

Катарина Томашевић

ИСТОК–ЗАПАД У ПОЛЕМИЧКОМ КОНТЕКСТУ СРПСКЕ МУЗИКЕ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Апстракт: Полазећи од чињенице да појмовна дихотомија Исток–Запад, а такође и синтагма о *раскрићу Истока и Запада* представљају својеврсну константу расправа о српској историји, култури и уметности, у раду се указује на активну заступљеност ових појмова у свести кључних протагониста епохе српске музике између два светска рата. Посебна пажња поклоњена је различитим виђењима стратегије развоја „нове“, модерне српске музике након Првог светског рата. Разматрају се ставови и стваралачке оријентације Милоја Милојевића, Петра Коњовића, Јосипа Славенског, као и представника најмлађе композиторске генерације.

Кључне речи: Исток, Запад, српска музика између два светска рата, Милоје Милојевић, Петар Коњовић, Јосип Славенски.

Синтагма која говори о позицији српског народа, његове културе, па и музике на вечном *раскрићу Истока и Запада* представља такође опште место, константу у речнику многих, историјских, социолошких, антрополошких, психолошких и културолошких, а свакако историјско-уметничких расправа које покушавају прецизније да утврде позицију и специфични смисао српског националног идентитета у европским координатама.

Проучавајући период српске музике између два светска рата, пратећи његов преображај са аспекта сусрета, прожимања, судара и дијалога супротних начела, уочили смо у вокабулару кључних музичких протагониста епохе, као и у написима многих њихових савременика, како појмовну дихотомију Исток–Запад, тако и синтагму о *раскрићу Истока и Запада*.¹ Над иначе бурним, полемичким духом ове, по многим карактеристикама нове епохе српске музичке историје, одзвањали су одједи старих амбиција и жеља: придружити се што пре и на што квалитетнији, оригиналнији и креативнији начин заједничкој, од времена

¹ У овом чланку представљен је фрагмент истраживања спроведених током рада на докторској дисертацији *Српска музика на раскрићу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата* (ментор: проф. др Мирјана Веселиновић–Хофман). Дисертација је одбрањена на Факултету музичке уметности, Београд, почетком 2004. године. Ревидирани рукопис дисертације у припреми је за штампу. Приказ дисертације в. у часопису *Нови Звук*, 24, Београд, 2004, 86–88. Упор. и www.newsound.org.yu, issue 24.

романтизма све бројнијој, разноврснијој, тиме и богатијој савременој породици музичке Европе, али и света, јер су у годинама након Првог светског рата у Европу све интензивније и у већем броју продирале и „информације“ о музичкој култури Новог континента.

Окосницу стваралачке, поетичке и критичко-идеолошке активности представника различитих композиторских генерација чинила су два питања: прво се односило на прецизно одређење физиономије и садржаја музички националног², а друго на стратегију, програм и оријентацију будућег развоја српске, као и југословенске музике у европским координатама. Управо око тих питања међу кључним протагонистима епохе концензус није био постигнут до краја.

До једног аспекта спора као да је допирао ехо древног питања: „Јесмо ли и хоћемо ли бити Исток на Западу или Запад на Истоку или смо предодређени да, ако желимо сопствено место у Европи и свету, тражимо и нађемо неки *трећи њуџ*, сопствену синтезу чији су корени усађени у прелазној зони, раскршћу два света?“³ То питање је у себи

² Одредница „музички национално“, као најадекватнији термин који исказује слојевитост и комплексност феномена националног у музици (и превазилази старију праксу коришћења термина „национални стил“, „музички национализам“), прихваћен је након што су савремени теоријски резултати светске музикологије оживели, били разматрани и допуњени у студијама и расправама неких југословенских аутора. Упор. (избор): Марија Бергамо, *Фрагменти о музички националном у: Фолклор и његова уметничка трансјозиција* (зборник радова), Београд, Факултет музичке уметности, Београд, 1989, 211–220; Ева Седак, *Још један покушај о националном у гласби*, *Звук*, 5, Загреб, 1990, 25–31; Соња Маринковић, *Национални стил – терминологија проблематика и методе истраживања у: Фолклор и његова уметничка трансјозиција* (зборник радова), Београд, Факултет музичке уметности, 1991, 157–187; Иста, *Музички национално у српској музици прве половине XX века*, докторска дисертација, 1993, рукопис код аутора. Потребно је, међутим, указати на чињеницу да је у свести протагониста епохе српске музике између два светска рата, као и у појмовном апарату њихових савременика – критичких коментатора тенденција развоја књижевности, ликовне уметности, архитектуре – појам националног имао вредност *стилског* атрибута.

³ У аутентичним средњовековним списима о светом Сави не може се затећи познати апокрифни текст чији смо смисао парафразирали у главном тексту, а који се приписује Растку Немањићу – светом Сави: „Исток је мислио да смо Запад, Запад је мислио да смо Исток. Неки од нас су погрешно схватили наше место у овом сукобу струја, па су викали: ми нисмо ни једна ни друга страна. А ми смо Срби судбином предодређени да будемо Исток на Западу и Запад на Истоку и да признамо над собом само небески Јерусалим, а на земљи – ништа.“ На ову чињеницу љубазно су нам указали академик Димитрије Стефановић и др Даница Петровић. Из српске средњовековне историје познато је да је монах Сава, заслужан, између свега осталог, и за самосталност српске цркве, озбиљно разматрао питања источне и западне оријентације тадашње српске државе. Упор. разматрање Димитрија Оболенског у: *Шести византијских њорирети*, Београд, Нови Сад, СКЗ, 1991, 150–151.

садржавало и елементе бојазни, зазирања и страха од Европе, страха да ствараоце и дух епохе модернизма оно „туђе“, „као заводљивије и примамљивије, сасвим не пригрли“ и одроди их трајно од сопствених корена.⁴ А страх од наслеђа Запада ишао је у корак са отпором према свему што је Оријент значео у свести српског човека након векова ропства под Турцима. Током деценија српске уметности између два светска рата још увек су били живи и актуелни проблеми и дилеме који су пратили токове романтизма и прве фазе књижевног модернизма.⁵

Срби ће, тако, на позоришним сценама још дуго „ратовали“ против Турака и онда када Турака није више било и када су плиме модернизма и авангарде већ биле започеле да запљускују уметничко тло савремене Краљевине; као некад, у популарним комадима с певањем Милошевог доба, у току Јенкове „епохе“ у новооснованом Народном позоришту у Београду, као и у првим домаћим операма *На уранку* Станислава Биничког (1903) и *Кнезу Иви од Семберије* Исидора Бајића (1910), са жаром и одушевљењем војевале су се пред задовољном публиком патриотске битке током целе прве половине XX века. Раскол између укуса грађанског слоја и са села придошлог становништва био је огроман и није необично да је сентиментално-севдалијски тон Крстићевог *Зулумћара* (1927) обезбедио овом закаснелом потомку српског Singspiel-а огромну популарност још последњих година треће деценије XX века.

Дубоки су били корени проблема коегзистенције разноликих културних модела и слојева традиције, као што су били сложени и узроци шаролике физиономије свега оног што се и у деценијама између два рата сматрало „нашим“ на територији нове, заједничке државе у којој се, након векова одвојених живота у два суседна и завађена религијска, духовна и цивилизацијска система, коначно (али не и заувек!) нашло окупљено све Српство. Како је сликовито писао Предраг Палавестра, код Срба се „још од почетка XIX века (...) радо гледало према Бечу, равнало по Пешти, лечило у Карловим Варима, крштавало у Студеници, гинуло на Косову, довијало у Цариграду, школовало у Берлину и Паризу. Парнасизам у лирици и љути јатагани за појасом ишли су упоредо; кокетна bell ероуе мешала се са крвном осветом (...) На једном крају српског културног простора још се орало дрвеном ралицом, а на другом говорило о футуризму и авангарди, или заверенички заносило анархизмом и социјалистичким утопијама.“⁶

⁴ Упор. Драгиша Витошевић, „До Европе и натраг“ у: *До Европе и натраг. Огледи. Књига прва*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1987, 9–36.

⁵ Мисли се на раздобље од 1892–1918. године, названо по Предрагу Палавестри „златним добом“. В. *Историја модерне српске књижевности*, Београд, Српска књижевна задруга, 1986.

⁶ Предраг Палавестра, *Књижевности – кришка идеологије*, Београд, СКЗ, 1991, 29–30.

Тако ни питање тражења сопственог музичког пута формулисано као избор стварања музике на „домаћим“ и „страним“ основама није било ново за генерацију првих српских модерниста. Оно је било покренуто још много пре но што су у делу Стевана Стојановића Мокрањца и Јосифа Маринковића били постављени темељи за пун професионални замах разноликих и оригиналних индивидуалних стваралачких синтеза остварених на прожимању само привидно супротних начела.⁷ Спор „туђег“ и „нашег“ није, како ћемо видети, имао реалне основе, јер је један сегмент оног „нашег“, сегмент који је вековима упијао плодове и сокове Истока одувек био (можда не тако видљиво, али и све очигледније од времена у коме је Гете закључио: „Исток и Запад се више не могу раздвојити!“⁸) не само уграђен у саме темеље, већ и стално давао импULSE преображају физиономије уметности западне Европе.⁹ „Проблем“ избора између Истока и Запада у српској музици између два рата задржао је нешто од апсурда предратних година у коме се могло догодити да и успела остварења аутора који су, већ квалитетом, а не само речју исказивали исправан став према суштинском питању националне уметности (на пример, први ораторијум у историји српске музике, *Васкрсење* младог Стевана Христића) буду осуђена због „одрођавања“, и у коме је, са друге стране, остало забележено да нас је „занос европског романтизма за Исток затекао (...) у ситуацији када се по варошима у Србији још носило турско одело, а испод тог одела крила велика туркофобија (...)“.¹⁰

Срећом, као и у случају српске књижевности, где се то најочигледније види на примерима Андрића и Црњанског, чијим су се књижевним даровима исписиваним на друмовима „трећег пута“ касније дивили Европа и свет, и српска је музика исте епохе, мада не и први пут од почетка своје новије историје, стицала музичка остварења која су управо захваљујући пробоју новог, модерног духа, изворности и свежини, зрелим стваралачким синтезама, али и актуелности свог му-

⁷ Упор. Роксанда Пејовић, *Идеологија националног стила у процесу професионализације написа о музици српског 19. века у: Фолклор и његова уметничка транспозиција* (зборник радова), Београд, Факултет музичке уметности, 1987, 159–169.

⁸ Нав. према Радослав Јосимовић, „Уметност великих синтеза. Уметност у настајању“ у: *Синтезе*, Београд, Просветни преглед, 1985, 173–200.

⁹ Упор. став Драгутина Гостушког: „Грчко-латинска култура представља највећи проценат оног комплекса облика за који се везује европска мисао. Већ самим тим изванредан ингредијент оријенталне инспирације укључује се у сваки класицистички покрет.“ *Време уметности*, Београд, Музиколошки институт САНУ, Просвета, 1968, 286.

¹⁰ Јован Скерлић, „Источњачки мотиви у поезији“ у: *Омладина и њена књижевност*, нав. према: Зоран Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад, 1993, 120.

зичког говора, налазила своје место и била добродошла на светским фестивалима музике, концертним и позоришним сценама и радио-фреквенцијама широм планете.

Указаћемо сада, у најкраћим цртама, на оне типичне, репрезентативне идеје и стваралачка опредељења кључних протагониста периода у којима су питања источне и западне оријентације националне музике била посебно акцентована. Редови који следе делимично објашњавају порекло наше радозналости и жеље да дубље уђемо у траг пореклу дихотомије Исток–Запад у свести стваралаца српске музичке модерне.

Милоје Милојевић и „Србија на Западу“

Милоје Милојевић је, следећи линију „Европејаца“ предвођених Богданом Поповићем и заступајући истовремено славенофилске идеје, сматрао да свака национална музика, укључујући и ону компоновану на фолклорним основама, мора почивати на класичним, универзалним законима и естетским критеријумима на којима је од времена антике израстала традиција уметничке музике западне Европе, те да први корак на том путу у српској музици мора бити учињен превазилажењем остатака патријархалне културе.¹¹ При томе је као композитор био осетљив управо на импулсе западне, посебно француске, средњоевропске и оног огранка словенске музике која је снажније упориште налазила у романтичарској традицији Запада. То не значи да је као музички писац оспоравао доприносе Модеста Мусоргског или свог савременика и пријатеља Петра Коњовића. Напротив! Мада се, како у стваралачкој кривуљи, тако и у критичкој мисли о домаћем стваралаштву, код Милојевића уочавају колебања, каткад и недоследност, ипак се чини да је урођена естетска предиспозиција одредила његов

¹¹ О основним естетичким ставовима „Европејаца“ и Милојевића у њиховом кругу, као и о Милојевићевом односу према питању националне оријентације упор. избор из литературе: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић – композитор и музички писац*, Београд, 1954; Роксанда Пејовић, *Шта се у београдској средини сматрало музички савременим, модерним и авангардним у периоду између два светска рата, Међимурје. Часопис за друштвена истражања и културу*, 13/14, Чаковец, 1988, 172–184; Милан Радуловић, *Класици српског модернизма*, Београд, 1995, 39–42; Александар Васић, *Оперске критике Милоја Милојевића у „Српском књижевном гласнику“ у: Српска музичка сцена, зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, 224–238; Катарина Томашевић, Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног у: Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 4–16; Властимир Трајковић, *Кључни ојуси у стваралаштву Милоја Милојевића у: Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића, нав. дело, 18–31; Роксанда Пејовић, Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999, (39–100), 53–57.*

став о модерној музичкој „Србији на Западу“.¹² Тај став се види у импресионистички обојеним минијатурама, експресионистички заоштреним песмама и *Ритмичким ђримасама*, у музици за надреалистички балет *Собарева мейла*, али и у рафинману којим одишу неки фолклором инспирисани комади. Блиске везе са чешком музиком су и у пољу музиколошког рада такође недвосмислено исказале природу Милојевићевих интимних афинититета; његова докторска дисертација није, на пример, била посвећена хармонском стилу „антизападњака“ Леоша Јаначека (Leoš Janáček), већ „Европејца“ Беджиха Сметане (Bedřich Smetana).

Петар Коњовић и питање „источне и западне словенске оријентације“

Петар Коњовић је, опет, тежиште проблема националног усмерења модерне српске музике поставио пре свега у контекст словенске уметничке музике и формулисао га као питање избора између источне и западне словенске оријентације.¹³ По Коњовићу су, међу словенским ауторима изразити „западњаци“ Шопен (Chopin), Чајковски (Чайковский), Лисински, Моњушко (Moniuszko), Сметана, Дворжак (Dvořák), Скрјабин, Шимановски (Szumanowski), али и Стравински и Прокофјев (*sic!* К.Т.). Источну оријентацију, са друге стране, заступају, међу руском „Петорицом“ најубедљивије Мусоргски и Бородин, Кјјј (Суи) је „више западњак“, а Балакирев „искључиви *оријенталац* у овој групи“. Пети, Римски-Корсаков је, по Коњовићу, пример „чудне подвојености: по убеђењу, и свом духовном и менталном карактеру, он је очевидно западњак, романтик и скептик, по мисионарству, као и по рафинману којим влада својим материјалом, он је спроводник принципа ове источне оријентације.“¹⁴ Посебно је занимљива терминолошка нијанса уз помоћ које Коњовић позиционира стваралаштво Леоша Јаначека, једног од стваралаца који има значење узора у формирању кључних одлика Коњовићевог композиционог, посебно вокалног стила. Настављајући путем који су зацртали Глинка и Даргомижски, Јаначек је, по Коњовићу, најизразитији представник *антизападне* словенске музичке оријентације.

Ако се следе критеријуми Коњовићеве поделе, јасно је да се Коњовић лично, као стваралац, у својим најуспелијим делима определио преважно за источну, то јест антизападну оријентацију. Нека остварења Милојевићевог и Христићевог опуса припала би, у Коњовићевим

¹² Упор. коментар В. Трајковића о композицији *Сеоске сцене* у наведеном чланку *Кључни описи...*, 20.

¹³ Суштину својих погледа на питање источне и западне оријентације словенске музике Петар Коњовић је исказао у чланку „Две оријентације у славенској музици“ у: *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 117–125.

¹⁴ *Нав. дело*.

погледима, свакако западној струји. Коњовић би вероватно и Христићеву *Охридску леџенду* као наш најуспелији национални балет рођен на бази народне легенде, Мокрањчевих и аутентичних напева и фолклорне кореографије, видео понајпре на истој линији са остварењима Чајковског или, можда још пре, у међупозицији коју је доделио Римском-Корсакову!?

Јосип Славенски и „уједињење зајадњачког конструјивизма и источноњачког инџуницизма“

Јосип Славенски је, опет, осећајући фолклорну музичку традицију Балкана као јединствено поднебље, музички терен разноврсне, шаролике физиономије и боја, непоновљиве и дубоке експресије који је задржао у себи изворност и елементарну снагу древности, истицао да савремена балканска музика треба да проистекне из „уједињења зајадњачког конструјивизма и источноњачког инџуницизма.“¹⁵ Тиме је изложио критици и „многе наше старе“, па и њему „савремене композиторе“ који су „учећи хармонију (у оригиналу дотерану на лутеранске корале, талијанске мелодије), примењивали оне исте и на наше јужнословенске мелодије. (...) Ваља што више култивирати *славенске и источне ауторе*“ – био је његов савет. Песме и игре *Балканофоније* настајале су те исте, 1927. године, у којој је Славенски исписао наведене речи, и то као савремена синтеза личног доживљаја звукова ове „земље *расне* бујности, шаренила, разноврсности, земље јужњачке веселости, словенског интензивног мистицизма, оријенталске носталгије и архаичних напева“.

Међутим, за Славенског – ствараоца, музички фолклор Балкана, познато је, није био једини музички завичај. Седам година млађа *Симфонија Оријента* или *Религиофонија* исказала је дубље интересовање Славенског за исконске корене музичке духовности човечанства и, репрезентујући снагом модерног израза превасходно источне традиције, описала широки круг око временских зона и духовних и културних раскршћа на којима је, једним делом и сама српска музика настајала,

¹⁵ Сви ставови Јосипа Славенског у горњем тексту представљају фрагменте одговора редакцији часописа *Музика* (уредник Милоје Милојевић, чланови – Коста Манојловић и Рикард Шварц) на питања постављена у *Анкети о националном музичком стилу*: „Шта је по вашем мишљењу национални музички стил уопште?, 2) Из којих елемената има да се развије наш, југословенски национални музички стил?, 3) Да ли су старије композиторске генерације у нас имале јасне представе о музичком национализму и да ли су постале основе за развој нашег, југословенског националног стила?, 4) Да ли страни утицаји могу да помогну заснивању и развијању националног музичког стила и ако могу, који су, или су му, и у колико од сметње?“ Упор. *Анкета о националном музичком стилу*, *Музика*, год. I, св. 2, Београд, фебруар 1928, 152–159, одговори Ј. Славенског на стр. 158. (N.B.: У време када се одазвао позиву редакције *Музике*, Славенски је управо компоновао *Балканофонију*.)

прилагођавала се новим условима, доживљавала преображаје и тражила свој пут. На том путу српска музичка традиција је у својим седиментима одговорно бележила трагове паганског доба јужнословенске музичке прошлости, фазе хришћанског трајања у византијском културном кругу, векова балканског суживота са исламским освајачима, као и елементе свих оних процеса који су, почев од XVIII века, све више, брже и убедљивије српску уметничку музику уводили у западно-европски круг. Та најновија, „западноевропска“ фаза историје српске уметничке, посебно световне музике понајмање је будила радозналост композитора, Хрвата рођеног у Међумурју, Југословена по осећању, а пред крај живота и православног хришћанина по вери. Близкост са идејама Зенита и пријатељство са Бранком Ве Пољанским били су у поетици и музици Јосипа Славенског недвосмислени сигнал отпора према традицији Запада. Његов пробуђени дух *модерно̄* „*барбаро̀зе-нија*“ упозоравао га је да би се рецепцијом традиционалних музичких тековина „остареле и испоштене“ Европе и сâм човек *ново̄ доба* могао удаљити од своје најдубље и најстарије суштине. Тако би пред њим заувек могла остати затворена врата предела мистичне лепоте и тајне живота садржане и у њему самом као дѐлу природе и универзума.

Но, ако је и с неодобравањем посматрао плодове „европских заблуда“ савременика у земљи, Славенски је са пажњом ослушкивао одјеке најновијих стремљења неких, њему блиских водећих европских струја. Зов модернистичке авантуре одјекнуо је у највећем дѐлу музичког опуса Ј. Славенског као актуелизација архаичног и реafirмација рустичног, а остварен захватањем из управо оних слојева балканске и јужнословенске традиције у којима су вековима биле успостављане древне „источно–западне“ синтезе. Није, стога, било необично што је његова музика наишла на похвале и подршку оних музичких критичара – Рикарда Шварца, Павла Стефановића, Петра Бингулца – који су ишли не само мимо струје „европоцентричних“ гледишта, већ су били превазишли и традиционалну српску „туркофобију“ и отпор према Оријенту, а на најоштрију осуду и дубоко неразумевање осведоченог „Европејца“ Милоја Милојевића.

Сукоб поетике „Европејца“ и поетике авангарде

Још је Јован Цвијић, најбољи познавалац балканских земаља и људи, указао на то да није добро „трећи“, најбољи пут за укупни просперитет Срба у новој југословенској држави тражити само на једној страни: „Треба примити најбоље и најсавршеније утицаје културе Европе и дубоке импурсе Истока, дакле и са Истока, чији је дух неретко оригиналнији и дубљи.“¹⁶ Управо због тога што је и сâм био

¹⁶ Нав. према Драгиша Витошевић, *нав. дело*, 29.

стваралачки живо заинтересован за фолклор српског Југа, у коме је дух Истока о коме је Цвијић говорио утиснуо тако дубок и препознатљив печат, Милојевић није пружао отпор музици Ј. Славенског због негирања значаја модерних синтеза на музичким седиментима у којима је био видљив траг интервенције Истока. Његова критика упућена „сировости“ и робусности експресије Ј. Славенског можда се најбоље разуме у контексту заштите и одбране картезијанских начела уметности Европе и „српске музике на Западу“ од продора „новог варваризма“ уметничке авангарде. Било је нечег суштински блиског између Милојевићеве побуне против „некултивисаности“ музике Ј. Славенског и виолентне реакције париске публике на објаву нове естетике И. Стравинског; еруптивна снага *Посвећења ђролећа* тако је драматично одударала од суптилног духа поезије симболиста, нежних колористичких прелива и пастелних боја импресиониста и веселих офенбахијада који су те, 1913. године, још увек доминирале духом француске престонице! Корени Милојевићевог става постају још уочљивији ако се само присетимо са колико је само жара Богдан Поповић 1923. године критиковао изложбу црначке пластике у Београду: „Данашњи ‘Млади’ су нашли да треба оборити музеје и спалити слике Леонардове и Тицијанове и полупати статуе Микел Анцелове (Маринети), (...) почети са анархијом, с бoемским незнањем, с црначком пластиком, с црначким jazz-band-ом и fox-trot-ом, с тангом аргентинских подводача и лупањем, с футуризмом, с ‘вортицизмом’, ‘дадаизмом’, с другим *примитивистичким лудостима* у архитектури, музици, поезији, с аморфним стихом, с муцањем, с враћењем на *примитивну* прасинтаксу, с укидањем интерпункције, с укидањем; *речју*, с укидањем свега онога што је цивилизација с муком створила – с враћењем у варварство“.¹⁷ (сва подвл. К.Т.)

На како је само мало простора Богдан Поповић успешно дао такорећи комплетну дефиницију уметничке авангарде тих година! Милош Црњански је свој одговор на Поповићев отпор према новом изразу младе авангарде антиципирао 1920. године „Епилогом“ *Лирике Ишаке* и отпутовао у Париз. Славенски је у Париз, пак, стигао из Загреба, „где су они који прате музику, одгајани на класици, гледали с висине на његово ‘мејимурско плебејство’“.¹⁸

Ако већ сада можемо слободније и сигурније да одредимо и позицију музике Ј. Славенског међу авангардним тенденцијама модерних

¹⁷ Богдан Поповић, *Која је уметничка вредност црначке пластике*, *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. VIII, бр. 1, стр. 22–34; бр. 2, стр. 115–116; бр. 3, стр. 203–224, Београд, 1923.

¹⁸ Наведене су речи удовице Јосипа Славенског. Ева Седак, *Јосиф Штолцер Славенски (1896–1955)*, *Мејимурје, Часопис за друштвено ишћања и културу*, 4, Чаковец, 1983, 15.

путева српског стваралаштва између два светска рата, на том истом путу, али на једног другачијој стази авангарде, видимо и неке српске студенте музике у Прагу, који су у чешкој престоници учили и стасавали управо на најновијим плодовима „оног што је цивилизација с муком стварала“.

Космополитизам прашких студената и „враћање основама“

Судећи по младалачким размишљањима и композиторским остварењима већине прашких студената музике¹⁹, чинило се да је питање укрштања, уједињења, синтезе елемената западне и источне музичке оријентације било већ сасвим превазиђено као анахроно и да ће баш та композиторска генерација, одрекавши се потребе да се стваралачки уопште бави фолклором, декларативно и коначно ставити тачку на спор заподенут у претходној генерацији. Тако би можда и било да је рецепција њихове, готово искључиво „космополитске“, „западњачке“ и „средњоевропске“ оријентације – у чијим се коренима крила истина о пређашњем засићењу српском традицијом хорског певања, уметничком стилизацијом фолклора, романтичним и севдалијским заносима – протекла у знаку аплауза и општег одобравања у време у које су се, ослобођени стега старих форми, пуни знања о новим техникама, уха навиклог на оштре дисонанце и елана да продуже даље у „истом стилу“, након студија поново окупили у Београду.

Уместо тога, уследиле су критике, протести, негодовања, захтеви за „враћање основама и умивање на бистрим народним изворима музичког блага“. Као да се опет, као и само десетину година пре, у доба премијере *Васкрсења* Стевана Христића (1912), превидело да су корени западне музике били усађени не тако непремостиво далеко од српског музичког завичаја на Балкану, у седиментима антике којој се Запад са својим класицистичким, рестаураторским покретима враћао и сваки пут донео Европи нешто од дарова древне хеленско-римске синтезе Истока и Запада. И као да никада пре у својој дотадашњој историји „нова“, „млада“ српска музика није стицала технику на Западу, а надахнуће касније црпила из сопствене, богате, плодне, шаролике традиције, не само фолклорне, већ и уметничке, која је са сваким новим квалитетним делом бивала све богатија и разноврснија, без обзира на то је ли то ново дело, да се послужимо терминологијом епохе, говорило „матерњим“ или „интернационалним“ језиком. Опет се догодило у историји српске музике да су „млади“ били окривљени због „одрођавања“, а превидело се не само то да је српска народна песма још за Вуковог живота са Корнелијем Станковићем ушла у српску историју

¹⁹ Љубица Марић, Војислав Вучковић, Станојло Рајчић, Миховил Логар, Предраг Милошевић, Милан Ристић, Драгутин Чолић.

на основима бечке класицистичке „школске“ хармоније, већ и нешто значајније: да се млади Стеван Стојановић Мокрањац, велики узор свих поклоника „националног“ смера који су стали на барикаде одбране од „западњачког конструктивизма“, дакле баш он, њихов узор, на студијама у Минхену дивео савременику Вагнеру, а научио још много тога у Риму, компоњујући фуге и проучавајући Палестрину.

Стари спор о „нашем“ и „туђем“ и полемике „старих“ и „младих“ добиле су, штавише, на убрзању и интензитету у годинама уочи Другог светског рата, у којима дихотомија Исток–Запад није више била „чедни“ синоним за спор модалности и дијатонике, музичког „реализма“ и музичког „романтизма“, „националног“ и „космополитског“ начела, већ и за антагонизам политички и идеолошки различито ангажованих стваралаца. Заподенуте у време у коме је сукоб на „књижевној левици“ већ био окончан „предајом“ надреалиста, те су полемике у музици, међутим, биле вођене по линији темеља гвоздене завесе која се још увек није била подигла, али која ће, након победе савезника над фашизмом, будући и даље невидљива, али постајући убедљива и тешка, поделити свет Европе на један другачији Запад и један другачији Исток од оних о којима је било реч на претходним страницама.

Katarina Tomašević

THE EAST AND THE WEST IN THE POLEMICAL CONTEXT OF THE SERBIAN MUSIC BETWEEN THE TWO WORLD WARS

(Summary)

This article represents a fragment of the author's doctoral dissertation *Serbian Music at the Crossroads of the East and the West? On the Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian Music between the Two World Wars* (the review of the thesis see on www.newsound.org.yu, issue No 24). The thesis (mentor: prof. Dr Mirjana Veselinović-Hofman) was defended at the Faculty of Music, Belgrade, on January 2004. A revised text of the dissertation is forthcoming, in an edition of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

The article describes the creative orientation of composers Miloje Milojević, Petar Konjović and Josip Slavenski as the key figures of the epoch, indicates their choices of an Eastern or Western orientation, and explains the antagonism between the poetics of the “Europeans” and the representatives of avant-garde trends. The topicality of the East–West dichotomy in the critical consciousness of the protagonist of this period is marked as one of the main and the most important dilemma of the polemical context of the Serbian art after the World War I. Conducted from standpoints “Pro et Contra Europa”, East–West discussion was also the part of the debate of Serbian national art's development strategy in the new, modern epoch of its history.

UDC 78.037.01(=163.41)"1918/1940"

78.071.1(497.11)"19"