

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

**СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ;
250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА
&
СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ**

Уређивачки одбор

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Биљана Миндић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Рецензенти

- Димитрије Големовић, редовни професор, Факултет музичке уметности у Београду
Бранка Радовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Снежана Николајевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Ира Продавов Крајишник, редовни професор, Академија уметности у Новом Саду
Невена Даковић, редовни професор, Факултет драмских уметности у Београду
Марија Гирић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Биљана Павловић, редовни професор, Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић
Невена Ђеклић, редовни професор, Музичка академија у Источно Сарајево
Зоран Божанић, ванредни професор, Факултет музичке уметности у Београду
Виолета Шаренац, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Јелена Беочанин, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Ивана Вуксановић, доцент, Факултет музичке уметности у Београду
Младен Марковић, доцент, Факултет музичке уметности у Београду
Кристина Парезановић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Невена Вујошевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Ања Лазаревић Коцић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Владимир Трмчић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

- Др Данијела М. Димковић, доцент (Факултет примењених уметности Универзитета у Београду)
Др Милаи Д. Максимовић, доцент (Архитектонски факултет Универзитета у Београду)
Др Ратка П. Чолић, доцент (Архитектонски факултет Универзитета у Београду)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига III

СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ;
250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА
&
СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ

Уредници

Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Крагујевац, 2021.

САДРЖАЈ

О КЊИГАМА СА XV МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5

О ТРЕЂОЈ, УМЕТНИЧКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XV МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 9

СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ; 250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА

Марија М. ЂИРИЋ

ДЕЧЈА ЛИЦА ЛЕТЕЂЕГ ЦИРКУСА И НЕКИ МУЗИЧКИ АСПЕКТИ
ВИШЕМЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ГРУПЕ *МОНТИ ПАУТОН* / 19

Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ КОЦИЋ

ЈЕВРЕЈСТВО ГУСТАВА МАЛЕРА / 31

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ СЛАВКОВИЋ

ОТКЛОН ОД ТРАДИЦИЈЕ: НИК КЕЈВ И МУЗИЧКИ ВИДЕО / 41

Маша Д. СПАИЋ

RICORDA COSA TI HANNO FATTO AD AUSCHWITZ ЛУИЋИЈА НОНА / 51

Зорана С. ГУЈА и Бољдан Д. ДРАЖЕТА

ОСНОВЕ ЈЕВРЕЈСКЕ СЕФАРДСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У
БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И *WORLD MUSIC* СЦЕНА / 63

Мирко Р. ЈЕРЕМИЋ

О МУЗИЦИ ЕРИХА ЕЛИШЕ САМЛАИЋА И НОВООТКРИВЕНОЈ
КОМПОЗИЦИЈИ *ПЕСНИК И ПРОЛЕЂЕ*, ЗА МУШКИ ГЛАС И КЛАВИР / 77

Сања Р. ПАНТОВИЋ

ПРИСТУП И ОТКРИЋА У КЛАВИРСКОЈ ПЕДАГОГИЈИ
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА / 97

Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ

О ПРОБЛЕМУ РАЗУМЕВАЊА И ТУМАЧЕЊА МЕТРОНОМСКИХ
ОЗНАКА У БЕТОВЕНОВИМ КЛАВИРСКИМ СОНАТАМА / 107

Биљана Љ. МАНДИЋ

ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН „НА ЧАСУ” МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ:
ДРАМАТИЗАЦИЈА НАСТАВНОГ САДРЖАЈА / 119

Ерна Б. ДЕЛИЋ

ВИСКОНТИЈЕВ 'ПОРТРЕТ' ЛУДВИГА / 133

Марија М. КАПЛАРЕВИЋ

НАСТАВА СОЛФЕЂА НА ДАЉИНУ У ОСНОВНОЈ
МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ – ПРИКАЗ ЈЕДНОГ МОДЕЛА / 151

СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ

Бојана В. ПАШАЈЛИЋ

МЕМОРИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА КАО ПОТЕНЦИЈАЛНО
МЕСТО ОДРЖАВАЊА ПЕРФОРМАНСА, МЕМОРИЈАЛНИХ И
КУЛТУРНИХ ДОГАЂАЈА У ГРАДУ - СЛУЧАЈ МЕМОРИЈАЛНОГ
ПАРКА „КРАГУЈЕВАЧКИ ОКТОБАР” / СПОМЕН - ОБЕЛЕЖЈЕ
ХРВАТСКОГ НАРОДА И СПОМЕНИК КРИСТАЛНИ ЦВЕТ / 171

Јована Н. ЂОРЂЕВИЋ

РАЗВОЈ УЛОГЕ МУЗЕЈА: ОД МЕСТА СЕЋАЊА ДО МЕСТА
КОНСТРУКЦИЈЕ ЗНАЧЕЊА И ИСКУСТВА / 187

Миа М. АРСЕНИЈЕВИЋ

ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ У ДЕЛУ ВЛАДИМИРА
ПЕРИЋА „МУЗЕЈ ДЕТИЊСТВА” / 199

Саша Ј. МИХАЈЛОВ

КУЛТУРНО ДОБРО „СТАРО САЈМИШТЕ-ЛОГОР ГЕСТАПОА”
- МЕСТО ЗАБОРАВА И/ИЛИ СЕЋАЊА / 215

Тамара С. ВУЧЕНОВИЋ

НОВА ПАРАДИГМА КУЛТУРЕ
У ИНФОРМАЦИОНОМ ДРУШТВУ / 235

Мирко Р. ЈЕРЕМИЋ¹

Београд

Српска академија наука и уметности
Одбор за заштитиу српске музичке баштине

О МУЗИЦИ ЕРИХА ЕЛИШЕ САМЛАИЋА И НОВООТКРИВЕНОЈ КОМПОЗИЦИЈИ *ПЕСНИК И ПРОЛЕЋЕ*, ЗА МУШКИ ГЛАС И КЛАВИР

Недавно је у заоставштини композитора Миленка Живковића, о којој се брине Одбор за заштиту српске музичке баштине Српске академије наука и уметности², пронађена једна партитура у рукопису заборављеног јеврејског композитора и музиколога Ериха Елише Самлаића (1913–1944). У питању је партитура композиције *Песник и пролеће*, за дубоки мушки глас и клавир (1933). Ерих Самлаић се школовао и радио у Београду и Загребу, а трагично је умро у логору Јасеновац, 1944. године. Подстакнути открићем поменуте партитуре, приступили смо сакупљању других доступних композиција Ериха Самлаића, међу које спадају *Балада*, за мешовити хор, *Три пастела*, за женски хор, *Дунај*, за мешовити хор, *Сефардска тема са Балкана*, за виолину и клавир и *Јеврејска мелодија са Балкана*, за виолину и клавир. Откривене композиције Самлаића приказане су у овом раду кроз појединачну анализу форме, хармоније, стила и историјског контекста. Рад има за циљ и да актуелизује и пружи јаснији увид у стваралаштво и композиторски стил овог композитора, а посебно у контексту открића нове композиције за коју се раније није знало да постоји.

Кључне речи: Ерих Самлаић, Холокауст, *Песник и пролеће*, јеврејски композитори, музичка анализа

Увод – јеврејски композитори

Писање о животу и стваралаштву јеврејских композитора и после више од пола века од завршетка Другог светског рата у већем броју случајева још увек подразумева сабирање, прикупљање и састављање њихових биографија и дела. Заоставштине композитора који имају јеврејско порекло, а ту пре свега мислимо на тројицу композитора који су преживели Други светски рат, Оскара Данона (1913–2009), Рудолфа Бручија (1917–2002) и Енрика Јосифа (1924–2003), још увек нису у потпуности истражене. Сва тројица наведених композитора имала су сопствену судбину у преживљавању Другог светског рата. Оскар Данон је, почком Другог светског рата, мобилисан у војску Краљевине Југославије, а партизанском покрету се прикључио јула 1941. године. Током рата и даље се активно бавио музиком и то захваљујући руководству музичке секције Казалишта народног ослобођења Југославије (в. Гаон 2011: 69–70). Рудолф Бручи је преживео пошто се борио са партизанима, а као војник ЈНА се након Другог светског рата вратио у Београд да настави студије музике (в. Ђаковић 2004: 273–277). Иако је само детињство Енрика Јосифа било прилично мирно, након смрти његовог оца, 1937. године, живот постаје стална потрага за безбедним скровиштем. Априлски рат, 1941. године, је породицу затекао у Сарајеву, куда су се упутили из Београда.

1 mirkojer@outlook.com

2 Аутор рада је у периоду од 2017. до 2020. године био сарадник Одбора за заштиту српске музичке баштине САНУ и учествовао је у сређивању заоставштине Миленка Живковића и у проналаску наведене партитуре Ериха Самлаића.

Потом доспевају у Италију, где је породица Јосиф живела све до капитулације 1943. године, након чега се сели у Швајцарску, где ће остати до краја рата (в. Мосова 2004: 278281).

Насупрот њима, композитори који нису преживели Други светски рат, а живели су на територијама данашње Србије и Хрватске су: Рикард Шварц (Rikard Schwarz, 1897–1942), Ладислав Грински (1904–1941) и Ерих Самлаић (1913–1944). Живот све тројице композитора завршио се у логорима. Рикард Шварц и Ерих Самлаић су убијени у логору Јасеновац, док је Ладислав Грински био затворен у логору код Топовских шупа, а потом убијен у логору Бањица.³ Заоставштине Шварца, Гринског и Самлаића су у много неповољнијем положају од Данона, Бручија и Јосифа. И док се зна да су дела Енрика Јосифа (несређено) сачувана у Јеврејској општини Београд, још увек се не зна тачно у ком су стању дела Рикарда Шварца, Ладислава Гринског и Ериха Самлаића, будући да је веома мали број дела до данас откривен.

Међутим, политички режими и трагичне судбине које настану као последица нељудских односа, не могу да у потпуности избришу трагове поменутих композитора. У прилог томе говори и чињеница да су пре неколико година, у заоставштини породице Фрајт, пронађене две композиције Ладислава Гринског и то *Sonata Quasi Fantasia*, за виолину соло (1932) и *Quatre pieces*, за виолину и клавир (1927-1932) (в. Адић 2016: 2–18). Недуго после тога, у Загребу је откривена и партитура композиције за симфонијски оркестар *Suite Orientale*.

У ред претходно наведених композитора спада и Ерих Самлаић, чија је композиција *Песник и пролеће* пронађена недавно у заоставштини композитора Миленка Живковића о којој се брине Одбор за заштиту српске музичке баштине Српске академије наука и уметности. Овај рад представља прилику да се јавности представи новооткривена композиција и да се актуелизује и пружи јаснији увид у стваралаштво Ериха Самлаића.

Ерих Елиша Самлаић

Количина података којом данас располажемо о животу и делу Ериха Елише Самлаића⁴ је скромна. Име Ериха Самлаића не спомиње се ни у једној енциклопедији која обухвата биографије композитора са простора бивше Југославије. Међутим, његово име проналазимо на списку жртава Јасеновца⁵, као и у књигама *Јеврејске породице у Земуну и околини* (Сремац 2020) и *Јеврејска заједница у Земуну* (Фогел 2007). До данас, прву и најобимнију студију о овом композитору написао је музиколог Душан Михалек, који се годинама бавио истраживањем и представљањем јеврејских композитора, међу које спада и сам Ерих Самлаић.⁶

3 Грински, Ладислав. *El Mundo Sefard*. <http://elmundosefard.wikidot.com/secanje-na-kompozitora-grinskog> 23. 3. 2021.

4 Име Елиша אלישע - (Спаси Бог) добио је, приликом обрезвања, према библијском пророку, „наследнику Светог Илије”. За званична државна документа, како је тада било уобичајено у Аустроугарској, којој је припадало његово родно место, дали су му име Ерих (Erich).

5 Самлаић, Ерих. *Свомен подручје Јасеновац*. <http://www.jusp-jasenovac.hr/default.aspx?sid=7618>. 23. 3. 2021.

6 Музиколог Душан Михалек је у својој студији *Музика и реч*, која је објављена 2018. године, поменуо низ значајних јеврејских композитора са простора бивше Југославије који су преживели логоре или су умрли у логорима. Поред Ериха Самлаића, помињу се и Паул Рафаел Штерк, Ури Гивон, Илика Офнер, Ладислав Стернберг и др. Сви текстови о поменутих композиторима представљају прве студије и самим тим представљају важан допринос у њиховом изучавању.

Ерих Самлаић је рођен 1913. године у селу Карловчић које данас припада општини Пећинци. Када је, након завршетка Првог светског рата, створена држава Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца село Карловчић је припало Славонији, па је, самим тим, било део Аустроугарске монархије. Породица Самлаић се након Првог светског рата и стварања нове државе, Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, убрзо преселила у Земун, будући да су у Земуну поседовали продавницу текстила. Ерих Самлаић је био најстарије дете, а касније су се родиле сестре Ружа (Roza) и Марија и брат Хуго. Познато је да је Ерих Самлаић похађао гимназију у Земуну и да је био ђак Музичке школе „Станковић”. Као један од његових наставника помиње се Рикард Шварц, од ког је добио прва музичка знања.⁷ Ерих Самлаић 1935. године одлази у Загреб, као студент Филозофског факултета у Београду, да би радио на докторској дисертацији у којој се бавио истраживањем композитора и музичког писца Вјенцеслава Новака.⁸

Делатност Ериха Самлаића одвијала се на неколико различитих поља. Поред композиторске делатности, Самлаић је радио и као диригент, музиколог и писац.

Самлаићева делатност диригента започета је 1935. године. Доласком у Загреб, Самлаић је постао сарадник хора „Ахдут”, редовно је дириговао концертима у загребачкој синагоги и приликом других јавних наступа.

Када говоримо о његовој композиторској делатности, данас је познато да у свом опусу Ерих Самлаић има следећа дела:

- *Балада*, за мешовити хор, на стихове Силвија Страхимира Крањчевића⁹
- *Три џасшела*, за женски хор, на стихове Јована Дучића (ставови: *Морска врба*, *Јабланови* и *Бор*)
- *Џунај*, за мешовити хор
- *Ели, Ели, лама азавијани*, за мешовити хор
- *Песник и њролеће*, за дубоки мушки глас и клавир (1933), на стихове Радована Кошутића
- *Куда њлове наше лађе*, за глас и камерни оркестар (1940), на стихове Јехиела Катана
- *Сефардска тема са Балкана*, за виолину и клавир (вероватно 1940)
- *Јеврејска мелодија са Балкана*, за виолину и клавир (вероватно 1940)

Не можемо са сигурношћу да наведемо године настанка свих композиција, осим оних за које постоје доступни подаци. *Сефардска тема са Балкана* и *Јеврејска мелодија са Балкана* премијерно су изведене 30. јануара 1940. године на

7 Рикард Шварц (1897–1942) је био композитор, диригент и музички писац. Од 1926. до 1937. године био је помоћник директора и наставник музичке теорије и клавира Музичке школе „Станковић” у Београду, а од 1937. до 1941. директор Музичке школе „Исидор Бајић” у Новом Саду. Студирао је на Музичкој академији у Бечу код Ј. Маркса и Албана Берга (Alban Berg). Композиције Рикарда Шварца нису у потпуности сачуване. На основу доступних композиција, примећује се да је Рикард Шварц стилски био окренут неоромантичарским тенденцијама, као што је у делима *Романтична симфонија* (1938), *Гудачки кваријети* у *Бе-дуру*, *Сонатина*, за виолину и клавир, *Арајске ноћи*, соло песма и др. Бавио се и музичком публицистиком у часописима *Звук* (чији је био један од оснивача), *Музика* и *Музички гласник*.

8 Вјенцеслав Новак (1859–1905) је био хрватски књижевник, музички писац, педагог, теоретичар и композитор. Након завршене школе у Загребу, радио је као учитељ у Сењу, а затим је, од 1884. до 1887. године, студирао на Прашком конзерваторијуму, где је стекао звање оргуљаша, 1886. године, а потом и наставника певања и теорије музике, 1887. године. До смрти је био запослен као професор музике у Мушкој учитељској школи у Загребу; уз то је, од 1890. до 1894. године, предавао Теорију, Музичку естетику и Историју музике на школи Хрватског гласбеног завода. Уређивао је музички часопис *Гусле* и издавао лист *Гласба*.

9 Код композиција код којих не постоји написана година настанка значи да тренутно није могуће доћи до овог податка.

концерту јеврејске музике у Загребу (в. Јуркић Свибен 2016: 157, 235). На премијери, виолину је свирала Љерка Блау-Самлаић, супруга Ериха Самлаића. Ове две композиције за виолину и клавир објављене су у Њујорку, 1940. године, у издању *Transcontinental Music Corporation*-а. Наведени подаци упућују да су ове две композиције вероватно настале 1940. године. Композиција *Цунај* је такође издата, али 2005. године, и то у издању издавачке куће *Transcontinental Music Publications*¹⁰ из Њујорка. *Композиције Ериха Самлаића извођене су током његовог живота и на радио-станицама у Загребу и Букурешту. Најскорије извођење неке Самлаићеве композиције десило се 2004. године у Тел Авиву када је изведена Сефардска тема са Балкана*. Извођачи су били Жења Козловски (виолина) и Борис Фрајнер (клавир).

Као музиколог, Самлаић је иза себе оставио велики број радова који се, у првом реду, тичу изучавања јеврејске музике и историје синагогалног певања. Важно је напоменути да је Самлаић докторирао почетком 1941. године на Филозофском факултету у Београду. Тема докторске дисертације била је *О животи и делу Вјенцеслава Новака*. Примерак дисертације, који се чувао у Народној библиотеци Србије, изгорео је у пожару 6. априла 1941. године. Међутим, на више различитих места, наводи се податак да је, много година касније, дисертацију открио Цвиј Локер у Историјском архиву Евентов у Јерусалиму (Полић 2006: 79; Михалек 2018: 270).

Ерих Самлаић је своје радове објављивао у више различитих часописа у Београду и у Загребу. Ту спадају *Музички гласник*, као један од репрезентативнијих музичких часописа тог доба, *Омануш* (чији је био уредник), који је издавала Жидовска општина у Загребу и *Жидов*. Поред ових часописа, помињу се још и *Ханоар*, *Земунски весник*, *Јеврејски глас*, *Новости* и *Гласник Јеврејске ашкенаске вероисповедне општине*, у којима је објављивао и осврте на концерте (в. Јуркић Свибен 2016: 312-313). Музиколог Душан Михалек је годинама проналазио и сакупљао текстове Ериха Самлаића и, према попису који смо имали прилику да видимо, укупно броји шездесет и три текста. Иако је своје радове објављивао од 1933. године, може се приметити да је најактивнији био у периоду од 1938. године до 1940. године, када је увећано био студент докторских студија. Михалек (2018: 272) сматра да је Самлаић „био предодређен за компарације, синтезе и преношење разних култура”. Међу многобројним текстовима, Михалек истиче један од првих, који је објављен 1936. године у *Оманушу*, под називом *Судбина Кол нидре мелодије*. У њему Самлаић „скицира настанак и развој ове популарне мелодије јеврејског богослужења и доноси свој запис сефардске мелодије из Београда” (Михалек 2018: 272). Поред тога, Самлаић истражује и не-јеврејски утицај на формирање мелодије „Кол нидре”, чиме даје додатан допринос у сагледавању формирања јеврејске богослужне музике. Важан музиколошки сегмент Самлаићевог рада представља и мелографисање сефардских религиозних мелодија из Београда „које је Самлаић мелографисао према појању бившег београдског рабина Шаломе Русоа” (Михалек: исто). Један од радова који Самлаића приказује као „зрелог музиколога” носи назив *Компаративни прилог истраживању наших сефардских религиозних напева – “El nora alila” мотив*, који је „вероватно најкомплетнији текст о јеврејској сефардској музици објављен на подучју бивше Југославије до тог времена” (Михалек 2018: 273).

Овај кратак преглед Самлаићевог музиколошког рада приказује важност његових текстова у истраживању јеврејске музике и њене компаративне анализе коју је сам Самлаић спроводио. У том контексту, јасно је да постоји потреба за

10 Самлаић, Ерих. *Transcontinental Music*. <https://www.transcontinentalmusic.com/> 23. 3. 2021.

детаљном обрадом и анализом целокупног његовог музиколошког опуса како би се до краја приказао значај Самлаићевог музиколошког рада.

Живот Ериха Самлаића завршен је у Јасеновцу 1944. године. Већ 1941. године, и у Загребу и у Београду, нацисти су све више угуњавали Јевреје и Роме. Само четири дана након уласка немачких трупа у Београд, 16. априла 1941. године, „наређено је регистровање свих Јевреја и Рома, а три дана касније отпочело је њихово обележавање и издвајање у јавном простору обавезним ношењем жуте траке и Давидове звезде” (Манојловић Пинтар 2013: 20). Јеврејима су били забрањени приступ и улазак на сва јавна места, похађање школе, излазак на улице недељом, привредна делатност и др. (в. Фогел 2015: 13). Прилике за нормалан живот су биле све мање. Ерих и Љерка су покушали да побегну у Италију, али су их у томе спречиле усташе. Ухапшени су на железничкој станици у Сарајеву и одмах су послати у Јасеновац. У Јасеновцу се налазила цела породица Самлаић која је заједно скончала живот.

Песник и пролеће, соло песма за мушки глас и клавир

Соло песму за дубоки мушки глас и клавир *Песник и пролеће* (прилог 1) Ерих Самлаић је компоновао у Земуну, са својих двадесет година, тачније у мају 1933. године, две године пре свог одласка у Загреб. Поставља се питање како се композиција Ериха Самлаића нашла у заоставштини композитора Миленка Живковића, која је чувана у стану његове ћерке Јелене на Новом Београду. Увидом у делатност Миленка Живковића, сазнајемо да је од 1931. до 1948. године био наставник Музичке школе „Станковић” (Јосиф 2009: 131–158). Иако још увек не знамо са сигурношћу у ком временском периоду је Самлаић био ђак Музичке школе „Станковић”, претпостављамо да су се Самлаић и Живковић познавали и да је Живковић можда био и наставник Самлаићу. У том случају, Самлаић је вероватно желео да да чује мишљење о својој композицији од свог професора. Такође, постоји могућност и да је требало да ова композиција буде изведена на неком од концерата који је школа „Станковић” организовала, а о чијем је избору композиција одлучивао Живковић.

Текст песме, који је Ерих Самлаић употребио у овој композицији, написао је Радован Кошутић.¹¹ Сам текст песме обојен је меланхоличном атмосфером и стањем безнађа самог аутора који своје име спомиње у једном стиху:

Један певач сетно пита с'вите гране
„Што си тако блед и тужан Радоване?”
А моја му душа благо одговара:
„Застрли се тамом, јадом, моји пути.
Боли стежу, лист живота жути”.

11 Радован Кошутић (1866–1949) био је слависта и универзитетски професор. Гимназијско школовање је започео у Сремским Карловцима, а завршио у Новом Саду. На Филозофском факултету у Београду је започео студије словенских језика и књижевности, а наставио их у Прагу, Кракову, Лавову, Санкт Петербургу, Бечу и Паризу. На Филозофском факултету радио је на Катедри источних и западних словенских језика и књижевности. После пензионисања, 1936. године, и даље је радио хонорарно на Филозофском факултету као предавач руског језика. Иза себе је оставио неколико значајних уџбеника међу које спадају *О тонској метрици и новој српској поезији*, *Грађаиника пољског језика*, *Грамајиника руског језика*. *Гласови*, *Грамајиника руског језика II*. *Облици* и др., као и збирке поезије: *Писма из Пејтрограда*, *Иде млади мај*, *Песник и смрт*, *Земља бола*, *Туга*, *Док прода жито*, *Пошок и бреза*, *Опало лишће* и др.

Након ишчитавања текста песме, могуће је приметити да је песник у улози „приповедача”, будући да причу о догађају који се десио сазнајемо из угла Радована. Сам почетак песме постављен је у трећем лицу, које нам говори о ситуацији која се управо дешава у тренутку читања текста. Међутим, у другом делу, након директно постављеног питања „Што си тако блед и тужан Радоване?”, чујемо речи Радована у првом лицу, који изговара „моја душа благо одговара...”.

Опсег вокалне деонице постављен је од *E* велико до *ха* мало. Сама мелодија певача компонована је тако да прати ритам речи, па због тога често долази до смене врсте такта. На овај начин композитор постиже речитативни оквир уметничког израза који је употпуњен мелодијским покретима. Наиме, композитор компоњује једноставну, дијатонску мелодију, у основном тоналитету *e*-молу, без модулација у друге тоналитете. Мелодијом, композитор подражава стање јунака песме (песника) тако што, од почетка па до краја, постепено успорава мелодијска кретања дужином трајања тонова. Од почетних осминских смена тонова музички ток до краја долази до четвртинских и половинских тонова који имају улогу да озвуче „тамно, јадно и болно” стање душе. Такође, композитор се у почетних девет тактова служи вишим регистром опсега песме, да би се, у другом делу, односно делу у ком песник одговара на питање о његовом стању, спустио у нижи регистар и дубље тонове. И управо у овим односима мелодије, ритма и дужине трајања тонова може да се направи подела песме на два дела која, и у текстуалном и у музичком контексту, успостављају однос питања и одговора.

Међутим, клавирска пратња вокалне мелодије музички ток чини још узбудљивијим. Композитор није у 29 тактова, колико траје цела песма, значајније развио клавирску пратњу. Он је употребио неколико мотива које је, постављајући их у различите слојеве, искористио у заостравању атмосфере коју је поставила сама вокална линија и текст песме. Наиме, почетни двотактни мотив клавирске деонице (т. 1 и 2) се у наредних осам тактова понавља тако што се ротирају мелодијски покрети у оквиру деоница леве и десне руке. Други мотив наступа у тактовима бр. 9 и 10 и он доноси затварање овог првог дела песме у ком се поставља питање. У тренутку када се песник припрема за одговор на иницијално питање, претходно постављени *e*-мол постаје замагљен следом септакорада и трозвука, од тона *фис* наниже до тона *дис* (т. 12). Међутим, одмах у следећем такту (т. 13) се враћа *e*-мол који полако, из такта у такт, успоставља други мотив након ког ће наступити први мотив који ће се, идентично као први пут, појавити у такту бр. 23.

Иако на овај начин постављени мотиви стварају утисак статичности и релације А Б Б А на кратком музичком простору, поставља се и питање шта се дешава између ова два мотива. У првих једанаест тактова, након наступа првог мотива, долази до његовог развоја и успостављања подмотива (т. 7-8), који у свом даљем музичком току, заједно са другим мотивом, затвара овај први део песме. У другом делу песме, музички ток се развија најпре од појаве подмотива, затим мотива Б и, на самом крају, заокружења песме почетним материјалом.

Важно је поменути ефекат који композитор постиже деоницом клавирске пратње. Наиме, у одређеним деловима композиције композитор боји музички ток акордским и ванакордским тоновима који се слажу један на други, постижући ефекат импресионистичког бојења слагањем тонова у укупни звук нонакорда. То се посебно огледа на самом почетку композиције, у тактовима 7 и 8, 17 и 18, 21 и 22, 27, 28 и 29. Ако се послужимо конкретним примерима, већ на самом почетку, у прва два такта, композитор замагљује јасност тоналитета и хармонске функције почетног акорда истовременим звучањем квинте *e*-ха и

субдоминантног септакорда *a-ce-e-že*. У тактовима 21 и 22 композитор постиже истовремено звучање десет тонова и то од тона *ge*, који замагљује разрешење природног е-мола у тоничну функцију. Уколико овај поступак сагледамо из угла текстуалног предлошка, стиче се утисак да је композитор имао интенцију да овим склопом потцрта речи „боли стежу”. И на самом крају, у последња три такта, композитор, уметањем истовременог звучања субдоминантне и тоничне функције, благо дестабилизује тоничну функцију и њено разрешење.

Још један ниво који је посебно интересантан јесте и однос вокалне деонице и клавирске пратње који постоји, у неком смислу, као две одвојене звучне јединице. Композитор не поштује увек дијатонику вокалне мелодије, већ је подвргава дисонантним акордима који се чују из деонице клавира. Један од упечатљивих примера је такт бр. 9. У вокалној деоници наступа тонична функција, а у клавирској посебан мелодијски покрет хармонског мола навише, у деоници десне руке, који дисонира тоничној функцији. За то време, у деоници леве руке звуче две квинте, Ге-Де и Де-А.

Соло песма *Песник и пролеће* вероватно представља једно од првих дела које је Ерих Самлаић компоновао. Поред тога што не постоји значајнији развој музичког тока, већ се музички материјал деонице клавира заснива на два главна мотива, исто тако, и у самим хармонским решењима и укупном утиску након анализираних дела, осећају се прва композиторска истраживања и тежња да се освоји простор заокруженог музичког дела.

Јеврејска мелодија са Балкана и Сефардска мелодија са Балкана

Јеврејска мелодија са Балкана и Сефардска мелодија са Балкана су композиције које су компоноване за виолину и клавир. Обе композиције компоноване су на основу записа сефардских мелодија, које је сам композитор сакупио и које је објединио у необјављеној збирци *Сефардске религиозне песме из Београда*. Данас је тешко доћи до ове збирке на основу које бисмо могли да проверимо које интервенције је Самлаић извршио у самим мелодијама које изводи виолина у односу на оригинални запис сефардских религиозних песама. Први пут ове две композиције извели су Љерка Блау и Ерих Самлаић на концерту јеврејске музике у Загребу 1940. године. Исте године ове две композиције су објављене у америчкој издавачкој кући *Transcontinental Music Corporation* из Њујорка.

У композицији *Јеврејска мелодија са Балкана* композитор је остварио троделну форму АБА која се заснива на тематском материјалу спроведеном кроз поступак варијационог принципа. Основни мотив композиције, у деоници виолине, излаже се у тактовима бр. 11 и 12 (прилог 2). Међутим, пре тога он се може чути и у другом и трећем такту, на самом почетку композиције, када га излаже деоница клавира. Након наступа овог мотива у деоници виолине, следи његово измењено понављање након ког ће уследити развој мотива који ће довести до заокружења првог дела ове композиције. Други део композиције започиње од такта бр. 29. Почетак другог дела јасно је дефинисан променом темпа (први део *Moderato*, други део *Allegro*), као и променом врсте такта (први део 4/4, други део 3/4). У прва четири такта другог дела основни мотив с почетка композиције се поново појављује мелодијско-ритмички вариран (прилог 3). Музички ток се постепено убрзава самим издвајањем мотива који се развија и транспонује, да би, од такта бр. 50, полако успоравао, уз ознаку *ritardando*, припремајући репризни наступ дела А у скраћеном виду. Реприза доноси само понављање основног мотива, његово варирано понављање и заокружење композиције.

Клавирска пратња композиције углавном је хомофоно грађена, вероватно у жељи да се истакне мелодија која је већ сама варијационо и развојно изграђена. У ретким случајевима композитор се служи контрапунктским радом између виолине и клавира да би успоставио комуникацију између ова два инструмента. Интересантно је приметити константно постојање педалног тона *џе* у деоници клавира, који једино изостаје у првих 16 тактова другог дела композиције. На овај начин, композитор маркира основни тон модуса у ком је композиција компонована. У питању је ге дорски модус. Финалис овог модуса појављује се на крајевима првог и репризног дела.

Међутим, сама клавирска пратња је доста необична за мелодију у деоници виолине. Први део композиције, након првих пет тактова увода у којима се излаже основни мотив композиције, садржи непрогресивну клавирску пратњу која се састоји од већ поменутог педалног тона и смене два интервалска сазвучја која асоцирају однос полуумањеног септакорда на седмом ступњу и тоничне функције. Од такта бр. 20 клавирска деоница и деоница виолине контрапунктски комуницирају размењивањем мотива, након чега долази до заокружења овог првог дела. Гледајући из угла хармоније, не постоји јасно профилисање хармонских функција. Тек на појединим местима, као на пример у тактовима бр. 23, 25, 26 и 27, постоје јасне функције квинтакорда на првом и другом ступњу и, што је посебно занимљиво, умањени септакорд *џис-е-џ-бе* на самом крају првог дела.

Клавирска пратња другог дела композиције у потпуности је хомофоно грађена и ритмички прати мелодију виолине. Хармонске функције и овде изостају у свом јасном профилисању пошто композитор гради квартна и квинтна интервалска сазвучја која у свом симултаном звуку не конструишу хармонске функције. Новина овог дела крије се и у постојању још једног предзнака сниженог тона, *ес*, који, заједно са већ постојећим тоном *бе*, од такта бр. 38 до 42, успоставља тоналитет природног ге-мола. Међутим, овај тонални округ једино је присутан у мелодијској линији коју изводи виолина, али не и у хармонским односима музичког тока.

Постепеним успорењем и повратком на почетни мотивски садржај, с почетка композиције, као и појавом ознаке *Тетро I*, означен је репризни одсек А који је, у овом свом наступу, скраћен. И клавирска пратња и тематски материјал исти је као на почетку и доводи до завршетка композиције на тону *џе* уз умањени септакорд од тона *џис* којим се не остварује утисак заокружења композиције.

И у *Сефардској шми са Балкана* (прилог 4) композитор гради тределну форму која је конструисана јасним издвајањем тематског материјала у деловима А Б А, као и ознаком за брзину извођења контрастних делова А и Б, али и самим карактером делова форме. Први и трећи део композиције садрже једну развијену меланхоличну мелодију коју наизменично изводе виолина и клавир. Контраст боја који успостављају ова два инструмента начињен је избором регистра. Док виолина мелодију изводи у обиму прве, друге и треће октаве, клавир је изводи у малој и првој октави. На овај начин, оба инструмента слушаоца обасипају сетним, па у моментима и болним осећањима, које мелодија сама по себи поседује.

Супротно томе, у делу Б, дешава се једна кратка плесна сцена која је изразито ритмизована пунктираним и шеснаестинским тонским трајањима, уз присуство сталне промене метра са 4/4 на 2/4 (прилог 5). Овом променом такта и присуством пунктираних нота акценти се константно померају и стварају сцену једне народне забаве у темпу *Allegro*.

Већ након тринаест тактова дешава се повратак на материјал из дела А, у ком главна мелодија није поверена деоници виолине, већ деоници клавира у

оквиру друге и треће октаве. Чини се да композитор постепеним премештањем главне мелодије из мале, прве и друге октаве, у трећу октаву, тежи да истакне меланхоличну атмосферу мелодије и управо чуди зашто се није одлучио да у последњем наступу слушаца чује мелодију у извођењу виолине.

Када је реч о клавиранској пратњи, она ни у овој композицији није развијена. Композитор се служи секундним интервалима, које на почетку композиције поверава деоници клавира. Када клавир преузме, у такту бр. 13, главну мелодију, та секундна сазвучја изводи виолина. Конкретније хармонске односе композитор гради од такта бр. 23, од када се формирају терцно грађени трозвучи.

Након анализираних обе композиције, стиче се утисак да клавиранска пратња нема улогу у хармонском допуњавању мелодије коју изводи виолина и која представља теме преузете из сефардске вокалне традиције. Клавирска пратња превасходно успоставља на неки начин ритмизовану, контрапунктску допуну деоници виолине. Хармонска решења и интервалска сазвучја деонице клавира у том смислу немају интенцију да музички обогате ток композиције. На овај начин композитор заправо није искористио потенцијал модуса у којима су писане обе мелодије како би и у пратњи клавира остварио модални оквир композиције. Можда је разлог томе управо следећи.

Наиме, специфичност модуса које су користили јевреји у својој вокалној пракси умногоме се разликује од европског система лествица. И поред своје октавне структуре, они немају ничег заједничког са системом лествица. Татјана Петровић наводи да „модус код јевреја представља резултат математичког начина мишљења” (2000: 113) Односно „модус се може посматрати као псалмодизација једног броја фиксираних мотива у форми каденце ... ако се поједини модуси индентификују са нама познатим лествицама, често долази до ’рашгимавања’, јер се тонске компоненте једног модуса у различитим октавама најчешће разилазе” (Исто).

Хорска музика Ериха Самлаића

Од четири хорске композиције, које смо навели у списку дела Ериха Самлаића, успели смо да пронађемо три композиције: две композиције за мешовити хор, *Цунај* и *Балада*, и једну композицију за женски хор, *Три пастшела*.

Композиција *Три пастшела* писана је за женски хор на стихове Јована Дучића, савременика Ериха Самлаића. Композиција се састоји из три кратка става који носе називе Дучићевих песама *Морска врба*, *Јабланови* и *Бор*. Композитор не узима целе песме Јована Дучића, већ се служи само првим (*Морска врба*) и првим и другим (*Јабланови*, *Бор*) строфама за ставове овог циклуса. Композитор је у двогласном ставу женског хора у малом гласовном опсегу компоновао музички ток састављен из преплитања гласова који се међусобно допуњују и у виду еха понављају крајеве стихова, како би се стекао утисак полифоније гласова. Узбудљив музички ток сва три става композитор гради модулацијама, променама метра пратећи ритам текста¹² и интервалским сазвучјима која настају у двогласном хорском ставу.

Разиграна (*Allegro giocoso*) композиција *Цунај*¹³ компонована је као један константни перпетуум мобиле, који, од почетка до краја, постаје све сложенији. Самлаић је користио сва четири гласа мешовитог хора да створи мрежу полифонског музичког тока у ком се две главне мелодије (прилог 6) спроводе наизменично

12 Подсетимо се у овом тренутку да је композитор исто чинио и у композицији *Песник и пролеће*.

13 На сефардској језику реч *Цунај* значи *Јуни*.

међу гласовима. Наспрам њих се, контрапунктским допуњавањем краћих и дужих нотних вредности, остали гласови понашају као контрасубјект. Композитор карактеристичним блоковима ствара посебну драматургију ове композиције и то тако што некада издваја два гласа, наспрам којих друга два имају паузе, некада три, наспрам којих један глас мирује, а некада укључује сва четири. Овом техником Самлаић постиже и различите динамичке нијансе композиције, чиме музички ток постаје динамичан и препун константних промена. Формално гледано, композиција може да се подели на три дела од којих су први и трећи, *a* (1-48) и репризно *a1* (69-96), са истим тематским материјалом, док је део *b* (49-68) краћи контрастни део који доноси другу тему. Након наступа дела *a1* постоји и краћа кода (97-100) која има каденцирајућу функцију.

Трећа композиција овог жанра Самлаићеве музике коју ћемо анализирати је *Балага*, коју је компоновао на стихове Силвија Страхимира Крањчевића¹⁴. Оригиналан наслов ове песме гласи *Eli! Eli! Lama Azâvtani?!* што у преводу значи *Мој Боже! Мој Боже! Заишло си ме оставио?!*. Самлаић не користи овај наслов за своју композицију, већ јој даје једноставан наслов *Балага*. Занимљиво је да Самлаић користи поезију хрватског песника и стиче се утисак, иако не знамо тачно време настанка композиције, да постоји могућност да је за време свог боравка у Загребу открио поезију овог песника. Сама песма у оригиналу носи лирско осећање. Песник се бави егзистенцијалним питањима у којима се помиње и мотив Христове жртве, али и мотиви смрти, људских грехова и историје људског рода. Композитор у току композиције инсистира на коришћењу речи „бадава”, која се у оригиналној песми тек неколико пута појављује. На овај начин Самлаић додатно потцртава узалудност свега онога што је сам песник желео да кроз песму представи. Композитор, као што је случај и у претходним делима, не користи целу песму. Он је издвојио следеће строфе:¹⁵

...
На Голготи је старо преломило се дрво,
Покрадоше му чавле – и то је било прво!

У име човјечанства и братства и слободе
Почеше крно коло да безбожнички воде

И дерала се дружба од гадне страсти пјана;
Ми убијамо, Боже, све због тебе – Хосана!

На Голготи је мртво и вјетрић тамо тајни
Так цвили: Eli! Eli! Lama Azâvtani?!

...
Бадава гордо кубе и мрамор Пантеона,
И папуче од злата и оргуље и звона!

Ах, Голгота је пушта, и вјетрић тамо тајни
Тек цвили: Eli! Eli! Lama Azâvtani?!

Самлаић користи хомофону и полифону фактуру. Први део композиције започиње најдубљим гласовима (басовима), након којих наступају тенори, а затим се конструише хомофони блок који, иако је постављен у речитативном ставу са

14 Силвије Страхимир Крањчевић (1865-1908) био је хрватски песник. Његова поезија доживела је зенит 1890. године и означава прекретницу у коришћењу модерних тема хрватске поезије.

15 Издвојен је само текст песме који композитор користи у својој композицији. Три тачке представљају места на којима недостају строфе из изворног облика песме.

удвојеном гласовима, агогичким ознакама (*poco appassionato*) постаје мало слободнији за музикално интерпретирање. Музички ток другог дела композиције (од такта 18) састављен је из полифоније гласова. На овај начин композитор озвучава различите хорске групе, дајући им прилику да изведу водеће мелодије и нови текст у супротности са осталим гласовима који понављају реч „бадава” или одређене стихове који су већ отпевани. Занимљиво је композицију погледати из угла хармоније. Наиме, композитор композицију започиње у еф-молу, други део композиције поставља у А-дур, а целу композицију завршава у фис-молу. Акорди који настају у склопу гласова су терцно грађени, а тек се понекад јављају секунде или кварте уместо терци. У односу на претходне композиције, *Балада* почива на основама дијатонице. Још једна занимљива чињеница у вези са завршетком композиције је и да Самлаић користи реч „Хосана”, коју Крањчевић не користи у својој песми. Ова реч на хебрејском језику има значење „молимо спаси нас”¹⁶, па је самим тим и јасна порука коју композитор жели да на крају композиције истакне.

Закључна разматрања

Проналазак паритуре *Песник и пролеће* Ериха Самлаића представља значајно откриће, будући да је заоставштина овог композитора постала богатија за још једно дело. Овим радом желели смо да дамо допринос изучавању композитора чије је дело у великој мери заборављено. Због тога сваки нови траг значи и нову актуелизацију ствараоца. Композиције које смо имали прилику да анализирамо припадају различитим стваралачким периодима самог композитора и за потпуно дефинисање и критичко сагледавање целокупног стваралаштва Самлаића неопходно је наставити потрагу за другим делима. И поред тога, успели смо да мапирамо карактеристике композиторске нити Ериха Самлаића и да их теоретски сагледамо на доступном узорку. Овим радом отворена су нова питања и нови путеви којима је неопходно ићи у циљу дефинисања и представљања музиколошке, композиторске и диригентске делатности Ериха Самлаића.

Литература

- Аџић 2016: Д. Аџић, „О музици Ладислава Гринског: идиоматски и компаративни осврт”, *Музички шалас* 45/2016 (22), Београд: Слио, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2–18.
- Гаон 2011: А. Гаон, *Знамениити Јевреји Србије: биографски лексикон*, Београд: Савез јеврејских општина Србије.
- Ђаковић 2004: Б. Ђаковић, „Рудолф Бручи (1917-2002)”, *Музикологија* 4, Београд: Музиколошки институт САНУ, 273–277.
- Јосиф 2009: Е. Јосиф, *Миленко Живковић*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Јуркић Свибен 2016: Т. Jurkić Sviben, *Glazbenici židovskog podrijetla u Sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine* (doktorski rad), Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
- Михалек 2018: D. Mihalek, *Muzika i reč*, Novi Sad: Prometej.
- Мосусова 2004: Н. Мосусова, „Енрико Јосиф (1924-2003)”, *Музикологија* 4, Београд: Музиколошки институт САНУ, 278–281.

¹⁶ Више о значењу речи: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/gs/hosanna?lang=hrv> 23. 3. 2021.

- Полић 2006: В. Полић, „Haben sua fata documenta – пронађени рукопис дисертације (1939.) Ериха Елише Самлаића: О животу и дјелу Вјencesлава Новака”, *Art Musices: hrvatski muzikološki zbornik*, 1 (37), Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 79–92. <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=40745>.
- Пејовић 1986: Р. Пејовић, *Oskar Danon*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Петровић 2005: Т. Петровић, „Музика Јевреја сасгледана кроз особености музичке традиције Сefарда, Јеменићана и Ашкеназа”, *Јеврејски алманах 1971–1996*, Београд: Савез јеврејских оштина Југославије, 105–122.
- Сремац 2019: Р. Сремац, *Holokaust u Sremu – грађа*, Шид: Завичајни клуб општине Шид.
- Сремац 2020: Р. Сремац, *Јеврејске њородице у Земуну и околини*, Нови Сад: Архив Војводине.
- Фогел 2007: D. Fogel, *Јеврејска заједница и Земун*, Земун: Јеврејска општина Земун.
- Фогел 2013: N. Fogel, *Holokaust u Jugoslaviji*, Земун: Јеврејска општина Земун.
- Фогел 2015: N. Fogel, *Nestali u Holokaustu – Земун*, Земун: Јеврејска општина Земун.

Интернет извори

- Грински, Ладислав. *El Mundo Sefard*. <http://elmundosefarad.wikidot.com/secanje-na-kompozitora-grinskog> 23. 3. 2021.
- Самлаић, Ерих. *Сјомен њордучје Јасеновац*. <http://www.jusp-jasenovac.hr/default.aspx?sid=7618> 23. 3. 2021.
- Самлаић, Ерих. *Transcontinental Music*. <https://www.transcontinentalmusic.com/> 23. 3. 2021.
- <https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/gs/hosanna?lang=hrv> 23. 3. 2021.

ABOUT ERICH ELIŠA SAMLAIĆ'S MUSIC AND NEWLY DISCOVERED COMPOSITION *POET AND SPRING*, FOR MALE VOICE AND PIANO

Summary

A sheet music in the manuscript of the forgotten Jewish composer and musicologist Erich Eliša Samlaić (1913 – 1944) has recently been found in the heritage of composer Milenko Živković, which is taken care of by the Committee for the Protection of the Serbian Musical Heritage of the Serbian Academy of Sciences and Arts. The sheet music in question is of the composition *Poet and Spring*, for a deep male voice and piano. Erich Samlaić was educated and worked in Belgrade and Zagreb, and tragically died in the Jasenovac concentration camp in 1944. Encouraged by the discovery of the aforementioned score, we started collecting other available compositions by Erich Samlaić, including *Ballad*, for mixed choir, *Three Pastels*, for female choir, *Džunaj*, for mixed choir, *Sephardic Theme of the Balkans*, for violin and piano and *Jewish melody of the Balkans*, for violin and piano. The discovered compositions of Samlaić are presented and analyzed in this paper through an individual processing of each one separately. The paper aims to actualize and provide a clearer insight into the creation of this composer, and particularly in the context of the discovery of a new composition that was not previously known to exist.

Keywords: Erich Samlaić, holocaust, *Poet and Spring*, Jewish composers, music analysis

Mirko R. Jeremić

ПРИЛОГ 1

Песник и пролетје
(Раг. Коцићкић)

Е. Самрант [1912]

Andante melancholic

Глас

1 Један љубав сејно би- ста

пјачка

5 снов-ице тра- не „Мисли шало бледи лу- жан

9 га-го-ба- не А

13 мо-ја му су- ма блато крче- ва- ра: „застрале

18

ма - лав га - зем међу њу - ма бо - ма

p

Ped.

22

сма - нув

међу њу - ма

mf

p

26

м. о. г. е. н. д. о.

међу - њу - ма

међу - њу - ма

Ped.

rit.

dim.

Zemur, maj 1933

ПРИЛОГ 2

JEWISH MELODY OF THE BALKANS
for Violin and Piano
E. E. SAMLAICH

Moderato **A**

VIOLIN

PIANO

pp

p

post espressivo

restex

5

9

13

ПРИЛОГ 3

4-

Б

Allegro

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The vocal line is marked 'Allegro' and 'mf'. The piano accompaniment is marked 'Allegro' and 'mf'. The second system has two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The vocal line is marked 'resisten' and 'x'. The piano accompaniment is marked 'tr' and 'mf'. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

ПРИЛОГ 4

124912

SEPHARDIC THEME

for Violin and Piano

E. E. SAMLAÏCH

A
Andante melancolico

VIOLIN

PIANO

p

pp semplice

4

8

pp

12

mf espressivo

ПРИЛОГ 5

Allegro Б

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The score concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

ПРИЛОГ 6

SRPSKO-JEVREJSKOM PEVAČKOM DRUŠTVU, BEOGRAD

a izvedbe pridržana
 la d'execution réservés
 Vöhrungsrecht vorbehalten

DŽUNAJ / DJOUNAY / JUNY

№ 71

E. E. Samlaić (*1913)

Allegro giocoso (♩ = 100)

A

B