касније са Андреом Клитенсом извео га је за 45,40 минута.

Снимци Зина Франческатија не откривају осцилације у трајању, јер се оно креће око 42,00 – 43,00 минута, а у том временском распону (42,42 минута) је остварио своје тумачење и Војтех Фрајт. Осцилације могу бити и резултат коришћења каденци различитих аутора. Најдужа је она (око 5,00 минута) коју је компоновао сам Бетовен за сопствену транскрипцију овог концерта за клавир и оркестар.<sup>63</sup> Њу, на пример, користи виолиниста Максим Венгеро<sup>64</sup> на снимку, који траје 45,46 минута, из 2004. са Лондонским симфонијским оркестром под управом Колина Дејвиса.

Ако се има у виду да је већина досадашњих музиколошких истраживања потврдила да је управо *огромна покретачка снага коју Бетовен ствара од временског распона* у првом ставу *Виолинског концерта*,<sup>65</sup> она специфична новина у целокупном концертантном жанру 19. века, онда каденца може бити значајан фактор не само у односу на трајање већ и на (свеукупну) концепцију тумачења. Јер, као што смо већ указали, она може да има функцију моста преко којег се та снага даље усмерава или се пак на њему зауставља. Међутим, како одржати интензитет те снаге, јесте главно питање интерпретације. Тумачење Војтеха Фрајта и Прашког оркестра је у том смислу парадигматично јер се оно заснива на принципу континуираног израстања, а то значи и континуираног раста енергије. На пример, нема резова или прекида (нити предаха) пре и после сваког излагања уводног мотива, он се третира као битан кохезивни елемент структуре става (он је то и у структури Војтехове каденце); он увек непосредно израња или урања у одређене звучне ситуације или је пак срастао са њима. На тај начин се остварује константна унутарња „моторичност“ која том расту енергије обезбеђује динамичност. Додуше, неки диригенти (попут Карајана) динамичност остварују користећи оштар сфорцато у наступима уводног мотива (што неизбежно производи резове), чиме се онда наглашава маршевски карактер става, а оркестарски риторнели следствено томе, као предели драмске акцентуације, попримају монументалну звучност.

Та унутарња „моторичност“, заснована на непрестаном израстању, присутна је и у интерпретацији Војтеха Фрајта. У том смислу, он често мање целине солистичке деонице веже великим луковима, а употреба портамента му понекад служи како би свој соло што непосредније улио у оркестарски ток. То важи и за особен емотивни тонус тзв. „*ге мол* епизоде“ првог става, који Војтех Фрајт у свом тумачењу наглашава како би успоставио сличност и везу са другим ставом. Но, једном остварена пулсација енергије током првог става у њиховој интерпретацији провлачи се попут Аријаднине нити и кроз преостала два. На тај начин постигнуто органско јединство концерта, потврђује Бетовенов захтев *да последњи део композиције треба да буде оправдање њеног постојања као целине* (Шерхен 1970: 78), на шта је указао и познати диригент и интерпретатор Бетовенове музике Херман Шерхен.

## Цитирана литература

1. Adorno, Theodor (1964): „Spätstil Beethovens“, *Moment musicaux, neue gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Frankfurt.
2. Vilimec, Vladislav (2007): „František Ondříček – legendary Violinist and Composer (František Ondříček, Vojtěch Frait, Alexander Plocek)“, *Jan Kubelik Society 2007*, Prague, SSSJK-006, 8–10.
3. Делијеж, Селестен (1970): „Неколико социолошких одредница Бетовеновог стварања“, *Година Бетовена*, свеска Трећег програма Радио Београда (збирка текстова емитованих од 3. јуна до 7. септембра у циклусу поводом обележавања годишњице Бетовена, превод са енглеског Марија Ранков), 57–71.
4. Димић, Љубодраг (1997): *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, Стубови културе, књ. III, Београд.

са Филхармонија оркестром и Вилхелмом Фуртвенглером (1953), са Лондонским симфонијским оркестром и Колином Дејвисом (1962), са Гевандхаус оркестром и Куртом Мазуром (1962).

<sup>63</sup> Каденца се састоји само од деоница тимпана (који константно изводе мотив са почетка става) и клавира.

<sup>64</sup> Она је, значи, транскрипција транскрипције.

<sup>65</sup> Он обухвата 535 тактова и траје око 22,00 минута, док други и трећи став заједно имају 451 такт и трају око 20,00 минута.



5. Jander, Owen (1983): „Romantic Form and Content in Slow Movement of Beethoven's Violin Concerto“, *The Musical Quarterly*, vol. LXIX, No. 2/Spring, Oxford University Press, 159–179.
6. Katz Mark (2003): „Beethoven in Age of Mechanical Reproduction: the Violin Concerto on record“, *Beethoven Forum 2003*, University of Illinois Press, vol. 10 issue 1, 38–54.
7. Крајачић, Гордана (2003): *Војна музика и музичари 1831–1945*, Новинско-издавачки центар Војска, Београд.
8. Манојловић, Коста (1931): „Концерт Војтеха Фрајта и Отакара Паржика, *Време*, 28. 11. 1931, 9.
9. Медић, Христина (2014): „Јован и Војтех Фрајт у Великом рату“, *Музички талас* бр. 43, Клио, Београд, 10–26.
10. Милановић, Биљана (2010): „Часопис Музика као заступник југословенско-чехословачких музичких веза на измаку друге деценије 20. века“, *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије*, Музиколошко друштво Србије, Београд, 141–160.
11. Милојевић, Милоје (1931): „Концерт г. В. Фрајта у павиљону Цвијета Зузорић, 26. XI 1931“, *Политика*, 28. 11. 1931, 5.
12. Перичић, Властимир (1971): *Стваралачки пут Станојла Рајичића*, Уметничка академија, Београд.
13. Rozen, Čarls (1979): *Klasični stil*, Hajdn, Mocart, Betoven (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović), Nolit, Beograd.
14. Selfridge-Field, Eleanor (1972): „Beethoven and greek Classicism“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33. No. 4/Oct-Dec, 1972, University of Pennsylvania Press, 577–595.
15. Silvela, Zdenko (2001): *A New History of Violing Playing: the Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*, Universal Publishers.
16. Стравински, Игор (1970): „Бетовенови квартети – царство истине“, *Година Бетовена*, свеска Трећег програма Радио Београда (збирка текстова емитованих од 3. јуна до 7. септембра 1970. у циклусу поводом обележавања годишњице Бетовена, превод са енглеског Марија Ранков), 48–56.
17. Tovey, Donald (1936): *Essays in musical Analysis III Concertos*, London.
18. Шерхен, Херман (1970): „Како диригент тумачи Бетовена“, *Година Бетовена*, свеска Трећег програма Радио Београда (збирка текстова емитованих од 3. јуна до 7. септембра 1970. у циклусу поводом годишњице Бетовена, превод са немачког Драгомир Пападопулос), 72–81.
19. Šich, Bohuslav (1950): „Nesmrtelnemu geniu“ у: Slavnostný koncert na pamet 75. výročí umrti slavného českého houslisty FERDINANDA LAUBA, 28. dubna 1950. Prag, уводни текст за штампани концертни програм (превод са чешког Зорица Илић), Архив породице Фрајт-Шкарка.
20. Šich, Bohuslav (1951): „Na pamet 145. narozenin slavného českého houslisty JOSEFA SLAVIKA“, 14. října 1951. Prag, текст за штампани концертни програм (превод са чешког Зорица Илић), Архив породице Фрајт-Шкарка.
21. Šich, Bohuslav (1951): „Pamtce Františka Ondříčka“, Slavnostní koncert na pamět 95. výročí narozeni a 30. výročí úmrti slavného českého houslisty Františka Ondříčka, 18. dubna 1951, Prag, текст за штампани концертни програм (превод са чешког Зорица Илић), Архив породице Фрајт-Шкарка.

40

## НАСТУПИ ВОЈТЕХА ФРАЈТА

Београд – Српска музичка школа

20. март 1909.

Концерт ученика попуњен члановима Оркестра Краљеве гарде, диригент Вићеслав Рендла

Војтех Фрајт, виолина, Магдалена Фрајт, клавир, Големовић, виолина, З. Ђорђевић, клавир, Синиша Станковић, флаута

1. Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61* (Војтех Фрајт)
2. А. Рубинштајн: *Тарантела* за клавир (Магдалена Фрајт)
3. Јан Сит: *Концерт у а молу за виолину и оркестар* (Големовић)
4. Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Це дуру за клавир и оркестар бр. 3 оп. 37* (З. Ђорђевић)

5. Поп: *Концертни комад за флауту* (Синиша Станковић)

Београд – Српска музичка школа

19. јун 1909.

*Испитни концерт*

Војтех Фрајт, виолина  
Ружа Мертлова, клавир  
Радмила Каралићева, виолина

1. Николо Паганини: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар* (Војтех Фрајт)
2. Феликс Менделсон: *Рондо капричозо оп. 14* (Ружа Мертлова)
3. Јохан Себастијан Бах: *Концерт у а молу за виолину и оркестар* (Радмила Карлићева)  
(Нема података о оркестру и диригенту)

## Београд – Народно позориште

10. или 30. април 1909.

Комбиновани оркестар уз учешће чланова Народног позоришта, диригент Драгутин Покорни, солисти: Драга Спасић, Раја Павловић, Војислав Турински, И. Драгутиновић

1. Рихард Вагнер: Увертира *Риенци*
2. Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61* ( Војтех Фрајт, виолина и Магдалена Фрајт, клавир)
3. Ђакомо Пучини: Сплет арија из опере *Тоска*
4. Штубе: *Турска свита*
5. Антоњин Дворжак: *Терцето за две виолине и виолу* (Милан Сакс, Недела, Јован Зорко)
6. Попер: *Тарантела* (А. Зуска, виолончело, Драгутин Покорни, клавир)
7. Жил Масне: Фантазија из опере *Ирод*
8. Ђакомо Пучини: Завршна сцена из опере *Боеми*

## Солун – Дворана Синема палас

4. јануар 1917.

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Војтех Фрајт, виолина, Младен Јовановић, клавир

1. Жил Масне: Увертира *Федра*
2. Николо Паганини: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 6* (Војтех Фрајт)
3. Едвард Григ: *Пролећу*, свадбени дан за клавир (Младен Јовановић)
4. Јосиф Бродил: *То беше само сан*
5. Јован Урбан: *Са истока*
6. Ђоакино Росини: Увертира *Виљем Тел*
7. Жил Масне: Увертира *Манон*
8. Фредерик Шопен: *Концерт у е молу за клавир и оркестар бр. 1 оп. 11* (Младен Јовановић)
9. Kamiј Сен-Санс: Одломци из балета *Хенри Осми* (Идила, Циганчица, Брзанац, Свршетак)

## Солун – Дворана Код Беле куле

27. јануар 1917.

### Концерт у корист српских избеглица

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Војтех Фрајт, виолина

1. Амброа Тома: Увертира *Мињон*
2. Ђакомо Пучини: Фантазија из опере *Боеми*
3. Николо Паганини: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 6* (Војтех Фрајт)
4. Јосиф Бродил: *Потпури српских циганских мелодија*

5. Лео Делиб: Међучин и валцер из балета *Копелија*
6. Лехов: *Кукушка*
7. Рубинштајн: Торедор и Андалускиња из *Маскенбала*
8. Сиднеј: Фантазија из опере *Гејша*
9. Станислав Бинички: *На Дрину*
10. Дино Оливиери: *Гарибалдијева химна*, ратна песма
11. Џек Џац: Енглеска ратна песма *It's a long...*

## Солун – Дворана Синема палас

1. новембар 1917.

### Концерт у корист интернираних породица српских уметника

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Војтех Фрајт, виолина

1. Даворин Јенко: Увертира *Косово*
2. Карл Марија Вебер/Хектор Берлиоз: *Позив на плес*
3. Хектор Берлиоз: Марш из ораторијума *Проклетство Фауста*
4. Kamiј Сен-Санс: Фантазија из опере *Самсон и Далила*
5. Синегала: *Пијемонтске игре бр. 1 и 2.*
6. Феликс Менделсон: *Сан летње ноћи*
7. Пабло де Сарасате: *Шпанска игра и Циганске мелодије* (Војтех Фрајт)
8. Станислав Бинички: *Мијатовке*, српске севдалинке
9. Едвард Григ: *Пер Гинт*, прва свита (Свитање, Осина смрт, Анитрина игра, У дворани горског краља)

## Солун – Дворана Код Беле куле

25. јануар 1918.

### Концерт за помоћ интернираних Срба

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Војтех Фрајт, виолина, Младен Јовановић, клавир, поручник Јетс, баритон

1. Станислав Бинички: *На Дрину*
2. Карл Марија фон Вебер: Увертира *Оберон*
3. Николо Паганини: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 6* (Војтех Фрајт)
4. Антоњин Дворжак: *Словенске игре бр. 1 и бр. 3*
5. Kamiј Сен-Санс: *Концерт за клавир и оркестар* (Младен Јовановић)
6. Руђеро Леонкавало: Пролог из *Пајаца* (поручник Јетс)
7. Жорж Бизе: *Арлезијанка* (Увертира, Адађето, Фарандола)

**Солун – Дворана Код Беле куле**  
27. јануар 1918.

**Концерт у корист интернираних Срба**

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Младен Јовановић, клавир, поручник Јетс, баритон, Војтех Фрајт, виолина

1. Јиндрих Винш: *Марш Ђенерала Терзића*
2. Петар Чајковски: *Фантазија из опере Евгеније Оњегин*
3. Мидлтон: *Америчка фантазија Down south*
4. Хенрик Вијењавски: *Концерт за виолину и оркестар бр. 2* (Војтех Фрајт)
5. Франц Шуберт: *Недовршена симфонија*
6. Камиј Сен-Санс: *Концерт за клавир и оркестар бр. 4* (Младен Јовановић)
7. Жак Офенбах: *Увертира из опере Орфеј у подземљу* (Кучера, виолина и Јован Мокрањац, виолончело)
8. Камиј Сен-Санс: *Арија „Qui donc commande“* из опере *Хенри Осми* (поручник Јетс, баритон)
9. Габријел Форе: *Успаванка за гудачки оркестар*
10. Жиле: *Ђеретање* за гудачки оркестар
11. Морис Мошковски: *Шпанске игре бр. 2 и бр. 5*

**Солун – Дворана Код Беле куле**  
13. април 1918.

Пети народни концерт Оркестра Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Младен Јовановић, клавир, Војтех Фрајт, виолина, др Гоноа, тенор, Јетс, баритон, Вићеслав Рендла, виолончело

1. Едвард Григ: *С јесени*
2. Лудвиг ван Бетовен: *Соната у Ге дуру бр. 14* (Младен Јовановић)
3. Жил Масне: *Сид*, балетска музика
4. Антоњин Дворжак: *Думка трио* (Војтех Фрајт, Вићеслав Рендла, Младен Јовановић)
5. Жорж Бизе: *Скупљачи бисера*
6. Феликс Менделсон: *Руј Блаз*, увертира

**Солун – Српска болница**  
**Престолонаследник Александар**  
11. или 24. мај 1918.

Оркестар Краљеве гарде, Хор богослова, диригент (нема података), Младен Јовановић, клавир, Војтех Фрајт, виолина

1. Петар Чајковски: *Словенски марш*
2. Стеван Мокрањац: *Четрнаеста руковет*
3. Вићеслав Рендла: *Мозаик српских народних игара* за оркестар

4. Хенрик Вијењавски: *Концерт за виолину и оркестар* (Војтех Фрајт)
5. Фредерик Шопен: *Концерт за клавир и оркестар* (други и трећи став, Младен Јовановић)
6. Антоњин Дворжак: *Словенске игре бр. 1 и бр. 2*

**Загреб – Хрватски глазбени завод**  
9. јануар 1919.

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Војтех Фрајт, виолина

Хенрик Вијењавски: *Концерт за виолину и оркестар*

**Београд – Касина**  
30. јул 1919.

**Опроштајни концерт пред одлазак на студије у Праг**

Оркестар Краљеве гарде, диригент Станислав Бинички, Војтех Фрајт, виолина

1. Михаил Глинка: *Увертира Живот за цара*
2. Станислав Бинички: *Потпури*
3. Николо Паганини: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар*
4. Хенрик Вијењавски: *Концерт у де молу за виолину и оркестар*
5. Анри Вјетан: *Балада и полонеза*
6. Пабло де Сарасате: *Шпанске игре*
7. Пабло де Сарасате: *Циганске мелодије* (пише и пред одлазак у Париз што је нетачно)

**Праг – Дворана Конзерваторијума**  
16. јун 1921.

**Дипломски концерт**

Чешка филхармонија, диригент Вацлав Талих, Војтех Фрајт, виолина

Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61*

**Београд – Касина**  
5. октобар 1921.

Војтех Фрајт, виолина  
Александра Злобина, клавир

1. Јоханес Брамс: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар/клавир* (каденце Франтишека Онджичека)
2. Роберт Шуман: *Полет* за клавир
3. Ђузепе Верди/Франц Лист: *Парафраза Риголето*, за клавир
4. Пабло де Сарасате: *Циганске мелодије за виолину и клавир*

5. Росини/Паганини: *Фантазија Мојсије* на ге жици
6. Х. В. Ернст: *Концерт у фис молу за виолину и оркестар/клавир*

**Нови Сад – Хотел Слобода**  
23. децембар 1923.

Оркестар Краљеве гарде, диригент Драгутин Покорни, Војтех Фрајт, виолина, Ј. Фридл, харфа, Олах, виолончело

1. Гистав Шарпантје: Уводна музика за оперу *Лујза*
2. Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61* (Војтех Фрајт)
3. Иполит-Иванов: *Кавкаске скице*
4. Петар Чајковски: *Лабудово језеро* (соло: Војтех Фрајт, Ј. Фридл, Олах)
5. Жил Масне: *Увертира Федра*

**Београд – Музичка школа Станковић**  
23. март 1924.

Оркестар *Станковић*, диригент Петар Крстић, Војтех Фрајт, виолина (пише проф. Фрајт)

Дела (нису сва наведена) Петра Чајковског, Хектора Берлиоза, Фокмана, Георга Фридриха Хендла (*Концерто гросо бр. 11*), Петра Крстића (*Свита*), и Јохана Себастијана Баха (*Чакона* за соло виолину коју изводи Војтех Фрајт)

**Београд – башта Клериц**  
3. јул 1924.

**Велики уметнички концерт**

Милорад Јовановић, Павле Холотков, Ксенија Роговска, Војтех Фрајт, виолина, Иван Брезовшек, клавир

1. Ђузепе Верди: Арија из опере *Дон Карлос* (Милорад Јовановић)
2. Анри Вјерне: *А ла или бел* (Војтех Фрајт)
3. Петар Чајковски: *Романса* (Павле Холотков)
4. Ђузепе Верди: Арија из опере *Бал под маскама* (Павле Холотков)
5. Николај Римски Корсаков: *Источна песма* (Ксенија Роговска)
6. Николо Паганини: *Игра вештица* (Војтех Фрајт)
7. Ђоакино Росини: Арија Фигара из опере *Севиљски берберин* (Павле Холотков)
8. Шарл Гуно: Арија Валентина (Павле Холотков)
9. Стеван Христић: *Била једном једна ружа* (Ксенија Роговска)

10. Ђакомо Пучини: Арија из другог чина *Мадам Батерфлај* (Ксенија Роговска)

**Берлин – Дорана Бехштајн**  
23. март 1928.

Војтех Фрајт, виолина  
Марта Једличкова, клавир

Николо Паганини: *Концерт за виолину и оркестар/клавир*  
Николо Паганини: *Игра вештица*  
Лудвиг ван Бетовен: *Кројцерово соната у А дуру за виолину и клавир оп. 47*

**Берлин – Дворна Бехштајн**  
19. март 1928.

Војтех Фрајт, виолина  
Марта Једличкова, клавир

Лудвиг ван Бетовен: *Кројцерово соната за виолину и клавир оп. 47*  
Николо Паганини: *Концерт за виолину и оркестар/клавир*  
Беджих Сметана: *Игра*

**Београд – Павиљон Цвијета Сузорић**  
26. новембар 1931.

Војтех Фрајт, виолина  
Отакар Паржик, клавир

1. Николо Паганини: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар/клавир* (каденца Франтишека Онджичека)
2. Николо Паганини: *Капричо бр. 17*
3. Камил Сен-Санс: *Рондо капричозо*
4. Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар/клавир оп. 61* (каденца Јозефа Јоакима)
5. Беджих Сметана/Франтишек Онджичек: *Игра*
6. Здењек Фибих: *Песма* (бис)
7. Клод Дебиси: *Одблесци у води* (Паржик)
8. Јозеф Сук: *Думка* (Паржик)
9. Беджих Сметана: *Весело о црквеној слави* (Паржик)

**Праг – Дворана Луцерна**  
28. април 1950.

**Концерт поводом 75. годишњице смрти композитора и виолинисте Фердинанда Лауба**

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Карел Анчерл  
Онджичек квартет (Јозеф Холуб, Јарослав Рекелски, Винценц Захрадник, Беджих

Јарош), Војтех Фрајт, виолина, Алфред Холчек, клавир

1. Уводни говор Бохуслав Ших
2. Вацлав Видра: *Фердинанду Лаубу*
3. Петар Чајковски: Анданте фунебре из *Гудачког квартета у ес молу оп. 30* (посвећен Фердинанду Лаубу)
4. Фердинанд Лауб: *Комади за виолину и клавир* (Полонеза у Ге дуру оп. 8, Концертна етида оп. 13 бр. 1 за соло виолину, Салтарело оп. 4 бр. 4, Словенска балада оп. 4 бр. 2, Рондо скерцозо оп. 6)
5. Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61*

Праг – Сметанина сала  
14. октобар 1951.

**Концерт поводом 145. годишњице од рођења виолинисте и композитора Јозефа Славика**

Војтех Фрајт, виолина  
Отакар Паржик, клавир

1. Лудвиг ван Бетовен: *Соната у це молу за виолину и клавир оп. 30 бр. 2*
2. Јохан Себастијан Бах: *Чакона* за соло виолину
3. Јозеф Славик: *Концерт у фис молу бр. 1* (каденце Војтеха Фрајта)
4. Николо Паганини: Адађо и рондо из *Концерта у Де дуру бр. 1 оп. 6*
5. Петар Чајковски: *Меланхолична серенада оп. 26*
6. Петар Чајковски: *Медитација оп. 42 бр. 1*
7. Николо Паганини: *Мото перпетуо оп. 11* (у октавама)
8. Јозеф Славик: *Концерт у а молу бр. 2* (каденце Војтеха Фрајта)

Праг – Сметанина сала  
18. април 1952.

**Концерт поводом 30. година од смрти Франтишека Онджичека**

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Вацлав Јирачек,  
Војтех Фрајт, виолина (Карло Ђузепе Тесторе)

1. Лудвиг ван Бетовен: Увертира *Леонора бр. 3 оп. 72 б*
2. Јоханес Брамс: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 77*
3. Антоњин Дворжак: *Концерт у а молу за виолину и оркестар оп. 53*
4. Франтишек Онджичек: *Чешка рапсодија за виолину и оркестар оп. 21*

## СНИМЦИ И ДИСКОГРАФИЈА

1941.

Војтех Фрајт, виолина  
Владимир Поливка, клавир  
Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Отакар Паржик

1. Франтишек Онджичек: *Фантазија оп. 9* на тему из опере *Продана невеста*
2. Франтишек Онджичек: *Скерцо капричозо оп. 18*
3. Франтишек Онджичек/Беджих Сметана: *Игра оп. 15*
4. Франтишек Онджичек: *Чешка рапсодија оп. 21*

Издање: *Jan Kubelik Society 2007*

1. јануар 1941.

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Отакар Паржик  
Војтех Фрајт, виолина

Франтишек Онджичек: *Чешка рапсодија за виолину и оркестар оп. 21*

Издање: *Супрафон*

Без датума

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Јиржи Пинкас, Војтех Фрајт, виолина

Фердинанд Лауб: *Концертна полонеза за виолину и оркестар*

Издање: *Супрафон*

**Снимци из архиве Радио Прага**

11. август. 1949, 1. јануар и  
15. новембар 1950.

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Карел Анчерл  
Војтех Фрајт, виолина

Јарослав Жежек: *Концерт за виолину и оркестар*

5. септембар 1951.

Војтех Фрајт, виолина  
Вјера Ржепкова, клавир

Волганг Амадеус Моцарт: *Соната у Ге дуру за виолину и клавир КВ 301*

18. јануар 1952.

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Алојз Клима  
Војтех Фрајт, виолина

Лудвиг ван Бетовен: *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61*

9. децембар 1952.

Лудмила Вондрачкова, алт  
Антоњин Вотава, тенор  
Олджих Черни, виолина  
Војтех Фрајт, виолина  
Милосав Клемент, флаута  
Карел Клемент, флаута  
Вацлав Јирачек, чембало

Анонимни аутор: Пасторала *Pastuši kolebka*

9. децембар 1952.

Марија Војткова, сопран  
Лудмила Вондрачкова, алт  
Војтех Фрајт, виолина  
Олджих Черни, виолина  
Ладислав Кучера, виола  
Вилем Прокоп Млејник, органиструм  
Вацлав Јирачек, чембало

Антоњин Алексијус: Пасторала *Detatko kolebje*

4. април 1953.

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Јозеф Блацки, Војтех Фрајт, виолина

Луј (Лудвиг) Шпор: *Концерт у а молу за виолину и оркестар оп. 8*

3. март 1955.

Војтех Фрајт, виолина  
Вјера Ржепкова, клавири

Фердинанд Лауб: *Три комада за виолину и клавири*

23. август 1955.

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Вацлав Јирачек, Војтех Фрајт, виолина, Вацлав Кратохвил, виолина, Ладислав Кучера, виола, Рудолф Киртс, виолончело

Ервин Шулкоф: *Концерт за гудачки квартет и оркестар*

10. април 1962. Дом уметности

Симфонијски оркестар Радио Прага, диригент Јозеф Хрнчиж, Војтех Фрајт, виолина

Франтишек Онджичек: *Чешка рапсодија за виолину и оркестар оп. 21*

Праг 1. јануар 1964.

Симфонијски оркестар Радио Плзена, диригент Јозеф Хрнчиж, Војтех Фрајт, виолина

Франтишек Онджичек: *Чешка рапсодија за виолину и оркестар оп. 21*

## ОБРАДЕ И РЕДАКЦИЈЕ ВОЈТЕХА ФРАЈТА

1942.

Лудвиг ван Бетовен: *Романце у Еф дуру оп. 40 и у Ге дуру оп. 50* – редакција за виолину и клавири

Издавач: Hudbeni matice, Umělecké besedy, Праг

1945.

Јозеф Славик: *Концерт у фис молу за виолину и оркестар* – обрада за виолину и клавири

Издавач: F. Kudelik, Праг

Николо Паганини: *Игра вештице оп. 8* – обрада за соло виолину

Издавач: H. Příklad, Праг

1946.

Беджих Сметана: *Сплет чешких игара, Полка у Ес дуру оп. 13 бр. 2 (Успомене на чешке пределе)*, Скерцо из *Чешке игре* – обрада

Издавач: F. Kudelik, Праг

1947.

Беджих Сметана: *Валцери (Valčíky)* – обрада

Издавач: F. Kudelik, Праг

1950.

Фердинанд Лауб: *Рондо скерцозо оп. 6* – обрада

Издавач: Orbis, Праг

## КОМПОЗИЦИЈЕ

1942.

Каденце за Бетовенов *Концерт у Де дуру за виолину и оркестар оп. 61* (ревидирао Бохуслав Ших)

Каденце за Славиков *Концерт у фис молу за виолину и оркестар бр. 1*

Каденце за Славиков *Концерт у а молу за виолину и оркестар бр. 2*

1946.

*Успаванка (Ukolebavka)*

Издавач: F. Kudelik, Праг

1947.

Весела музика ( )

Издавач: Hudbeni matice, Umělecké besedy,  
Праг**ЗАХВАЛНИЦА**

- Захваљујем Ђорђу Малавразићу и Зорици Прибић, колегама са Радио Београда чијим залагањем су набављени снимци Војтеха Фрајта из Архиве Радио Прага.
- Такође захваљујем Ивани Весић, истраживачу-сараднику Музиколошког института САНУ која је пронашла документарну грађу значајну за рад на овој студији.
- Одлични преводи са чешког Зорице Илић концертних програма из заоставштине Војтеха Фрајта омогућили су ми увид у непознате детаље из његове биографије.

## THE ART OF INTERPRETATION

*Hristina Medić\****VOITĚCH FRAIT – AUTHENTIC REPRESENTATIVE OF CZECH NATIONAL VIOLIN SCHOOL**UDK: 787.1.071.2:929 Фрајт В.  
78=162.3

BIBLID: 0354-9313, 22(2016) pp. 20-46

Submitted: 23<sup>th</sup> September 2016Accepted for publication: 18<sup>th</sup> December 2016

Original scientific paper

**46**

**Abstract:** Within two introductory chapters of this study the impact of Czech musicians in the cultural life of Belgrade has first been examined, since Voitech Frait came from a Czech family of musicians (originating in Plzen), that moved to the Serbian capital in 1903. In Belgrade he started his education and performed series of recitals and concert performances as a soloist of the Royal Guard Orchestra. He continued his education at the Prague Conservatory in the class of Frantisek Ondricek, interrupted due to his joining to the Serbian army in the First World War. This Czech virtuoso and pedagogue has followed the new trends in teaching and interpretation of the music for violin, which was first launched by a violinist Lambert Massart, his professor at the Paris Conservatory. These novelties have been primarily related to a larger and more functional use of vibrato, which has fulfilled the requirements of the new romantic aesthetic by increasing the expressiveness and sonority of the violin tone. Massart's „learning“ fundamentally has changed the relationship with the violin media and technique of playing this instrument. Czech violinists of that time (laureates in Massart's class) have accepted this new „learning“ and have built on its achievements their national school of violin. The central part of this study is devoted to the increase of the Czech school, because its main representatives have also been Voitech Frait's teachers at the Prague Conservatory. New perspective of performing (achieved by using vibrato) has changed until then recognizable „sound picture“ of many compositions. This has been referred also to the Beethoven's *Violin Concerto*. The recordings of this work from the beginning of the last century reveal that the majority of performers (by intensive use of vibrato) have emphasized his extremely subjective tone and poetry of solo section. The results of this „new“ interpretive reception of the Beethoven's concert was confirmed by musicological researches in the late 20th century, finding in its structure, orchestration and expression elements that have more linked to the Romantic style of music than to the Classicism. Since the Beethoven's *Violin Concerto* has occupied a central place in Voitech's concertante repertoire, the largest part of this study is devoted to the interpretation of his work. Analysis of the Radio Prague recording from 1952 of Voitech's interpretation is based on the characteristics of the Czech violin school of which he has been the representative, followed by the acceptance of new interpretative and musicological perspective of the Beethoven's concerto, and justified by the comparison with recordings of this work from the same period of top soloists: Oistrakh, Francescatti, Menuhin. The symphonic characteristics of the Beethoven's *Violin Concerto*, Voitech's experience as a soloist and orchestral musician (concertmaster) have been crucial for the specific nature and quality of his interpretation of this work.

Apart from the said cited literature, until now unknown archive material (concert programs, biographical notes, photos) from the legacy of the family Frait-Skarka and Voitech's unpublished recording of the Beethoven's *Violin Concerto* from the archive of Radio Prague have been used in this study, without which this study would not have been possible.

Documentary material in this study has been published for the first time.

**Keywords:** Voitech Frait, Czech violin school, Beethoven, romance, strophe, interpretation

\* **Hristina Medić**, Clio, hrimed@eunet.rs





КОЛАРЧЕВ  
НАРОДНИ УНИВЕРЗИТЕТ  
БЕОГРАД

**VIII МУЗИЧКИ ЧАС**  
У СУБОТУ 16 ЈАНУАРА 1937 ГОДИНЕ У 18.15 ЧАСОВА

**ВЕЧЕ ЧЕШКЕ МУЗИКЕ**



Леош Јаначек

У репродуктивном делу програма учествује:  
Београдски камерни оркестар  
Диригент Др. Војислав Вучковић

Цена програму 1 дина.

Насловна страна штампаног програма за концерт чешке музике  
16. јануара 1937. у Београду

Јована Бараћ\*

# МУЗИКА КАО ГАРАНТ ИДЕНТИТЕТА НА ПРИМЕРУ КОСОВСКЕ ПЕСМЕ *УДАДЕ СЕ ЖИВКА СИРИНИЋКА*

УДК: 316.74:784.4(497.115)  
784.4.071.2(047.53)

Bibliid: 0354-9313, 22(2016) pp. 48-56

Примљено: 5. новембар 2016.

Прихваћено за штампу: 15. новембар 2016.

Оригинални научни рад

**Сажетак:** Тема која се односи на везу између музике и идентитета је у етномузикологији позната од осамдесетих година двадесетог века. Чињеница је да се путем слушања и стварања музике, појединцима пружа могућност позиционирања у оквиру одређене друштвене групе, али са друге стране, може се рећи да је музика и активни чинилац у конструисању културе и идентитета, нарочито када јој се придружује атрибут традиционалног. Пажња овог рада ће управо бити усмерена на улогу косовског музичког репертоара у формирању вишеструких идентитета кроз различита извођења песме *Удаде се Живка Сиринићка*. Рад је заснован на интервјуима са реномираним извођачима народне и етно музике – Јордана Николића, представника групе *Бело платно* – Владимира Симића и Драгице Радосављевић Цакане, а централно место за интерпретацију проблема јесте извођење друштвене историје песме *Удаде се Живка Сиринићка*, као и опис начина њеног преношења, са којом је повезана формална и структурална анализа, из које следе закључци о повезаности идентитета и музике на конкретном примеру ове косовске песме.

На који начин се презентује косовска песма и како она може да понесе одређена значења у вези са идентитетом су основна питања која се постављају у раду, а на која ће се одговорити кроз аспект простора и времена, специфичности песме и њених извођења, кроз место у друштву, однос извођача према овој песми и косовском репертоару уопште и месту које ова песма, према доживљају извођача заузима у музичкој култури Србије.

**Кључне речи:** музика, идентитет, world music, Косово и Метохија, песма, Живка Сиринићка, култура, друштво, Јордан Николић, Драгица Радосављевић Цакана, *Бело платно*.

## Увод

Идентитет представља свеукупну организацију емоционалних и когнитивних карактеристика које граде перцепцију индивидуе о сопству. Идентитет се другима може приказати путем музике, пошто музичке праксе на разне начине прожимају свакодневицу, у виду забаве, разоноде, професионалног одређења или као симболи одређеног идентитета (Ристивојевић, 2009: 1). Познато је да се поједине друштвене групе организују на основу врсте музике коју њени чланови слушају, попут панкера, рокера, репера (исто). Путем слушања и стварања музике, појединцима се пружа могућност да се позиционирају у оквиру одређене друштвене групе. Етномузикологија се окренула теми односа између музике и идентитета почев од осамдесетих година 20. века. Тимоти Рајс (Timothy Rice 2007: 17-37) издваја три кључна разлога који су утицали на актуелизовање ове теме у етномузикологији. Први се доводи у везу са чињеницом да идентитет као психолошка категорија има релативно кратку историју проучавања у научним пољима која су фундаментална за етномузикологију (социологија, антропологија, студије културе и филозофија), где је као појам присутан тек од шездесетих година прошлог века. Потом, на етномузиколошко интересовање за идентитет утицале су „политике идентитета“ као стратегије развоја културе у америчком контексту, засноване на раси, етницитету и роду које су се утемељиле од седме деценије 20. века као значајно поље проучавања и анализе у науци и културној свакодневици. Трећи разлог лежи у чињеници да у етномузикологији, почев од деведесетих, а често као резултат непосредног теренског искуства, расте уверење да људи данас насељавају свет који је фрагментиран и детериторијализован: могућности за географску, економску, културну и социјалну мобилност данас су практично неограничене, мимо традиционалних, строго схваћених етничких, националних, родних и класних идентитета и категорија, те су животни „путеви“ (routes) постали значајнији него „корени“ (roots; уп. Rice, 2007: 34). Музика је, дакле, активни чинилац у конструисању културе и идентитета, нарочито када јој се придружује атрибут традиционалног.

У овом раду пажња ће бити посвећена месту и улози косовског музичког репертоара у формирању вишеструких идентитета кроз различита извођења песме *Удаде се Живка Сиринићка*. Циљ рада јесте да се кроз аспект простора и времена, специфичности песме и њених извођења, кроз место у друштву, однос извођача према овој песми и косовском репертоару уопште, месту које ова песма, према доживљају извођача заузима у музичкој култури Србије, одговори на следећа питања:

\* Јована Бараћ, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Београд  
jovanabarac@yahoo.com

- На који начин косовски музички репертоар учествује у преговарању поводом идентитета или његовом потврђивању, на који начин се презентује и како једна песма постаје његов симбол?
- На који начин одређене песме, које се из етномузиколошке перспективе не уклапају у концепт „изворног“, завређују пажњу управо као изворне и као специфични културни симболи које друштво препознаје као „косовске песме“?
- Како једна песма може да понесе одређена значења у вези са идентитетом, и да притом у својој структури или материјалности заступа одређене карактеристике тог идентитета?

Овај рад је писан из позиције учесника-посматрача, заснован на интервјуима са реномираним извођачима народне и етно музике – Јордана Николића, представника групе *Бело платно* – Владимира Симића и Драгице Радосављевић Цакане. За потребе рада су коришћени су и њихови медијски снимци преузети са Јутјуба (Youtube). У анализи интервјуа је употребљено отворено етнографско кодирање чији је циљ био да се стекне прецизнији увид о друштвеној и културној реалности која је посматрана. Отворено кодирање подразумевало је да се на основу транскрипта интервјуа и теренских белешки, обликују идеје или теме које ти документи сугеришу (Поткоњак, 2013: 82). Централно место за интерпретацију проблема јесте извођење друштвене историје песме *Удаде се Живка Сиринићка*, као и опис начина њеног преношења, са којом је повезана формална и структурална анализа, из које следе закључци о повезаности идентитета и музике на конкретном примеру ове косовске песме.

## Друштвена историја песме

О контексту настанка песме *Удаде се Живка Сиринићка* постоје различите научне и културне приповести. Њени певани стихови говори о љубави између Живке Сиринићке и Мике Призренлије, младих људи који су се обећали једно другом. Међутим, како су у прошлости бракови бивали најчешће уговорени, Живка Сиринићка је била приморана да се уда за Ђорђа Ђаковца, трговца из Ђаковице, што је веома узнемирило Мику Призренлију. У песми се он пита да ли је морало бити тако, док му главна протагонисткиња, Живка Сиринићка, одговара: „Мене дали, несу ме питали!“ (в. пример 1). У раду „Изворне косовске песме Јордана Николића“ Ацо Доганџић говори о настанку ове песме по сведочењу Видосаве (Виде) Вуксановић, према његовим сазнањима ћерке „Живке Сиринићке“ (Доганџић, 2007: 336). Он наводи да је песма *Удаде се Живка Сиринићка* љубавна песма из Призрена, која је настала на основу истинитог догађаја с почетка 20. века. Отац Доганџићеве казивачице Виде Вуксановић, Ђорђе Јовановић, кафеџија из Приштине, а пореклом из Ђаковице, нестao је 1912. године као војник у борбама око Једрена, у Првом балканском рату. Ова необична приштинска љубавна прича се нашла у песми која је постала омиљена широм Србије. Мика Призренлија био је трговац из Приштине.<sup>1</sup> Мајка Живке Сиринићке је умрла 1935. године и сахрањена је у Приштини, где се и удала за Ђорђа Ђаковца (Исто).

Поводом настанка ове песме могу се чути и нешто другачије верзије. Наиме, види се промена у самом називу песме у којем се рефрен *јагодо* користи као име девојке. Услед тога, назив песме *Удаде се, Јагодо* до данас је постао познатији и чешћи међу слушаоцима и извођачима. Једна од верзија о настанку песме говори о прелепој Јагоди Живки Сиринићанки и Ђорђу Ђаковцу и њиховој посебној љубави. Према тој причи о пореклу песме, Сиринићанка је била девојка изузетне лепоте у коју су се загледали многи момци, а коју је стриц дао за богатог трговца Ђорђа Ђаковца. Чувши да је Сиринићанка испрошена, Мита Призренлија се од туге за Јагодом повукао у себе и дуго тумарао сокацима и чаршијом. Митке је ову песму годинама слушао и молио певаче да му још једном отпевају. Такође, помиње се да су Јагода и Ђорђе Ђаковац били баба и деда чланова породице Карић (Исто).

Будући да етномузиколошки записи песме *Удаде се Живка Сиринићка* не постоје, може се говорити само о првим извођењима. Она се везују најпре за Јордана Николића, знаменитог народног певача чија је каријера почела 1961. године на Радио Приштини, а потом се од 1968. године наставила на Радио Београду, када је и реализовао прве певачке снимке.<sup>2</sup> Према речима

<sup>1</sup> Његово право име јесте Митке, како се и данас у изворном тексту пева на Косову.

<sup>2</sup> Јордан Николић је рођен 1933. године у Призрену. Дипломирао је југословенску књижевност и српски језик на Филолошком факултету у Београду. За време студија, годину дана је школовао глас код Милке Стојадиновић у Средњој музичкој школи *Јосип Славенски* при Музичкој академији. У Радио Београду се данас чувају 73 снимка Јордана Николића за 59 песама. Снимао је са оркестром под управом Љубише Павковића, Миодрага Радета Јашаревића, Бранимира Ђокића, Бранка Белобрка. Песме из његовог репер-

Јордана Николића, ову песму је научио од пријатеља из Приштине и она се певала на многим весељима у то доба. По доласку у Београд осамдесетих година 20. века, Јордан Николић је снимио ову косовску нумеру.<sup>3</sup> Према мојим сазнањима, на основу консултација са групом *Бело платно*, песму *Удаде се Живка Сиринићка* такође је изводила и Уснија Реџепова. Она је премијерно ову песму извела у Новом Пазару уз пратњу Народног оркестра РТС-а под руководством Љубише Павковића 1997. године (Исто). На основу преслушавања снимака Јордана Николића, певачица народне музике Драгица Радосављевић Цакана је ову исту нумеру најпре изводила на друштвеним догађајима различитог типа у периоду постсоцијализма, деведесетих година прошлог века: *Први пут када сам певала ту песму нисам ни знала речи, а то је било на једној свадби у Матарушкој Бањи, после 1993. године када је на Косову и почела цела она ујдурма. Ту су били људи са Косова, њима сам певала.*<sup>4</sup>

Народна вокална традиција Србије и других држава Балкана постала је предмет интересовања нових музичких праваца и појава средином деведестих година 20. века. Тада су се паралелно јављали покрети „реконструкције“ традиционалног звука, као и тенденције његовог осавремењавања под утицајем глобалног усмерења познатог под називом *world music*. Крајем деведесетих година, у периоду процвата ове сцене окренуте мултикултуралности, за песму *Удаде се Живка Сиринићка* је чула и група *Бело платно*: *Ову песму сам први пут чуо негде између 1998. и 1999. године отприлике. Чуо сам је од Ђорђа Стоисављевића који је тада био студент Теолошког факултета у Београду, а он је песму научио док је био ученик Призренске богословије. Виђали смо се тако на неким дешавањима када се засвира и запева и онда би и он запевао.*<sup>5</sup>

## Начин преношења песме *Удаде се Живка Сиринићка*

Пракса свакодневице и усмени пут су били примарни начини преношења ове песме и уопште изворне музике, о чему сведочи и Јордан Николић: *Народна песма се подразумевала. У Призрену није било човека који није певао или свирао на неком инструменту, зато што је то веома музичалан крај. У Призрену није могла да се одржи нека прослава или прилика уопште, а да се није певала наша изворна музика.*<sup>6</sup> Други начин преношења ове песме јесу свакако важни друштвени догађаји јавног типа, на којима се окупљала локална заједница. Посебну популарност има у извођењу Драгице Радосављевић Цакане, у контексту музике на свадбама. На простору Косова и Метохије песма *Удаде се Живка Сиринићка* и у савременом контексту представља обавезан део музичког репертоара на прославама, а нарочито на свадбеном весељу.<sup>7</sup>

Великог удела у преношењу и популаризацији песме имале су поједине званичне институције у вези са музиком. Према мишљењу Драгице Радосављевић, Радио Београд је једина институција која се интересује за традиционалну музику. Из тог разлога, она ову песму изводи у оквиру свих емисија ове медијске куће. Поред Радио Београда, културно-уметничка друштва се јављају као места у оквиру којих је Цакана изводила песму *Удаде се Живка Сиринићка*. Јордан Николић такође истиче Радио Београд, али као институцију која формира певаче, док је за Владимира Симића Радио Београд врста архива за којим се посеже ради утврђивања података, као што је био случај и са његовим извођењем ове песме. Још један важан облик њеног преношења била су концертна извођења, а тај вид њеног трајања је нарочито заступљен данас, у оквиру *world music* сцене, нарочито када су у питању концерти групе *Бело платно*:

*Свирамо је од 1998. године, а од 2001. године редовно на свим концертима. Од 2003. године, када је изашао диск, то је била једна од ударних песама која је била незаобилазна, а како је*

тоара су: *Удаде се Живка Сиринићка*, *Симбил цвеће*, *Разгранала грана јоргована*, *Ој голубе, мој голубе*, *Устај Като, устај злато*, *Атициче бело црвено*, *Ој, девојко, душо моја* и многе друге.

<sup>3</sup> Интервју са Јорданом Николићем, обављен 1. 04. 2016. године у Београду.

<sup>4</sup> Интервју са Драгицом Радосављевић Цаканом, обављен 22. 03. 2016. године у Београду.

<sup>5</sup> Интервју са Владимиром Симићем, обављен 14. 05. 2016. године у Београду.

<sup>6</sup> Интервју са Јорданом Николићем, обављен 1. 04. 2016. године у Београду.

<sup>7</sup> Драгица Радосављевић Цакана је рођена 1957. године у Косовској Митровици. Живела је у Бањској, али се након кратког времена преселила са породицом у Лепосавић, где је завршила основну и средњу школу. Своје гласовне могућности је развијала уз мамину родбину учећи песме које су они знали. То су најчешће биле старе изворне песме. Прву певачку награду „Златни акорд Косова“ освојила је у четрнаестој години и то јој је отворило врата ка озбиљнијем бављењу музиком. Године 1996. снимила је албум са изворним песмама. Песмом *Жубор вода жуборила* коју је добила од Радослава Грајића осваја прво место на једном фестивалу, а 1997. године је ову песму снимила за Радио Београд. Поред песама са Косова и Метохије, изводи и новокомпоновану музику, али се труди да у њима увек доминира звук карактеристичан за подручје Косова.

свима досадио тај репертоар касније, кренули смо са неким новим, али просто то су хитови остали са првог диска и људи то траже. Не можеш а да не одсвираш Живку Сиринићку. У међу-времену, она је постала песма која је хит, evergreen.<sup>8</sup> У оваквом начину преношења значајан је начин усвајања који оспособљава за варирану репродукцију и даље преношење традиционалне песме.

## Анализа варијанти песме *Удаде се Живка Сиринићка*

### Облик певаног текста

У анализи која следи приказан је начин на који се песма *Удаде се Живка Сиринићка* мењала на формалном и стилском плану у интерпретацијама троје извођача о чијем раду је већ било речи, а у чијим се интерпретацијама она популаризује. Облик певаног текста је грађен на принципу једностиха. Карактеристичан је поступак рада са текстом у виду проширења мелостиха рефренима на место упева и понављањем чланка стиха као и целог мелостиха.

Удаде се, *јагодо*, удаде се, *драга душо*,  
удаде се Живка Сиринићка  
удаде се Живка Сиринићка.

a1 r1 r2 a1 a2 a1 a2

Приказани начин обликовања карактеристичан је за извођење Јордана Николића и постао је узор за нека даља извођења, а једно од њих је и извођење Драгице Радосављевић. На плану обликовања поетског текста не дешавају се никакве промене у односу на интерпретацију Јордана Николића. Најчешће се јавља скраћивање поетског текста и комбиновање са другим косовским песмама у тзв. „косовски сплет“. Објашњење такве појаве крије се у савременој пракси извођења традиционалног репертоара на свадбама, где се усталио обичај да се песме повезују или пак скраћују. Појаву скраћивања поетског текста Ива Ненић објашњава као својеврсну динамизацију, али и уступак медијатизацији спроведеној над традицијом, па се песме на тај начин прилагођавају брзој економији рецепције савременог слушаоца (Ненић, 2009: 3).

Обликовање певаног текста у извођењу групе *Бело платно*<sup>9</sup> унеколико је другачије, будући да се убацује још и рефрен *аман*.

Удаде се *јагодо*, удаде се *драга душо*,  
удаде се Живка Сиринићка, *аман*  
удаде се Живка Сиринићка.

a1 r1 a1 r2 a1 a2 r3 a1 a2

Вођа овог састава Владимир Симић такав поступак објашњава потребом да своју интерпретацију обликује слично другим песмама истог поднебља, позивајући се на дух косовске музике: *Ја сам покушавао да схватим на који начин би неки стари певач ту песму отпевао и онда сам просто поредио. Узимао сам неке сличне песме и размишљао, покушавао и дошао до тога да овако како је изводимо, би било неко извођење. Мислим, наравно, то је моје субјективно мишљење. Неки пут ми приђе неки старац на Косову и каже ми како ништа нисмо мењали и да свирамо све у оригиналу, а ми мењали. Дакле, није поента у мењању, него да смо ето, коли-*

<sup>8</sup> Интервју са Владимиром Симићем, обављен 14. 05. 2016. године у Београду.

<sup>9</sup> *Бело платно* је музички састав из Београда који се бави традиционалном музиком Балкана, претежно са подручја Косова и Метохије, али и Македоније. Група је основана 1997. године, а њен вођа је Владимир Симић. *Бело платно* представља један од првих вокално-инструменталних састава у Србији који је за свој израз изабрао модални приступ музици, који припада старијој традицији Балкана и Србије. Одликују се посебним начином формирања хармоније, кроз однос основе мелодије и пратећег равнотона – бордуна. Увек користе традиционалне музичке инструменте као што су кавал, тамбура, лаута, двојнице, деф, тапан, дарабука или оне инструменте који су временом ушли у састав традиционалних оркестара, као што је виолина (<http://www.beloplatno.com/en/> датум приступа сајту 10. новембар 2015).

ко-толико, успели да погодимо оно што је дух народне косовске музике, јер то је оно што се препознаје.<sup>10</sup>

## Организација тока мелодије

Организовање мелодијског тока је код свих извођача исто. Иницијални део мелодије карактерише раван мелодијски ток и скок у кварту што представља и врхунац у мелодији. Медијални део карактерише таласасто кретање које се понавља све до каденцијалног поступног силазног покрета.



## Метроритам

На метроритмичком плану целог тока мелодије такође се не уочавају значајније разлике. Међутим, приметна је разлика у самом почетку мелодијског тока (види примере бр. 1, 2 и 3).

На плану метроритма приметна су три различита начина поимања звука косовске песме. Код извођача Јордана Николића очигледна је верност отменом звуку и дугом издржавању тонова, док је у извођењу Драгице Радосављевић Цакане очигледна изразитија индивидуација, која се огледа у слободном комбиновању дужих и краћих нотних вредности. Устаљена пулсација осмине и три четвртине током читавог мелодијског тока је карактеристична за извођење групе *Бело платно*, која ствара врсту одсечног звука, за разлику од интерпретација два претходно поменути извођача.

Пример бр. 1 – Јордан Николић

Удаде се, *јагодо*, удаде се, *драга душо*,  
удаде се Живка Сиринићка,  
удаде се Живка Сиринићка.

Удаде се Живка Сиринићка,  
Удаде се за Ђорђа Ђаковца.  
Кад то чуо Мика Призренлија,  
зипну Мика, кај да се помами!  
Па отиде пред Живкина врата:  
„Зашто, Живке, ти мене превари?“  
„Несам, Мико, ја тебе варала,  
мене дали, несу ме питали!“

<sup>10</sup> Интервју са Владимиром Симићем, обављен 14. 05. 2016. године у Београду.

Пример бр. 2 – Драгица Радосављевић

У - да - де се Ја - го - до, у - да - де се дра - га ду - шо,  
 у - да - де се Жив - ка Си - ри - нић - ка,  
 у - да - де се Жив - ка Си - ри - нић - ка.

Удаде се, *јагодо*, удаде се, *драга душо*,  
 удаде се Живка Сиринићка,  
 удаде се Живка Сиринићка.

Удаде се Живка Сиринићка,  
 Удаде се за Ђорђа Ђаковца.  
 Кад то чуо Мика Призренлија,  
 зипну Мика, кај да се помами!  
 Па отиде пред Живкина врата:  
 „Зашто, Живке, ти мене превари?“  
 „Несам, Мико, ја тебе варала,  
 мене дали, несуме питали!“

Пример бр. 3 – Бело платно

У - да - де се Ја - го - до, у - да - де се дра - га ду - шо,  
 у - да - де се Жив - ка Си - ри - нић - ка, а - ман,  
 у - да - де се Жив - ка Си - ри - нић - ка.

Удаде се, *јагодо*, удаде се, *драга душо*,  
 удаде се Живка Сиринићка, *аман*  
 удаде се Живка Сиринићка.

Удаде се Живка Сиринићка,  
 Удаде се за Ђорђа Ђаковца.  
 Кад то чуо Мика Призренлија,  
 зипну Мика, кај да се помами!  
 Па отиде пред Живкина врата:  
 „Зашто, Живке, ти мене превари?“  
 „Несам, Мико, ја тебе варала,  
 мене дали, несуме питали!“

Стил извођења

При анализи стила извођења песме *Удаде се Живка Сиринићка* примећују се три различите реализације. У интерпретацији Јордана Николића, поред основног костура мелодије, има свега

неколико украсних тонова и то пралтрилера. Његов стил извођења у великој мери повезан је и са доживљајем његовог родног града Призрена за који каже да је „царски и отмен“. Следеће речи Јордана Николића јасно описују његов извођачки стил: *Косовске песме су прелене, нежне, отмене, господске. У њима нема дерта. Када се певају или слушају песме настале на Косову, не ломе се чаше. Песме су аристократске.*<sup>11</sup> Код остала два извођача се могу приметити промене на плану украса и то највише у медијалном делу мелодијског тока.

У извођењу Драгице Радосављевић основна физиономија мелодије не доживљава значајне промене с обзиром на чињеницу да је ову песму учила слушајући Јордана Николића. Очигледна разлика у односу на његов стил извођења примећује се у слободнијем третману орнамената, који на одређеним местима постају и део мелодијског костура. Ову разлику она помиње и у разговору као битну одлику по којој се она издваја као певач. Промена се види и на плану агогике, у виду продужавања појединих тонова.

Мали број украса у извођењу је карактеристичан и за групу *Бело платно*. Међутим, оно што одликује стил њиховог извођења јесте чињеница да у чланку другог мелостиха постоји предупред који у слушању звучи као глисандо. Иста појава се налази у понављању другог мелостиха, као постудар четвртине десетог такта.

## Заступање идентитета музиком

Кроз мноштво поменутих формалних својстава једне песме као представника косовског музичког репертоара (мелодије, ритмова, стила извођења, украса) потврђује се констатација Тимотија Рајса да музика има способност да укаже на различите аспекте вишеструких идентитета (Rice, 2007: 34). Сам идентитет је увек вишеструк и фрагментиран, а израз његове вишеструкости зависи од специфичности контекста и специфичности представљања себе у тим контекстима (исто). Рајс издваја неколико начина путем којих музика доприноси симболизацији идентитета:

### 1. Перформативношћу којом индексира социјалне вредности групе

Група *Бело платно*, која је окренута специфичном регионалном репертоару, може бити представник првог начина симболизације идентитета, узевши у обзир њихов избор музичког репертоара и „изражен акценат на нестилизованом традиционалном звуку“ (Јовановић, 2012: 11). Избор нумера је направљен према естетском и етичком критеријуму: *Наш репертоар везујемо за Косово, мало и емотивно, мало и због свега овога што се дешава и због тога што сам се уверио да је музика са Косова јако запостављена у нашој култури, али и за Македонију.*<sup>12</sup> С обзиром на то да ова група није чула ниједан снимак песме *Удаде се Живка Сиринићка*, вођа састава В. Симић био је принуђен да на основу других косовских песама ствара слику како би у смислу аранжмана требало да звучи ова песма. *Утицај великих византијских, светогорских и грчких појаца, учења кавала чија је свирка подстакнута снимцима свирке македонских кавалиста, свест о религијској, културној, етничкој и регионалној блискости народа Србије и Македоније била пресудна да, управо њихов начин извођења косовских песама буде доживљен као део заједничког идентитета кроз који се потврђује припадност заједничкој религији и јединственом културном ареалу „словенског југа“* (Јовановић, 2012: 11). Може се закључити да *Бело платно* истражује унутрашњу другост, Југ као место неискоришћеног и непотрошеног архаичног звука са потребом да оријенталним призвуком створе још већу архаичност.

### 2. Локалном идентитету се пружа осећај „сопства“

С друге стране, Јордан Николић би као истакнути музичар из доба југословенског социјализма, када се формирају пригодне селекције из националних фолклора, својим начином извођења исте песме, представљао други начин симболизације идентитета, на тај начин што локалном идентитету даје „осећај“ сопства. У музичком изразу поменутог извођача се примећује снажна везаност за родни крај и место одакле потиче, а то је Призрен: *Рођен сам у Призрену, царском граду, у прелепом мом Призрену... у Призрену није могла да се одржи нека прослава а да се није певала наша изворна музика или прилика уопште... остаће до краја живота чежња и љубав за*

<sup>11</sup> Интервју са Јорданом Николићем, обављен 1. 04. 2016. године у Београду.

<sup>12</sup> Интервју са Владимиром Симићем, обављен 14. 05. 2016. године у Београду.



тим градом... у Призрену мој родни дом је срушен, савијен са земљом, не види се где су били темељи... са радошћу и узбуђењем се сећам мог дивног Призрена... песме из Призрена су прелене, нежне, отмене, господске... песме су аристократске.<sup>13</sup> Чињеница је да се у Јордановим интерпретацијама косовског музичког репертоара може приметити чврста корелација између косовске музике и локалног идентитета и то као двосмерни процес – Призрен као некадашња престоница царева, као град у коме се живело отмено, утиче на креирање Јордановог музичког израза који у себи садржи ту локалност, али с друге стране, за публику и пратиоце Јорданових интерпретација косовских песама, музика ствара слику и утиче на креирање представе о косовској музици као отменој, нежној и господској.

### 3. Музика пружа идентитету позитивну вредност

Још један допринос музике идентитету очитује се кроз могућност да музика идентитету даје позитивну вредност (Rice, 2007: 36). Амерички етномузиколог Томас Турино тврди да је исконски квалитет музике управо њена емоционална моћ (према Rice, 2007: 27). Драгица Радосављевић управо на тај начин својим интерпретацијама доприноси грађењу слике косовског музичког идентитета. Она припада периоду касног социјализма и налази се на пресеку сцена и жанрова. Може се рећи да њена извођачка фигура представља карикату између традиционалног и новокомпонованог. Примарна одлика њеног извођења јесте поигравање са меланхолијом у гласу које уједно представља и главну особеност по којих публика препознаје да је у питању косовска песма.

Поред ових особености, у аранжманима косовских песама које она изводи, хармонија је од великог значаја за препознатљивост овог простора и идентификовање с њим. Драгица Радосављевић сматра да музика са ових простора треба да садржи поменутог особину, меланхолију у интерпретацији и у аранжманима.<sup>14</sup> Наведене карактеристике су „водиље“ и када су у питању компоноване песме у њеном репертоару. Карактеристично је да она евоцира поједине елементе традиционалне музике како би на тај начин потцртала своју аутентичност. Можда су управо наведене карактеристике, њена боја, архаика и туга у гласу један од разлога да многе компоноване песме „косовског призвука“, као што су *Жубор вода жуборила* или *Косовски божури*, завређују пажњу као изворне песме са Косова и као симболи по којима публика препознаје да је реч о „архаичној косовској традицији“, „правој косовској песни“ и са којима се идентификују.

### Завршна разматрања

Песма *Удаде се Живка Сиринићка* је од половине 20. века претрпела разне трансформације. Оно што треба истаћи свакако јесу два паралелна живота ове песме: она је извођена као **део свакодневног живота и репертоара** који се изводио у свим приликама и друштвеним догађајима, а најчешће у оквиру свадбеног весеља; уједно, до данас траје у **медијатизованом облику**, почев од извођача Јордана Николића и репертоара модерне народне музике у периоду југословенског социјализма, која се у периоду деведесетих година и третира као нешто старинско и кроз world music сцену.

Трансформације на музичком плану нису дотицале саму мелодију, већ су се тичале музичких аранжмана, као и стила извођења. У извођењу Јордана Николића приметна је сведеност у украсима и у самој мелодији. За извођење групе *Бело платно* може се такође приметити сведеност на плану украса, али се примећује и разлика у аранжману који има изражено оријентални призвук, што је тековина world music сцене којој овај састав доминантно припада. Драгицу Радосављевић Цакану као извођача који је на пресеку традиционалних и савремених жанрова и сцена, у простору где се пресецају традиционална музика одређеног краја и неофолк, карактерише већа слобода украшавања мелодије.

Када је у питању корелација музике и идентитета, односно начин на који песма у својој материјалности може да прикаже одређене карактеристике тог идентитета, може се рећи да песма *Удаде се Живка Сиринићка* заступа различите представе за различите друштвене групе. Кроз интерпретације Јордана Николића у којима је очигледно присуство чврстог локалног идентитета који утиче на креирање његовог музичког израза, ова песма заступа идеју о посебности карактера косовске музике и концепта локалности. С друге стране, кроз интерпретације Дра-

<sup>13</sup> Интервју са Јорданом Николићем, обављен 1. 04. 2016. године у Београду.

<sup>14</sup> Интервју са Драгицом Радосављевић Цаканом, обављен 22. 03. 2016. године у Београду.

гице Радосављевић Цакане која емоционалном моћи доприноси идентитету, ова песма заступа идеју о косовској музици као меланхоличној и представља део идентитета који је друштвено и политички угрожен, док у извођењу групе *Бело платно*, окренуте специфично регионалном репертоару, ова песма заступа идеју о косовској музици као архаичној, оријенталног карактера, што чини ту архаичност још више „архаичном“ у контексту развоја нове, савремене сцене засноване на преради етничког звука.

Песма *Удаде се Живка Сиринићка*, иако посматрана као „старинска косовска песма“ којој се људи увек враћају, временом је различитим интерпретацијама и са њима повезаним идеологијама музичког извођења, допринела настанку различитих представа о етничком и локалном идентитету и о култури заједнице из које долази, као и идејама о суштинским звучним карактеристикама косовске песме. Својим трајањем и различитим тумачењима *Удаде се Живка Сиринићка* кроз своје интерпретаторе потпомаже процесима идентификације и оснажује осећај припадања локалности из које долази – заједници Косова и Метохије.

## Цитирана литература

1. Доганџић, Ацо (2007): „Изворне косовске песме Јордана Николића“, *Даница 2007*, годишњак, Вукова задужбина, Београд, 331–337.
2. Jovanović, Jelena(2012): „Identities expressed through practise of kaval playing and building in Serbia in 1990s“, *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, eds. D. Despić, J. Jovanović, D. Laić-Mihajlović, Belgrade:SASA: Institute of Musicology of SASA, 183–202.
3. Ненић, Ива (2009): „Пост-моментум традиције: Етно и world music тумачења песме *Дуни ми, дуни лађане*“, *Музички талас*, бр. 38, Клио, Београд, 28–32.
4. Potkonjak, Sanja (2014): „Kodiranje“, у: *Teren za etnologue početnike*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb, 82–84.
5. Ристивојевић, Марија (2009): „Улога музике у конструкцији етничког идентитета“, *Етномузиколошко-антрополошке свеске*, Београд, 1–3.
6. Rice, Timothy (2007): „Reflections on music and identity in *Ethnomusicology*“, *Musicology*, No. 7, Institute of musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, 17–37.

56

## TRACING THE ETHNO-SOUND

Jovana Barać\*

### MUSIC AS GARANT OF IDENTITY ON THE EXAMPLE OF KOSOVO SONG *UDADE SE ŽIVKA SIRINIĆKA*

UDK: 316.74:784.4(497.115)  
784.4.071.2(047.53)

BIBLID: 0354-9313, 22(2016) pp. 48-56

Submitted: 5<sup>th</sup> November 2016

Accepted for publication: 15<sup>th</sup> December 2016.

Original scientific paper

**Summary:** Topic related to the relationship between music and identity is known in ethnomusicology since the eighties of the twentieth century. The fact is that the ability to place individuals within a particular social group has been provided by listening and creating of music, but on the other hand, it can be said that music is an active factor in the construction of culture and identity, especially when it has a traditional attribute. This paper will be focused on the role of musical repertoire of Kosovo in the formation of multiple identities through different performances of the song *Udade se Živka Sirinićka*. The paper is based on the interviews with leading performers of folk and ethnic music – Jordan Nikolić, representatives of the group “Belo platno” – Vladimir Simic and Dragica Radosavljevic Cakana, and central place for interpretation of problem is performing a social history of the song *Udade se Živka Sirinićka*, as well as a description of the way of its transmission, with which a formal and structural analysis have been associated, from which the conclusions about the connection between identity and music have been made, using as an example this Kosovo song. On which way is the Kosovo song presented and how it can carry certain meanings regarding the identity are the main issues raised in the paper, on which will be answered through the aspect of space and time, the specifics of the song and its performance, through the place in society, relation of performer to this song and repertoire of Kosovo songs in general and the place that this song, according to the experience of the performers, have in a musical culture of Serbia.

**Keywords:** music, identity, world music, Kosovo and Metohija, song, Živka Sirinićka, culture, society, Jordan Nikolić, Dragica Radosavljević Cakana, *Belo platno*.

\* Jovana Barać, Faculty of Music, Belgrade  
jovanabarac@yahoo.com



Војтех Фрајт – солиста СО Радио Прага 1927. године

## ИНДЕКС ИМЕНА

## INDEX OF NAMES

### A

Абендрот, Херман (Abendroth, Hermann), 36, 38, 39  
 Адорно, Теодор (Adorno, Theodor), 1, 3, 6  
 Ансерме, Ернест (Ansermet, Ernest), 39  
 Анчерл, Карел (Ančerl, Karel), 30, 44, 45  
 Ауер, Леополд (Auer, Leopold), 38  
 Аџић, Драшко, 2–18

### B

Балоковић Златко, 22, 27  
 Бандур, Јован, 23  
 Бараћ Јована, 48–56  
 Барток, Бела (Bartók, Béla), 10  
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan Sebastian), 26, 41, 45  
 Беневиц, Антоњин (Bennewitz, Antonin), 25, 26  
 Берио, Шарл (Beriot, Charles), 23  
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van), 20, 22, 23, 27–31, 33–35, 38, 39, 41–46  
 Бинички, Станислав, 42, 43  
 Блам, Рафаило, 5  
 Бласки, Јозеф (Blaski, Joseph), 46  
 Бојковић, Коста (Bojkovitch, Kosta), 3, 6  
 Боулт, Едријен (Boult, Adrian), 38  
 Брамс, Јоханес (Brahms, Johannes), 27, 30, 43, 45  
 Бродил, Јосиф, 42  
 Брух, Макс (Bruch, Max), 30

### B

Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 25  
 Вајт, Ијан (Whyte, Ian), 39  
 Валтер, Бруно (Walter, Bruno), 39  
 Ведрал, Вацлав, 22  
 Венгеров, Максим (Wengerov, Maxim), 39  
 Вијењавски, Хенрик (Wienawski, Henryk), 24, 25, 27, 30, 31, 43  
 Вјетан, Анри (Vieuxtemps, Henry), 23, 25, 30, 43  
 Вилимец, Владимир, 26, 31, 46  
 Виоти, Ђовани Батиста (Viotti, Giovanni Battista), 27, 31

### G

Гол, Иван, 10, 13, 18  
 Голтерман, Јулијус (Goltermann, Julius), 25  
 Грински Ладислав, 2–20  
 Гуи, Виторио (Gui, Vittorio), 38

### D

Далхаус, Карл (Dahlhaus, Carl), 35  
 Дворжак Антоњин (Dvorak, Antonin), 21, 26, 30, 43, 45  
 Дејвис, Колин (Davis, Colin), 39  
 Делијеж, Селестен (Deliege, Celestin), 33  
 Димић, Љубодраг, 40  
 Доганџић, Аџо, 49, 56

### E

Енгр, Жан (Ingres, Jean), 8  
 Ерлинг, Сикстен (Eerling, Sixsten), 38  
 Ернст, Хајнрих (Ernst, Heinrich), 23  
 Ертл, Рудолф, 22

### Ж

Жалудова Марија, 21

### З

Злобина, Александра, 43  
 Зулцер, Јохан Георг (Sulzer, Jochan Georg), 34, 38

### И

Исај, Ежен (Ysaÿe, Eugène), 23, 25, 41  
 Илић, Анета, 3

### J

Јаначек, Леош (Janáček, Leoš), 21, 47  
 Једличкова, Марта, 29, 44  
 Жежек, Јарослав, 45  
 Јирак, Карел, Бохуслав (Jirak, Karel, Bohuslav), 21  
 Јирачек, Вацлав (Jiraček, Vaclav), 45, 46  
 Јоаким, Јозеф (Joachim, Joseph), 23, 38  
 Јовановић, Јелена, 54, 56

Јовановић, Младен, 42, 43

### K

Кац, Марк (Katz, Mark), 32, 40  
 Клима, Алојз (Klima, Alojz), 30, 46  
 Клитенс, Андре (Clitens, Andre), 36, 38, 39  
 Кодај, Золтан (Kodaly, Zoltan), 5  
 Конвични, Франц (Konwitschny, Franz), 38  
 Коцијан, Јарослав (Kocian Jaroslav), 21, 22, 26, 27, 28, 30  
 Крајчић, Гордана, 22, 46  
 Крајзлер, Фриц (Kreisler, Fritz), 24, 25, 38, 41  
 Кројс, Камил де (Creus, Camille de), 25  
 Крстић, Ретар, 44  
 Кубелик, Јан (Kubelik, Jan), 21, 22, 26, 27, 28, 29

### L

Лауб, Фердинанд (Laub, Ferdinand), 23–26, 30, 38, 44–46  
 Липињски, Карол Јозеф (Lipinski, Karol, Jozef), 23  
 Лист Франц (Liszt, Franz), 23, 24

### M

Мазур, Курт (Masur, Kurt), 39  
 Манојловић, Коста, 28, 31, 40  
 Марић, Љубица, 2, 3, 5, 6, 18  
 Марјановић, Лазар, 27  
 Маржинец Љубица, 22  
 Маржинец, Хинко, 22  
 Масар, Ламбер (Massart, Lamber), 24, 25, 26, 31, 41  
 Масне, Жил (Massenet, Jules), 25, 41, 42, 43  
 Медић, Христина, 2, 3, 18, 22, 23, 40  
 Мендлсон, Феликс (Mendelssohn, Felix), 27, 30, 41, 43  
 Мењухин, Јехуди (Menuhin, Yehudi), 38, 39, 41  
 Меркаш, Давор, 3  
 Милановић, Биљана, 21, 40  
 Милин, Мелита, 2, 3  
 Милојевић, Милоје, 2, 9, 18, 21, 28, 31, 40  
 Митропулос, Дмитри (Mitropoulos, Dimitri), 36, 38

- Мицић, Љубомир, 9, 10  
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus), 27, 45  
 Мусоргски, Модест (Мусоргский, Модест), 15
- Н**  
 Немечек Јосиф, 22  
 Ненић, Ива, 51, 56  
 Николић, Јордан, 49–56
- О**  
 Ојстарх, Давид (Ојстрах, Давид), 36, 37, 38, 39, 41, 46  
 Ондричек, Емануел (Ondříček, Emanuel), 27  
 Ондричек, Франтишек (Ondříček, František), 20, 22–27, 29, 30, 31, 38, 40, 45, 46  
 Орманди, Јуџин (Ormandy, Eugene), 36, 38
- П**  
 Павковић, Љубиша, 50  
 Паганини, Николо (Paganini, Niccolò), 22, 23, 27, 30, 40–45  
 Паржик, Отакар (Pařík, Otakar), 27, 28, 44, 45  
 Педерсон, Виго (Pederson, Vigo), 29  
 Перичић, Властимир, 2, 18, 21  
 Пинкас, Јиржи (Pinkas, Jiří), 45  
 Покорни, Драгутин, 22, 42, 44  
 Поткоњак, Сања (Potkonjak, Sanja), 49, 56  
 Пшихода, Ваша (Přihoda, Vaša), 21, 22, 26, 27, 29, 30
- Р**  
 Рајс, Тимоџи (Rice Thimoty), 48, 54, 56  
 Радосављевић, Драгица, 49, 50, 52–55  
 Равел, Морис (Ravel, Maurice), 13  
 Ракић, Милан, 9  
 Рендла Вићеслав, 22, 27, 41, 43  
 Респиги, Оторино (Respighi, Ottorino), 15  
 Ристивојевић, Марија, 48, 56  
 Ржекова, Вјера (Řekova Vera), 30  
 Рождественски, Геннадј (Рождественский, Геннадий), 38  
 Розен, Чарлс (Rosen, Charles), 33, 36, 40
- Ружичка, Јован, 22  
 Русо, Анри (Rousseau, Hrenry), 3, 4  
 Русо, Жан Жак (Rousseau, Jean Jacques), 34, 38
- С**  
 Сарасате, Пабло де (Sarasate, Pablo de), 30, 41, 43  
 Свобода, Јосиф, 22  
 Селфриџ-Филд, Елеоноре (Selfridge-Field, Eleonore), 31  
 Сен-Санс, Камил (Saint-Seans, Camille), 28, 42, 43, 44  
 Силвела Зденко (Silvela, Zdenko), 24, 25, 40  
 Симић, Владимир, 49, 51  
 Сирићинка, Живка, 48–56  
 Скрјабин, Александар (Скрјабин, Александр), 9  
 Славенски Јосип, 2, 3, 5, 6, 16, 18, 20, 23  
 Славик Јозеф (Slavik, Josep), 23, 26, 30, 45, 46  
 Сметана Беджих (Smetana, Bedřih), 21, 25, 26, 28, 29, 44, 46  
 Стефановић, Павле, 8, 17, 18  
 Стокић-Васиљевић, Мадлен, 3  
 Стравински, Игор (Стравинский, Игорь), 12, 33, 35, 40
- Т**  
 Талих, Вацлав (Talich, Vaclav), 21, 27, 29, 43  
 Тови, Доналд (Tovey, Donald), 35, 40  
 Токин, Бошко, 10  
 Томашевић, Катарина, 6, 7, 18  
 Томсон, Цезар (Thomson, Cesar), 31  
 Тополски, Златко, 27  
 Тошков, Петар, 27  
 Турино Томас (Turino, Thomas), 54
- Ф**  
 Фибих, Здењек (Fibich, Zdenek), 28, 44  
 Фиркушни, Рудолф (Firkušny, Rudolf), 21  
 Форе, Габријел (Faure, Gabriel), 25, 43  
 Фрајт, Вацлав (Frait, Vaclav), 20  
 Фрајт, Војтех (Frait, Voitěch), 20–46  
 Фрајт, Јован, 3, 4  
 Фрајт Јозефина, 29  
 Фрајт Лудмила, 3, 4, 20, 21  
 Фрајт Магдалена, 20, 21, 27, 29  
 Фрајт Стеван, 20, 21
- Ц**  
 Црвчанин, Миливоје, 23
- Х**  
 Хајек Емил, 20, 21, 22  
 Хајфец, Јаша (Heifetz, Jasha), 29  
 Халирж, Карел (Haliř, Karel), 26  
 Хаузер, Андре (Hauser, André), 4  
 Холуб, Карел, 22  
 Хофман, Неда, 3  
 Христић, Стеван, 10, 11, 44  
 Хрнчиж, Вацлав (Hrnčíz, Vaclav), 45  
 Хумл Вацлав, 20, 22, 27
- Ч**  
 Чајковски, Петар (Чайковский, Пётр), 23, 27, 30, 45  
 Чичовачки, Борислав, 2, 3, 18, 43
- Џ**  
 Џендер, Овен (Jander, Owen), 33, 36, 40
- Ш**  
 Шабрије, Гистав (Chabrier, Gustav), 25  
 Шевчик, Отакар, 20, 22, 23, 25, 26, 27  
 Шерхен, Херман (Scherchen Hermann), 39, 40  
 Ших, Бохуслав (Šich, Bohuslav), 23, 26, 29, 40, 45  
 Шкарка, Властимир, 20, 30  
 Шкарка, Рихард, 21, 30  
 Шкарка Славко, 20  
 Шкарка Станислав, 20, 30  
 Шкроуп, Франтишек, 26  
 Шнајдерхан, Волфганг (Schneiderchan, Wolfgang), 22  
 Шопен Фредерик (Chopin, Frédéric), 23, 42, 43  
 Шпор, Лудвиг, Луис (Spor, Ludwig, Louis), 30, 46  
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz), 23, 43  
 Шулхоф, Ервин (Schulhoff, Erwin), 30, 46

*Рецензенти у овом броју*

**Др Биљана Милановић**

истраживач-сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

**Др Мелита Милин**

научни саветник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

**Др Александар Васић**

научни сарадник Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду

**Др Мирјана Закић**

ванредни професор на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду

**Др Сања Ранковић**

доцент на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду

**Др Срђан Тепарић**

доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека у Србији, Београд

78

**МУЗИЧКИ талас** / главни уредник Бранка  
Радовић. – 1994, бр. 1– . – Београд : Слио ;  
Крагујевац : Филум, Филолошко-уметнички  
факултет, 1994– (Београд : Инстант систем). –  
29 cm

Godišnje.

ISSN 0354-9313 = Muzički talas

COBISS.SR-ID 125211143

# NAŠI ČESI

# 1-5



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





ФИЛМУ  
сцено