

*ARTI MUSICES PANNONIARUM* –  
THE COMPOSITIONAL PRACTICE IN VOJVODINA IN THE  
SOCIAL-HISTORICAL AND MUSICO-HISTORICAL CONTEXT

Nemanja Sovtić<sup>1</sup>

Associate Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad,  
Novi Sad, Serbia

---

*ARTI MUSICES PANNONIARUM* –  
КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО НА ТЕРИТОРИЈИ  
ВОЈВОДИНЕ У ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКОМ  
И МУЗИЧКО-ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ\*

Немања Совтић

Ванредни професор, Академија уметности Универзитета у Новом Саду,  
Нови СаД, Србија

Received: 28 August 2022  
Accepted: 15 October 2022  
Original scientific paper

ABSTRACT

In this paper, the territorial frameworks are set with the aim of forming a regional historical synthesis dedicated to the creation of art music in Vojvodina, a synthesis that differs from those offered in previous music historiographies. It can be said that the composers who greatly contributed to the development of the musical life of the Vojvodina communities in the interwar period have made modest contributions to the "local type" musical modernism. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, they were involved in determining the place of "new music" within modernism and realism in the Cold War period. The Serbian National Theatre, the Association of Composers of Vojvodina and the Academy of Arts in Novi Sad gave support to compositional practice in Vojvodina after the Second World War.

\* Текст је настао као део истраживачког пројекта Матице српске У средњошколској институцији, на маријинама канона: савремени композитори у Војводини.

1 nemanja.sovtic@gmail.com

KEYWORDS: Vojvodina, compositional practice, social-historical context, musico-historical context, generation of composers.

#### АПСТРАКТ

У овом раду територијални оквири постављени су с циљем обликовања регионалне историјске синтезе посвећене стваралаштву уметничке музике у Војводини, синтезе која је варијантна у односу на оне понуђене у досадашњим музичким историографијама. За композиторе који судали истакнут допринос развоју музичког живота војвођанских средина у међуратном периоду може се рећи да су остварили скромне доприносе музичком модернизму „локалног типа”. У другој половини 20. века војвођански композитори укључују се у одређивање места „нове музике” у европским модернизмима и реализмима око Хладног рата. Подстицај композиторском стваралаштву у Војводини након Другог светског рата дају Српско народно позориште, Удружење композитора Војводине и Академија уметности Нови Сад.

Кључне речи: Војводина, композиторско стваралаштво, друштвено-историјски контекст, музичко-историјски контекст, композиторска генерација.

У видокругу партикуларних историјских перспектива налазе се феномени који делом стабилизују, а делом подривају историјске синтезе. Преглед композиторског стваралаштва у Војводини захтева управо такву перспективу. Њене диференцијалне линије у односу на суседне и пресецајуће наративе укључују питања о сложенем културном и политичком идентитету Војводине, музичко-историјским процесима који конституишу композиторско стваралаштво као дискурс „уметничке музике”, као и питање о односу између развоја композиторског стваралаштва у Војводини и остатку Србије у другој половини 20. века.

„Уметничка музика” на територији Војводине стварана је и извођена знатно пре успостављања Војводине као административне области. Ипак, за реферирање на територијални/геокултурни критеријум, овај термин чини се најпрактичнијим, и то као назив региона у највећем делу његове (културне) историје. Музички ствараоци који су били присутни у музичком животу Војводине у значајној мери, или су то још увек, условно могу бити схваћени (и) као *војвођански композитори*, уз напомену да та одредница не подразумева било какве политичке прескрипције или аскрипције. Територијални оквири „музике у Војводини” садрже своју географску и историјску компоненту, али као такви не служе за конкурентно разграничавање музичко-историјских појава, већ за заснивање варијантне историјске синтезе у односу на ону коју нуди досадашња музичка историографија.

Музику насталу на територији Војводине постојећи историјски прегледи српске музике третирају као свој интегрални део. Војводина јесте настала као израз тежње српског народа за културном и политичком аутономијом у оквиру

Хабзбуршке монархије,<sup>2</sup> али је присаједињење њених територија заједничкој држави Јужних Словена<sup>3</sup> редефинисало појам „војвођанске аутономије” тако да се она у 20. и 21. веку не испољава (само) кроз партиципацију у српском националном покрету, већ (и) кроз пребивање у традицији средњоевропског мултикултурализма.<sup>4</sup> Отуда се историја музике у Војводини може посматрати као интегрални део историје српске музике све док је идеја „војвођанске аутономије” конвергентна с покретом културне и политичке еманципације Срба у Хабзбуршкој монархији. Од тренутка у којем она дивергира у односу на етатистичке тежње за хомогенизацијом српског културног и политичког простора, историјска слика о музици у Војводини добија засебан оквир.

## КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО У ВОЈВОДИНИ ПРЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

Као хабитус уметничке музике, грађански музички живот у јужној Угарској развијао се у три основна правца током 18. века. Плећство и богатије грађанство усвајало је „галантну” музичку културу из Беча и Париза, а с њом и елементе музичке писмености. У црквама су неговане богослужбене музичке праксе. Средње и ситно грађанство живело је уз градске народне песме и игре,<sup>5</sup> а посебно место међу Србима у Срему заузимало је гусларско певање.

Прве војвођанске композиторе, којима је музика била професија, историја бележи у 19. веку, када долази до све тешњег повезивања музичког живота у Војводини и Србији. За њега су били заслужни појединци и институције који су деловали у време изградње српске националне државе, утемељења њених политичких институција, урбанизације, индустријализације и територијалне експанзије, те су у складу с „духом времена” усвајали политичку културу ослобођења и уједињења. Символичком произвођењу националне територије<sup>6</sup> кроз узајамно допуњавање музичког живота с обе стране Саве и Дунава значајно су допринели Јосиф Шлезингер (1794–1870), Никола Ђурковић

2 У политичком смислу важни догађаји у историји Војводине јесу проглашење Српске Војводине 1848, а потом оснивање Војводства Србије и Тамишког Баната као административно-територијалне јединице у аустријској држави, након чијег укидања окосницу политичке борбе војвођанских Срба „Пречана” чини аутономија ове области и њено уједињење са Србијом. До уједињења ће доћи након Првог светског рата (формално 1921).

3 У Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца / Југославији простор данашње Војводине издељен је на више административних области, а после Другог светског рата добија статус аутономне покрајине у Србији, при чему је највећи степен аутономије Војводина имала од 1974. до 1990. године, као федерални субјект СФР Југославије с елементима државности.

4 О значају национализма и мултикултурализма у конституисању појма Средње Европе више у Орел 2012.

5 О староградској народној музици из овог периода више у: Думнић Вилотијевић 2019; Марјановић 2019. О гусларској епизи више у: Лајић Михајловић 2014.

6 О симболичком мапирању и произвођењу националне територије музичким средствима више у: Милановић 2014, 211–226; Атанасовски 2014, 259–275.

(1812–1875), Милан Миловук (1825–1883) и Алојз Калауз (? – ?), али мало ко попут Корнелија Станковића (1831–1865), утемељитеља српског музичког романтизма као магистралног правца развоја композиторског стваралаштва од друге половине 19. века до Првог светског рата.

Корнелије Станковић укључио је елементе црквеног појања и световних народних напева у оквиру грађанске музичке културе и „уметничке музике”. Уметничко зрење Корнелија Станковића одвијало се у знаку романтичарске потраге за аутентичношћу српске музике као услова за еманципацију, хомогенизацију и институционализацију националне културе. У том је смислу овај музички прегалац, како је и сâм сматрао, делао на трагу Вука Караџића, али је, за разлику од Вука, наклоност испољавао према конзервативно-клерикалној пре него либерално-грађанској струји српске књижевне, интелектуалне и политичке сцене у јужној Угарској.

Читав век након првих музичких посленика који су на тлу Војводине стицали музичко образовање, а потом одлазили на службу јужно од Саве и Дунава, трајале су миграције музичара са словенских средњоевропских простора у Србију. Услед убрзаног културног развоја српске престонице у последњој трећини 19. века то више нису били преласци из развијенијих средина у неразвијенију, да би у освит Првог светског рата већ била уобличена перцепција о провинцијалном карактеру војвођанске културне и музичке сцене.<sup>7</sup> Касније уобличен преглед музике у Војводини Стане Ђурић Клајн своди се на секвенце о „развијеном духовном животу” Сремских Карловаца и Новог Сада (Ђурић Клајн 1971, 91),<sup>8</sup> институционалом снажењу грађанске музичке културе у њеном предуметничком и неуметничком облику (Ibid., 91–92),<sup>9</sup> те ниском оценом

7 О изворима који сведоче о уобличавању овакве перцепције више у: Совтић и Милојковић 2014, 31–46; Совтић 2014, 71–83; 2019, 7–22.

8 „Док Карловци бележе извођење прве позоришне представе 1736. и оснивање прве српске гимназије 1791. дотле Нови Сад с пуно оправдања носи, током прошлог века често навођен, епитет ‘српска Атина’; ту се од 1837. дају позоришне представе, што 1861. доводи до стварања Српског народног позоришта, овамо се 1864. сели и Матица српска из Пеште, Уједињена омладина 1866. одржава своју прву скупштину, а 1867. сели се (опет из Пеште) уредништво ‘Заставе’, водећег политичког дневника, у коме су се испољавале антиреакционарне, либералистичке тежње српских грађанских родољуба” (Ibid., 91).

9 „Певачка друштва, као важни музички чиниоци постоје и размножавају се (...) од 1838. године, али упоредо с њима плодан расадник музичке културе у току столећа и све до првог светског рата била је новосадска Српска велика гимназија, основана 1810. У тој школи, која је међу своје наставнике убрајала, поред осталих, Павла Шафарика, Милована Видаковића, Лазу Костића, а чији су ученици били многе потом значајне личности у историји српске културе, веома се полагало на музичко образовање ђака. Више залагањем и пожртвовањем појединих професора (Јована Грчића, Васе Пушибрка, Тихомира Остојића, Исидора Бајића и др.) и спонтаном љубављу ђака према музици него редовном музичком наставом, ова гимназија је задуго била замена за музичку школу, филхармонију или оперу у том граду. Резултат тих музичких настојања биле су чувене свакогодишње ‘светосавска беседе’, које су знатно премашивале ниво и садржај обичних ђачких приредби; јер ту су се, уз солистичке и хорске тачке, изводиле чак и појединце опере, ту су се први пут слушала многа дела сматрана од конзервативних слојева као сувише модерна и

композиторског стваралаштва Александра Морфидиса-Нисиса, Аксентија Максимовића, Јована Пачуа, Мите Топаловића и Исидора Бајића, изузимајући претходнике Корнелија Станковића и Корнелија самог, а затим и чешке и најзначајније српске композиторе рођене на територији Војводине.<sup>10</sup> Нејасан је, међутим, критеријум по којем су Морфидис-Нисис, Максимовић, Пачу, Топаловић и Бајић сврстани у групу „војвођанских музичара 19. века” (Ibid., 91–94), јер нити су сви били генерацијски сродни, нити је њихова активност била везана за исту средину.<sup>11</sup> У погледу поетичких, естетичких и стилистичких одлика музичког стваралаштва они се не разликују значајно од Корнелија Станковића, Роберта Толингера (1859–1911) или раног Јосифа Маринковића (1851–1931). Дакле, већину побројаних аутора везује војвођанско порекло, дискурс патриотизма, романтичарски друштвено-уметнички контекст и предромантичарско-бидермајерски музички стил. Такође је нејасно због чега у ову групу није укључен Петар Кранчевић (1869–1919), који је током читавог свог века живео и радио у Панчеву и Сремској Митровици, баш као и низ чешких композитора,<sup>12</sup> попут Роберта Толингера, Вацлава Хорејшека (1839–1874), Хуга Доубека (1852–1897), Туне Освалда (1864–1936), Драгурина Блажека (1847–

неприхватаљива, најзад ту су стицали своја прва извођачка искуства многи омладинци, који су потом постајали одушевљени љубитељи и пропагатори музичке културе или пак професионални музичари” (Ibid., 91–92).

10 О композиторском стваралаштву Морфидиса-Нисиса у *Историјском развоју музичке културе* у Србији Стане Ђурић Клајн стоји реченица да је „компоновао (...) у стилу бидермајера, но те композиције нису надживеле свога аутора”. Максимовићев композиторски рад „није излазио из оквира дилетантизма” иако је „по обдарености, много наговештавао” (Ђурић Клајн 1971, 92). Јован Пачу је „за (...) живота и задуго после смрти” убрајан у „најзначајније српске композиторе”, али „време је (...) судове оборило” (Ibid., 93). Топаловић у својим композицијама, „упркос извесној стилској углађености, нема ни Маринковићеву хармонијску инвентивност и смисао за деклаamacију текста, ни Мокранчев афинитет према фолклору” (Ibid.), док би „Бајићево стваралачко дело било (...) свакако на вишем уметничком ступњу (...) да се могао више усредсредити на композицију и да је могао и доспео (...) да усаврши свој сопствени уметнички укус” (Ibid., 95).

11 Морфидис-Нисис (Ниш, 1803 – Нови Сад, 1878) у Нови Сад долази 1838. године, где ради као наставник ноталног певања и као хоровођа у Српској гимназији. Године 1841. основао је у Новом Саду приватну музичку школу. Максимовић (Долово, 1844 – Праг 1873) на место капелника Српског народног позоришта долази 1865. године. На тој позицији остаје до 1871, када као стипендиста Српске певачке заједнице из Панчева добија прилику да у Прагу студира музику на оргуљашкој школи. Пре завршетка студија преминуо је од туберкулозе. Пачу (Александрово код Суботице, 1847 – Загреб, 1902) је студирао медицину у Пешти и Прагу, да би се након тога настанио у Кикинди и Сомбору (1873–1886), потом у Сарајеву (1886–1892), Новом Саду (1892–1894) и Загребу (1894–1902). Као пијаниста редовно је наступао у многим местима тадашње Аустроугарске, Србије, па и шире. Топаловић (Панчево, 1849 – Панчево, 1912) је завршио конзерваторијум у Бечу и Оргуљску школу у Прагу пре него што се 1872. године вратио у Панчево. Панчевачко црквено певачко друштво водио је од 1874. године до смрти. Бајић (Кула, 1878 – Нови Сад, 1915) је након музичког школовања у Будимпешти радни век провео у Новом Саду (1901–1915) као учитељ певања и појања у Великој српској православној гимназији.

12 О значају чешких музичара у контексту српске музике више у: Гајић 2011, 149–155; Tomašević 2006, 127–137.

1922), Војтеха Хлавача (1849–1911), Хајнриха Хартла (1856–1900) и Алојзија Милчинског (1847–1903), који су у овом периоду деловали на територији Војводине (Ђорђевић 1950). Улога чешких композитора у подизању нивоа музичке културе у српским срединама с обе стране Саве и Дунава прецизније је осветљена у новијој музиколошкој литератури, па се историографски нарратив Стане Ђурић Клајн може сматрати донекле ревидираним.

Став српске музикологије према музици у Војводини пре Првог светског рата доследно се развија у распону од потраге за пореклом српске уметничке музике, преко културне апропријације војвођанске музичке сцене, па све до њене историјске и критичке ревалуације и реафирмације. Један од разлога за потцењивачки однос старије српске музичке историографије према музици у Војводини, какав се среће код Стане Ђурић Клајн, веровато је и то што у каснијем периоду, тзв. „кратком” 20. веку, српска уметничка музика преовлађујуће настаје у Београду. С променом државних граница и идеолошким заокретом ка интегралном југословенству, средишња линија културне размене померила се с осе Београд–Нови Сад на осу Београд–Загреб. Многобројни српски композитори након Првог светског рата своје службе настављали су у Загребу, попут Петра Коњовића (1883–1970), Марка Тајчевића (1900–1984) и Светолика Пашћана Којанова (1892–1971), док су Крешимир Барановић (1894–1875), Јосип Славенски (1896–1955), Рикард Шварц (1897–1941) и други хрватски музичари пристизали у Београд. Тек након Другог светског рата почиње да се формира регионални лик Војводине на подручју композиторског стваралаштва.

## КОМПОЗИТОРСКО СТВАРЛАШТВУ У ВОЈВОДИНИ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

У поређењу с водећим музичким ствараоцима међуратног периода који су деловали у Београду и Загребу – Коњовићем, Милојевићем (1884–1946), Христићем (1885–1958), Тајчевићем, Славенским, Добронићем (1858–1955), Лотком (1883–1962), Барановићем и Готовцем (1895–1982) – војвођански композитори овог времена, као што су Светолик Пашћан Којанов, Карел Направник (1882–1968), Фран Штефановић (1879–1924) и Карло Кромхолц (1905–1991), остварују скромније доприносе музичком модернизму „локалног типа”.<sup>13</sup> Изузетак је само Станислав Препрек (1900–1982). Иако најпознатији по музици за децу и необарокним делима писаним после Другог светског рата, Препрек се може сматрати пиониром „нове музике” у Војводини. Након елементарне подуке о музици коју је добио у учитељској школи у Петрињи, наставио је да се усавршава, да прати савремене европске токове и осавременује сопствени стваралачки стил. Након *Елејичне* и *Романијичне* поеме за виолончело и клавир из 1918/1919. године, Препрек је компоновао мотете

13 О модернизму и авангарди „локалног типа” у српској музици више у: Veselinović Hofman 1983.

на латинском језику и клавирску програмску музику у стилу Листа, Грига и Дебисија (*Медитације*, *Еклоје*, *Илустрације*). Под утицајем стручне литературе – свакако пре него непосредног окружења<sup>14</sup> – овај готово самоуки композитор окренуо се импресионистичком и експресионистичком стилу компоновања. Полиметријом, суспензијом такта, колористичком употребом тоналитета, микстурним паралелизмом и секундно-квартним хармонским склоповима Препрек се служио у делима за клавир, међу којима се издвајају *Соната* бр. 1, *Импровизације*, *Ејџифи* за *Казимира* и *Свиџа по Казимировим сликама*. У стилском погледу не одступају ни соло песме, камерна музика и *Симфонија* бр. 1. За разлику од већине савременика из окружења који су били окренути фолклористичком модернизму, Препрек није користио народне напеве. Био је склонији музичком егзотизму, тј. звучном евоцирању Далеког истока. Након 1945. године Препрек је свом богатом стваралачком опусу додао и занатски успеле аранжмане партизанских песама, да би се у последњим деценијама живота вратио проширеној тоналности и необарокним токатама, прелудијумима, фугама, канцонама и фантазијама.

Препрековој генерацији припадају два значајна војвођанска композитора – Карло Кромбхолц и Душан Стулар (1901–1991) – од којих је први на војвођанској музичкој сцени присутан у међуратном и послератном периоду, док други то постаје тек у потоње, односно послератно доба. У питању је прва (про) модернистичка генерација војвођанских музичких стваралаца. У поређењу с Препреком, Кромбхолц и Стулар имали су конзерваторијумско образовање, истакнутије позиције у домаћим установама културе и више додира с музичком сценом средњоевропских метропола, али и конзервативнији музички укус, те, последично, и мање подстицајне стваралачке опусе. Нарочито је Кромбхолц, као пијаниста школован у Бечу, имао прилике да оствари увид у актуелна музичка стремљења своје генерације, али је, за разлику од Препрека, овај Суботичанин током прве половине 20. века остао веран виртуозном пијанистичком стилу Листовог типа и стилско-композиционом идиому позног романтизма. У његовим комплекснијим делима из међуратног периода присутна је дозирана употреба импресионистичких елемената. Такав је, примера ради, циклус клавирских етида *Музички њорџреџи*, чију „шумановску” програмску референцу чине композитори и извођачи тек минулог доба (Prodanov Krajišnik 2009, 34). Најпознатијом и најизвођенијом Кромбхолцовом композицијом, чији је наслов *Toccata diatonica – Sur les touches blanches*, у хармонско-колористичком смислу

14 У годинама закључења континуираног развоја класично-романтичарске традиције, позиција стваралачког субјекта између допушеног простора за иновацију и иновације саме пре је зависила од индивидуалног опредељења музичких аутора него од њиховог формалног образовања и институционалне позиције. О Препрековом опредељењу довољно је рећи да се, након завршетка учитељске школе, где је по наставном плану две године учио клавир, а две године оргуље, претплатио на бечки часопис *Musik-blatter des Anbruch*, посвећен савременој музици. С тим у вези, Препреков биограф Хранислав Ђурић наводи да се „Пажљиво студирајући сваки број као и нотне прилоге тога часописа, Препрек (...) упознао са радом Бартока, Стравинског, Шенберга, Берга, Веберна, Хонегера, Делијуса, Шрекера, Хабе, Хауера и др.” (Ђурић 1977, 8).

доминира микстурни паралелизам као импресионистичко стилско обележје. Док су Препрек и Стулар модернистичке искораке остваривали у раној стваралачкој фази, дотле их је Кромбхолц уводио постепено и континуирано све до композиције *Сазвежђа* у којој се определио за пунктуалистичко-кластерску музичку грађу. Након Другог светског рата Кромбхолц се из Суботице преселио у Нови Сад и кренуо бартоковским путем фолклорног модернизма, окренувши се уметничкој транспозицији војвођанског мелоса.<sup>15</sup>

Душан Стулар у својим се међуратним делима компонованим у Трсту (због чега ова дела не припадају корпусу „војвођанске музике“) налазио на оној линији умереног модернизма која је инспирацију налазила у популарној музици свог времена, а коју су на парадигматски начин уобличили композитори француског и италијанског неокласицизма.<sup>16</sup> Стуларева *Цез симфонија* у том смислу је најуспелије дело, историјски разумљиво као рефлексија музике Даријуса Мијоа и Џорџа Гершвина. По преласку у Нови Сад, 1945. године, Стулар се усмерио ка позоришту и постао најзначајнији војвођански композитор примењене музике<sup>17</sup> до појаве Предрага Вранешевића (1946–2022) и Зорана Булатовића (1964).

## КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО У ВОЈВОДИНИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТског РАТА

Као музичко-историјска епоха, 20. век на територији Војводине отпочиње тек у његовој другој половини, када се композиторска генерација Рудолфа Бручија (1917–2002), Ернеа Кираља (1917–2002) и Николе Петина (1919–2004), заједно с две деценије млађим Иваном Ковачем (1932–1992), укључује у одређивање места „нове музике“ у модернизмама и реализмама око Хладног рата. Своју приврженост друштвеном поретку социјалистичке Југославије Бручи, Кираљ, Петин и Ковач изражавали су соцреалистичким и соцмодернистичким концепцијама музичких дела,<sup>18</sup> прихватањем руководилачких позиција у

15 Музичко-симболичко мапирање војвођанског тла Кромбхолц је остварио у делима: *Војвођанска мађарска райсодија* (1953); *Чейири звучне слике – бачванске и славонске мађарске народне ђесме* (1953); *Три мађарске народне ђесме из Бачке* (1953); *Ијре из Бојојева (Гомбошке ијре)* (1953); *Банатске слике (свиџа у чейири сјава)* (1957); *Чейири мале йриче – мађарске народне ђесме из Славоније* (1957); *Скице – десет малих композиција за клавир, мађарске народне ђесме из Војводине и Славоније* (1958).

16 О неокласицизму као умереном модернизму у европској и српској музици више у: Микић 2009 и Медић 2008, 195–204.

17 Стулар је компоновао музику за више десетина драмских представа изведених у Српском народном позоришту током педесетих и шездесетих година прошлог века, а од тога сачуван је материјал за двадесет и једну: *Дојађај у месцу Гоји*; *Фудбалска ушацмица*; *Хасанайиница*; *Хоћеице да се ијрамо*; *Кројцерово соната*; *Крвава свадба*; *Лек за жене*; *Невески одред*; *Ойшмиссичка йраједија*; *Осврн се у бесу*; *Покондирена йишква*; *Понижени и увређени*; *Пуш око свеија*; *Родољуйци*; *Шарена лойија*; *Скендербеј*; *Свейионик*; *Тишина шуме*; *Умишљена болесница*.

18 Бручи и Петин континуирано су радили на уметничкој транспозицији „партизанске“ музике. Писали су соцреалистичке масовне песме и кантатско-ораторијумска дела, баш као и програмску



установама културе и образовања,<sup>19</sup> те писањем стручних радова и реферата везаних за развој музичке културе у самоуправном социјализму. Различито реагујући на „двоструки притисак” савремености, од којих је притисак историје налагао модернизам, а притисак друштва бег од „пада у отуђење”,<sup>20</sup> ова четири композитора репродуковали су глобалну плуралистичку слику високе музичке културе после Другог светског рата у локалном контексту. Бручи је заузео простор између умереног и радикалног модернизма, Кираљ се окренуо авангардном истраживању и експериментисању, док су Петин и Ковач остали привржени умерено модернистичком и традиционалистичком стваралачком приступу.<sup>21</sup>

Компонујући преко стотину музичко-сценских, вокално-инструменталних, оркестарских и камерних дела, Бручи је утемељио канон војвођанског музичког модернизма. На свим жанровским подручјима на којима је деловао поставио је стандарде уметничког израза, одн. конструкције. Његова опера *Гилиамеш*, балет *Кайарина Измаилова*, Симфонија бр. 2 (*Sinfonia leta*), кантата *Човек је видик без краја*, Концерт за кларинет и гудачки оркестар, *Мејтаморфозе Бе-А-Це-Ха*, Гудачки квартет бр. 5, Симфонијета за оркестар хармоника, циклус песама *Видик иза склољених очију* и друга дела били су врхунци дотадашњег развоја композиторског стваралаштва у Војводини. Премијерна извођења сваког од ових дела били су „догађаји сезоне”, како у Новом Саду, где је Бручи био и најприсутнији у периоду од педесетих до деведесетих година 20. века, тако и на домаћим и иностраним позорницама, концертним салама и фестивалима савремене музике. До укључивања алеаторике, кластерске сонористике и

симфонијску музику о ратним страдањима и херојству Народно-ослободилачке борбе. Бручи је своја најбоља „ангажована” дела остварио у жанру кантате, где се истичу *Очи Суијеске* и *Човек је видик без краја*, док се Петин у том смислу издвојио оркестарском композицијом *Symphonia brevis* (1958), посвећеном „Свима који су пали у борби за слободу и независност”, и симфонијско-вокалном поемом *Трнава четрдесет њрве* (1962). Кираљ је написао две кантате, *Херојска њесма (Hösi ének)* и *Подоћни рондо*, за које се само може претпоставити да припадају корпусу соцреалистичке/соцмодернистичке уметности, јер нису сачуване. Ковачево најзначајније соцреалистичко дело је „ораторијумска фреска” *Ајоџеоза '41*.

19 Бручи је, између осталог, био директор Опере Српског народног позоришта, Музичке школе „Исидор Бајић” и декан Академије уметности у Новом Саду. Кираљ је био уредник мађарске редакције за народну музику на Радио Новом Саду и руководилац Музиколошког одсека Војвођанског музеја. Петин је био наставник теоретских предмета у Музичкој школи „Исидор Бајић” и на новосадском одељењу београдске Музичке академије, као и професор на Вишој педагошкој школи у Зрењанину. Ковач је био уредник Редакције за озбиљну музику у Радио Новом Саду, директор Музичке школе „Исидор Бајић” и декан Академије уметности у Новом Саду.

20 О „двоструком притиску” савремености у контексту положаја композитора у самоуправном социјализму више у Совтић 2017.

21 Властимир Перичић је у јединици о Николи Петину у лексикону *Музички стваралаци у Србији* навео да је Петин, „Пошавши од позноромантичарског стила, (...) еволуирао ка савременијим хармонским концепцијама које се – често условљене полифоном фактуром – крећу у области проширеног тоналитета и местимично додирују политоналност и атоналност” (Perićić 1969, 383–384).

микрполифоније у палету својих композиционо-техничких средстава, Бручијево композиторско стваралаштво имало је одлике неокласицизма с елементима необарокног и неоекспресионистичког усмерења, те се у стилском погледу пореди с музичким језицима Драгутина Чолића (1907–1987), Милана Ристића (1908–1982), Николе Петина, Василија Мокрањца (1923–1984), Душана Костића (1925–2005), Рајка Максимовића (1935) и Мирјане Живковић (1935–2020) (уп. Веселиновић Хофман 2007, 114). У контексту новије историје српске музике,<sup>22</sup> Бручи се такође сматра припадником друге од четири генерације које су биле стваралачки активне када је започео тзв. „Други удар” српске музичке авангарде (Поповић Млађеновић 2007, 224).

Авангардна атрибуција Бручијевог стваралаштва могућа је, пак, само ако се појам авангарде изједначи с појмом радикалног модернизма. Будући да су за овог композитора додекафонија и серијализам били симболи хипертрофиране музичке рационалности, насупрот којих су кластерске плохе, нетемпероване мелодијске линије и алеаторичке текстуре нудили могућност обнове музичког израза по моделу Пољске школе, Бручијево усвајање музичких авангардизама треба разумети као рефлексију југомарксистичког става о надодређивању дехуманизованог конструктивизма авангардне уметности (Совтић 2017). Једини непоколебљиви авангардиста међу војвођанским композиторима стога је био Ерне Кираљ.<sup>23</sup>

Кираљева улога у историји композиторског стваралаштва на територији Војводине упоредива је с Бручијевом. У раном периоду свог уметничког развоја Кираљ се ослањао на мађарски фолклор и Бартокову композиционо-техничку методологију. Архаично и модерно наставили су да се преплићу у Кираљевој музици и када је овај Суботичанин песме и игре војвођанских Мађара свео на апстрактне елементе око којих је градио своју новозвуковну поетику. Склоност ка уметничком истраживању и експерименту водила га је ка проширивању подручја музичке грађе, вишемедијској уметности, „отвореном делу”,

22 И пре него што се придружио том „удару”, најистакнутији војвођански композитор друге половине 20. века заузео је изузетно место у историји српске, југословенске и европске музике, и то освајањем награде *Grand Prix* на интернационалном музичком конкурс у белгијске краљице Елизабете 1965. године.

23 Властимир Перичић је међу првима стваралаштво Эрне Кираља одредио као „авангардно”, истичући да се у његовим делима „из разних области (...) огледа еволуција од умерено изражајних средстава до авангардистичких експеримената” (Peričić 1969, 168). Мирјана Веселиновић Хофман је варијабилност Кираљеве позиције у координатама традиције, модернизма и авангарде представила као промену статуса композиторских авангардних поступака од ексцесних ситуација до стилског начела. На одређене конзервативне напоре, који не припадају истраживачко-експерименталној, већ традиционалној стваралачкој парадигми, ова ауторка указала је истичући да „ни Кираљ ни група АЦЕЗАНТЕС (...) нису (...) стремили (...) преименовању слушаоца у извођача и/или аутора, нити аматера у професионалца. Заправо, непрофесионалност нису никада ни толерисали ни на једној тачки вертикале аутор–извођач (...). У основи су увек поштовали институцију музика (Institution Kunst), у Биргеровом смислу речи, што значи и институцију концертног наступа, као и уобичајене компетенције аутора, извођача и публике” (Веселиновић Хофман 2000, 120–121).

перформансу и неидиоматској импровизацији. Опсег звучне грађе у Кираљевој музици проширен је тако да обухвата равноправност тона и шума, проширене технике свирања класичних музичких инструмената, употребу електронског звука и употребу тзв. *ready-made* објеката као извора звука. Неки од примера Кираљевог посезања за алтернативним звучним изворима су цепање хартије (*Ајсурдна ѝрича*), куцање на писаћој машини (*Сийуације*), дување у сламку (*Наййис на балону*) и третман говора као звучне грађе (*Vocalizzazioni*, *Тачке и линије* и *Сийуације*). Својеврсним експериментима могу се сматрати цитрафон и таблафон, инструменти које је Кираљ конструисао. Таблафон уједињује звук и слику, те припада оној врсти експерименталне уметности која стреми ка мултипликовању медијских равни. У Кираљевим вишемедијским делима музика задржава позицију доминантног медија (*Ајсурдна ѝрича*, *Ламенйо*, *Наййис на балону*), или је равноправна у односу на друге медије (*Сирал*). Ослобађање од естетског тоталитета Кираљ спроводи кроз померање тежишта рада са завршеног дела на процес. Фактори процесуалности Кираљевих „отворених дела” укључују алеаторичку недетерминисатност и импровизацију на графичку нотацију. Нотирањем гестовних акција уместо унутрашњих музичких односа, овај музички стваралац искорачио је у правцу перформанса и хепенинга, где је најзначајније резултате постигао у сарадњи с мађарском песникињом, глумицом и визуелном уметницом Каталин Ладик.<sup>24</sup>

## САВРЕМЕНО КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО У ВОЈВОДИНИ

Кључни подстицај композиторском стваралаштву у Војводини након Другог светског рата дају три институције: Српско народно позориште (СНП, основано 1861), Удружење композитора Војводине (1971) и Академија уметности у Новом Саду (1974). Опера и Балет СНП-а нудили су већем броју домаћих композитора прилику за стварање и извођење музичко-сценских дела. Међу њима је и низ композитора из Војводине: Рудолф Бручи,<sup>25</sup> Эрне Кираљ,<sup>26</sup> Тибор Хартиг (1934–2006),<sup>27</sup> Еуген Гвоздановић (1933–2005),<sup>28</sup> Светозар Ковачевић

24 О уметничкој сарадњи између Эрнеа Кираља и Каталин Ладик више у: Милојковић 2019; Sabo 2021; Radovanović 2021.

25 Балети: *Демон злати*, премијера 16. 6. 1963; *Пасион*, 12. 12. 1969; *Рођење Ајолона*, II чин представе *Кореографски концерти*, 23. 12. 1971; *Ноћ на ѝрузи*, 16. 6. 1970; *Кайшарина Измаилова*, 20. 5. 2017; Опера: *Гилјамеш*, 2. 11. 1986. Сви датуми у напоменама о музичко-сценским делима војвођанских композитора на репертоару СНП-а односе се на премијерна извођења.

26 Дечија опера *Прождрљивко* (*A telhetetlen gömböc*), 14. 9. 1985.

27 Балет *Црвенкаја*, 26. 11. 1976.

28 Балет *Карневал*, III чин омнибус балета *Кореографски концерти*, премијерно изведеног 23. 12. 1974; Сценска poema *Тамо љде је било срце, данас сивоји сунце* (*Найријег*), 23. 5. 1977.

(1950–2022),<sup>29</sup> Мирослав Штаткић (1951),<sup>30</sup> Габор Ленђел (1951),<sup>31</sup> Стеван Дивјаковић (1953),<sup>32</sup> Борис Ковач (1955),<sup>33</sup> Зоран Мулић (1957),<sup>34</sup> Митар Суботић (1961–1999)<sup>35</sup> и Александра Вребалов (1970).<sup>36</sup> Осим спремности СНП-а да свој репертоар прошири домаћим музичко-сценским делима, важну подршку војвођанској музичкој сцени током пет деценија постојања пружило је Удружење композитора Војводине својом издавачком делатношћу. Ово репрезентативно уметничко-струковно удружење самостално је, или у сарадњи с другим издавачким кућама, објавило преко деведесет нотних издања војвођанских музичких стваралаца, као и већи број аудио-издања на различитим носачима звука.

Најснажнији „ветар у леђа” композиторском стваралаштву у Војводини дало је оснивање Академије уметности у Новом Саду. На територији Војводине, од средине седамдесетих година до данас, композиција као професионална делатност и уметничка пракса везана је за уметничко-педагошку делатност Катедре за композицију и музичко-теоретске предмете АУНС. Академија је била место сусрета три генерације савремених војвођанских композитора. Најстаријој су припадали Бручи, Петин и Ковач, који су били професори на студијском програму Композиција. Наследила их је група музичких стваралаца рођених током педесетих и шездесетих година, међу којима су најистакнутији Светозар Саша Ковачевић, Мирослав Штаткић, Стеван Дивјаковић, Славко Шуклар (1952), Зоран Мулић, Јасмина Митрушић Ђерић (1964) и Нинета Аврамовић (1967).<sup>37</sup> Најмлађа генерација рођена је током седамдесетих година и касније. Припадају јој Смиљана Влајић (1971), Александра Степановић (1975), Љубомир Николић (1976), Милан Алексић (1978), Ђорђе Марковић (1978), Станислава Гајић (1980), Светозар Нешић (1982), Доротеа Вејновић (1986) и други. Посебну групу чине они композитори који су били и остали повезани с Академијом уметности, али су своју уметничку каријеру градили паралелно у иностранству и на музичкој сцени Војводине. Најважнији међу

29 Плесна нумера *Молишва* (*Аве Марија*), део омнибус балета *Кореографске инспирације*, б. 3. 1999.

30 Балет *Орион*, 12. 4. 1988.

31 Балет *У њојрази за изубљеним временом*, 21. 10. 1989; Балет *Sh'ta* (*Слушај*), 26. 4. 1990.

32 Балет *Алџум силеницијум*, 20. 12. 1989; Балет *Предсмртина љубавна њесма*, други део омнибус балета *Поема љубави* (заједно с *Пружи ми руку Терисихора П. Вангелиса*), 10. 4. 1996; Балет *Жршва*, део омнибус балета *Кореографске инспирације*, б. 3. 1999; Опера *Владислав и Косара*, 18. 3. 2017. (концертно извођење) / 22. 3. 2022. (сценско прайзвођење).

33 Балетска минијатура *Танјо ајокалийишко*, из представе *Четири балетске минијатуре* Форума за нови плес, 7. 3. 2003.

34 Балет *Вечийи младожења*, 14. 12. 1986; Балет *Избирачица*, 12. 4. 1997. Мулићево композиторско стваралаштво у облику аранжмана присутно је у оперети *Код Феме на балу*, на музику Николе Ђурковића, Мите Орешковића, Јохана Штрауса, Франца фон Супеа и Е. Хакла.

35 Балет *Земља*, 20. 12. 1989; балет *Смрћ Смашил-аје Ченића*, 3. 3. 1990.

36 Опера *Милева*, 21. 10. 2011.

37 Дивјаковић, Митрушић-Ђерић и Аврамовић-Лончар били су студенти, Мирослав Штаткић и Славко Шуклар – професори, а Зоран Мулић и студент, и професор.

њима су Александра Вребалов, Небојша Јован Живковић (1962) и Стеван Ковач Тикмајер (1963). Најважније две личности које нису повезане с делокругом једине уметничке високошколске установе у Војводини, а значајне су за преглед развоја савременог композиторског стваралаштва у северној српској покрајини, јесу Борис Ковач и Силард Мезеи (1974).

Генерација војвођанских композитора рођена током педесетих и шездесетих година у свом композиторском стваралаштву осцилује између модернистичке и традиционалистичке савремености. Реагујући на „велико одбијање” европске музичке авангарде, та генерација трага за обновом „комуникативне линије” с публиком, налазећи упориште у националним и историјским темама, као и духовној музици.<sup>38</sup> У стилско-композиционом смислу Штаткићева, Дивјаковићева и Мулићева дела заузимају простор од поетске архаизације и нове једноставности,<sup>39</sup> преко умереног фолклористичког (пост)модернизма, до неокласичног и неоромантичарског академизма. Штаткић и Шуклар радо посежу за електронским звуком и новим медијима,<sup>40</sup> те се једним делом свога стваралаштва прикључују европском и америчком таласу немодерне авангарде. Неоромантичарски позни опус Дивјаковића и Мулића развија се у правцу еклектичног националног антимодернизма, чији су истакнутији примери Мулићева *Литургија Светиој Јована Злајтоусиој* и Дивјаковићева опера *Владимир и Косара*. Заједно са Јасмином Митрушић Ђерић, чија клавирска свита *Инсектаријум* представља јединствени вишедеценијски *work in progres*, ови савремени војвођански композитори „сређе” генерације припадају кругу постмодерниста у српској музици. Тај круг у српској музици чине Срђан Хофман (1944–2021), Милан Михајловић (1945), Зоран Ерић (1950), Вук Куленовић (1946–2017), Милош Петровић (1952–2010) и други композитори који у своја дела укључују цитате и музичке алузије, односно служе се минималистичким техникама компоновања (редукционизам и репетитивност).<sup>41</sup> Препознатљива регионална црта у стваралаштву набројаних војвођанских аутора огледа се у неговању уметничке музике за тамбуршаке оркестре, где се у раду с ансамблима овог типа из Новог Сада и Суботице нарочито истакао Зоран Мулић. Особена стваралачка личност из ове генерације јесте Светозар Саша Ковачевић, чије је конзистентно необарокно писмо свој најкомплекснији израз пронашло у монументалној *Екуменској миси (Missa Oecumenica)*.

38 Разноврстан опус Мирослава Штаткића вероватно најверније репрезентује тенденцију ка национално-историјским темама и шире схваћеном духовношћу. Друга симфонија *Ајнос*, трећа симфонија *Сеобе*, шеста симфонија *Тесла*, опера *Бој на Косову* и балет *Теодора*.

39 Бојан Јовановић у монографији о Мирославу Штаткићу наводи за дело *Осјинатио* за звона, оргуље, хор и гудачки оркестар из 1983. године да је „Реч (...) вероватно о првој композицији насталој из пера војвођанског аутора у тада популарном маниру ‘нове једноставности’”. (Јовановић 2013, 27)

40 О електроакустичкој музици у Војводини више у: Милојковић 2017, 147–162.

41 О постмодерни у српској музици видети више у: Veselinović Hofman 1997. О минимализму више у: Masnikosa 1998.

Музичко стваралаштво Александре Вребалов, Небојше Јована Живковића и Стевана Ковача Тикмајера на први поглед мало шта повезује осим чињенице да су у питању екстериторијални, па ипак и војвођански „гласови из дијаспоре”.<sup>42</sup> Вребалов и Живковић неупитно су најзапаженији војвођански композитори у иностраним оквирима. Живковић је значајно обогатио репертоар за ударачке инструменте,<sup>43</sup> док је ауторка опере *Милева* и двострука добитница Мокрањчеве награде (2010. и 2012. године) ширу афирмацију стекла вишегодишњом сарадњом с ансамблом *Kronos Quartet*.<sup>44</sup> Живковићев композиторски музички језик је умерено (пост)модернистички, заснован на неоекспресионистичкој стилизацији музичког фолклора, док је музички стил Александре Вребалов вишеслојан, у композиционо-техничком смислу протегнут од алеаторике базиране на графичкој нотацији до неоромантичарске евокације имагинарног фолклора. Својим стваралаштвом Вребалов и Живковић граде имагинани простор Балкана<sup>45</sup> као извор препознатљивог звука. У доба умножених идентитета, „оснажене” (енгл. *empowered*) женске субјективности и тзв. *backlash* реакција на њу, ово двоје уметника пружају либерално-феминистички и конзервативно-маскулинистички одговор на питање о односу између етичке, естетичке и друштвено-одговорне димензије музичког стваралаштва.

Стеван Ковач Тикмајер још од раних осамдесетих година, од када датира његова сарадња с Борисом Ковачем у ансамблу *Ritual Nova*, предано се бави структурном импровизацијом као „идеалном тачком сусрета између компоновања и извођења. Из јединственог простора уметничке акције у који су интегрисани спонтано-импровизацијски и рационално-организациони начин музичког мишљења извиру Тикмајерови процесуални музички догађаји. Овај уметник може се сматрати настављачем како Кираљеве експретиментаторске „линије” у војвођанској музици, тако и њене *free jazz* надградње коју обезбеђује утицај мађарског композитора и пијанисте Ђерђа Сабадоша (1939–2011). Тикмајеру се у том смислу придружује и Силард Мезеи, из чије компоноване музике и разгранате извођачке праксе „зрачи” Сабадошева „аура”. Мезеијева музичка дела у којима се једногласне и хетерофоне мелодије супротстављају текстуалном и алеаторичком уобличавању фактурних слојева базирана су на споју модернистичких композиционо-техничких средстава и архаизоване музичке грађе.<sup>46</sup>

42 Александра Вребалов је уметничку афирмацију стекла у САД, Небојша Јован Живковић у Немачкој, а Стеван Ковач Тикмајер у Француској.

43 Живковићеве композиције *Илијас*, *Ултиматум* и *Trio per uno* чине стандардни део репертоара за ударачке инструменте. Настанак појединих композиција као што су *Дуили концерн за удараљке и велики оркестар „Оисесије”*, трио *Ураган Сенди*, комад за маримбу *Ното Balcanicus* и квинтет *Credo in Unim Deum* инициран је поручбинама уважених солиста, ансамбала и установа културе.

44 За овај реномирани ансамбл А. Вребалов је написала дела *...hold me, neighbor, in this storm...*, *The Spell No. 4, Babylon, Our Own*.

45 О појму „имагинарни Балкан” више у: Todorova 1999.

46 Уп. Sovtić 2021.

На крају овог прегледа важно је указати и на то да је, упркос научној пажњи указаној стваралаштву Препрека, Кромбхолца, Бручија и Кираља, укупно музиколошко интересовање за новију, па и савремену музику у Војводини још увек слабо. Њеном истраживању и тумачењу чланови Катедре за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду дали су незанемарљив, али још увек не и довољан допринос.<sup>47</sup> Остваривање аналитичког, историографског и интерпретативног увида у опусе савремених композитора у Војводини стога се не сме више одлагати.

47 Уп. Проданов Крајишник 1998; Кокановић Марковић 2014; Милојковић 2019; Sovtić 2021; Milojković, 2021; Vašić, 2021; Пројекти Матице српске: *Електроакустичка музика у Војводини* (2017–2021, руководилац Милан Милојковић); *У историју између композиције, импровизације и звучног експеримента: савремена музика у Војводини* (2021–2025, руководилац Милан Милојковић); *У средишњу институцију, на маргинама канона: савремени композитори у Војводини* (2021–2025, руководилац Немања Совтић).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Atanasovski, Srđan. 2014. „Studije nacionalizma i zaokret ka prostoru: o konceptu nacionalne teritorije”. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 144: 259–275. / Атанасовски, Срђан. 2014. „Студије национализма и заокрет ка простору: о концепту националне територије”. *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 144: 259–275.
- Baštić, Julijana. 2021. „Ethnomusical Activities of Ernő Király”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 133–158. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Dumnić Vilotijević, Marija. 2019. *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носјалгије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Gajić, Milica. 2011. „Doprinos čeških muzičara evropeizaciji muzike u Srbiji 19. veka”. U *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa V međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu*, (29–30. X 2010). Knj. 3, *Žensko pismo – srpska muzika u evropskom kontekstu*, uredila Valerija Kanački, 149–155. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet. / Гајић, Милица. 2011. „Допринос чешких музичара европеизацији музике у Србији 19. века”. У *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, (29–30. X 2010). Књ. 3, *Женско писмо – српска музика у европском контексту*, уредила Валерија Каначки, 149–155. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Dorđević, Vladimir R. 1950. *Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara*. Beograd: Naučna knjiga. / Ђорђевић, Владимир Р. 1950. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Београд: Научна књига.
- Đurić Klajn, Stana. 1971. *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd: Pro musica. / Ђурић Клајн, Стана. 1971. *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.
- Đurić, Hranislav. 1977. *Stanislav Preprek: biografija*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Veselinović Hofman, Mirjana. 1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.
- Veselinović Hofman, Mirjana. 2000. „Erne Kiralj kao poslenik avangarde u jugoslovenskoj muzici”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 26–27: 119–147. / Веселиновић Хофман, Мирјана. 2000. „Ерне Кираљ као посленик авангарде у југословенској музици”. *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 26–27: 119–147.
- Veselinović Hofman Mirjana. 2007. „Muzika u drugoj polovini XX veka”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko nasleđe*, uredile Lenka Knežević Žuborski i Tamara Popović Novaković, 107–135. Beograd, Zavod za udžbenike. / Веселиновић Хофман Мирјана. 2007. „Музика у другој половини XX века”. У *Историја српске музике: српска музика и европско наслеђе*, уредиле Ленка Кнежевић Жуборски и Тамара Поповић Новаковић, 107–135. Београд, Завод за уџбенике.
- Plić Kiš, Ivana. 2020. *Balet: građa za repertoar Srpskog narodnog pozorišta 2003/2004 – 2019/2020*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. / Илић Киш, Ивана. 2020. *Балет: грађа за репертоар Српског народног позоришта 2003/2004 – 2019/2020*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Jovanović, Bojan. 2013. *40 godina umetničkog rada kompozitora Miroslava Štatkića*, Novi Sad: VANU.
- Kokanović Marković, Marijana. 2014. *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u 19. veku*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Кокановић Марковић, Маријана. 2014. *Друштвена улога салонске музике у животи и систему вредности српског грађанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Krkluš, Ljubomirka. 2010. „Autonomija Vojvodine do 1918. godine – da li je postojala, kada i kakva?” *Analī Pravnog fakulteta u Beogradu* 58/2: 5–35.



- Krčmar, Vesna. 2004. *Balet: prvih pedeset godina: 1950–2003*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. / Крчмар, Весна. 2004. *Балей: њрвух њедесей ѓодина: 1950–2003*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Krčmar, Vesna. 1998. *Pedeset godina Opere Srpskog narodnog pozorišta*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. / Крчмар, Весна. 1998. *Педесей ѓодина Оѓере Срѓској народној ѓозоришћа*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2014. *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle: guslarska praksa kao komunikacioni proces*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Лајић Михајловић, Данка. 2014. *Срѓско ѓтрадиционално ѓевање уз ѓусле: ѓусларска ѓпракса као комуникациони ѓроцес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Mala enciklopedija Prosveta: opšta enciklopedija. 1, A–Lj*. 1975. Beograd: Prosveta. / *Мала енциклопедија Просвета: опћшта енциклопедија. 1, А–Љ*. 1975. Београд: Просвета.
- Marjanović, Nataša. 2019. *Muzika u životu Srba u 19. veku: iz memoarske riznice*. Novi Sad i Beograd: Matica srpska i Muzikološki institut SANU. / Марјановић, Наташа. 2019. *Музика у животоу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице*. Нови Сад и Београд: Матица српска и Музиколошки институт САНУ.
- Masnikosa, Marija. 1998. *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*. Beograd: Clio.
- Medić, Ivana. 2008. „Moderated modernism in Russian music after 1953”. U *Muzički modernizam – nova tumačenja*, uredili Dejan Despić i Melita Milin, 195–204. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Mikić, Vesna. 2009. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Milanović, Biljana. 2014. „Музичко пројектовање нације: етносимболizam Мокранјчевих руковети”. *Muzikologija* 16: 211–226. / Милановић, Биљана. 2014. „Музичко пројектовање нације: етносимболizam Мокранјчевих руковети”. *Музиколоѓија* 16: 211–226. <https://doi.org/10.2298/MUZ1416211M>.
- Milojković, Milan. 2017. „Електроакустичка музика у Војводини: од експеримента до академског предмета (1960–2000)”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 57: 147–162. / Милојковић, Милан. 2017. „Електроакустичка музика у Војводини: од експеримента до академског предмета (1960–2000)”, *Зборник Маѓице срѓске за сценске умејносћи и музикау* 57: 147–162.
- Milojković, Milan. 2019. „Sарадња Katalin Ladik са композиторима електроакустичких музичких остварења”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 60: 123–137. / Милојковић, Милан. 2019. „Сарадња Каталин Ладик са композиторима електроакустичких музичких остварења”. *Зборник Маѓице срѓске за сценске умејносћи и музикау* 60: 123–137.
- Milojković, Milan. 2021. „Electroacoustic Works by Ernő Király: Composer’s Relationship with Music Technology and an Overview of Compositional Strategies”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, Julijana Baštić, 119–132. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Mihalek, Dušan. 2018. *Muzika i reč*. Novi Sad: Prometej.
- Orel, Katrin. 2012. *Srednja Evropa: od ideje do istorije*. Beograd: Clio. / Орел, Катрин. 2012. *Средња Евроѓа: од идеје до историје*. Београд: Клио.
- Perić, Vlastimir. 1969. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Popović Mladenović, Tijana. 2007. „Музичка модерна друге половине XIX века”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko nasleđe*, uredile Lenka Knežević Žuborski i Tamara Popović Novaković, 215–245. Beograd: Zavod za udžbenike. / Поповић Млађеновић, Тијана. 2007. „Музичка модерна друге половине XIX века”. U *Истѓорија срѓске музике: срѓска музика и европско наслеђе*, уредиле Ленка Кнежевић Жуборски и Тамара Поповић Новаковић, 215–245. Београд: Завод за удбенике.

- Prodanov Krajišnik, Ira. 2009. *Klavirska muzika Karla Krombholca*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine.
- Prodanov Krajišnik, Ira. 1998. „Nebojša Jovan Živković: Koncert za Marimbu i orkestar br. 2, op. 25”. *Novi zvuk* 11: 83–98. / Проданов Крајишник, Ира. 1998. „Небојша Јован Живковић: Концерт за Маримбу и оркестар бр. 2, оп. 25”. *Нови звук* 11: 83–98.
- Radovanović, Vojana. 2021. „Vocal Expression in Works of Ernő Király: Voice as a Symptom and a Symbol of Avant-Garde Artistic Encounters”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 87–102. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad. [https://hdl.handle.net/21.15107/rcub\\_dais\\_11923](https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_11923).
- Sabo, Adriana. 2021. „Sound Collaborations Between Katalin Ladik and Ernő Király”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 19–38. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Sovtić, Nemanja. 2014. „Dnevne novine *Jedinstvo*, Petar Konjović, balkanizam i jedna moguća istorijska slika o Srpskom narodnom pozorištu”. U *Muzikologija kao čitalački refleks (studije, eseji, članci)*, 71–83. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu.
- Sovtić, Nemanja i Milan Milojković. 2014. „Prilozi proučavanju muzičkog života Novog Sada na osnovu analize članka u dnevnim novinama *Jedinstvo*”. U *Tradicija kao inspiracija*, uredile Sonja Marinković, Sanda Dodik i Ana Petrov, 31–46. Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerzitat u Banjoj Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske. / Совтић, Немања и Милан Милојковић. 2014. „Прилози проучавању музичког живота Новог Сада на основу анализе чланака у дневним новинама *Јединство*”. У *Традиција као инспирација*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров, 31–46. Бања Лука: Академија умјетности Универзитат у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Sovtić, Nemanja. 2017. *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija*. Novi Sad: Matica srpska. / Совтић, Немања. 2017. *Несврстани хуманизам Рудолфа Бручија*. Нови Сад: Матица српска.
- Sovtić, Nemanja, 2019. „О ‘pozorišnom pitanju’ 1919. godine u dnevnom listu *Jedinstvo* pod upravom Petra Konjovića”. *Sveske Matice srpske* 17: 7–22. / Совтић, Немања, 2019. „О ‘позоришном питању’ 1919. године у дневном листу *Јединство* под управом Петра Коњовића”. *Свеске Матице српске* 17: 7–22.
- Sovtić, Nemanja. 2021. „Chamber Music of Szilárd Mezei and Differentiated Congruence in its Composing Layers (I)”. *New Sound: International magazine for music* 58: 137–159.
- Sovtić, Nemanja. 2021. „Artistic Research in the Space Between Composition, Improvisation and Sound Experiment: Reflections on Ernő Király”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 39–53. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Tomašević, Katarina. 2006. „Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century”. *Muzikološki zbornik* 42 (1): 127–138.

## NEMANJA SOVTIĆ

ARTI MUSICES PANNONIARUM – THE COMPOSITIONAL PRACTICE IN VOJVODINA  
IN THE SOCIAL-HISTORICAL AND MUSICO-HISTORICAL CONTEXT

## (SUMMARY)

The attitude of Serbian musicology towards the music in Vojvodina has developed from the search for the origin of Serbian art music, through the cultural appropriation of the Vojvodina music scene, all the way to its historical and critical reevaluation and reaffirmation. Stanislav Preprek, Karlo Krombholc and Dušan Stular, as leading Vojvodina composers in the interwar period, made modest contributions to the “local type” musical modernism. The 20<sup>th</sup> century as a musico-historical epoch in Vojvodina began in the second half of the century, when Rudolf Bruči, Erne Kiralj, Nikola Petin and Ivan Kovač were involved in determining the place of “new music” in modernism and realism in the Cold War period. The Serbian National Theatre, the Association of Composers of Vojvodina and the Academy of Arts in Novi Sad gave key support to compositional practice in Vojvodina after the Second World War. From the mid-1970s until today, composing as a professional activity and high artistic practice in Vojvodina is linked to the artistic and pedagogical activity of the Department of Composition and Music Theory of the Novi Sad Academy of Arts, which was the meeting place of three generations of contemporary composers from Vojvodina. The oldest generation included Bruči, Petin and Kovač, who were professors of composition. They were succeeded by a group of composers born in the 1950s and 1960s. The youngest generation was born in the 1970s and later. A special group consists of those composers who were and remain connected to the Academy of Arts, but have built their artistic career abroad.