
РАЗГОВОРИ

Чланак примљен 3. септембра 2021.

Чланак прихваћен 4. новембра 2021.

Ивана Вуксановић*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музичку теорију

РАДОСТ ОТКРИЋА РАЗГОВОР СА АНИЦОМ САБО

Аница Сабо је композиторка, теоретичарка и редовна професорка Факултета музичке уметности у Београду, у пензији од 2020. године. Иако је непосредан повод за интервју њена недавно објављена монографија *Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku – metodološka pitanja* (Београд: Факултет музичке уметности, 2020), богата професионална биографија Анице Сабо и интензивно преплитање три области деловања – теорија, композиција и педагогија – додатни су мотив и инспирација за разговор са овом ауторком.

Аница Сабо је рођена у Београду 1954. године. На Факултету музичке уметности у Београду је студирала на два одсека – за композицију (у класама Станојла Рајичића и Срђана Хофмана) и за дувачке инструменте (Одсек за фагот, класа Ивана Туршича). Дипломирала је и магистрирала на одсеку за композицију (1986), а докторирала је на Универзитету уметности у Београду на одсеку Теорија уметности и медија (2014). У композиторском опусу Анице Сабо постоје сложене и обимне оркестарске композиције, попут *Diasonans* за симфонијски оркестар (1980), *Игре капи* за сопран и симфонијски оркестар (1982) и *Светлост*, студија за гудачки квартет и симфонијски оркестар (1986), али је ова ауторка примарно окренута камерном звуку (Гудачки квартет, 1987; *Импресије* за два клавира, 1989; *Акварели* за дувачки трио, 1992;



* Ауторкина контакт адреса: vuksanovici@fmu.bg.ac.rs.

Казивања за гудачки оркестар, 1993, у новој верзији 2014; *Лутања* за виолину и клавир, 1995, у новој верзији 2011; *Сенке* за виолончело, 1997; *Diantus* за клавир у четири руке, 2000; *Sanjališće* за рецитатора, флауту, виолину и виолу, 2010; *Nasmeh v slovarju / Осмех у речнику*, 2012). У теоријском раду је посвећена питањима музичке форме, процесуалности музичког тока и трансформацијама фолклорног узорка. Нарочито су значајне њене бројне студије композиција српских аутора (Стеван Мокрањац, Јосиф Маринковић, Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Јосип Славенски, Петар Бергамо, Станојло Рајичић, Војислав Вучковић, Александар Обрадовић, Љубица Марић, Берислав Поповић, Мирјана Живковић), као и словеначких композитора који су живели и стварали у српској средини (Даворин Јенко, Миховил Логар, Златан Вауда). Током скоро четири деценије педагошког рада, осим на Факултету музичке уметности у Београду, радила је и на другим високошколским установама у Србији и окружењу (Крагујевац, Нови Сад, Цетиње).

У Вашој професионалној биографији је приметно, већ од младалачких дана, паралелно или двоструко усмерење: у средњој музичкој школи сте похађали два одсека (теоретски одсек и одсек за фагот), а на факултету сте студирали композицију и фагот. Компоновање је Ваша примарна вокација и та линија је константно присутна у Вашем професионалном ангажману, али сте широкој јавности, не само оној у Србији већ и у региону, познатији по свом теоријско-аналитичком и стручно-педагошком раду. Како је дошло до овог померања акцента током Вашег професионалног деловања? Како је теорија превагнула или чиме Вас је увукла у своју орбиту?

Ја лично не доживљавам да је теорија превагнула. Можда је она била видљивија у мом раду, али у мени самој она никада није превагнула, већ је постала једнако важна као и компоновање. А заиста ме је увукла у своју орбиту. Цео свој радни век сам провела на Катедри за музичку теорију и сматрала сам да треба успоставити однос према музичкој теорији у једном професионалном смислу, да је неопходно да разумем одређене појаве у музици, да тражим аргументе за свој став према њима, да бих тај став ојачала, кориговала или можда напустила. То је била почетна одлука. А затим је уследило нешто што је било много важније и што је дугорочније утицало на моје бављење теоријом, а то је – радост открића. Музичка теорија заиста пружа обиље радости! Тај готово археолошки рад где ви проводите време (не мало!) урађајући у нечију композицију, у ту композиторску 'кухињу', откривајући 'зачине' које је композитор ставио, поступке које је применио – то је за мене било врло инспиративно и, наравно, доносило је много радости. Ја никада нисам доживљавала композицију и теорију као два изолована поља деловања. Једно је помагало другом – када, како и у којој мери, то сад стварно не бих умела да кажем.

Још док сам студирала код Рајичића и Хофмана, били смо у обавези да своју композицију вербално представимо. Као прашки ђак који је завршио Мајсторску школу Јозефа Сука, Рајичић је сматрао важним да постоји ред у композицији, који је индивидуалан и свако га осмишљава према сопственом стваралачком импулсу. Због тога увек с поносом

кажем да сам учила занат код мајстора. Професор Хофман (касније професор емеритус) инсистирао је на томе да наши коментари композиција буду утемељени и аргументовани. И данас кад прочитам неке своје записе из тог доба препознајем нит која је гравитирала ка музичкој теорији. Теорија је можда превагнула касније у тој видљивој димензији, али је увек битисала заједно са неким стваралачким импулсом јер ја истински верујем да је писање у оквиру теорије једнако креативно као и само компоновање.

Рекла бих и да је моје дружење са фаготом, још од средње школе, било посебно. Ја сам учила код професора Божицара Тумпеја који је свирао у бриљантним оркестрима и много сам научила из тих његових искустава. У школи „Славенски” родила се идеја међу професорима да ми који смо на теоретском одсеку свирамо неки додатни инструмент и мој први избор је био фагот (уз клавир који сам свирала од детињства). То су сви са изненађењем пропратили (тада није било много жена фаготисткиња), али исто тако и прихватили. Јако сам волела фагот и често сам наступала солистички и са разним ансамблима. Сматрам то великим и важним искуством. Касније сам се определила да дипломирам композицију, усмеравала сам се према теорији и није било реално да се свему томе посветим истовремено. С друге стране, та искуства су била функционална и мислим да су укупно формирала моју личност, или су бар налазила у мени погодно тло да се обликују.

Музичка форма је у фокусу Ваших теоријско-аналитичких радова. У њима разматрате основне принципе обликовања музичког тока, а аналитички корпус захвата композиције од XVIII до XXI века – композиције различитих стилских проседа, различитих композиционих система и процедура. Како видите питање музичке форме и идеју целине у савременој музици?

Идеја целине је заиста кључна за разумевање сваког уметничког дела. Ово је питање сувише сложено за један интервју, али могу да изнесем неке ставове о којима нисам писала и које би заиста требало схватити само као лични став неког ко се дуго бави питањем музичке форме и некога ко мисли, као што је професор Берислав Поповић у својој књизи написао, да је „музичка форма смисао у музици”.¹ Без идеје целине и без процеса обликовања музичког садржаја на начин који би омогућио разумевање те целине, композиција, чини ми се, не постоји. Или постоји врло ограничено, врло кратко и недоречено. Мислим да је за поимање целине јако битна синтакса. Видим да се синтакса образује на много нивоа; ту су ванмузички елементи, текст, покрет, ту је обиље комбинација компонената музичког израза које још увек није истрошено, и на крају, али сигурно не најмање важно – ту је електроника. Електроника даје обиље могућности, али ту може бити и замка. То је као у оној народној пословици „добар слуга, а зао господар”; представља сложен и захтеван посао за композитора, али и изазован у смислу брзог стицања до резултата. Другим речима, електроника је отворила велики дијапазон могућности, али је на неки начин и загосподарила композиторима. То није само обрт у технологији, то је обрт у свести, у емоцијама, у свему

¹ Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, Слио, 1998.

ономе што ствара једно музичко дело. Мислим да је недорасла свест о значају синтаксе, о томе како све елементе организовати, укротити, како тим материјалом располагати. Могу вам се допасти одређени моменти, али ви дело увек памтите по целини. Кад кажем синтакса – ја мислим на ред, на границе, контрасте, успорења, убрзања, на дистрибуцију материјала, јер то је све део процеса. Да бисмо разумели целину, морамо разумети музичку синтаксу.

Дугогодишње бављење феноменом симетрије у музици резултирало је монографијом Испољавање симетрије у музичком току – методолошка питања, штампаном 2020. године. У књизи наглашаваате да није реч о новој аналитичкој методи, већ о новој линији развоја традиционалне методе анализе музичке форме. Која су то теоријска изворишта која су Вас водила до симетрије као регулатора кохерентности музичког дела?

Основни постулат мог поимања симетрије исказан је у две студије (између њих има и других, али не могу све да их набројим), а то су студије Адолфа Бернхарда Маркса (Adolf Bernhard Marx) и Берислава Поповића. Маркс је форму сматрао синонимом за целину, а Поповић је говорио о музичком току као целини која има своја усмерења (при том се он не ослања директно на Маркса), тако да се мени чини да је појам целине кључан за однос према форми. У књизи сам писала о изворима из XIX века који су нам доступни, затим о теоретичарима руске, мађарске, бугарске, уопште словенске школе који музички облик, као и Маркс, дефинишу као процес обликовања (нем: *Formenlehre*). Ја нисам налазила у српском језику адекватан израз, па су ми сазнања из литературе на другим језицима помогла. Ако бисмо говорили о облицима, то би, како каже Маркс, била „збирка мртвих модела”. Ово сазнање је било драгоцено и зато сам се вратила на изворне принципе саме науке. То је та радост открића и ту је мене теорија увукла у своју орбиту. Зато мислим да је важно учити историју музичке теорије.

У књизи се ослањам и на Шенбергову (Arnold Schoenberg) књигу *Основи композиције* која практично говори о форми, затим на Рудолфа Ретија (Rudolph Reti) са његовим ставовима о мотиву, Бориса Асафјева и многе друге ауторе, укључујући и Вилијема Каплина (William Caplin). Битно је да поново читамо традиционалну методу и поново промишљамо све те термине за које мислимо да су нам добро познати. Ми смо остали у сфери структуре, уместо да се структура премести у феномен музичког тока. Делује тако једноставно, али у анализи и тумачењима треба бити веома пажљив и пре свега доследан. Драгоцено је сусрести се са својим заблудама и ја сам имала срећу да sazревам кроз ово учење. Када сам прочитала у предговору књиге *Време уметности* Драгутина Гостушког да је, како он сам каже, књига коначан исход многих година проведених у размишљању о питањима „која никад неће бити исцрпена, јер се увек постављају на други начин” – мени је лакнуло. То се односи и на форму и на симетрију.

У књизи сте као аналитички узорак користили Бартокова дела из раног и средњег стваралачког периода (први и други концерт за виолину и оркестар, први и други концерт за клавир и оркестар). О симетрији у Бартоковим делима је често писано. Како видите специфични допринос Ваше студије у односу на постојећу литературу? До каквих сазнања

је довело успостављање корелације између геометријских појмова и музичког тока у овим делима?

У уводу књиге сам нагласила да је симетрија нешто што је природно људском бићу и свету око нас, да је присутна свуда, па тако и у музици. Симетрију у музици схватам као склад, уравнотеженост, лепоту и целовитост музичког дела и отварам низ питања која се односе на утврђивање методологије анализе музичког тока која би била у позицији да поменуте атрибуте дела разоткрије. Кад кажемо да је нешто лепо, ми обично препознајемо симетрију, експлицитну или имплицитну. Те корелације између геометријских појмова и музичког тока су изузетно сложене; није то тако једнозначно како ми често мислимо и симетрија није сводива на понављање и квантитативну једнакост. Ја полазим од става да су својства музике у свом оспољењу у музичком току кључна одредница разумевања симетрије, а не обрнуто. Музички ток не треба сводити на геометрију. Штукеншмит (Hans Heinz Stuckenschmidt), рецимо, наглашава да је музика Беле Бартока „музика прецизног механичара, јувелира”, да је све врло јасно, али да се не открива код првог слушања. Када сам почела да се бавим 1986. године литературом о симетрији, за мене су изазов били Бартокови гудачки квартети, нарочито четврти и пети. То је била фасцинација! Затим сам наишла на тај феномен симетрије у другом Концерту за клавир и оркестар, узела сам у разматрање и остале његове концерте из средњег периода и покушала да нађем шта је кључни носилац те организације. Схватила сам да су то мотив и тематски материјал. У литератури се стално говорило о палиндрому (и мој први рад на ту тему који је штампан 1991. године је носио назив „Палиндромична симетрија у делима Беле Бартока”). Међутим, у разговору са Бериславом Поповићем, схватила сам да је ту нешто јако статично и неодговарајуће, да постоје различите нијансе и да постоји неусаглашеност: када се палиндромски мотивски уједначе, онда се структурно дезорганизују, и обрнуто. Одсеци и делови форме нису увек компатибилни по мотивском садржају. Писали су о томе и Лендвај Ерне (Ernő Lendvai, Ласло Шомфаи (László Somfai), Вера Ламперт (Vera Lampert) и други угледни аутори, али сам учавала неку недовољност. Нарочито ме је мучио Први концерт за виолину и оркестар који је захтевао брижљиво анализирање мотивске грађе. Све је водило сазнању да ту постоји једна оса која ће се издвојити, а која је потпуно невидљива. У тексту „Значај мотива у остварењу кохерентности циклуса“ који је објављен 1997. године први пут сам издвојила мотиве и пробала да сместим однос мотива и одсека у координатни систем. Добила сам добар резултат, али још увек је нешто недостајало. Тек кад је изашла књига Берислава Поповића добила сам одговарајуће теоријско упориште. Нарочито сам се ослонила на оно што је професор издвојио као симетрије карактерног варирања и симетрије пермутације у оквиру динамичних симетрија. На основу тога сам дошла до новог разумевања те иницијалне каписле у Бартоковим концертима, односно свих оних потенцијала који су водили ка палиндромичној симетрији. Занимљиво је, а о томе нисам писала у књизи, да је Барток касније напустио то „савршенство” симетрије. Тога нема у другим његовим концертима, рецимо у *Концерту за оркестар* који ме је највише занимао или *Концерту за виолу* (који је завршио Тибор Шерли / Tibor Serly). Зашто је напустио тај принцип? Он је

дошао до онога до чега сваки генијални композитор дође – да сам сруши свој споменик. Већ је *Соната за два клавира и удараљке* (која постоји у верзији концерта) другачије уређена; све што први став јесте, трећи није. Барток је у овом делу поставио једну антитезу, да би, по мом мишљењу, све то синтетизовао у петоставачном *Концерту за оркестар*. Напушта идеју тематских веза и такву врсту препознатљивости и спроводи својеврсни *salto mortale*. *Концерт за оркестар* би се могао доказати као синтеза његовог поимања симетрије и зато је то дело тако генијално.

Монографија је опремљена не само нотним примерима, већ и изванредно прецизним шемама, као и графичким и табеларним приказима у бојама. Ради се о детаљном, а опет врло прегледном аналитичком запису тематског, структурног и тоналног плана музичког тока ставова и композиција у целини. Како сте дошли до ових графичких решења и да ли су она специфична за „београдску аналитичку школу” када је форма у питању?

Мислим да заиста постоји „београдска школа” анализе. Кроз наш Факултет је прошао велики број аутора и њихов је допринос, по мом мишљењу, заиста огроман. Када је форма у питању, неопходно је кренути од уџбеника, заправо велике студије Властимира Перичића и Душана Сковрана *Наука о музичким облицима*, која је доживела бројна издања и на којој се деценијама уче генерације студената. У свету постоје разне студије тог типа, али ако смем да кажем, ја не познајем бољу од ове. То је студија која говори о типологији формалних модела, али истовремено и о ономе што та типологија није. Ту је књига Берислава Поповића, која је иновативна и у којој је, као што сам рекла, кључно дефинисан музички ток. Поменула бих и Драгутина Гостушког који говори о уметничкој геометрији, о арматури музичког дела, о музичкој морфологији (а морфологија јесте наука о облику!).

Што се тиче статуса примера у мојој књизи, то је резултат дугогодишњег промишљања. Један тип шема постоји у студији у оквиру прилога и тај начин приказивања композиције је увео професор Поповић када је предмет Музички облици постао трогодишњи курс на Факултету. После је тај принцип анализе кроз различите нивое рада напредовао. То су шеме које показују сва три плана композиције и јединствен је у свету зато што користи симболе за различите феномене у музичком току, нарочито на структурном плану, и то се генерацијама преноси. Други тип шема је дат у прилогу (оне су у бојама, али могу бити и без њих) и показује типове симетрије (статичне и динамичне), у којима се, понекад, налазе делови ових првих, елементарних шема. Цело поглавље у студији говори о симболима који су коришћени, како онима који су стандард у настави на Факултету, тако и они који су везани за симетрију или иду изван тих стандарда (то су нека специфична решења). Већина мојих примера је комбинован тип (осим можда оних који се односе на мотиве). Рецимо, постоји један пример у А3 формату за који сам имала преко стотину верзија, али кад сам дошла до тога да један концерт од више стотина или хиљада тактова представим на једној страни, то је показало кристализацију оса симетрије у Бартоковој форми. Текст је одједном почео да се скраћује; оно што сам писала на десет страна текста добила сам на две стране квалитетнијег исказа. Ова методологија и овај аналитички дискурс

рачунају на шему, нотни пример, табелу, графикон. Они нису декорација књиге, они су неопходни интегрални део текста (Пример 1).

У сопственом композиторском стваралаштву сте више окренути камерном звуку, сведенијој форми, прочишћеној фактури. Стиче се утисак да је компоновање у Вашем животу она неопходна интимна оаза чистог ужитка и креативности неоптерећених успехом, наградама и спољашњом признањима. Колико је у Вашим инструменталним композицијама трагова и утицаја оних професора код којих сте студирали композицију и оних српских аутора чија сте дела помно анализирали? Како Ваше теоријско-аналитичке бављење формом утиче на Ваше компоновање?

Констатација о интимној оази је, чини ми се, тачна, иако ни сама тога нисам била свесна док није овако формулисано. Имала сам прекиде у свом композиторском стваралаштву, али је компоновање увек било моја потреба. И скоро увек је било иницирано сновима и сањањем. Какви су то токови свести, да ли је то рад на себи или на композицији – то заиста не знам, али снови су увек изнедрили неку композицију. Моје композиције су биле, морам признати, добро прихваћене од стране извођача, што је мени превасходно важно. Извођачи су препознавали одређену логику, смисао, целовитост у њима и томе давали и свој печат.

Моје студије код Рајичића и Хофмана су изузетна искуства. Код Рајичића смо импровизацијом почетне идеје на клавиру проналазили пут до музичког израза који смо желели. А Хофман нам је предавао оркестрацију; то је била индивидуална настава и једна од некадашњих привилегија студената. Учећи тако код два композитора која су различитих вокација у основи, ја сам пуно научила. Да ли је то видљиво у мојим композицијама, није на мени да одговорим. Иако сам највише била у контакту са Хофманом (код кога сам магистрирала) и слушала његова предавања о електронској музици, ја, рецимо, нисам лично осетила потребу да електронику укључим у своја дела. И даље немам ту потребу. Човек мора да буде јако искрен према себи и свом стваралаштву, да ради оно што њему одговара, да не повлађује трендовима. Треба наравно све учити и знати, али не треба све усвојити као своју вокацију.

Тешко је рећи на који начин је моје бављење формом конкретно утицало на моје компоновање. Мислим да је све што сам радила у области теоријских сазнања оставило неког трага у мени. Жао ми је само што у току студија нисмо више изучавали дела српских композитора који су темељ српске музичке културе. Ја се и дан данас сећам свог сусрета са Првим гудачким квинтетом Милоја Милојевића који сам редиговала 1996. године. То је било велико откриће за мене. Ту је и Коњовић кога сам почела да изучавам због његовог односа према Стевану Мокрањцу, па сам тада и Мокрањца открила. Наравно, ми смо певали *Руковети*, али ми је проучавање форме тих композиција преко музичког тока омогућило боље разумевање дела. Теорија и композиција не искључују једна другу и у мом случају заједно дају резултате. Рецимо, мој омиљени композитор је Моцарт; он је био изузетан и радо га слушам, али он се теоријом није бавио. С друге стране, Шенберг и Хиндемит (Paul Hindemith) имају бриљантна теоријска запажања, али чешће слушам Прокофјева (Sergei

Prokofiev) који се теоријом није бавио. Ако је неко композитор, не мора да значи да је и добар теоретичар, и обрнуто. Теорија препознаје одређене феномене, рачуна на неку методологију, док композитор има слободу и право да бира по сопственом укусу и убеђењу. Ако му је још дата 'милост' да то може да презентује... тако настају велика дела и велика имена. Један од таквих је био и Барток.

Нарочиту инспирацију налазите у поезији. Шта је то што Вас привлачи савременој словеначкој поезији и како обликујете звук према стиховима? Да ли је у фокусу мелодичност словеначког језика, семантичко значење текста, ритам речи и стихова или мисаоно-рефлективни аспект песама?

Сви ови моменти које сте набројали – мелодичност, смисао, флексије речи и стихова – све је то неодвојиво. Једном превагне једно, други пут друго, то је управо оно што волим у композицијама које радим на неки текст. А то што сам се окренула словеначком језику, то је стицај околности. Није постојала намера. Ја сам у словеначки језик ушла заправо преко прозе, а не преко поезије. Маја Ђукановић, редовни професор Филолошког факултета, превела је 2005. године трилогију Бојана Месерка; наслови тих књига су *Сањашиште*, *Сањаоница* и *Сањачи*. Словеначки језик сам понела као говорни језик из детињства; никад га нисам изучавала, мада сам касније почела да откривам неке његове специфичности које су ми биле занимљиве. На промоцији Месеркових књига у Београду, један члан Друштва Словенаца, Јанко Брезовар, читао је делове из књига на фантастичан начин. Знала сам да ће кад-тад ови текстови наћи место у некој мојој композицији, што се и десило пет година касније. У питању су замршени токови људске свести, битисања главног протагонисте у паралелним световима због чега је он једног тренутка присебан, а у другом потпуно изгубљен, са честим главобољама... То ми је деловало тако блиско. У говору протагонисте нема знакова интерпункције, мења се редослед речи, пермутују се слогови, и те језичке игре, игре смисла и стање протагонисте су ми били врло занимљиви. Нисам користила превод, већ оригинални текст на словеначком језику.

Чудни су и путеви настанка композиције *Nasmeh v slovarju*. Требало је да компонујем нешто поводом промоције превода *Антологије савремене словеначке књижевности*, али дуго нисам налазила у тој антологији одговарајући текст. А онда, у повратку са Цетиња, на аеродрому сам листала ту књигу и одједном препознала две песме које сам на лицу места искомбиновала. Обе кокетирају са позитивним и негативним емоцијама; једна је *Реч страх не постоји више у речнику*, а друга је *Осмех у тами*. Замишљено је да виолиста и свира и рецитује, па се композиција приближава инструменталном театру. Ја сам ту, на аеродрому, чекајући лет авиона, имала у глави и текст и звук; инспирација је дошла у тренутку, у доколици, а доколица вас увек мами на неко 'друго' место. Ја сам, у сваком случају, јако срећна због својих излета у композицију и словеначки језик.

Често сте наглашавали да себе, пре свега, видите као педагога. Импресивни су резултати Вашег стручно-педагошког рада у смислу броја менторисаних завршних радова на свим нивоима студија, у смислу артикулације предмета Методика теоријске наставе,

одржавања семинара за наставнике средњих школа као и у ангажовању на другим високошколским установама у региону. Како Ви тумачите баланс теорије, анализе, композиције и педагогије у својој каријери?

Мени лично тај термин „баланс” није одговарајући. Можда је пре садејство, преплитање, прожимање... Некада је и дисбаланс. У дугорочном периоду је то све ипак садејствујуће. Тешко је у овим областима које сте поменули постићи баланс квантификавањем. Уосталом, шта фали једном добром дисбалансу? Ако смо га свесни, он може само да уравни ствари. Оно што тренутно радим, радим свим својим бићем, најбоље што умем. Не осећам пресију да увек ’штрпнем’ од свега помало да би све било избалансирано.

У Новом Саду сам радила пуних петнаест година, а затим и у Крагујевцу и Цетињу. Било ми је велико задовољство, али сам сматрала и својом обавезом да учествујем у радионицама за професоре и ђаке средњих школа. Била сам импресионирана и збуњена великим интересовањем ђака који су у јануару, по снегу, долазили са удаљених дестинација, чак и из суседних република. Истакла бих и такмичење средњих школа које организује друштво *Корнелије*. Такође, Центар за професионални развој и консалтинг са Универзитета уметности је организовао радионице у два наврата, на моју иницијативу. Сматрала сам да је добро да се то одржи у њиховим просторијама, да је то амбијент који може деловати стимулативно за улагање у школство. Нажалост, и то је прекинуто после друге радионице. Са великим ентузијазмом сам учествовала у свим иницијативама за сарадњу у средњим школама, јер ја јесам пре свега педагог и највише сам научила у раду са ђацима (то је та чувена и истинита Шенбергова изјава!). Али нисам чекала да они дођу код мене на факултет; ишла сам свуда где су ме звали јер сам желела да упознам професоре и ђаке. Имала сам подршку и узор у професорки Мирјани Живковић која је увек била за сарадњу са средњим школама. Одласком у пензију повукла сам се из свега. Смета ми што то није системски решено јер би било добро и функционално за обе стране, и факултетске професоре и наставнике у средњим школама, да контакт постоји.

Уз предани научно-теоријски и педагошки рад, интензивно сте се залагали и активно учествовали у обликовању научног студијског програма за Музичку теорију који је на Факултету и акредитован 2009. године. Били сте сведок и учесник многих промена у организацији наставе из теоријских предмета. Како је стасавао овај данас јединствени студијски програм у региону?

Када сам 1982. године дошла на Факултет, затекла сам једну озбиљну расправу мојих професора и колега који су желели да формирају Одсек за музичку теорију. Тадашња идеја је била да постоји група одсека (такозвани VII одсек) где би VIIа био за музикологију, VIIб за етномузикологију и VIIц за музичку теорију. У једном ранијем периоду је тај одсек постојао на Музичкој академији (данас ФМУ), али је укинута увођењем Одсека за општу музичку педагогију који је, на неки начин, покрио и теоријске предмете. Предмети Хармонија, Контрапункт и Музички облици постојали су само на одсецима за композицију, музикологију, дириговање, етномузикологију и оргуље, док су на Одсеку за општу музичку

педагогију постојали обједињујући предмети – Анализа музичког дела и Тонски слог. Тек касније, 1992. године су предмети Хармонија, Контрапункт и Музички облици уведени у програм основних студија овог одсека и постали су дипломски предмети.

Следећи покушај је био 1997. године. Идеја је била да се постојећи одсек за педагогију раслоји на а и б (један за педагогију, један за теорију), али ни то није заживело. У међувремену се на Одсеку за општу музичку педагогију развијало предано бављење теоријским дисциплинама. Нисмо имали основне студије музичке теорије, али се могло магистрирати и докторирати из теоријских дисциплина. Градили смо кућу од крова, а не од темеља. Увођењем болоњских процеса од 2004. године родила се поново идеја за формирањем одсека за музичку теорију, али ни тада није остварена јер се тежило само прилагођавању постојећег стања новим принципима. Тек 2009. године је Катедра за музичку теорију формирала овај студијски програм који јесте јединствен у целом региону. Дакле, од 1982. до 2009. године је прошло много времена и одсек је стасавао у врло сложеним околностима. У време болоњске реформе су тадашњи декан Факултета, Милан Михајловић, и цела институција подржали усавршавање кадра и студије пет професора са Катедре за музичку теорију на докторским студијама при Универзитету уметности, улажући на тај начин у један профил који је неопходан за функционисање Одсека на сва три нивоа студија.

Сада је тренутак да се уведу организациона, кадровска и техничка решења која су више наклоњена музичкој теорији. Ми имамо сјајне појединце, изузетне, са врхунским донетима и ја им се дивим. Али нама је потребна широка и квалитетна база, а основне и мастер студије су те које формирају базу. То би морало студентима и да се 'исплати' у смислу да морају имати првенство код запошљавања на предметима као што су Хармонија, Контрапункт и Музички облици.

На крају бих волела да се осврнемо и на Ваш друштвени ангажман. Активни сте у Друштву Словенаца и Националном савету словеначке националне мањине у Републици Србији, у оквиру којих се залажете за афирмацију и очување словеначке културе и уметности у Србији. Каква је интеракција две културе данас и које су Ваше активности у поспешивању интеркултуралне комуникације?

Са великим задовољством сам се бавила тим активностима и нарочито промовисањем композитора Даворина Јенка, Миховила Логара и Златана Вауде који су пореклом Словенци, али су живели, радили и стварали у Србији. Као композитор, теоретичар и педагог, сматрала сам да је моја обавеза да не дозволим да се ово заборави. Мој први текст је изашао у часопису *Traditiones* у Словенији, где сам представила широј јавности делатност ових композитора. Како су постојали разни пројекти у оквиру Друштва Сава и Националног савета, увек сам настојала да се том приликом изведу неке од композиција ових аутора. Ангажовала сам се око обележавања стогодишњице смрти Даворина Јенка, аутора бројних химни (химне Србије, химне словеначке војске...) и то су заједно организовали Национални савет, Музиколошки институт САНУ и Амбасада Републике Словеније. О Вауди сам заиста

бројне текстове написала и организовала извођење његових и Логаревих камерних дела. Оно што је видљива бољка наше средине јесу доступност и срећеност архива, не само словеначких композитора. Тешко је било истражити Ваудину заоставштину, пописати све његове камерне композиције, проучавати Јенкову преписку (занимљиво је да је он словеначки језик писао ћирилицом), а то су људи који припадају овој култури, који су се осећали делом ове културе. Ипак, доста тога је урађено: снимљен је филм о Вауди, приликом обележавања годишњице Јенку одржан је концерт словеначких стваралаца у Србији, постоје Дани словеначког филма, организовано је више изложби на којима је представљена делатност инжењера, лекара, професора и других посленика друштвеног и јавног живота. У склопу Друштва су и пројекти обележавања словеначких празника уз пратеће обичаје, а Друштво има и свој хор који наступа овде и у Словенији. Морам да поменем и часопис *Словеника*, покренут као часопис за науку, културу и образовање, који је јединствен часопис међу националним мањинама.

Упркос ратовима на овим просторима, веза две културе је увек постојала. Мислим да је она и данас јако добра, али може бити и боља. Као и све, она зависи од маркетинга; што је маркетинг бољи, то су и протоци уметника, дела, извођача, писаца – бољи. Још увек доста тога зависи од личних иницијатива. Ја се искрено надам да ће бити снимљен филм о Логару, да ћемо средити архиву о Јенку и да ћемо стваралаштво словеначких аутора из Србије учинити доступним у Словенији. Ми морамо да улажемо у културу сећања и зато гледам оптимистички у ту сарадњу и културну размену.

Пример 1

