
CONVERSATIONS

Article received on September 3rd 2021
Article accepted on November 4th 2021
UDC 78.071.1 Ca6o A.(047.53)
DOI 10.5937/newso2158037V

Ivana Vuksanović*

University of Arts in Belgrade
Faculty of Music
Department of Music Theory

THE JOY OF DISCOVERY AN INTERVIEW WITH ANICA SABO

Anica Sabo is a composer, theorist, and formerly a full professor at the Faculty of Music in Belgrade, retired since 2020. Although the immediate occasion for this interview is her recently published monograph, *Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku – metodološka pitanja* (“Manifestations of Symmetry in Musical Flow: Issues of Methodology”, Belgrade, Faculty of Music, 2020), the rich professional biography of Prof. Sabo, bringing together and overlapping three different areas in her work – music theory,



* The author's contact details: vuksanovici@fmu.bg.ac.rs.

composing, and pedagogy – provide an additional incentive and inspiration for conducting this interview with her.

Anica Sabo was born in Belgrade in 1954. At the Faculty of Music, she majored in two fields – composition (under the supervision of Stanojlo Rajičić and Srđan Hofman) and wind instruments (bassoon), with Ivan Turšič. She earned her undergraduate and master's degree at the department of composition (1986), and acquired a doctoral degree at the University of Arts in Belgrade, the Department of Art and Media Theory (2014). Sabo's compositional oeuvre comprises complex and extensive orchestral works, such as *Diasonans* for symphony orchestra (1980), *Igre kapi* ("Water Drop Dances") for soprano and symphony orchestra (1982), and *Svetlost* ("Light"), a study for string quartet and symphony orchestra (1986), but her main focus is on chamber music (String Quartet, 1987; *Impresije* / "Impressions" for two pianos, 1989; *Akvareli* / "Water Colours" for wind trio, 1992; *Kazivanja* / "Narrations" for string orchestra, 1993, revised in 2014; *Lutanja* / "Wanderings" for violin and orchestra, 1995, revised in 2011; *Senke* / "Shadows" for violoncello, 1997; *Diantus* for piano four-hands, 2000; *Sanjališće* / "Dream-realm" for narrator, flute, violin, and viola, 2010; *Nasmeh v slovarju* / "A Smile in the Dictionary", 2012). Her work in music theory focuses on issues in musical form, the processuality of musical flow, and transformations of models taken from folk music. Especially significant are her numerous studies of pieces by Serbian authors (Stevan Mokranjac, Josif Marinković, Petar Konjović, Miloje Milojević, Josip Slavenski, Petar Bergamo, Stanojlo Rajičić, Vojislav Vučković, Aleksandar Obradović, Ljubica Marić, Berislav Popović, Mirjana Živković) as well as Slovenian composers who lived and worked in Serbia (Davorin Jenko, Mihovil Logar, Zlatan Vauda). Over the course of a teaching career spanning almost four decades, apart from the Faculty of Arts in Belgrade, she also taught at other institutions of higher education in Serbia and the region (Kragujevac, Novi Sad, Cetinje).

In your professional biography, from very early on, one may trace a parallel or double trajectory: in high school you did a double major (in music theory and the bassoon), whereas at the faculty you studied composition and the bassoon. Composing is your primary vocation and that line has been a constant presence in your professional activities, but to the wider public, not only in Serbia, but also in the region, you are better known in terms of your work in music theory and analysis, as well as music pedagogy. How did this change of emphasis in your scholarly work come about? How did theory prevail, or what was it about theory that pulled you into its orbit?

Personally, I don't feel as if theory prevailed. It may have been more visible in my work, but as for me personally, it never really prevailed, but grew equally important as composing. And indeed, it did pull me into its orbit. I spent all my working life at the Department [*Ogceκ*] of Music Theory and I felt that I should establish a relationship with music theory in a professional sense, that it was necessary to understand certain phenomena in music, to look for arguments to corroborate my views about them, in order to reinforce, adjust, or perhaps abandon them. That was my starting decision. And then something else emerged, something that was much more important and made a longer-term impact on my work in music theory, and that was – the joy of discovery. Music theory really offers so much joy! This almost archaeological kind of work, where you spend time (not a little time!) immersing yourself into somebody's piece of music, in this sort of compositional "kitchen", discovering what "spices" the composer used, what procedures she applied – that was very inspiring for me and, of course, brought a lot of joy. I have never perceived composition and theory as two separate fields of activity. One has always assisted the other – when, how, and to what degree, I could not possibly say right now.

While I was still studying with Rajičić and Hofman, we were required to explicate our pieces in verbal presentations. As a former Prague student who finished Josef Suk's Master School, Rajičić maintained that a piece of music should be well ordered, which was open to individual interpretations and everyone could shape it according to their own creative impulses. That is why I am always proud to say that I learned my craft from a master. Professor Hofman (later Emeritus) insisted that our explications of our pieces should be well grounded and thoroughly argued. Even today, when I read some of my writings from those days, I recognize a thread that gravitated toward music theory. Theory may have prevailed later, in that visible dimension, but it always existed alongside this sort of creative impulse, because I truly believe that writing in the field of music theory is as creative as composing itself.

I would also say that my relationship with the bassoon, ever since high school, was something special. I studied with Professor Božidar Tumpelj, who performed with brilliant orchestras, and I learned a lot from his experiences. At *Slavenski* School of Music there was this idea among the professors that those of us who were music theory majors should play an additional instrument and my first choice was the bassoon (in addition to the piano, which I had played since childhood). Everybody was surprised by this (there were not many women bassoonists at the time), but they also accepted it. I really

loved playing the bassoon and I often performed solo and with various ensembles. I consider it a great and important experience. Later I decided to study composition, I was focusing on theory and it wasn't feasible to pursue all of that at once. On the other hand, these were very useful experiences and I think that overall, they helped shape my identity, or at least found a fertile soil in me to grow and thrive.

Musical form is the main focus of your work in theory and analysis. In this line of work you explore the basic principles of shaping a work's musical flow, while your analytical oeuvre encompasses pieces from the 18th to the 21st century – pieces espousing various stylistic orientations, different systems and procedures of composition. What is your view regarding the issue of musical form and the notion of a whole [целина] in contemporary music?

The notion of a whole is really crucial in understanding any work of art. This issue is too complex to unpack in an interview, but here I can express some views that I haven't expressed in writing before and that one should really take as no more than the personal views of someone who has spent a long time addressing the issue of form in music and someone who maintains, as Professor Berislav Popović wrote in his book, that “musical form is the meaning of music”.¹ Without the notion of a whole and without the process of shaping musical contents in a way that might enable one to comprehend that whole, a piece of music, it seems to me, does not exist. Or, it exists in a very limited way, very briefly and inarticulately. I think that syntax is highly important for comprehending a piece as a whole. I can see that syntax takes shape on various levels; that would include extra-musical elements, the lyrics, choreography, a wealth of combinations involving various components of musical expression that have not been exhausted yet, and, last but certainly not least – there is electronics. Electronics offers an abundance of possibilities, but there may be a trap in there as well. It's like in that popular saying: “a good servant, but a bad master”; it is a lot of complex and demanding work for a composer, but it's also alluring in terms of obtaining quick results. In other words, electronics opened a wide range of possibilities, but, in a way, it has also enslaved composers. It is not just a technological turn, but a turn in one's awareness, emotions, in everything that makes a piece of music. I think there is not enough awareness of the importance of syntax, of how to orga-

¹ Berislav Popović, *Muzička forma ili Smisao u muzici*, Belgrade, Clio, 1998.

nize all the elements, how to tame them, how to handle the material. You may like individual places in a piece, but you always remember the work as a whole. When I say syntax – I mean order, section divisions, contrasts, decelerations, accelerations, the way the material is distributed, because all of that is part of the process. In order to understand the whole, one must understand the musical syntax.

*Your many years of studying the phenomenon of symmetry in music has resulted in the monograph *Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku – metodološka pitanja*, published in 2020. You emphasize in the book that it does not offer a new analytical method, but a new line in the development of the traditional method of formal music analysis. What were the theory sources that led you to symmetry as a regulator of the coherence of a musical work?*

The main precept of my conception of symmetry comes from two studies (there are others as well, but I couldn't list them all here), by Adolf Bernhard Marx and Berislav Popović. Marx considered form synonymous with wholeness, whereas Popović spoke of musical flow as a whole that has its directions (without directly relying on Marx), so to me, it seems that the notion of a whole is crucial in dealing with form. In my book, I wrote about 19th-century sources that are available to us, then about theorists from the Russian, Hungarian, Bulgarian, and, in general, Slavic school who, like Marx, define musical form as the process of shaping music (Ger. *Formenlehre*). I could not find an adequate term in Serbian, so I used my knowledge of literature in other languages. If we were to speak about forms, it would be, Marx says, a "collection of dead models". That was a valuable insight and therefore I returned to the original principles of the discipline itself. That was the joy of discovery and the moment when theory pulled me inside its orbit. That is why I think it is important to learn about the history of music theory.

In my book, I also used Arnold Schoenberg's *Fundamentals of Musical Composition*, which is practically about form, as well as Rudolph Reti, with his views regarding motives, Boris Asafyev and many other authors, including William Caplin. It is important that we keep re-reading the traditional method and rethinking all those terms that we consider quite familiar. We've remained stuck in the domain of structure, instead of transferring the concept of structure to the phenomenon of musical flow. It seems so simple, but in analysis and interpretations one should be very careful and above all consistent. It is invaluable to confront your own misconceptions and I was fortu-

nate enough to grow through this type of learning. When I read in the preface to Dragutin Gostuški's book *Vreme umetnosti (Time of Art)* that, as he put it himself, the book is the final result of many years spent pondering questions "that will never be exhausted, because they keep coming up in different guises" – I felt relieved. That also applies to form and symmetry.

The analytical samples in your book comprise works by Bartók from his early and middle creative periods (the First and Second Violin Concerto, the First and Second Piano Concerto). Symmetry in Bartók's works has often been written about. Where do you see the specific contribution of your study in relation to the existing literature? What kind of insights have resulted from establishing a correlation between geometric concepts and the musical flow in these works?

In my introduction I emphasized that symmetry is something that is inborn to human beings and the world surrounding us, that it is present everywhere, and, therefore, in music as well. I view symmetry in music as the harmony, balance, beauty, and integrity of the musical flow and I broach a series of questions about establishing a methodology for analysing the musical flow that would be in a position to reveal those attributes of the analysed work. When we say that something is beautiful, we usually recognize that it is symmetric, whether explicitly or implicitly. These correlations between geometric concepts and musical flow are extremely complex; it is not so straightforward like we often think and symmetry does not boil down to repetition and quantitative equality. My starting position is that the musical properties of a piece, the way they are externalized in the musical flow, are the key factor in understanding its symmetry, not the other way around. A musical flow should not be reduced to geometry. Hans Heinz Stuckenschmidt, for example, asserts that the music of Béla Bartók is that of "a precise mechanic, a jeweller", that everything in it is crystal clear, but not at first hearing. When I first began studying the literature about symmetry in 1986, I was attracted to Bartók's string quartets, especially the fourth and fifth. This was a fascination! Then I encountered the same phenomenon of symmetry in the *Second Piano Concerto* and began looking at his other concertos from the middle period and tried to identify the main support of that type of formal organization. I realized it was the motives and motivic material. The literature kept talking about palindromes (including my first paper on the topic, published in 1991, titled "Palindromična simetrija u delima Bele Bartoka" / Palindromic Symmetry in Works by Béla Bartók). However, in my

conversations with Berislav Popović, I realized there was something rather static and inadequate about this, that there were different nuances and that there was an inconsistency: when palindromes are motivically brought together, then they become structurally disorganized, and vice versa. The sections and segments of the form are not always compatible in terms of motivic content. Ernő Lendvai, László Somfai, Vera Lampert, and other prominent authors had also written about this, but I saw a sort of insufficiency there. I was especially troubled by the First Violin Concerto, which demanded a careful analysis of its motivic material. It was all leading toward a realization that there was a single axis that would come out, otherwise completely invisible. In the study titled “Značaj motiva u ostvarenju koherentnosti ciklusa” (The Significance of Motives in Achieving the Coherence of a Cycle), which came out in 1997, for the first time I isolated the motives and tried to present the relationship between the motives and the sections in a coordinate system. I got good results, but something was still missing. It was only when Berislav Popović’s book came out that I found sufficient theoretical support. I made particular use of what the professor had isolated as character variation symmetries and permutation symmetries within dynamic symmetries. On that basis I arrived at a new understanding of that initial spark in Bartók’s concertos, that is, all of those potentials leading toward palindromic symmetry. It is interesting that in his later works – I didn’t write about this in my book – Bartók abandoned this ‘perfection’ of symmetry. It is missing from his other concertos, for instance the *Concerto for Orchestra*, which interested me the most, or his *Viola Concerto* (which was completed by Tibor Serly). Why did he abandon that principle? He achieved what every genius composer achieves – toppling his own monument. The *Sonata for Two Pianos and Percussion* (which also exists in a concerto version) already follows a different structure; all that which is the first movement, the third movement is not. In his work Bartók set up an antithesis, in my view, only to synthesize the whole thing in his five-movement *Concerto for Orchestra*. He abandons the idea of thematic links and that kind of recognisability and performs a sort of *salto mortale*. The *Concerto for Orchestra* could be demonstrated as a synthesis of his conception of symmetry and that is what makes it such a work of genius.

The monograph is furnished not only with notated examples, but also with remarkably precise diagrams, as well as coloured graphics and tables. It is a detailed and yet quite comprehensible analytical rendering of the thematic, structural, and tonal plan of the musical flow of individual movements and

entire pieces. How did you arrive at those graphic renderings and are they peculiar to the “Belgrade analytical school” when it comes to form?

I do think that there is a “Belgrade school” of music analysis. A large number of scholars went through our Faculty and, in my opinion, their contribution is really immense. When it comes to form, one must begin from the textbook, in fact, the great study of Vlastimir Peričić and Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima* (“The Science of Musical Forms”), which went through a number of editions and has taught generations of students. There are various studies of this type in the world, but, if I may say so, I have yet to read a better one. It is a study that talks about the typology of formal models, but also, at the same time, about what that typology is not. There is also the book by Berislav Popović, which is innovative and which, crucially, as I said above, offers a definition of musical flow. I would also mention Dragutin Gostuški, who spoke of artistic geometry, the scaffolding of a musical work, musical morphology (and morphology is indeed the study of form!).

Concerning the status of the examples used in my book, it is the result of many years of reflection. One type of diagram is found in the appendices of the study and this mode of presenting pieces was introduced by Professor Popović when Musical Forms became a three-year course at the Faculty. Later on, that principle of analysis progressed through various levels of work. These are diagrams that show all three levels of the piece and they are globally unique because they use symbols for different phenomena in the musical flow, especially in terms of structure, and this has been handed down for generations. Another type of diagram is provided in the appendix (in colour, although black-and-white can also be used) and shows different types of symmetry (static and dynamic), containing, occasionally, parts of those initial, elementary schemes. This chapter as a whole talks about the symbols that are in use, both the standard ones, which are used for teaching at the Faculty in general, as well as those that relate to symmetry or go beyond those standards (these comprise some specific solutions). Most of my examples are of a hybrid type (except, perhaps, those that relate to motives). For instance, there is an A3-format example that I developed in over a hundred different versions, but when I managed to present a concerto comprising several hundred or thousand bars’ worth of music on a single page, it revealed the crystallization of the axes of symmetry in Bartók’s form. Suddenly, my prose started condensing; what I had written in ten pages I could now express on two pages in better quality prose. This methodology and this ana-

lytical discourse count on diagrams, notated examples, tables, graphs. They are not there to adorn the book, but are an indispensable integral part of the text (Example 1).

In your own compositional oeuvre, you are closer to chamber music, less expansive forms, more rarefied textures. One gets the impression that composing in your life serves as that necessary intimate oasis of pure pleasure and creativity unburdened by success, prizes, and external rewards. In your instrumental pieces, is there a strong presence of traces and influences of those professors with whom you studied composition and of those Serbian authors whose works you analysed in detail? How do your theoretical-analytical dealings with form shape your composing?

What you just said about an intimate oasis is correct, I think, although I wasn't even aware of that myself until you formulated it like that. I have had discontinuities in my compositional work, but composing was always a need for me. And it was almost always initiated by dreams and dreaming. What kind of streams of consciousness those were, whether it was me trying to perfect myself – that I really don't know – but dreams invariably gave birth to pieces of music. My pieces have been, I must admit, well received by performers, which is of paramount importance for me. Performers have recognized a certain logic, sense, integrity in them and used that to leave their own mark on them. My studies with Rajičić and Hofman were unique experiences. With Rajičić, we improvised our initial ideas on the piano to find the path to the kind of musical expression we sought. Whereas Hofman taught us orchestration; these were one-on-one tutorials, one of the privileges that students used to enjoy. Thus working with two composers who basically followed different vocations, I learned a lot. Whether that shows in my pieces is not for me say. Although I was closer to Hofman (who supervised my master's) and attended his lectures on electronic music, I personally, for instance, have never felt a need to use electronics in my works. And that hasn't changed since. One has to be completely honest with oneself and one's work, doing what suits her, rather than follow trends. Of course, one should learn and be familiar with everything, but one should not adopt everything as part of one's own vocation.

It's difficult to say how my dealings with form have specifically influenced my work in composition. I think that everything I've done in the domain of theoretical studies has left a mark in me. I wish that as students we

had spent more time studying works by Serbian composers, who constitute the foundations of Serbian musical culture. Even today, I still remember my first encounter with Miloje Milojević's First String Quartet, which I edited in 1996. That was a big discovery for me. And there was Konjović as well, whom I began studying because of his relationship with Mokranjac, so then I also discovered Mokranjac. Of course, we did sing *Rukoveti* ("Garlands"), but studying the form of those pieces via their musical flow enabled me to understand them better. Theory and composition are not mutually exclusive and, in my case, they produce results. For instance, my favourite composer is Mozart; he was unique and I enjoy listening to his music, but he did not deal with theory. On the other hand, Schoenberg and Hindemith made brilliant theoretical observations, but I prefer listening to Prokofiev, who did not deal with theory. If one is a composer, that does not necessarily mean that one is a good theorist and vice versa. Theory recognizes certain phenomena, entails a given methodology, whereas a composer has the freedom and right to choose according to her own taste and beliefs. If, on top of that, she is "blessed" with an ability to present that... that's how great works and great names are made. Bartók was one of them.

Poetry is a special source of inspiration for you. What is it about Slovene poetry that you find so attractive and how do you shape your sounds to match the verses? Do you focus on the melodic qualities of the Slovene language, the semantic meaning of the text, the rhythm of the words and lines, or the conceptual-reflective aspect of the poems?

All of those aspects you mentioned – melodic qualities, meaning, inflections of the words and verses – all of those things are inseparable. Sometimes one thing prevails, sometimes another, that's precisely what I love about composing music with words. As for why I turned to the Slovene language, that was purely circumstantial. It wasn't intended. I came to the Slovene language via prose, not poetry. Maja Đukanović, a full professor at the Faculty of Philology, translated in 2005 the trilogy of Bojan Meserko; the titles of the three books are *Sanjalište* ("Dreamrealm"), *Sanjaonica* ("Dreamroom"), and *Sanjači* ("Dreamers"). I had Slovene in me as the spoken language of my childhood; I have never studied it, although I later began discovering some of its specificities that I found interesting. At a presentation of Meserko's books in Belgrade, a member of the Slovenian Society, Janko Brezovar, read out parts from the books in a phenomenal way. At that point I knew that, sooner

or later, those texts would find a place in a piece of mine, which finally happened five years later. The texts present convoluted streams of human consciousness, the main protagonist's existence in parallel worlds, which causes him to alternate between lucid and completely lost states, with frequent headaches... That seemed so close to me. There is no punctuation in the protagonist's speech, the word order is subject to change, syllables are permuted, and I found these language games, semantic games, and the protagonist's condition highly interesting. I didn't use the translation, but the original Slovene text.

Similarly peculiar was the way my piece *Nasmeh v slovarju* came to be. I was supposed to compose something for the book launch of the Serbian translation of the *Anthology of Contemporary Slovene Literature*, but for a long time I couldn't find a suitable text in that anthology. And then, on my way back from Cetinje, I was browsing through the book and suddenly identified two poems, which I combined right there and then. Both of them flirt with positive and negative emotions; one of them is called "Reč strah ne postoji više u rečniku" (The Word Fear is No Longer in the Dictionary) and the other is "Osmeh u tami" (A Smile in Darkness). The way I conceived the piece is that the violist should both play and recite, which brings it closer to instrumental theatre. Right there, at the airport, waiting for my flight, I already had in my mind both the lyrics and the sound; inspiration came out of the blue, at leisure, and leisure always lures you to go "somewhere else". Anyway, I am really happy about my excursions into composition and the Slovene language.

You have often asserted that you see yourself primarily as a pedagogue. The accomplishments of your professional pedagogical work are impressive, in terms of the number of final dissertations you have supervised on all levels of study, in terms of articulating the Methodology of Teaching Music Theory as a course, offering seminars for high-school teachers, as well as working at other institutions of higher education in the region. How do you view the balance of theory, analysis, composition, and pedagogy in your career?

For me personally, that term, "balance", is not entirely pertinent. Sometimes it's also an imbalance. Taking a long-term perspective, it is still a sort of partnership. It is difficult to achieve a balance in all the areas you mentioned by quantifying. Besides, what's wrong with a nice bit of imbalance? If we're aware of it, it can only help us to balance things out. Whatever I'm currently work-

ing on, I put all I have in it, as best I can. I do not feel obliged to add a “pinch” of this or a “pinch” of that merely to keep everything balanced.

In Novi Sad I worked a full 15 years, and then also in Kragujevac and Cetinje. It was a great pleasure for me, but I also considered myself obliged to take part in workshops for professors and high-school students. I was impressed and confounded by the level of enthusiasm shown by the students who, in the middle of January, battling snow, came all the way from remote places, even from neighbouring states. I would also single out the competition of high schools organized by the *Kornelije* society. Also, the Centre for Career Development at the University of Arts organized workshops on two occasions, on my initiative. I thought it was advisable to use their facilities, that this environment might act as a stimulus for investing in education. Sadly, this too was discontinued after the second workshop. With a lot of enthusiasm I took part in every initiative reaching out to high schools, because I am first and foremost a pedagogue and I’ve learnt the most by working with my students (paraphrasing that famous and true Schoenberg line!). But I did not wait for them to come to me, to the Faculty; I went wherever I was invited, because I wanted to meet professors and students. My support and model was Professor Mirjana Živković, who always advocated cooperation with high schools. When I retired, I retired from everything. I’m bothered by the absence of a systemic approach, because it would be good and useful for both sides, faculty professors and high-school teachers alike, if there were regular contacts.

Alongside your devoted work in theoretical research and pedagogy, you were also a forceful advocate of and an active participant in the shaping of the Music Theory academic study programme, which was finally accredited at the Faculty in 2009. You witnessed and participated in many changes in the organization of teaching the theoretical subjects. How did this study programme, which is now unique in the region, come to be?

When I joined the Faculty in 1982, I was confronted with a serious debate involving my professors and colleagues who sought to form a Department of Music Theory. The idea at the time was to put together a group of departments (the so-called seventh department), where 7a would cover musicology, 7b would cover ethnomusicology, and 7c would be the music theory department. At an earlier time, such a department already existed at the Academy of Music (today the Faculty of Music), but it was replaced with the Depart-

ment of General Music Pedagogy, which, in a way, covered the theoretical subjects as well. The subjects of Harmony, Counterpoint, and Musical Forms existed only at the departments of composition, musicology, conducting, ethnomusicology, and organ, whereas the Department of General Music Pedagogy offered integrated subjects: Analysing a Work of Music and Tonal Construction. Only later, in 1992, were Harmony, Counterpoint, and Musical Forms added as subjects to the B.A. curriculum at this department and made into final thesis subjects.

The next attempt came in 1997. The idea was to split the existing department of pedagogy into a and b (one for pedagogy, the other for theory), but that didn't take off either. Meanwhile, the Department of General Music Pedagogy developed a committed engagement with theoretical disciplines. We did not have an undergraduate study programme in music theory, but one could earn a master's or doctoral degree in music theory disciplines. We were building a house from the roof down, not from the foundations up. The introduction of the Bologna process in 2004 saw a rebirth of the idea to form a department of music theory, but once again this failed to materialize because efforts were only made to adjust the existing setup to the new principles. Only in 2009 did the Division [*каџеџа*] of Music Theory finally form this study programme, which is indeed unique throughout the region. So, a lot of time passed between 1982 and 2009 and the department was born in rather complex circumstances. At the time of the Bologna reform, the dean of the Faculty at the time, Milan Mihajlović, and the institution as a whole supported further education for the teaching staff and the enrolment of five professors from the Music Theory Division in the doctoral study programme at the University of Arts, investing thereby into an academic profile that was necessary to make the Department operational in all three levels of study.

Now is the time to introduce organizational, personnel, and technical provisions that would be more favourable to music theory. We have brilliant, excellent individuals, with top-notch references, and I admire them. But we need a broad and high-quality basis, and that is formed in undergraduate and master's study programmes. They would have to be seen as "worthwhile" for students, in terms of making them the first in line to be hired to teach subjects such as Harmony, Counterpoint, and Musical Forms.

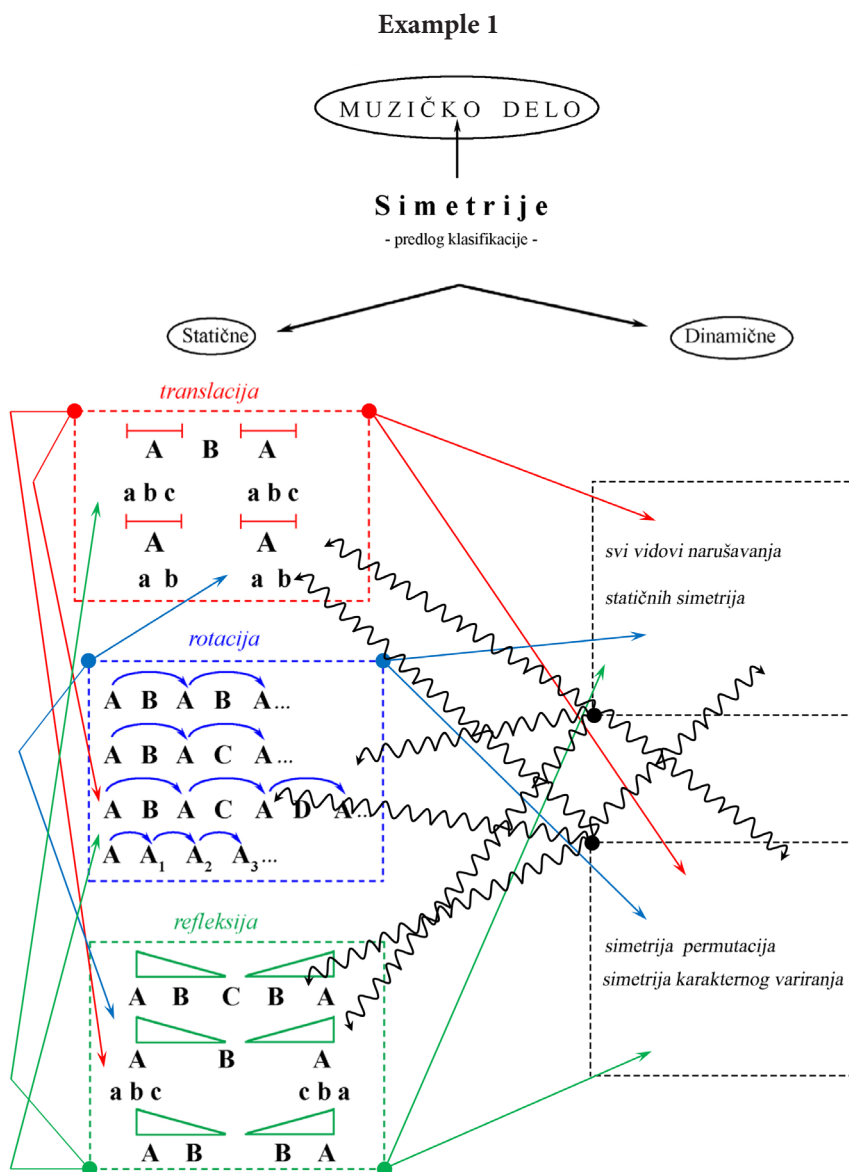
Finally, I would like us to talk about your social activities as well. You are active in the Slovenian Society and the National Council of the Slovenian National Minority in the Republic of Serbia, where you advocate the affirmation

and preservation of Slovenian culture and art in Serbia. How would you describe the interaction between the two cultures today and what are your activities in fostering intercultural communication?

I have pursued those activities with much pleasure, especially promoting the composers Davorin Jenko, Mihovil Logar, and Zlatan Vauda, who had Slovene origins, but lived, worked, and created their works in Serbia. As a composer, theorist, and pedagogue, I considered it my duty to save that from oblivion. My first article was published in the Slovenian journal *Traditiones*, where I presented the work of these three composers to the wider public. Since there were various projects at the Sava Society and the National Council, I always tried to use those occasions to have some of their works performed in public. I took an active part in marking the centenary of Davorin Jenko's death, the author of numerous anthems (Serbia's national anthem, the anthem of the Slovenian army...), which was jointly organized by the National Council, the Musicology Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts, and the Embassy of the Republic of Slovenia. I've really written a lot of texts about Vauda and staged public performances of his and Logar's chamber works. A notable malady tormenting our country is the poor availability and general state of our archives, not only regarding Slovenian composers. It was difficult to explore Vauda's legacy, to make an inventory of his chamber pieces, to study Jenko's correspondence (interestingly, he used the Cyrillic script to write in the Slovene language), and these are people who belong to this culture, who felt as part of this culture. Nevertheless, a lot was done: a film was made about Vauda, Jenko's centenary was marked with a concert featuring music by Slovenian composers in Serbia, there is a festival of Slovenian cinema, several exhibitions have been mounted to present the work of Slovenian engineers, doctors, professors, and other figures working in Serbia's society and public life. The Society has also supported projects dedicated to celebrating Slovenian holidays with their corresponding customs, and the Society also has its choir, who perform here and in Slovenia. I must also mention the *Slovenika* magazine, founded as a magazine for scholarship, culture, and education, which is a unique periodical among the national minorities of Serbia.

Despite the wars that happened in this part of the world, there has always been a bond between the two cultures. I think that bond remains strong today, but could be stronger still. Like everything else, it depends on marketing; the better the marketing, the better the circulation of artists, works, per-

formers, writers. A lot still hinges on individual initiatives. I sincerely hope that they will make a film about Logar, that we'll make an inventory of Jenko's archive, and that we'll make the oeuvres of Slovene authors from Serbia accessible in Slovenia. We must invest in memory culture and therefore I have an optimistic view of this cooperation and cultural exchange.



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 Драгутину 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-рефлексивни 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 таму*. 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 укинут 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

