



UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

MUSICOLOGY

*Journal of the Institute of Musicology of the
Serbian Academy of Sciences and Arts*

6

Editor-in-Chief

Katarina Tomašević

Editorial Board

Aleksandar Vasić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović,
Biljana Milanović, Melita Milin, Vesna Peno

Belgrade, 2006.

UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности*

6

Главни и одговорни уредник

Катарина Томашевић

Чланови редакције

Александар Васић, Јелена Јовановић, Данка Лајић-Михајловић,
Биљана Милановић, Мелита Милин, Весна Пено

Београд, 2006.

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

Дејан Медаковић, Дејан Деспић, Алберт ван дер Схоут (Амстердам),
Јармила Габријелова (Праг)

EDITORIAL COUNCIL

Dejan Medaković, Dejan Despić, Albert van der Schoot (Amsterdam),
Jarmila Gabrielova (Prague)

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ / ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD

Кнез Михаилова 35, 11000 Београд, Србија
Knez Mihailova 35, 11000 Belgrade, Serbia

e-mail: musicinst@sanu.ac.yu

*Све бројеве часописа „МУЗИКОЛОГИЈА“ можете читати на сајту /
All issues of the journal “MUSICOLOGY” you can read on the web site:
<http://www.sac.org.yu/komunikacija/casopisi/muzikologija>*

Лектор за српски језик: Јованка Радић

Лектор за енглески језик: Esther Helaizen

Компјутерски слог текста и технички уредник: Горан Јањић

Ликовно решење корица: Кристина Андрић

Ликовно решење логотипа: Владета Стојић

Штампа: „Идеапринт“, Београд

На насловној страни: фотографије и колажи српских надреалиста
The front page: photographs and collages by Serbian Surrealists

*Објављивање овог броја финансијски су помогли
Министарство за науку и заштиту животне средине Србије,
Министарство културе Србије,
Централни регистар (депо и клиринг хартија од вредности) и
Београдска берза.*

Садржај / Contents

<i>Реч уредника: Поводом неколико значајних јубилеја</i>	9
<i>Editor's Word: On the Occasion of Several Anniversaries</i>	13
<i>Тема броја: Традиција – Модернизам – Авангарда – Постмодерна</i>	
<i>The Main Theme: Tradition – Modernism – Avant-garde – Postmodernism</i>	
<i>Jonathan Cross, Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism</i>	19
<i>Џонатан Крос, Модернизам и традиција и традиције модернизма, резиме</i>	41
<i>Lawrence Kramer, 'Au-delà d'une musique informelle': Nostalgia, Obsolescence, and the Avant-garde</i>	43
<i>Лоренс Крејмер, „С оне стране енформелске музике“: носталгија, застаревање и авангарда, резиме</i>	61
<i>Richard Taruskin, The Birth of Contemporary Russia out of the Spirit of Russian Music</i>	63
<i>Ричард Тараскин, Рађање савремене Русије из духа руске музике, резиме</i>	74
<i>Mirjana Veselinović-Hofman, Transcendence of Avant-garde Negativity as a Determinant of the Social Position of European Music in the 20th Century</i>	77
<i>Мирјана Веселиновић-Хофман, Трансцендентност авангардног негативитета као детерминанта друштвене позиције европске музике у XX веку, резиме</i>	90
<i>Melita Milin, Етапе модернизма у српској музици</i>	93
<i>Melita Milin, The Stages of Modernism in Serbian Music, Summary</i>	116
<i>Leon Stefanija, Between Autonomy of Music and the Composer's Autonomy. Notes on Modernisms and Traditionalisms in Slovenian Music of the 20th Century</i>	117
<i>Леон Стефанија, Између аутономије музике и аутономије композитора. Белешке о модернизмима и традиционализмима у словеначкој музици XX века, резиме</i>	145

<i>Valentina Sandu-Dediu</i> , Rumänische Komponisten zwischen den “gemäßigten”, den “radikalen” Moderne und der Postmoderne	147
<i>Валентина Санду-Дедиу</i> , Румунски композитори између „умерене” модерне, „радикалне” модерне и постмодерне, <i>резиме</i>	163
<i>Dan Dediu</i> , Romanian Experimental Music between 1960-2000.....	165
<i>Дан Дедиу</i> , Румунска експериментална музика између 1960. и 2000. године, <i>резиме</i>	177
<i>Maria Kostakeva</i> , Modern oder Postmodern? Traditionalismus, Avantgarde oder Postavantgarde?	179
<i>Марија Костакева</i> , Модерно или постмодерно? Традиционализам, авангарда или поставангарда?, <i>резиме</i>	205
<i>Katy (Aikaterini) Romanou</i> , Stochastic Jeux.....	207
<i>Кети (Екатерини) Роману</i> , Стохастичке Игре, <i>резиме</i>	218
<i>Márta Grabócz</i> , Entre avant-garde et trans-avant-garde: sur quelques oeuvres de László Dubrovay des années 1980.....	219
<i>Марта Грабоч</i> , Између авангарде и трансавангарде: о неколико дела Ласла Дуброваја из осамдесетих година XX века, <i>резиме</i>	232
<i>Весна Пено</i> , Традиционално и модерно у црквеној музици. Оглед о канону и инвентивности.....	233
<i>Vesna Peno</i> , The Traditional and Modern in Church Music: a Study in Canon and Creativity, <i>Summary</i>	247
<i>Биљана Милановић</i> , Контекстуализација раног модернизма у српској музици на примеру два остварења из 1912. године	251
<i>Biljana Milanović</i> , Contextualization of Early Modernism in Serbian music: Case Studies of Two Works from 1912, <i>Summary</i>	266
<i>Весна Микић</i> , Различити видови модернизма/неокласицизма Душана Радића	267
<i>Vesna Mikić</i> , Different Shapes of Modernism/Neoclassicism: Case Study of Dušan Radić’s Creative Output, <i>Summary</i>	278
<i>Milanka Todić</i> , Cut and Paste Pictures in Surrealism	281
<i>Миланка Тодић</i> , „Лепак слике” у надреализму, <i>резиме</i>	301

Varia

- Jarmila Gabrielova, Antonín Dvořák and Richard Wagner*305
Јармила Габријелова, Антоњин Дворжак и Рихард Вагнер, резиме .. 315
- Александар Васић, Српска музичка критика и есејистика XIX и прве
половине XX века као предмет музиколошких истраживања*..... 317
*Aleksandar Vasić, Serbian Musical Criticism and Essay Writings
During the XIXth and the First Half of the XXth Century as a
Subject of Musicology Research, Summary*.....341
- Данка Лажућ-Михајловић, Временска димензија епских песама*.....343
*Danka Lajić-Mihajlović, The Temporal Dimension of Epic Songs,
Summary*.....363
- Јелена Јовановић, Маргиналије Миодрага Васиљевића о студији
Беле Бартока Морфологија српско-хрватских народних
вокалних мелодија*365
*Jelena Jovanović, Miodrag Vasiljević's Margin Notes on Béla
Bartók's Study Morphology of Serbo-Croatian Vocal Folk
Melodies, Summary*392

Прикази и рецензије / Reviews

Публикације / Books

- Јелена Јовановић, Тина К. Рамнарин, Илматарине инспирације.
Национализам, глобализација и променљиви звучни пејзажи
финске народне музике*397
*Jelena Jovanović, Tina K. Ramnarine, Ilmatar's Inspirations. Nationalism,
Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*
- Надежда Мосусова, Социјалистички реализам и музика,
Музиколошки коловоквијум у Брну, зборник радова*403
*Nadežda Mosusova, Socialist Realism And Music, Colloquium
Musicologicum Brunense, Proceedings from the Conference*
- Ивана Медић, Драгољуб Катунанц, Клавирска музика Милоја
Милојевића*409
Ivana Medić, Dragoljub Katunac, Miloje Milojević – Music for Piano
- Ксенија Стевановић, Весна Микић, Музика у технокултури*415
Ksenija Stevanović, Vesna Mikić, Music in Techno–Culture

<i>Марија Масникоса, Бојана Цвејић, Отворено дело у музици. Boulez/Stockhausen/Cage</i>	419
<i>Marija Masnikosa, Војана Свејић, Open Work in Music. Boulez/Stockhausen/Cage</i>	
<i>Драгана Јеремић-Молнар, Ивана Медић, Клавирска музика Василија Мокрањца</i>	424
<i>Dragana Jeremić-Molnar, Ivana Medić, Vasilije Mokranjac – Music for Piano</i>	
<i>Мелита Милин, Марија Костакева, У струјању времена и светова. Позно дело Алфреда Шниткеа</i>	429
<i>Melita Milin, Maria Kostakeva, Im Strom der Zeiten und der Welten. Der Spätwerk von Alfred Schnittke</i>	
<i>Ивана Медић, Татјана Марковић, Трансфигурације српског романтизма – музика у контексту студија културе</i>	432
<i>Ivana Medić, Tatjana Marković, Transfigurations of Serbian Romanticism – Music in the Context of Cultural Studies</i>	
Скупови / Conferences	
<i>Мелита Милин, „Столећа музике у Словенији“, музиколошки симпозијум у оквиру „Словеначких музичких дана“, Љубљана, 21–23. јуни 2005</i>	440
<i>Melita Milin, “Centuries of Music in Slovenia”, musicological conference in the frame of “Slovenian Music Days”, Ljubljana, 21–23. June 2005.</i>	
<i>Биљана Милановић, Интернационални музиколошки симпозијум „Ђерђе Енеску“, Букурешт, 9–10. септембар 2005.</i>	442
<i>Biljana Milanović, International Musicological Conference “George Enescu”, Bucharest, 9–10. September 2005.</i>	
<i>Катарина Томашевић, Међународна конференција „Бартокова орбита: Контекст и сфера утицаја његовог дела“, Будимпешта, 21–24. март 2006.</i>	447
<i>Katarina Tomašević, International Conference “Bartok’s Orbit: The Context and Sphere of Influence of His Work”, Budapest, 21–24. march 2006.</i>	
Аутори / Contributors	452

РЕЧ УРЕДНИКА

Поводом неколико значајних јубилеја

Шести по реду број часописа *Музикологија* настајао је током године која је у свету музике протицала у знаку неколико значајних јубилеја.

Најгушће је, несумњиво, испреплетена мрежа свечаности којима се широм планете обележава 250.годишњица рођења Волфганга Амадеуса Моцарта. Захваљујући постојаним тековинама „индустрије“ грађене на његовом имену, Моцарт се одржао у самом врху пажње светске музичке јавности.

У сенци прослава које су на почетку трећег миленијума потврдиле виталност рецепције класицистичке традиције оличене у Моцартовом делу, одвијале су се и манифестације посвећене Бели Бартоку и Дмитрију Шостаковичу, двојици композитора чији су опуси настајали у различитим, но подједнако сложеним историјским, политичким и идеолошким контекстима. Ако Бели Бартоку, рођеном пре 125 година, припада једна од најистакнутијих позиција у стилски поливалентим, „модернистичким“ токовима музичке историје прве половине XX века, данас му свакако припада и место „класика“ концертног и сценског репертоара. Закључци научне конференције „Бартокова орбита“ (Будимпешта, март 2006), говоре, међутим, да време пуног испитивања ширине и домета Бартоковог утицаја тек предстоји.

Слично се може рећи и о увиду у дело Дмитрија Шостаковича, једног од највећих мајстора „класичних“ облика у XX веку, композитора чији стваралачки и животни пут чине својеврсну парадигму о искушавању, покоравану и страдању уметничке слободе у тоталитарним друштвима. Свечани повод – стогодишњица рођења Шостаковича – допринео је многобројним новим интерпретацијама и сагледавањима његове музике у свету, али је истовремено изострило пажњу нових цензора да још једанпут потврде континуитет композиторове „друштвене неподобности“: као сурови цинизам одјекнула је вест да је епископ Кома, једне од бивших совјетских, а данас једне од руских федералних република, забранио приказивање Шостаковичеве опере компоноване према својевремено такође оштро критикованој Пушкиновој краткој причи „О попу и његовом раднику Балди“.

Будући модеран европски град, Београд се као престоница Србије у 2006. години нашао на светској мапи музичких центара који су

свој *hommage* даривали Моцарту, Шостаковичу и Бартоку, али и као центар многобројних културних манифестација приређених у част неколицине знаменитих личности националне историје.

Међу њима, посебно истакнуто место припало је Стевану Стојановићу Мокрањцу (1856–1914), композитору и диригенту, оснивачу музичког школства у Србији, мелографу и писцу првих аналитичких студија о српском фолклору и црквеној музици. Обележавање 150. годишњице од Мокрањчевог рођења, као и стоседамдесетпете од рођења његовог прослављеног претходника Корнелија Станковића (1831–1865), подстакло је у домаћим музиколошким круговима потребу за новим истраживањима, преиспитивањима и вредновањима српске музике романтичарског доба. Први прави „амбасадори“ српске музике у модерној Европи, Корнелије и Мокрањац су у координатама сопствене културе поставили темеље за будуће креативне дијалоге српске уметничке музике са Европом и светом. Испитивање зона и радијуса Мокрањчевог утицаја на потоњу генерацију српских композитора чија музика, бележећи симптоме европског духа времена прве половине XX века покрива широко стилско поље омеђено с једне стране варијететима „традиционализама“, а с друге стране – „модернизма“ (са „авангардом“ као својом најистуренијом линијом), актуелизовало је не само увек провокативно питање односа између уметничке традиције и новине, већ и не мање комплексно питање о природи живе, вибрантне интеракције уметничких појава унутар динамичног поља друштвене, политичке и идеолошке реалности.

У Србији, али и у свету, година 2006. протиче и у знаку обележавања 150. годишњице рођења Николе Тесле, научника светског гласа чија су револуционарна открића означила прекретницу у развоју савремене цивилизације и који као да не престаје да успоставља невидљиве споне између удаљених континетата, људи и култура. На дан Теслиног рођендана, 9. јула, на Нијагариним водопадима свечано је откривен споменик извајан њему у част. Истог дана, у Народном позоришту у Београду приређена је светска премијера мултимедијалне опере инспиране Теслиним делом, *Љубичаста ватра*, са музиком познатог америчког минималисте Џона Гибсона (по либрету Мирјам Зајдел, у режији Терија О’Рајлија). Оперска кућа „Хауард Гилман“ (Музичка академија у Бруклину) најавила је америчку премијеру *Љубичасте ватре* за октобар месец. С обзиром на то да је средином седамдесетих година као музичар наступао у групи Филипа Гласа, врло је вероватно да Гибсон још увек памти деценије у којима је уметничка авангарда самопоуздано рачунала на то да ће бити „награђена“ ефектом шока и одбацивањем. Током трајања овогодишњег реномираног Београдског театарског фестивала

(БИТЕФ), у чијој је историји Гласова култна опера *Ајнштајн на плажи* награђена као дело које је за неколико корака унапред померило границе савременог позоришног израза, потврђено је да у атмосфери над глобалном уметничком сценом постмодерне епохе лебди дух носталгије за „*добром, старом* авангардом“.

Да је, међутим, „конкурс“ за инвентивне дијалоге и сусрете старог и новог, класичног и модерног, елитне и масовне музичке културе трајно отворен, уверили смо се недавно, приликом отварања овогодишњих Београдских музичких свечаности (БЕМУС), када су чланови трупе Мориса Бежара извели узбудљив балетски спектакл *Игра за живот* са музиком Волфганга Амадеуса Моцарта и енглеске групе *Queen*. Желећи да балету додели енигматичан поднаслов, Бежар је трагао за „реченицом која нема никакво значење, али има леп ритам и која ће, пре свега, добро послужити сврси“. Тако је посегао за готовим производом „старе“ авангарде, реченицом која је двадесетих година прошлог века важила за лозинку у круговима надреалиста: „Презбитеријум никада није изгубио свој шарм, нити башта свој сјај!“ (Гастон Леру, *Тајна жуте собе*). Насупрот Бежаровој жељи, данас је из поруке надреалиста могуће ишчитати многострука значења.

* * *

Избор централне теме овог броја часописа *Музикологија* почива, такође, на уверењу о постојаној привлачности и провокативности теоријског, естетичког и историјског дискурса о феноменима традиције, модернизма, авангарде и постмодерне. Широки дијапазон дефиниција и одређења ових појмова, каткад дубоке разлике у њиховом корићењу у англосаксонској, германској и литератури на словенским језицима, као и тенденција коришћења појединих појмова као стилских категорија (што даје за последицу проблеме са периодизацијом!), мотивисали су нас да студије окупљене у рубрици **Тема броја** подстакну отварање својеврсне међународне дебате по датим питањима. У том погледу, наша су очекивања у потпуности испуњена.

Како већ и сами наслови неколицине студија сугеришу, на многа „стара“ питања дати су одговори, али су отворене и нове дилеме. Мада се највећи број прилога односи на новију музику, у надахнутом огледу о традиционалном и модерном у црквеној музици постављено је питање промене канона у појачкој пракси Источне цркве у XIII и XIV веку. Осим студиозних текстова у којима су феномени традиције(а), традиционализ(а)ма, модерног, Модерне, модерниз(а)ма, авангарде, пост-авангарде, транс-авангарде, пост-модерне и Пост-модерне посебно рашчлањени и проблематизовани било у теориј-

ској било у аналитичкој равни, већи број студија донеси систематичне прегледе главних развојних токова музике XX века у појединим музичким културама. Очекујемо да ће текстови посвећени српској, словеначкој и румунској музици XX века, као и студије о истакнутим представницима новије мађарске и грчке музике охрабрити будућа компаративна проучавања у земљама региона.

Иако овај број часописа нема очигледне референце са јубилејима који теку паралелно са годином његовог настанка и објављивања, нема сумње да највећи број текстова посредно доприноси сагледавању универзалних питања о поимању и рецепцији традиције у окружењу модерниз(а)ма, авангарде и постмодерне, о односу уметности, политике и идеологије, о друштвеном статусу и застаревању авангарде, о носталгији као феномену карактеристичном за нашу епоху... Да су поједина од споменутих питања подједнако актуелна и у расправама историчара уметности, потврђује сугестиван текст о надреалистичким колажима и фотоколажима из пера Миланке Тодић, којој овом приликом топло захваљујемо за зналачку, драгоцену помоћ у визуелном опремању броја.

Сагласно физиономији рубрике **Varia**, четири текста говоре о посве различитим проблемима. За изванредно занимљивим прилогом о аспектима рецепције Рихарда Вагнера у стваралаштву Антоњина Дворжака, следи исцрпна и документована студија посвећена тумачењима српске музичке критике и есејистике у домаћој музикологији. Од укупно два етномузиколошка рада заступљена у овом броју, први представља оглед о временској димензији мелопоетске структуре епских песама које се изводе уз гусле, док други детаљно евидентира коментаре које је на маргинама знамените Бартокове студије *Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија* забележио Миодраг Васиљевић, оснивач српске етномузикологије и врсни зналац српског фолклора.

Осим тога што доносе (неминовно парцијалну) слику о новијим монографским публикацијама и научним скуповима, текстови у рубрици **Прикази** посредно или, чак, сасвим директно, задиру у многобројна актуелна стручна, методолошка и тематска подручја. Штавише, прикази књига о музици М. Милојевића, В. Мокрањца, А. Шниткеа, П. Булеза, К. Штокхаузена и Џ. Кејџа, осврт на монографију посвећену музици у технокултури, критички поглед на текстове обухваћене зборником *Соцреализам у музици*, као и коментари поводом научних скупова „Ђерђе Енеску“ и „Бартокова орбита“, формирају по себи тематску микроцелину која контрапунктски допуњује проблеме и идејне кругове обухваћене централном рубриком броја.

EDITOR'S WORD

On the Occasion of Several Anniversaries

The sixth issue of *Musicology* journal has been produced in a year marked by several important anniversaries in the world of music.

The richest and most intricate is doubtless the universal host of celebrations marking the 250th anniversary of Wolfgang Amadeus Mozart's birth. Thanks to the enduring heritage of "industry" built on his name, Mozart has remained at the epicenter of the world's music scene.

In the shadow of these celebrations which, at the beginning of the third millennium, acknowledged the vitality of reception the classicist tradition embodied in Mozart's oeuvre, there have also been events dedicated to Béla Bartók and Dmytriy Schostakovich, whose works appeared in very different, but equally complex historical, political and ideological contexts. If Béla Bartók, born 125 years ago, holds one of the most prominent positions in the stylistically polyvalent "modernistic" trend in the history of music during the first half of the 20th century, today his music definitely deserves a place as classics of concert and stage repertoires. The conclusion of the "Bartók's Orbit" conference (Budapest, March 2006), however, emphasized the fact that a comprehensive examination of the true breadth and range of Bartók's influence is yet to come.

A similar observation can be made about the insight into the work of Dmytriy Schostakovich, one of the greatest masters of "classical" forms in the 20th century, a composer whose creative and life path present a special paradigm of the temptation, repentance and suffering of those seeking artistic liberty in totalitarian societies. The centenary of Schostakovich's birth – a festive occasion – has contributed to numerous new interpretations and "rethinkings" of his music in the world, while at the same time focusing the attention of new censors to confirm the continuity of composer's "social unsuitability". Ironically, during the centenary celebrations cruel news broke that bishop of Komy (one of the former Soviet, and presently one of the Russian federal republics) had forbidden the performance of Schostakovich's opera based on Pushkin's short story "About the Priest and his labourer Balda", equally criticized officially at its time.

As a modern European capital city, Belgrade made a mark on the world map as a music centre this year, not only by paying *hommage* to Mozart, Schostakovich and Bartók, but also by organizing many cultural events in the honour of several renowned figures from Serbian national history.

An outstanding place among these belongs to Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914), composer and conductor, the founder of musical education in Serbia, melographer and author of the first analytic studies of Serbian folklore and church music. The 150th anniversary of Mokranjac's birth, as well as the 175th anniversary of the birth of his predecessor, Kornelije Stanković (1831–1865), highlighted within Serbian musicological circles the need for a new examination, review and evaluation of Serbian music from the Romantic period. As the first real ambassadors of Serbian music in modern Europe, Kornelije Stanković and Stevan Stojanović Mokranjac laid, within the coordinates of their own culture, the foundations for future creative dialogues between Serbian artistic music, Europe and the world. The examination of the zones and range of Mokranjac's influence on later generation of Serbian composers, whose music, in early 20th century European spirit, covers a wide stylistic field (varieties of "traditionalism", "modernism(s)" and "avant-garde" – being its most prominent trend!), raised not only the ever-provoking question of relations between artistic traditions and novelties, but also an equally complex question of how lively, vibrant art phenomena can interact within a dynamic field of social, political and ideological reality.

In Serbia and abroad the year of 2006 marked the 150th anniversary of Nikola Tesla's birth. A scientist of world renown, his revolutionary breakthroughs marked a turning point in the development of modern applied science, and he continues to establish invisible ties between continents, peoples and cultures. On Tesla's birthday, 9th July, there was the festive unveiling of a monument sculpted in his honour at the Niagara Falls. On the same date the National Theatre in Belgrade staged the world premiere of *Violet Fire*, a multimedia opera inspired by Tesla's work. The music was composed by the famous American minimalist John Gibson (libretto by Miriam Seidel) and the performance was directed by Terry O'Reilly. The "Howard Gilman Opera House" (Brooklyn Academy of Music) announced the American premiere of *Violet Fire* for October. Taking into consideration the fact that Gibson performed in the mid-1970s as a musician in Philip Glass's group, he may well remember the decades during which the artistic avant-garde self-confidently expected to be "awarded" with effects of shock and rejection. This year's BITEF (Belgrade Theatre Festival), in whose history Glass's cult opera *Einstein on the Beach* received a prize as a play which

moved the boundaries of contemporary theatrical expression several steps forward, confirmed that the atmosphere dominating the global art scene of the postmodern era was permeated by a spirit of nostalgia for “good, old Avant-garde”.

However, competition for inventive dialogues and encounters of “new” and “old”, classic and modern, elite and mass-music culture is always open. We realized this recently, at the opening of Belgrade Music Celebrations (BEMUS), when members of Maurice Béjart’s troupe performed an exciting ballet spectacle *Ballet for Life*, to the music of Wolfgang Amadeus Mozart and the English band *Queen*. Wishing to give an enigmatic subtitle to the ballet, Béjart searched for “a sentence which has no meaning whatsoever, but possesses a nice rhythm and will eventually serve its purpose”. Thus he grabbed hold of a ready-made product of the “old Avant-garde“, a line which was a surrealist code during the 1920s: “The Presbyterian has never lost his charm, nor the garden its shine!” [“Le Presbyter n’a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat”; Gaston Lereux, *La mystère de la chambre jeune*). Despite Béjart’s great wish, it is nevertheless possible to find multiple meanings in the surrealist message.

* * *

The choice of the central theme for this issue of *Musicology* was also based on a belief in the permanent attraction and provocative nature of theoretical, aesthetic and historical discourses on the phenomena of tradition, modernism, avant-garde and post-modernism. A wide range of definitions and classifications of these notions, occasional deep difference in their use in Anglo-Saxon, German and Slav literatures, as well as the tendency to use certain notions as style categories (causing problems with periodization!), motivated us to include studies within the **The Main Theme** of this issue which could open international debate on given questions. In that sense our expectations have been fully met.

The titles of several studies themselves suggest that many “old” questions have already been answered, while some new dilemmas have been opened. Although most articles concern more recent music, an inspired study on the traditional and modern in church music raises the question of changes in the canon of Eastern Orthodox liturgical singing practice in the 13th and 14th centuries. Apart from scholarly texts in which the phenomena of tradition(s), traditionalism(s), modern, *die Moderne* (Ger.), modernism(s), a(A)vant-garde, post-avant-garde, trans-avant-garde, post-modern and Postmodern are specially distinguished and discussed at theoretical or analytical level, a number of articles present systematic reviews of major developmental trends in 20th century music in particular music cultures. We expect that texts dedicated to Serbian, Slovenian and

Romanian music of the 20th century, as well as articles on outstanding representatives of more recent Hungarian and Greek music will encourage future comparative studies in the countries of this region.

Although this issue of the journal *Musicology* makes no direct reference to the anniversaries taking place in the year of its establishment and publication, there is no doubt that the greatest number of texts indirectly contribute to insight into universal questions of understanding and receiving tradition in the context of modernism(s), Avant-garde and postmodern; of relations among art, politics and ideology; of the social status and obsolescence of avant-garde; and of nostalgia as a phenomenon characteristic of our epoch... The fact that some of these questions are equally current in the debates of art historians is confirmed by a stimulating text on surrealist collages and photo-collages written by Milanka Todić, who we thank warmly for her valuable expert help in the visual design of the publication.

In accordance with the character of the rubric **Varia**, four texts concern completely different questions. An excellent contribution on the aspects of Richard Wagner's reception in the works of Antonín Dvořák is followed by a detailed and documented study dedicated to the interpretation of Serbian music reviews and essays in our musicology. Of two ethnomusicological texts in this issue, the first represents an experiment on the time dimension of melopoetic structures of epic songs accompanied by the gusle, whereas the second lists detailed comments made on the margins of Bartók's famous study *Morphology of Serbo-Croatian Vocal Folk Melodies* by Miodrag Vasiljević, the founder of Serbian ethnomusicology and a consummate connoisseur of Serbian folklore.

While introducing an (inevitably partial) overview of recent monographic publications and expert gatherings, the contributions within **Reviews**, both directly and indirectly, enter into several current and relevant expert, methodological and topical fields. Moreover, texts reviewing books on the music of M. Milojević, V. Mokranjac, A. Schnittke, P. Boulez, K. Stockhausen, the review of a monograph dedicated to music in techno-culture, a critical view of the texts within the collection "Social Realism in Music", as well as comments on the "George Enescu" and "Bartok's Orbit" scientific conferences, form a topical micro-rubric, which in counter-point manner gives additional information on problems and ideas elaborated within the frame of central topic of the issue.

(Translated by Olivera Nićiforović-Babac)

Тема броја

**ТРАДИЦИЈА – МОДЕРНИЗАМ –
АВАНГАРДА – ПОСТМОДЕРНА**

The Main Theme

**TRADITION – MODERNISM –
AVANT-GARDE – POSTMODERNISM**

Jonathan Cross

MODERNISM AND TRADITION, AND THE TRADITIONS OF MODERNISM

Abstract: Conventionally, the story of musical modernism has been told in terms of a catastrophic break with the (tonal) past and the search for entirely new techniques and modes of expression suitable to a new age. The resulting notion of a single, linear, modernist mainstream (predicated on the basis of a Schoenbergian model of musical progress) has served to conceal a more subtle relationship between past and present. Increasingly, it is being recognised that there exist many modernisms and their various identities are forged from a continual renegotiation between past and present, between tradition(s) and the avant-garde. This is especially relevant when attempting to discuss the reception of modernism outside central Europe, where the adoption of (Germanic) avant-garde attitudes was often interpreted as being ‘unpatriotic’. The case of Great Britain is examined in detail: Harrison Birtwistle’s opera *The Mask of Orpheus* (1973–83) forms the focus for a wider discussion of modernism within the context of late/post-modern thought.

Key words: Modern, modernism, Schoenberg, Stravinski, Birtwistle, *The Mask of Orpheus*.

*[W]hat an abortive neologism the word
modernism is! Just what does it mean?*¹

Taking Sides

Daniel Albright’s recent study of modernist artistic collaborations, *Untwisting the Serpent*, raises pertinent questions as to how one might attempt to define modernism. For the purposes of his book, he proposes modernism, tentatively, as ‘the testing of the limits of aesthetic construction’.² As Albright acknowledges, such a definition is not, in itself, sufficient. It could apply equally well to a broad range of ‘modern’ ideas and musics – whether they be the mensural innovations of the *ars nova* of the early-fourteenth century, the new expressive force of the operas and madrigals of Monteverdi in the early seventeenth century, or the theories of the *Gesamtkunstwerk* of Wagner – as it could to the specific

¹ Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, tr. Arthur Knodel and Ingolf Dahl (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942), 81. I am very grateful to Julian Johnson for his comments on a draft version of this article.

² Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 29. He reiterates this position in *Modernism and Music: An Anthology of Sources* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 11–12.

modernism of Schoenberg's twelve-note music or Boulez's integral serialism. The problem lies, of course, with the word modern itself, which has accrued many (and contradictory) meanings.

A dazzling new study of modernity in the context of what the author calls 'late musicology' explores definitions and uses of modernism in a much more nuanced way. Indebted to the Marxist work of Fredric Jameson, Andrew Timms's theoretically rich discussion is framed with a clear (and familiar) distinction between 'modernity' and 'modernism', where modernity designates a period of social history that stretches back at least as far as the eighteenth-century Enlightenment, if not further, and modernism is an aesthetic category, 'a cultural period – beginning in the second half of the nineteenth century – that responds to a crisis of many degrees. Fundamentally, this crisis is one of modernity itself [...]'. 'Post-modernism' and its associated adjective 'postmodernist' then clearly denote a cultural period that emerges after modernism in the late 1960s and early 1970s. Timms declines to use the words 'postmodernity' or 'postmodern' because one of his key assumptions is that 'modernity continues'.³ Central to modernity as a post-Enlightenment project is an engagement with human subjectivity.

The question thus arises: if modernism is just a particular manifestation of modernity, then what is so distinctive about it? How is it possible – and, indeed, why would one wish – to distinguish modernist art from modern art more generally? Or – to put the question round the other way – can we not learn much from an examination of modernism as part of and contiguous with modernity, rather than as a separate category? Is it not instructive to regard modernism as merely a symptom of late modernity? Musicologists are really only just beginning to consider these issues. This, indeed, is the focus of a collection of new studies that attempts to explore 'the modernism of the twentieth century as a chapter in a much longer story, the story of musical modernity'.⁴

Of course, a number of early modernists saw their work as categorically different from what had gone before. Extreme examples of avant-garde modernist art appeared to challenge or abandon entirely the principles of the art that preceded it, and placed itself within a discourse of fracture, crisis and opposition. Just as many of the social and political structures of Western liberal-bourgeois society were collapsing in the

³ Andrew Timms, 'Late Musicology: Recent Intersections Between Theory, Modernity, and Marxism', PhD diss. (University of Bristol, 2005), ix. Timms's sophisticated critical analysis of modernism and postmodernism has inflected a number of my ideas in this article.

⁴ 'Preface', in Karol Berger and Anthony Newcomb (eds), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), x.

early years of the twentieth century, culminating in the slaughter of the First World War, so the art of the time was also in a state of collapse. In music, the tonal centrality that had acted for so long as a metaphor for the unity of the human subject now came under fundamental attack climaxing in the total collapse of the system (and, by analogy, of the subject) in the hands of Schoenberg, Webern, Stravinsky and others. German Expressionist art, concerned as it was with atonality, formlessness, with the unconscious, with feelings pushed to extremes, with the aesthetics of the scream, came to stand as a model for all modernist art. Schoenberg's *Erwartung* (1909) is the exemplar. It clearly conforms to Albright's definition quoted at the start of this article.

Modernist artists were often quick to assert their avant-garde credentials. The futurist rhetoric of Edgard Varèse emphasises the radical nature of his enterprises (even if his actual compositions may not have done so as categorically):

When new instruments will allow me to write music as I conceive it, the movement of sound masses, of shifting planes, will be clearly perceived, taking the place of linear counterpoint. When these sound masses collide the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur. Certain transmutation taking place on certain planes will seem to be projected on to other planes, moving at different speeds and different angles.⁵

The desire for a complete break with the past – a familiar thread in modernist thought – echoes the more extreme and violent utterances of the founding father of futurism, Marinetti:

Do you, then, wish to waste all your best powers in this eternal and futile worship of the past, from which you emerge fatally exhausted, shrunken, beaten down? [...] But we want no part of it, the past, we the young and strong Futurists! [...] Come on! Set fire to the library shelves! Turn aside the canals to flood the museums! [...] Take up your pickaxes, your axes and hammers and wreck, wreck the venerable cities, pitilessly!⁶

Later modernists were equally strident in their denial of the value of tradition.

History as it is made by great composers is not a history of conservation but of destruction – even while cherishing what has been destroyed.⁷

⁵ Edgard Varèse, 'The Liberation of Sound', in Elliott Schwarz and Barney Childs (eds), *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967), 197.

⁶ F.T. Marinetti, 'The Founding and Manifesto of Futurism' (1909), reproduced in Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos* (London: Thames and Hudson, 1973), 23.

⁷ Pierre Boulez, in *Conversations with Célestin Deliège* (London: Eulenberg, 1976), 21.

[...] a refusal of repetition, of variation, of development, of contrast. Of all, in fact, that requires ‘shapes’ – themes, motives, objects [...] . All this I renounced when I first began to work with ‘pointillism’. Our own world – our own language – our own grammar: nothing neo- [...]!⁸

And in America, for a rather different set of reasons, John Cage was arguing for:

[...] a musical composition the continuity of which is free of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and ‘traditions’ of the art.⁹

Cage is an especially interesting figure in the history of modernism. If we accept for the moment that subjectivity has been the defining central aspect of all modern art since the Renaissance, then his embracing of chance procedures and the rejection of the omniscient, omnipotent role of the composer in the act of composition would appear to be a radical step in a new direction. Many have argued that this marks the beginning of a postmodern aesthetic in music (notwithstanding the fact that a number of Cage’s ideas are anticipated in the work of two of his early modernist heroes, Erik Satie and Marcel Duchamp). *4’33”* (1951), in which not a single ‘conventional’ musical sound is heard, would appear to stand in total opposition to the modern Western tradition of art music. By giving his player(s) nothing to play (indicated by the conventional term *tacet*), Cage would appear to be freeing the ‘work’ from ‘individual taste and memory’. And yet, even here, it is hard to escape the fact that *4’33”* operates both within as well as against the traditions of modernity. The presence of a published score with the composer’s name emblazoned in large letters across the front and a list of his back catalogue on the reserve gives a strong indication of Cage’s imprimatur.¹⁰ Aside from its ‘lack of notes’, in every other respect *4’33”* engages directly with the Western concert tradition in that it throws into relief the conventions of performance. David Tudor, its first exponent, presented it at the piano, in a dedicated performance space, in full concert dress and in front of an attentive audience. While the first audience may have been bemused and had their expectations thwarted, latter-day audiences have witnessed the adoption of *4’33”* into a canon of contemporary classics and know

⁸ ‘Concerning my Music’, for a broadcast of *Kontra-Punkte* (1956), reproduced in Karl Wörner, *Stockhausen: Life and Work*, tr. Bill Hopkins (Berkeley, CA: University of California Press, 1973), 30.

⁹ John Cage, *Silence* (London: Marion Boyars, 1978), 59.

¹⁰ Lydia Goehr has also argued that in *4’33”* ‘Cage has not obviously succeeded [...] in undermining the force of the work-concept’ (*The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 264).

precisely how to behave. At the recent self-styled world première performance of the full orchestral version,¹¹ given by the BBC Symphony Orchestra in the Barbican Hall, London, as part of the 2004 Cage Festival, the capacity audience applauded the entry of the conductor, sat in reverential silence for each of the three movements, coughed in a knowing way between movements, and again applauded enthusiastically at the end. Of course, the audience's behaviour here may well be interpreted as 'ironic', just as Cage's sanctioning of his name on score covers and the receipt of publisher's royalties might be said to have been intended as an ironic comment. The work's reception, however, demonstrates that, in distinct opposition to Cage's statement quoted above, it demands to be understood within the 'literature and "traditions" of the art'. In the case of Cage's *Europeras*, that (European) literature and tradition, and its preservation in the twentieth century by means of commercial recording, is literally present.

Returning to the statements of the radical modernist artists I quoted above, what is striking is, in fact, how rare such statements are. Experimental artists from Dada to Fluxus continued to assert their independence from tradition, but for the most part modernist art and music were fully cognisant of their (difficult) relationship with tradition. The most widely discussed technical musical contribution to modernism remains the twelve-note method, especially Schoenberg's formulation and its influence, via Webern, on much of the remainder of the twentieth century. In its abandonment of tonality and its rationalisation of the 'emancipation of the dissonance' begun with Schoenberg's turn to atonality around 1907, the method took on iconic status and even as late as the 1950s Boulez was writing that 'all non-serial composers are useless'.¹² With Adorno as their cheerleader,¹³ the post-Second World War Darmstadt generation turned their back on Stravinsky's neoclassicism and promoted serialism as *the* modernist way.

Yet Schoenberg's own writings tell a quite different story. Whatever the (allegedly humorous) context of the remark, Schoenberg's observation

¹¹ Cage's preface to the score makes clear that 'the work may be performed by any instrumentalist(s)'. His use of the very word 'work' here is revealing.

¹² Pierre Boulez, 'Schoenberg is Dead', in *Stocktakings from an Apprenticeship*, tr. Stephen Walsh (Oxford: Clarendon Press, 1991), 214.

¹³ Adorno's lectures at the *Darmstadt Ferienkurse für neue Musik* were highly influential. His setting of Schoenberg and Stravinsky in opposition, as in *Philosophie der neuen Musik*, played an important role in perpetuating the importance of serialism for the avant-garde. In Adorno's view, Stravinsky's music negates subjectivity and identifies with the object whereas in Schoenberg's twelve-note music a free subject still persists.

on the new method to his pupil Rufer that he had discovered ‘something that would ensure the supremacy of German music for the next hundred years’¹⁴ reveals an acute sense of the importance and relevance of the continuity of tradition. In his *a posteriori* linear history of the inevitability of the emergence of the method out of post-Wagnerian chromaticism and the ‘chaos’ of atonality,¹⁵ what comes across most clearly is the persistence of traditional values such as formal cohesion, thematic connectedness and motivic unity. The role of the prime form of the row is presented as being akin to that of the tonic in tonal music. In practice, the process of developing variation that Schoenberg identifies as being fundamental to the music of Brahms¹⁶ is also at the heart of his own music such that, aside from the absence of tonality, there would appear to be little difference between the aesthetic intentions and effects of, say, Brahms’s C minor String Quartet, Op. 51 No. 1 and Schoenberg’s Fourth String Quartet, Op. 37. As is well known, in later life Schoenberg returned to writing a kind of highly chromatic tonal music (such as the Variations on a Recitative for Organ, Op. 40, and Theme and Variations for Wind Band, Op. 43). Even the late twelve-note Piano Concerto, Op. 42 (1942) displays strong links with its later-nineteenth century predecessors, though only four years later he also wrote the much more progressive String Trio, Op. 45. Schoenberg’s pedagogical texts written for his students at the University of Southern California and UCLA betray a deep-felt allegiance to traditional values. The models presented in *Fundamentals of Musical Composition* are almost exclusively drawn from the music of Beethoven in order to impress upon the student reader the significance of organic coherence in music: ‘The chief requirements for the creation of a comprehensible form are logic and coherence.’¹⁷ As Arnold Whittall has written, what is most noteworthy is ‘Schoenberg’s deeply serious sense of the need to advance without losing touch with the past’.¹⁸

The radical modernism of Stravinsky’s *The Rite of Spring* and *Svadebka (Les Noces)* – embodied, *inter alia*, in their primitivism, their rhythmic complexity and their harmonic daring – was much commented

¹⁴ Schoenberg to Rufer, quoted in Malcolm MacDonald, *Schoenberg* (London: Dent, 1987), 29.

¹⁵ See Arnold Schoenberg, ‘Composition with Twelve Tones (1)’, in *Style and Idea*, tr. Leo Black (London: Faber and Faber, 1975), 216–18.

¹⁶ See, for example, ‘Brahms the Progressive’, in *Style and Idea*, 398–41.

¹⁷ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (London: Faber and Faber, rev. 1970), 2.

¹⁸ Arnold Whittall, *Music Since the First World War* (London: Dent, 1977), 142. A reworked and updated version of this book appeared as *Musical Composition in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

on at the time of their premières. Yet very shortly afterwards Stravinsky appeared to have made an extraordinary break with his younger self by casting his eye backwards. *Pulcinella* was his ‘discovery of the past’. And while that particular work is as much arrangement as it is recomposition of eighteenth-century musical material, it heralded a thirty-year period of direct engagement with and reinvention of tradition. *Pulcinella* was the ‘epiphany through which the whole of my later work became possible’.¹⁹ It was in his six lectures delivered at Harvard in 1939–40 in which, in many senses, he presented his (or, to be strict, his ghost-writers’) neoclassical *credo*. Far from rejecting tradition, the past was now at the centre of his thinking:

A real tradition is not the relic of a past that is irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present. [...] Far from implying the repetition of what has been, tradition presupposes the reality of what endures. It appears as an heirloom, a heritage that one receives on condition of making it bear fruit before passing it on to one’s descendants.²⁰

But did this apparent *volte-face* make Stravinsky any less of a modernist? His younger contemporaries thought so. As Boulez wrote many years later, the ‘very survival of the language demanded choosing between what Adorno called “progress” and “restoration”, and nothing seemed more urgent than to make this choice’.²¹ And for a while it might even have seemed as if Stravinsky himself believed this. One possible motivation for his turn to serialism in the 1950s was ‘a desire to seem stylistically *au courant*, to do what the young people were doing and, if possible, to impress them in the process’.²² But a more dispassionate reflection on Stravinsky’s neoclassicism reveals as strong a modernist impulse as in the *Rite*. In many key respects, Stravinsky’s engagement with tradition is far more radical than Schoenberg’s. Schoenberg had never really broken with the past. For Stravinsky, the *Rite* represents an irrevocable severance with tradition, and his subsequent neoclassical statements are concerned precisely with exploring the *gap* between the present and the past, or even between different aspects of the present (such as between so-called ‘high’ and ‘low’ music). Though the material

¹⁹ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (London: Faber and Faber, 1962), 113.

²⁰ Stravinsky, *Poetics of Music*, 57.

²¹ Pierre Boulez, ‘Stravinsky: Style or Idea?’, in *Orientalisms*, tr. Martin Cooper (London: Faber and Faber, 1986), 349.

²² Joseph Straus, ‘Stravinsky the Serialist’, in Jonathan Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 151.

(which might include thematic material, formal stereotypes and entire genres) may be of earlier provenance, Stravinsky's treatment of it is entirely modernist. By contrast, one might argue that, in many of his twelve-note compositions, Schoenberg's material is modernist, but its treatment is conventional.

This is most readily apparent in works where the contrast between tradition and modernism is at its starkest. The first movement of Stravinsky's *Symphony in C* makes an apt case-study.²³ Here the adoption of the external dimensions of sonata form, with its associated intense motivic saturation and exploration of key, is an acknowledgement of tradition but from which the work's direct links are severed as a consequence of the contradictory underlying musical processes. In short, it is the unresolved opposition (a negative dialectic) between the implied continuities/directedness of the borrowed form and the discontinuities/stasis of the composer's attitude to the materials that gives the movement its distinctive character. It is all too easy to latch only on to the obvious and familiar elements of tradition, partly because they can be readily evaluated within the context of a conservative analytical practice (see below), and so participate in the dismissal of such 'reactionary' music from the singular, linear history of the twentieth-century legitimated by the dominant Schoenbergian (Adornian) reading. For Albright, the 'purity of form' of Stravinsky's neoclassicism – the binary opposite of the 'formless energy' of 'Neobarbarism' – is entirely in line with his definition of modernism as an attempt 'to find the ultimate bounds of certain artistic possibilities'.²⁴ Richard Taruskin goes one step further in arguing that the 'antimodernism' of Stravinsky and the post-First World War generation 'now seems [...] so much more modern than the "modernism", directly descended from Romanticism, with which it then contended'.²⁵ This is a thought-provoking inversion of the more established view, such as that expressed by David Lodge, who sees antimodernism as that which 'continues the tradition modernism reacted against'.²⁶

This leads inevitably to the conclusion that we are no longer able to talk of a singular modernism. It has been possible for some time in the

²³ I have discussed this example at length in *The Stravinsky Legacy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), Chap. 6.

²⁴ Albright, *Modernism and Music*, 11.

²⁵ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 1599.

²⁶ David Lodge, 'Modernism, Antimodernism and Postmodernism', in *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (London: Ark, 1986), 6.

realm of literary studies to discuss early twentieth-century culture in the plural: the very title of Peter Nicholls's book *Modernisms* makes this clear.²⁷ Daniel Albright is patently writing 'only a version of Modernism. There exist many Modernisms'.²⁸ Modernism (singular) implies a grand narrative that would now no longer seem sustainable. Nicholls calls for a recognition of the diversity of modernism as a reaction to the tendency of postmodern thinking to caricature modernism as a 'monolithic ideological formation'.²⁹ Different modernisms coexist and intersect in highly complex ways. Schoenberg's modernism is not Stravinsky's; Cage's modernism is not Shostakovich's. And one might argue that what differentiates these various modernisms is the internal balancing of or tensions between avant-garde and traditional tendencies. This is at least a more nuanced position than that of which Stravinsky complained: 'Sometimes artists are reproached for being too modern or not modern enough.'³⁰ As we have already seen, Stravinsky himself fell victim to such reproaches: where *The Rite of Spring* was too modern (even though, in the *Poetics*, he attempts to deny its revolutionary status), his neoclassical works were not modern enough. But how much is too much, or too little? This, of course, is an idiotic question, but it serves once again to draw our attention to the problematical nature of a unitary definition of modernism.

Questions also arise in relation to the reception of avant-garde modernist art over time. Despite Louis Andriessen's claim that the *Rite* is still a revolutionary work for the twenty-first century,³¹ what is interesting is how the avant-garde of its day later became part of a tradition. Terry Eagleton addresses this issue head on, by acknowledging the inevitable failure of the (bourgeois) avant-garde to bring about its own downfall:

The avant garde failed, rolled back by Stalinism and fascism. Some time later, *Ulysses* entered the university syllabuses and Schoenberg sidled regularly into the concert halls. The institutionalization of modernism had set in.³²

²⁷ Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide* (Basingstoke: Macmillan, 1995).

²⁸ Daniel Albright, *Untwisting the Serpent*, 31 (author's emphasis).

²⁹ Nicholls, *Modernisms*, vii.

³⁰ Stravinsky, *Poetics of Music*, 81.

³¹ Louis Andriessen in conversation with Michael Oliver, in 'Stravinsky and Influence', BBC Radio 3 interval talk, first broadcast 9 February 1995. Andriessen reiterated this view in 'Composing with Stravinsky', in Cross (ed.), *Cambridge Companion to Stravinsky*, 254

³² Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990), 372.

Thanks in no small part to Stravinsky's own efforts in turning *The Rite of Spring* from revolutionary ballet into canonical concert piece, its avant-garde credentials and their allied formalism have come to constitute a central strand of a particular modernist tradition. The modernism of the *Rite* echoes through – to pick just some obvious examples – Varèse's *Amérique*, Messiaen's *Turangalila*, Carter's *A Symphony of Three Orchestras* and Birtwistle's *Earth Dances*, but is it necessarily right to describe these as avant-garde (in the sense of progressive) works? Each of the works listed here reinterprets its modernist forebear to a greater or lesser extent, each composer makes Stravinsky's modernism his own. For example, even at its première, *Earth Dances* was recognised as a 'rite of spring for this decade [1980s]'.³³ What is happening here is that the progressive aspects of the *Rite* (*inter alia*, its primitivism, its layering, its visceral rhythmic organisation, its ritual) are being valorised over its more traditional aspects (its connections with the Russian nineteenth century, as teased out by Taruskin³⁴). Thus, the modernism of composers such as Birtwistle, Boulez, Carter, Ferneyhough, Lachenmann and Stockhausen is now more likely to be regarded as 'aged', to appropriate Adorno, or 'untimely', to appropriate Dahlhaus. These composers now represent a particular modernist tradition that persists as just one tendency among many within a postmodern cultural climate. They remain avant-garde figures only in so far as their work conforms to Peter Bürger's theory of the avant-garde, that is, that in general their brand of modernism tends to value the structures of the autonomous artwork over matters of expression or social relevance.³⁵

In this context, mention also needs to be made of the way in which this modernist tradition has been maintained within the (Anglo-American) academy via an essentially conservative theoretical tradition. The dominance of the Americanised Schenkerian view, which promotes connectedness at all costs, is echoed in pitch-class set theory.³⁶ The explosive avant-garde nature of, say, Schoenberg's expressionist works is defused by analytical readings whose ideological stance is essentially backward-looking. For example, at the beginning of his article on Schoenberg's Piano Piece Op. 11 No. 1, Allen Forte dismisses earlier interpretations that place the work

³³ Review by Nicholas Kenyon, *Observer* (16 March 1986).

³⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*.

³⁵ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, tr. M. Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1984).

³⁶ Taruskin alludes to this in 'Revising Revision', *Journal of the American Musicological Society*, 46/1 (1993), 114–38.

in a tonal context.³⁷ For Forte it is the ‘first atonal masterwork’, abandoning its links with the tonal past. And yet the sub-surface connections revealed by the set-theoretic method are not so far removed from the sub-surface thematic/motivic connections one might find in Brahms. The very title of Forte’s article invokes a (contradictory) Schenkerian authority. While in its own terms I find Forte’s analysis persuasive because it tells me interesting things about the piece, what fascinates me is the author’s hard-line insistence on the total absence of tonal vestiges. Yet what is intriguing about Op. 11 is not its complete rejection of a ‘bygone aesthetic’, as Schoenberg’s polemic would have it, but the accommodation it makes between progressive aims and traditional materials. Is Op. 11 too modern or not modern enough? How does one set about analysing the work without taking sides?

British Modernism(s)

The contributions of key figures in Britain and Ireland to early twentieth-century literature and the visual arts have been widely acknowledged. Even though, according to one commentator, London was, at the turn of the century, ‘a city without much avant-garde tradition and inhibited by a conservative opposition with a proven reputation for outrage’,³⁸ certain kinds of modernism flourished. In literature, Joseph Conrad, W. B. Yeats, T. S. Eliot, James Joyce, D. H. Lawrence and Virginia Woolf were all leading figures of European modernism. In the visual arts, a uniquely English interpretation of Futurism emerged in Vorticism (promoted by the painters Wyndham Lewis and David Bomberg, as well as by Ezra Pound), while the ‘abstract’ sculptures of Barbara Hepworth and Henry Moore were at the forefront of their art. Even in criticism, figures such as Clive Bell, Roger Fry and T. E. Hulme played an important role in shaping the British reception of continental modernism.

The same cannot be said for the most radical composers at work in the British Isles. There were isolated triumphs of home-grown modernism in the first years of the century, – most notable among them Gustav Holst’s *The Planets* (1914–16), a work whose radicalism nevertheless remains somewhat concealed behind its obvious lyrical programmaticism. But for all sorts of reasons, not least an anti-Germanism generated by the First World War, British composers were suspicious of continental (Schoenbergian) modernism, even though such music had been and

³⁷ Allen Forte, ‘The Magical Kaleidoscope: Schoenberg’s First Atonal Masterwork, Op. 11, No. 1’, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 5 (1981), 127–68.

³⁸ Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 209.

continued to be heard regularly in London. Schoenberg's *Five Orchestral Pieces*, Op. 16, were premièred on 3 September 1912 at the Queen's Hall, London, under the direction of Sir Henry Wood, founder of the Promenade Concerts, and leading continental figures (Schoenberg, Strauss, Stravinsky and Webern among them) were active in London as conductors of their own music. As revealed in Jennifer Doctor's extensive study of the BBC in the 1920s and '30s, the music of the Second Viennese circle was frequently broadcast in the inter-war years, alongside occasional programmes of music by living British composers. Doctor also gives an account of how, in 1931, Britain hosted for the first time the ISCM festival, showcase for the vanguard, but at which the host nation was represented only by the less-than-progressive music of Vaughan Williams, Constant Lambert and Eugene Goossens.³⁹

Despite this activity, it is striking that it had such limited direct impact on the development of the most prominent British composers. The inter-war years were still dominated by Vaughan Williams's 'nationalist conservatism',⁴⁰ evident in the folk-derived modality and nineteenth-century developmental techniques of, respectively, the 'Pastoral' Symphony (1922) and the Fourth Symphony (1934). This latter is a fascinating work as, ever since its première, its modernism has been the battleground for opposed camps: at the time it was rejected for espousing hard-line modernism (a violent chromaticism) and turning its back on 'English' values,⁴¹ whereas in recent years it has become the focus of attempts to reclaim the modernist Vaughan Williams from the grip of a 'pastoral and parochial image'.⁴² Such debates highlight all too clearly the ongoing problems with the word modernism and its monochromic application. Recalling Stravinsky's words, the Fourth Symphony has been accused of being both too modern and not modern enough. Surely what we should really be searching for is a more

³⁹ Jennifer Doctor, *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 212–17.

⁴⁰ Arnold Whittall, 'British Music in the Modern World', in Stephen Banfield (ed.), *Music in Britain: The Twentieth Century* [*The Blackwell History of Music in Britain*, Vol. 6] (Oxford: Blackwell, 1995), 17.

⁴¹ It is instructive – even amusing – to note the verdict of the English composer and commentator, Constant Lambert, who in the same year as the Fourth Symphony received its première predicted that 'Of all contemporary music that of Sibelius [and not Schoenberg] seems to point forward most surely to the future.' (*Music Ho! A Study of Music in Decline* (London: Faber and Faber, 1934), 277.) With hindsight it is easy to dismiss this judgement, yet it reveals, in an interesting way, a persistent conservatism at the heart of British musical culture.

⁴² Alain Frogley, 'Constructing Englishness in Music: National Character and the Reception of Ralph Vaughan Williams', in Alain Frogley (ed.), *Vaughan Williams Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 18.

nanced reading of the relationship between this four-movement symphony in F minor ('tradition') and the ferocious rethinking of its romantic harmonic and melodic materials ('modernism'), in order to come to a richer understanding of the reception of modernist thought in Britain.

Certainly the music of the generation that followed Vaughan Williams – most notably that of Tippett and Britten – has been evaluated more fully and critically. Despite various obstacles placed in their way by conservative institutions (in Britten's case being denied by the Royal College of Music the opportunity to study with Berg⁴³), they were able to absorb a wide range of influences from continental modernists, Stravinsky pre-eminent among them. But this did not fully manifest itself until well after the Second World War, when British culture and society had changed almost beyond recognition. In Tippett's case, Stravinsky's influence is explicitly responsible for a new, stridently modernist style that emerged in works from the 1960s onwards, such as the opera *King Priam*, the Second Piano Sonata and the Third Symphony. In Britten's case, the impact of Stravinsky's neoclassicism is felt more subtly in his harmonic practices. In both cases, the relationship between a lyrical English tradition and the desire to be 'modern' is a fascinating one.

In general, the work of the most progressive figures from the earlier years of the century, such as Frank Bridge (1879–1941) and the younger serialist Elisabeth Lutyens (1906–83), has been shamefully marginalised.⁴⁴ In their own time, without an institutional voice, they virtually disappeared from view. Bridge had studied at the Royal College of Music but spent most of his life on the margins of the main musical institutions. Though his early symphonic suite *The Sea* (1910–11) was reasonably frequently performed and made a deep impression on the young Benjamin Britten when he first heard it, Bridge's accomplished mature works such as *Enter Spring* (1927) and *Oration* (1930) remained hidden behind the work of more prominent contemporaries such as Vaughan Williams. His String Quartet No. 3 (1926) speaks in a lyrical, motivically intense modernist language as advanced as that of Berg's *Lyric Suite* or Bartók's Fourth String Quartet, with which it is virtually contemporaneous. Its

⁴³ 'There was at that time an almost moral prejudice against serial music – which makes one laugh today!' (Benjamin Britten, 'Britten Looking Back', *Sunday Telegraph*, 17 November 1963, quoted in Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography* (London: Faber and Faber, 1992), 52.)

⁴⁴ These issues are discussed more extensively in Jonathan Cross, 'Compositori e istituzioni in Inghilterra', in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, Vol. 1: 'Il Novecento' (Turin: Giulio Einaudi, 2001), 471–91. Translated into French as 'Compositeurs et institutions en Grande-Bretagne', in Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Actes Suds/Cité de la Musique, 2003), 575–96.

dedicatee was the wealthy American patron, Mrs Elizabeth Sprague Coolidge, who was also the commissioner of such significant chamber works as Schoenberg's Third and Fourth Quartets (1927, 1936), Bartók's Fifth Quartet (1934), Webern's serial Quartet Op. 28 (1938), and Britten's First Quartet (1941). 'It was the generosity of this ... influential patron of chamber music that enabled Bridge in the later part of his career to withdraw from professional performance and to compose without too constricting a deference to the taste of British audiences.'⁴⁵ For Bridge, institutional validation only came posthumously with the publication of a number of his works by Faber Music, founded in 1964 to publish the music of Britten. Even still, he is better remembered as Britten's early teacher, and the source of that composer's *Variations on a Theme of Frank Bridge*, than he is as a significant composer in his own right.

Lutyens has suffered an even worse fate. As both a hard-line modernist and a woman, acceptance by the main musical institutions was doubly difficult. Only in 2006, the centenary of her birth, are efforts being made (by the young University of York Music Press) to catalogue and promote her music in a professional way. As the Press proclaims, 'Lutyens occupies a unique place in British music history. Throughout her career and almost single-handedly, her prolific yet uncompromising work reconnected the parochial British musical establishment with the aesthetic and theoretical developments of the European avant-garde.'⁴⁶ This was in part achieved via an early fascination with Purcell, the counterpoint of whose string fantasias, combined with her discovery of Webern, inspired her unique version of serialism in the innovative Chamber Concerto No.1 (1939). Her twelve-note technique came to full maturity after the Second World War in works such as *O saisons, o châteaux!* (1946) and the Sixth String Quartet (1952). But it was not until the cultural 'thaw' that took place in the 1960s (see below) that her music began to be taken at all seriously.

1934 was a symbolically pivotal year for British music. It was the year in which two important representatives of the old tradition passed away (Elgar and Holst) and in which two key representatives of a new, tougher modernism were born (Maxwell Davies and Birtwistle). This new generation was a different breed. Neither Maxwell Davies nor Birtwistle was from the patrician classes that controlled the conservative institutions; both had attended state grammar schools rather than private establishments; both chose to continue their musical studies, first in their native north of England, away from the stifling London air, and later abroad. They had no need or desire to conform to tradition, and every reason to embrace a radical moder-

⁴⁵ Peter Evans, 'Instrumental Music I', in Banfield (ed.), *Music in Britain*, 240.

⁴⁶ See <http://www.uymp.co.uk/lutyens100/index.htm> (site consulted 12 January 2006).

nism. Alexander Goehr, fellow student and intellectual leader of this group of composers, wrote of ‘a certain Central European feeling’ about Manchester,⁴⁷ and it was via Goehr that they discovered the Second Viennese School as well as the latest developments from Paris and Darmstadt. Their path was cleared by a man named William Glock, who was appointed Controller of Music at the BBC in 1959, an appointment that ‘came as a shock to the musical world both inside and outside the BBC’.⁴⁸ Glock was a key reformer in British musical institutional life. As a newspaper critic, through his position at the BBC, and via the Bryanston Summer School of Music (later the Dartington International Summer School) and the journal *The Score*, both of which he founded, he was able to promote a very different kind of modernism across the United Kingdom and bring young composers into direct contact with continental avant-garde ideas. It was Glock who brought Stravinsky and Cocteau to London to perform *Oedipus Rex*; it was Glock who commissioned works for the Proms from many of the leading avant-garde composers; it was Glock who invited Boulez to become Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra. For a while at least, the conservatives had had their day.

Much has changed since then. In the era of the internet, of the iPod, of multiple digital radio and TV channels, of devolved funding and privatised state organisations, the likelihood of another Glock emerging with such influence over national taste is slim (however much one might be tempted to argue that Rupert Murdoch plays an inversionally equivalent role for us today). Nonetheless, this brief history of modernism in Britain is important because, to some extent, we still live with the legacy of these swings between a conservative traditionalism and a radical avant-garde. Our responses to modernism remain polarised. Though a generalisation and, as such, easily susceptible to contradiction, I sense that it is still generally true that ‘traditional musical values’ (represented in melody and tonality), characterised by expressiveness, are the preserve of the intellectual Right, relying on popular appeal and the market to sustain them, while the ‘progressive avant-garde’ (including an on-going high modernism), characterised by formalism, is the domain of the intellectual Left, who rely, to a great extent, on the subsidies of the state via such institutions as the Arts Councils, the BBC and the universities.⁴⁹ Of

⁴⁷ Alexander Goehr, *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr*, ed. Derrick Puffett (London: Faber and Faber, 1998), 30.

⁴⁸ Nicholas Kenyon, *The BBC Symphony Orchestra: The First Fifty Years: 1930–1980* (London: BBC, 1981), 289.

⁴⁹ I have elsewhere discussed a fascinating illustration of this situation. In brief, reception of Birtwistle’s 1995 BBC commission *Panic* – premiered at the ‘traditional’ Last Night of the Proms – was crudely polarised between a right-wing tabloid press

course, there is an inherent contradiction in the Left supporting an elitist avant-garde from the public purse: what this polarisation (embodied in my generalisation) blinds us to is the fact that historical political divisions are today breaking down, that the old Left and Right are now fighting for the same common middle ground, and that a crude opposition between ‘old’ and ‘new’, between ‘reactionary’ and ‘progressive’ is unsustainable. It is ultimately a deception to try to relate all twentieth-century (and later) music to a single, central modernist mainstream, predicated on a (self-evidently false) Schoenbergian model, to laud or chastise music merely for being too modern or not modern enough. Modern music is more sophisticated than that and deserves better. There exist many modernisms, and their various identities are forged from a continual renegotiation between tradition(s) and the avant-garde.

A Case Study

As a graduate student in London in 1986, I was fortunate to be present at the première of Harrison Birtwistle’s monumental opera *The Mask of Orpheus* (composed 1973–83). It was overwhelming. With the exception of Wagner, I had never experienced anything quite like it in the theatre: huge orchestra (even in the absence of any strings) directed by two conductors, a vast array of percussion, singers, puppets and mimes, a giant set, block lighting, electronic sounds filling the entire auditorium, simultaneous actions in multiple time frames, often inscrutable lyrics or speech that only existed in fragments. It was a veritable *Gesamtkunstwerk*, a piece of ‘total theatre’ in the post-war modernist tradition of Henze’s *We Come to the River*, Nono’s *Intolleranza 1960*, Stockhausen’s *Licht* cycle, Xenakis’s ‘polytopes’ and Zimmermann’s *Die Soldaten*.

The music, too, had an extraordinary power. From the electronic ‘auras’ that began and ended the work, via all manner of new formulations, it was the music’s avant-garde credentials (new sounds, fragmented and multi-layered utterances, and rhythmic energy) that were the first things to strike me. Despite the many lyrical moments in the work, it was its

who hated its modernism and dismissed it as a ‘cacophony’, and a left-wing broadsheet press who loved its modernism and praised its beauty. See Cross, ‘Writing about Living Composers: Questions, Problems, Methods’, in Peter DeJans (ed.), *Identity and Difference: Essays on Music, Language and Time* (Leuven: Leuven University Press, 2004), 9–40. Whether or not you believe it to be accurate, the analysis by Roger Scruton (intellectual spokesman of the Right) of the current position is pertinent: ‘The avant-garde persists only as a state-funded priesthood, ministering to a dying congregation’ (*The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 506).

strident and confident modernism that made the immediate first impressions and that lived with me after the performances. The music for the Oracle of the Dead in Act II exemplifies this most clearly: wordless, loud, rhythmic, it asserts directly the aesthetics of Dionysus.

So when I was invited to contribute a book to a series of monographs dedicated to discussion of landmarks in music since 1950,⁵⁰ it was perhaps inevitable that I should choose to write about *The Mask of Orpheus* as both a landmark in music-theatre in the second half of the twentieth century (“opera”, after *The Mask of Orpheus*, will never be the same⁵¹) and, I thought, as a landmark in an uncompromising manifestation of high modernism. I discuss its modernist traits below, which are clearly an important defining feature of the work. But in 2006, twenty years after the première, recollecting *Orpheus* ‘in tranquillity’, what strikes me is just how much tradition is also represented in the work. What gives it – and much of Birtwistle’s music – its distinctive melancholy is the apparently irresolvable tension between the centripetal tendencies of traditional genres (recitative, aria and so on) and the centrifugal forces of modernism. In Adornian terms, one might argue here for a modernist ‘negative dialectic’ in which tradition and progress are held in opposition but never resolve.

Underlying the work is the well-known story of Orpheus as told, principally, by Ovid in the *Metamorphoses*. But it is clear right from the start that this is no traditional telling of the tale.

ORPHEUS is an Opera or, rather, a Lyric Tragedy, in which the myth of the life and death of Orpheus is used as a carrier to otherwise express the transitions from chaos to order and back again of music, words and thought. At the highest level, it is with the evolution and degradation of civilised man that ‘Orpheus’ is concerned.⁵²

In practice, the narrative is disrupted in many ways, thereby alienating the listener/spectator. Various versions of the story of Orpheus and Euridice, as well as of the subsequent emergence of the Orphic religion, are presented, but complexly. For example, there is not one

⁵⁰ Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus* (Aldershot: Ashgate, forthcoming [2007]).

⁵¹ Wilfred Mellers, *The Masks of Orpheus: Seven Stages in the Story of European Music* (Manchester: Manchester University Press, 1987), 170.

⁵² Peter Zinovieff, ‘Introduction’ to the ‘Explanatory Document’, a four-volume typescript ‘libretto’ housed in the ‘Harrison Birtwistle Collection’ at the Paul Sacher Stiftung, Basel. It was from this document that the much-condensed published libretto to *The Mask of Orpheus* was produced (London: Universal Edition, 1986). A slightly revised and expanded version accompanies the later recording of the work (London: NMC, 1997), NMC D050.

Orpheus but three: Orpheus Man (who dominates Act I), Orpheus Hero (Act II) and Orpheus Myth (Act III), represented respectively by Orpheus Singer, Orpheus Puppet and Orpheus Mime, all masked. There are similarly three forms of Euridice and three of Aristeus. More than one Orpheus can – and indeed does – appear simultaneously to represent different versions or interpretations of the myth. In periodic ‘Time Shifts’, events already seen are re-presented but from different perspectives. In the first such Shift, for instance, at the start of Act I, scene 3, the death of Euridice from a snake-bite is re-enacted in three slightly different ways simultaneously on three different areas of the stage. Orpheus, too, dies many times during the later stages of the drama, and in different ways according to a variety of sources: he hangs himself, he is torn apart by the Maenads and he is killed by a thunderbolt from Zeus. This is not, then, a simple, linear narrative.

The modernism of *The Mask of Orpheus* manifests itself in many ways.

1) It is interested in the primitive (the pre-modern pastoral tradition, for instance, of Virgil) and articulated via a visceral Stravinskian rhythmic virtuosity and prominence of percussion. The words of Wilfred Mellers in relation to Stravinsky would seem to be equally applicable to Birtwistle: ‘in the Waste Land of the twentieth century and in the wake of two world wars to destroy, not save, Civilisation, [he] restated the pristine savagery of the original myth, allowing the Terrible Mothers to rend Orpheus to pieces in revenge on his patriarchal pride’.⁵³

2) Its disruption of narrative (textual, dramatic, musical) and the consequent alienation of the listener/spectator.

3) An anti-Romantic attitude is symbolised by the absence of conventional strings from the orchestra.

4) It has a self-reflexivity and interest in its own materials. It is a work that to an extent is about song (especially, but not exclusively, in Act II – what we might call, after Monteverdi, the ‘Possente spirito’ dimension of the work).

5) It has a fascination with a technology that becomes foregrounded: not just the obvious and virtuosic electronic components, but also the technology of theatre and performance. Technology stands symbolically at the heart of the opera in the form of the imaginary structure of the ‘Arches’ that dominates Act II – a representation of antique technological prowess, perhaps, such as those glorious ancient Roman aqueducts, or maybe as a symbol of the declining industrial era in a late-capitalist world,

⁵³ Mellers, *The Masks of Orpheus*, 166–7.

like the viaduct that stood near Birtwistle's birthplace of Accrington in the industrial North of England. (Birtwistle began writing the work in 1973, the year of the oil crisis that triggered the end of a 'Golden Age' in the West and marked the beginning of the collapse of an era of industrial and economic success, and social democracy.⁵⁴ The 1980s, saw the – often violent – dismantling of Britain's manufacturing base under successive Conservative governments, prompting a very rare public political utterance from Birtwistle when he described the Prime Minister, Margaret Thatcher, as 'that evil woman'.)

6) It betrays a Proustian concern with memory and remembering. 'I remember' is a phrase repeated often by Orpheus throughout the work.

7) The apparent absence of a single narrative vantage-point through the fracturing of voices (multiple Orpheuses) reflects a post-Freudian thinking about dreams, identity and madness. Compare this, for example, with Daniel Albright's discussion of Stravinsky's own *Orpheus* of 1947 in terms of 'desperation, ecstasy, [and] madness'.⁵⁵

8) The consequent fracture of the 'Enlightenment subject' raises fascinating questions about identity and its representation in the late-modern era.

9) The work's fascination with myth brings with it matters 'of memory and its functioning, of (cyclical) history, of symbol',⁵⁶ which, Christopher Butler argues, were defining characteristics of early modernist thinking.

'There is something absolutely fundamental about Orpheus – the subject matter is music, it's about the birth of music.'⁵⁷ Orpheus is the ideal vehicle for Birtwistle because he can carry so many of the composer's ongoing obsessions – with myth and memory, with melancholy and lament, with time, with the nature of music itself. Orpheus reappears in different guises throughout Birtwistle's works, and an Orphic lyrical conviction underlies all his art. Despite the modernist urge to fragmentation so clearly evident in *The Mask of Orpheus*, there is a deep resistance to this powerful centrifugal force, a yearning for the opposite, for a line, a narrative, for Ariadne's thread of melody that attempts to hold things together even in the certain knowledge that – like Orpheus's quest for

⁵⁴ The term 'Golden Age', marking the period 1945–73, is Eric Hobsbawm's – see *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914–1991* (London: Abacus, 1995).

⁵⁵ Daniel Albright, *Stravinsky: The Music Box and the Nightingale* (New York: Gordon and Breach, 1989), 41.

⁵⁶ Christopher Butler 'Innovation and the Avant-Garde, 1900–20', in Nicholas Cook and Anthony Pople (eds), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 77.

⁵⁷ Quoted in publicity material from his publisher, Universal Edition.

Euridice – the attempt will always fail. Though Orpheus's head was severed from his body, it still continued to sing.

The extremes of the aesthetic experience tend to converge: in the Modernist movement, the most primitive art tends to be the most up-to-date and sophisticated. [...] In the Modernist movement, things tend to coexist uncomfortably with their exact opposites.⁵⁸

The opera presents a remembering or reconfiguration of past traditions with which it appears to have severed continuity. Narrative emerges through the work's many disruptions; traditional forms and generic types (pre-eminently from opera) 'coexist uncomfortably' with the more progressive elements. This is a source of the work's fragile melancholy and a symptom of its late modernity (as well as its high modernism).

By way of illustration, let us look briefly at the 'First Duet of Love' (designated 'aria') which occurs early on in *The Mask of Orpheus* but which echoes throughout much of Act I. As in the prototypical Baroque aria, it is primarily concerned with music. Here we have an act of reflection on a moment, when the two lovers, Orpheus and Euridice, stop to sing each other's names. The emotional depth of this moment is explored by means of extending it musically in time. At the heart of this Duet is a simple melody (in fact, a related pair of melodies). The sketches reveal that this melody was the first element of this 'number' to have been written.

The entire duet for Orpheus and Euridice – across the many interruptions and extensions as they appear in the final score – is written out in full in the sketches. Orpheus's melody is generated from sets of 4, 5 or 6 notes (Euridice's is slightly more complex) and each set corresponds with one statement of the names 'Orpheus' and 'Euridice'. There appears to be a logic about how Birtwistle proceeds from one set to the next, that is, there is a degree of linear continuity or narrative consistency in the way in which the melody unfolds according to a 'chromatic wedge' scheme. But it is only the semblance of forward motion because the line in fact keeps turning back in on itself, being pulled back to its opening pitches of G and B flat. It moves forward yet stands still. Such a notion of 'stasis in progress' was central to Birtwistle's thinking at this time. It emerged explicitly in a work of 1976 called *Melencolia I*, and the phrase 'stasis in progress' is itself taken from an essay by Günther Grass⁵⁹ which, like Birtwistle's piece, uses the Dürer etching of the same name

⁵⁸ Albright, *Untwisting the Serpent*, 30.

⁵⁹ Günther Grass, 'On Stasis in Progress: Variations on Albrecht Dürer's Melencolia I', in *From the Diary of a Snail*, tr. Ralph Manheim (London: Minerva, 1997; first published in German in 1972), 286–310.

as its starting point. It is an apt metaphor here, because Orpheus is forever lamenting the loss of Euridice, their love only being a memory which he is constantly replaying; because Orpheus makes journeys that, in fact, only take place in his imagination; and because Orpheus's quest to retrieve Euridice from the underworld results only in losing her again – he moves forward but ends up where he started.

Though the melodies were conceived as one large span, in the final version two important metamorphoses take place. Firstly, the melodies are divided into discrete chunks and then pasted across the Act where they are labelled 'extensions' of the Love Duet (an example of what, after Edward T. Cone, one might call Stravinskian stratification and interlock⁶⁰). In the course of the Act, we keep re-encountering the singing lovers, but their context is always changing as the plot has moved on. Secondly, each of the two initial melodies bifurcates and is presented by *two* Orpheuses and *two* Euridices (Man/Woman and Hero/Heroine). Thus, two related but different perspectives on their love are also presented *simultaneously*. Time and memory become central concerns.

It should be noted that, aside from the duet, other events take place simultaneously, other layers that were composed separately and then 'tiled' (to use Boulez's verb) on top. These include spoken text about 'remembering'; a background electronic aura; a series of percussion mobiles; a network of wind lines that proliferate outwards, heterophonically, from the central melodies to suggest an ineffable realm beyond words;⁶¹ and a number of independent layers that present a commentary on the central musical material.

Thus, despite its overt espousal of a high-modernist and avant-garde aesthetic, the modernism of *The Mask of Orpheus* is nonetheless clearly articulated in relation to tradition. The 'remembering' that is at the heart of the work is embodied in the musical and dramatic structure: trying to piece together a fractured past, yearning to speak of a centred, unified subject. It inevitably fails in its attempt but, in so doing, expresses powerfully something of what it means to be modern in the late-twentieth century.

Shifting Sands

Subjectivity is one of the central concerns of modernity, and it remains so for modernism. In the twentieth century – the most violent

⁶⁰ 'Stravinsky: The Progress of a Method', *Perspectives of New Music*, 1/1 (1962), 18–26.

⁶¹ Vladimir Jankélévitch writes – in relation to Fauré, but which also seems remarkably apt here – of music 'charged with the ineffable nostalgia of a past that has [...] flown away'. *Music and the Ineffable*, tr. Carolyn Abbate (Princeton: Princeton University Press, 2003), 75.

and ‘terrible century in Western history’⁶² – the status of the subject came under serious challenge. This was made manifest in the music of the early years of the century. In Schoenberg, by Adorno’s interpretation, the subject was alienated but nonetheless survived in serial technique; Stravinsky, on the other hand – most famously in *The Rite of Spring* – legitimised through repetition the liquidation of the subject and so prefigured the terrors of Stalin’s gulags and Hitler’s concentration camps. For both composers, modernism was understood as a crisis, the crisis of the representation of the subject where an irreconcilable tension was seen to exist between a fragmented present and a unified past. And, in various ways, modernist music continued to play out these issues throughout the twentieth century. Some have argued that it is only in the context of postmodernism – where we are able, in theory, to let go of such notions as the unified subject, of the autonomous work and even of modernity itself – that the crisis has passed. Perhaps, for the iPod generation, any notion of a fixed identity is an irrelevance. For one recent commentator, this attitude has to do with a new relationship between present and past:

Postmodernism shares with modernism a kind of presentism. Other literary-cultural periods in the past have come about when cultures have looked elsewhere, with a renewing attention to other periods, other cultures: the Renaissance and antiquity, Romanticism with its naïve archaisms and exoticisms, even modernism with its strange mix of primitivism and zippy contemporaneity. Postmodernism, by contrast, is concerned almost exclusively with the nature of its own presentness. Indeed, one definition of postmodernism might be: that condition in which for the first time, and as a result of technologies that allow large-scale storage, access, and reproduction of records of the past, the past appears to be included in the present, or at the present’s disposal, and in which the ratio between present and past has therefore changed.⁶³

The crisis of modernism speaks via a nostalgia for the constitutive subject that has been lost. For modernism as for Orpheus, the impossibility of a longed-for return to the past colours and offers a critique of the present; the relationship between present and past is continually being renegotiated. Postmodernism therefore represents a radical change because the past has now been absorbed into the present resulting in the mere play of surfaces.

⁶² Isaiah Berlin, quoted in Hobsbawm, *Age of Extremes*, 1.

⁶³ Steven Connor, ‘Introduction’, in *The Cambridge Companion to Postmodernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 10.

The conclusion of a short essay on modernism is not really the place to initiate a discussion about postmodernism. It might well be argued that the position I have adopted here in relation to modernism is itself symptomatic of a postmodern condition(ing), in that it offers a self-consciously personal, geographically specific view that attempts to challenge a 'totalising' narrative of modernism and substitute a more plural, contextually nuanced approach (even while – I readily admit – notions of form and work persist). Of one thing I am certain: a singular, linear reading of musical modernism has not served twentieth-century history well. Future discussions of the relationship between the 'avant-garde' and 'tradition' will need to be infinitely more sensitive to the varied reception and interpretation of modernism. Like the very meaning of the word postmodernism, a postmodern understanding of modernism will continually be shifting according to the contexts and discourses within which readers/writers find themselves.

Џонатан Крос

МОДЕРНИЗАМ И ТРАДИЦИЈА
И ТРАДИЦИЈЕ МОДЕРНИЗМА
(Резиме)

Како дефинишемо модернизам? Реч 'модерно' је проблематична јер обухвата многобројна (и контрадикторна) значења. Она одређује како период социјалне историје у времену после епохе просветитељства, тако и естетску категорију која припада новијем културном раздобљу. Уопште узевши, може се рећи да модернизам представља кризу позне модерности.

Многи рани модернисти бранили су своју уметност пред изазовима онога што је претходило, покушавајући да оповргну сваки континуитет са традицијом. Био је то дискурс раскида, кризе и опонирања. Исто се поновило и после Другог светског рата. Други, пак кључни протагонисти отишли су врло далеко, демонстрирајући своју повезаност са прошлошћу: Шенберг (Schoenberg) је говорио о дванаест-тонској методи као о „нечему што би осигурало примат немачкој музици у следећих сто година“. Арнолд Витол (Arnold Whittall) је писао о „Шенберговом веома озбиљном схватању нужности напретка без губљења нити са прошлошћу“. Насупрот томе, неокласицизам Стравинског је схваћен као сувише обузет прошлошћу. Но, у многим кључним аспектима, бављење традицијом код Стравинског било је далеко радикалније него код Шенберга. Шенберг заправо никада није раскинуо са прошлошћу, док се Стравински бавио истраживањем међупростора садашњег и прошлог. Антимодернизам Стравинског био је модернији од модернизма који није прекинуо своје везе са романтичарском традицијом.

Може се стога закључити да има много модернизма. Различити модернизи могу коегзистирати и укрштати се на веома сложене начине. Шенбергов модернизам није модернизам Стравинског; Кејдов модернизам није исти као Шостаковичев. Оно што разликује ове разноврсне модернизме, јесте унутарња равнотежа или тензија између авангардних и традиционалних тенденција.

* * *

Допринос кључних фигура енглеске и ирске књижевности, као и визуелне уметности модерне с почетка двадесетог века, опште је признат. То се не може рећи и за најрадикалније композиторе чије је стваралаштво остало непознато. Средњоевропска авангарда није директно утицала на развој најзначајнијих британских композитора. У међуратним годинама још увек је доминирао 'национални конзервативизам' Вона Вилијамса (Vaughan Williams). Иако својевремено неприхваћена због подржавања тврдог модернизма, *Четврта симфонија* Вона Вилијамса (1934) данас, чини се, представља фасцинантну равнотежу између традиције (четвороставачна симфонија у f-mollu) и модернизма (оштра преиначења базично романтичарског хармонског и мелодијског језика). Као резултат крупних социјалних промена свих врста, послератна британска авангарда је напредовала, али је бојиште између 'конзервативаца' и 'прогресиваца' и даље опстајало. Да би се боље разумела рецепција модернизма у Енглеској, треба поћи од признавања егзистенције више модернизма чији различити идентитети извиру из непрекидних преговора између традиције/а и авангарде.

* * *

Орфејева маска (1973-83) Харисона Бертвисла (Harrison Birtwistle) представља сјајан огледни пример. Ознаке високог модернизма тог дела су јасне: огроман оркестар са два диригента, велика група удараљки, певача, ту су лутке и пантомима, огромна бина, осветљење, електронски звукови који испуњавају целокупни аудиторијум, симултане радње у вишеструким временским оквирима, немушти текст или говор који се јавља само у фрагментима. Но, пажљивијим увидом открива се дубока повезаност са традицијом. Оно што делу даје својствену меланхолију јесте очигледно неразрешива тензија између центрипеталних сила мелодије, речитатива, арија итд., и центрифугалних сила модернизма. У адорновском смислу, овде се може дискутовати о модернистичкој 'негативној дијалектици', где су традиција и напредак у опозицији, без помирења. Дакле, модернизам *Орфејеве маске* је, и поред отвореног подражавања авангардне естетике, јасно артикулисан у односу на традицију. 'Памћење' које је у сржи дела, оличено је и музичком и драмском структуром: оно тежи да повеже делове прошлости, жуди да говори о усредсређеном, јединственом субјекту. У том покушају очигледно не успева (баш као што ни Орфеј не успева да спасе Еуридику), али чинећи то, ово дело снажно испољава нешто од оног што значи 'бити модерно' у позном двадесетом веку.

(превела Јелена Михајловић-Марковић)

UDC 781.22:78.037/.038

Lawrence Kramer

**'AU-DELÀ D'UNE MUSIQUE INFORMELLE':
NOSTALGIA, OBSOLESCENCE, AND THE
AVANT-GARDE***

Abstract: This essay draws on the concepts of profane illumination and the *informe* to develop a model of the avant-garde in relation to obsolescence and nostalgia. The model is illustrated musically by accounts of two American works, the finale of Charles Ives's *Second Orchestral Set* (1915) and John Cage's *Imaginary Landscape No. 4* for twelve radios (1951).

Key words: Avant-garde, Brian Ferneyhough, Walter Benjamin, Charles Ives, John Cage, *informe*, nostalgia, obsolescence.

The musical avant-garde has long since become the routine it wants to overthrow. A half-century ago, in his essay "Vers une musique informelle", Theodor Adorno already found its output formulaic, and therefore in default of music's aesthetic mission (as he saw it) to register and resist the administered world of instrumental reason. At the time, this charge might plausibly have been called regressive, symptomatic of Adorno's nostalgia for the high modernism that the avant-garde thought of itself as discarding. (Schoenberg was dead, or so Pierre Boulez had infamously declared.) Today, with the world arguably more administered than ever, and fitted out with a soundtrack on which any and every style becomes a parody of itself, the charge seems not only pointed but also prescient. The very concept enshrined by the phrase "avant-garde", a quasi-military advance along a single line of progress or conquest, has the feel of a cultural relic. New works of avant-garde music fail to shock; we know their tricks too well. Worse yet, many older avant-garde works have become endearing – even, in the digital age, quaint.

This historical irony overshadowed the 2005 New York premiere of *Shadowtime*, a "thought opera" by the composer Brian Ferneyhough and the poet Charles Bernstein. First performed at the Munich Biennale in 2004, *Shadowtime* is based on the life of Walter Benjamin. The choice of protagonist is emblematic: who better than Benjamin could embody the avant-garde's rejection of the false normality of modern life or better embody the concept of the artist-hero self-exiled amid the detritus of history? The opera begins with Benjamin's suicide in 1940 (when he decided – mistakenly – that his attempt to flee Nazi Europe had failed)

* © Copyright Lawrence Kramer 2005; all rights reserved.

and proceeds through a non-linear, non-narrative sequence of six further scenes exploring different facets of Benjamin's thought. Benjamin himself appears less as an agent than as a personification of the critical consciousness "presiding," in Ferneyhough's words, "over the sublimely catastrophic demolition of Enlightenment values taking place around him as he wrote."¹

The music is characteristic of its composer, unremittingly dense and difficult. The text is obscure in its own right and further obscured by its setting, with phrases both sung and spoken simultaneously throughout. At one point, a figure with two heads, one of Karl Marx, the other of Groucho, questions Benjamin about the future of memory. At another, in an underworld modeled on a Las Vegas nightclub (had someone been watching the popular television series *CSI: Crime Scene Investigation?*), "a Liberace-type entertainer plays a violently difficult and mesmerizing piano work of nearly 20 minutes while reciting a text that mixes droll philosophical questions with gibberish."²

The idea that this work would upset its audience seemed to please both the composer and librettist, who also seemed to take it for granted. Good avant-gardists both, they cast themselves as the enemies of a complacency based on a thoughtless clinging to those demolished Enlightenment values. "Listeners," Ferneyhough informs them in a program note, "must let go of a fixed notion of what constitutes musical form" if they are to grasp *Shadowtime*. "Many," says Bernstein, "will no doubt be befuddled," but although "there have been a lot of very clear books written on the subject of this catastrophe ['the blank space of what happened to Europe between 1940 and 1945'] ... can anyone say that they truly understand what happened?"³

Maybe not. But the befuddlement never materialized. Neither did the antagonism. Judging from the reviews, those who didn't like *Shadowtime* – apparently the majority – were respectful but lukewarm. Boring the opera may have been; shocking it was not. It would have been far more shocking as a number opera. As an avant-garde production, it was merely predictable. Ferneyhough and Bernstein seemed to harbor nostalgic hopes of re-enacting the 1913 premiere of *Le Sacre du printemps*; what they got was the equivalent of a dud at the movie box office.

¹ Ferneyhough, quoted by Jeremy Eichler, "A Secular Messiah Gets His Own Opera", *The New York Times*, Sunday, 17 July 2005, section 2, column 2.

² Anthony Tommasini, "For a New Operatic Type, Complexity Rules", *The New York Times*, Saturday, 23 July 2005, section B, column 1.

³ Ferneyhough, quoted by Tommasini, "Secular Messiah"; Bernstein, quoted by Eichler, "New Operatic Type".

What went wrong?

I've permitted myself what amounts to a long prologue for two reasons. The first is to suggest that the avant-garde has become a second-order phenomenon. Where it once sought radical immediacy, its principal effect is now to signify its own operation from a reflective distance. Where it once sought to break through the traditional norms of artistic, rational, and social order, it has become a normative practice for the depiction of such breakthrough. The avant-garde has become as stylized as classical ballet. It is a fiction of transgression, often directed against norms that have already become depleted not only in art but also in everyday life. In a sense much stronger than the "classic" one proposed by Peter Bürger, the avant-garde has become historical.⁴ Its historical character has become the medium of its perception.

What went wrong in *Shadowtime* is that the opera did not figure this out, and therefore failed to figure it in. The avant-garde, historically regarded, had a certain cultural mission. Amid considerable ideological diversity, most avant-garde programs could take as a motto Rimbaud's famous imperative of 1873, "Il faut être absolument moderne" – one must be absolutely modern.⁵ The hallmark of this mandatory modernity was a relentless negation of the authority of the past. As Malcolm Turvey has argued, however, actual avant-garde practice was less monolithic than this program.⁶ Especially as the avant-garde aged, it showed elements of nostalgia for inherited forms, even reversion to them. Apparently, the real necessity was to be *relatively* modern. The use of Karl and Groucho Marx as twin icons in *Shadowtime* is a good latter-day example. It is a fairly tired joke that the opera's creators seemed not to recognize as such.

But there is more at stake here than the invocation of a familiar narrative in which radical beginnings wind down ignominiously to conservative ends. The heteronomy of form, the ambivalent dialectic of absolute modernity and renascent tradition, is immanent in the very idea of the avant-garde, built into its underlying logic. The problem is that this logic is not infinitely extendible. After a century or so of repetitions, it has become obsolescent, dulled by familiarity and overtaken by events, both stylistic and technological, in the popular media. The question today is

⁴ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1984).

⁵ From "Une saison en enfer", in Wallace Fowlie, ed. and trans., *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), 208.

⁶ Malcolm Turvey, "The Avant-Garde and the 'New Spirit': The Case of *Ballet mécanique*", *October* 102 (2002): 35–58.

not how to continue the avant-garde as an open tradition but how to continue appreciating it as a closed one.

That brings me to the second reason for my prologue: to smuggle Walter Benjamin into the picture. Of course in doing so I risk the same self-mystified avant-gardism I have been criticizing in *Shadowtime*. Benjamin has become one of those pop-idol equivalents that the intellectual world insists on manufacturing, replacing one with another at regular intervals like a product line: Foucault out, Adorno in, Derrida out, Benjamin in, and so on. Calling on Benjamin now is almost a cliché. But clichés, as the cliché goes, are clichés for a reason, and Benjamin can offer real help toward a fresh appreciation of the avant-garde by offering a basis – only seventy-five years old! – for a fresh articulation of its logic.

That logic is my true subject here. I will primarily be looking at its operations in the two cornerstone figures of avant-garde experimentation in American music, Charles Ives and John Cage. Benjamin could not have known of the one and died too soon to know of the other. Besides, he had little interest in music. Yet his observations, which were prompted by surrealism in literature, can be adapted to fit Ives and Cage and many others – a broad range of instances outside the art and the era that grounded them.

Writing in 1929, Benjamin thought of surrealism in the spirit of another Rimbaudian principle, the disordering of all the senses. He was looking for an antidote to bourgeois subjectivity and found it in artistic practices that simulated the purported ecstasies of drug-induced delirium: “In the world’s structure dream loosens individuality like a bad tooth. This loosening of the self by intoxication is, at the same time, precisely the fruitful, living experience that allowed [the surrealists] to step outside the domain of intoxication.”⁷ Intoxication here is a means, not an end, and even as a means it is only a metaphor. By writing *as if* intoxicated, the surrealists left the domain of intoxication for a higher, non-corporeal mode of ecstasy. Benjamin thinks of this new state of being as a replacement for religious fervor, and more particularly for mystical illumination. Aesthetic intoxication is ecstasy without the sacred and ecstasy *against* the sacred. It is half mimicry and half parody (but the halves do not make a whole). Surrealism arose from a “bitter, passionate revolt against Catholicism [by] Rimbaud, Lautréamont, and Apollinaire. ... But the true, creative overcoming of religious illumination certainly does not lie in narcotics. It resides in a *profane illumination*, a materialistic,

⁷ “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia” (1929), in Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1986), 179.

anthropological inspiration, to which hashish, opium, or whatever else can give an introductory lesson.”⁸

The concept of profane illumination already both contains the logic of the avant-garde and describes what is at stake in it. On the one hand, the experience induced by avant-garde practice is a quasi-sacred illumination forged by profane means. Its effect is the penetration of a mystery: not a sudden solution of the mystery but the experience of suddenly finding one's way into and around the space of the insoluble, a breakthrough to a realm of mystery that is comprehended only in being experienced thus. Reflection will do no good there. Yet on the other hand, the avant-garde experience is an illumination *of* the profane, both a transcendent clarification of worldly matters and an infusion of them with an ecstatic light. “We penetrate the mystery,” Benjamin writes, “only to the degree that we recognize it in the everyday world. ... [T]he most passionate investigation of the hashish trance will not teach us half as much about thinking (which is eminently narcotic), as the profane illumination of thinking about the hashish trance. The reader, the thinker, the loiterer, the *flaneur* are types of illuminati just as much as the opium eater, the dreamer, the ecstatic. And more profane.”⁹

On this model, the avant-garde artwork is always contradictory. It is always anamorphic, free of the traditional burdens of form, intelligibility, and social compliance; and it is always retrospective, looking back on those burdens with a gaze that sheds new light on them and perhaps endows them with new life. For the most part, the anamorphic aspect strikes the perceiver first, only to be encroached on, at least a little, and often more, by the structuring force of perception.

This encroachment holds the key both to the logic of the avant-garde and to its history. One might surmise that the delirium sought by avant-garde works is an antidote to the violence that lurks beneath the veneer of civilized (read: bourgeois) life: for Rimbaud, perhaps, the violence of the Paris Commune; for Apollinaire and others of his generation, the far worse catastrophe of the Western front. (Of course this antidote could itself take the form of violence, as the example of the Italian Futurists famously illustrates, as does Benjamin's linking of fascism to the aestheticization of politics.) The musical avant-garde after the Second World War, especially perhaps in the Darmstadt of Boulez and Karlheinz Stockhausen, was in part motivated by a similar impulse in the face of a still larger catastrophe. So the stakes in the avant-garde enterprise are

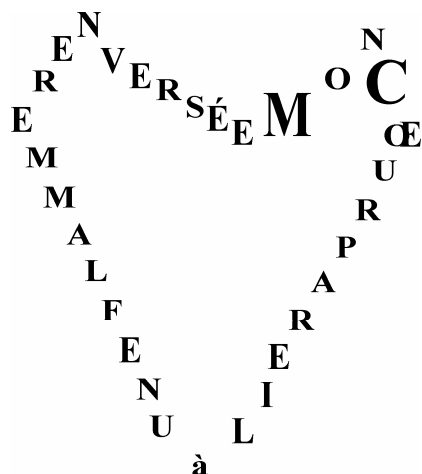
⁸ Ibid.

⁹ “Surrealism”, 190.

high, even when its surface manifestations are frivolous, witty, or clownish, more Cage's *4' 33''* than Stockhausen's *Klavierstücke*.

The mark of the avant-garde is thus a release of the specific negation that haunts the standard forms of thought and representation, of selfhood and sociality: the giddy or delirious or ecstatic manifestation of the unformed substance that underlies or underwrites all form but that can appear only as a kind of deformity. And the question raised by the avant-garde is how far, for how long, it can sustain this appearance, this negative epiphany, before investing it with symbolic value and therefore "re/forming" it in a double sense: re-forming it, forming it anew; and reforming it, correcting its excesses or defects.

For an example, consider Apollinaire's calligrammes, picture poems composed by deforming standard typography so that the text forms the picture that illustrates it. One of the best known of these is entitled "Coeur" (Heart, 1918) for reasons immediately obvious; it consists of the letters that spell out the phrase – pointedly not a sentence – "Mon coeur pareil à une flamme renversée" [my heart like a flame upside-down] arranged in the familiar shape of a heart:



From the visual perspective, nothing could be more conventional, even banal; the image illustrates the sentiment with the literal-mindedness of a greeting card. (Or an epitaph; it is inscribed on Apollinaire's grave in the Père-Lachaise cemetery in Paris.) From the linguistic perspective, the phrase has been deformed in fundamental ways. It lacks spacing between words and it lacks the neutrality of ordinary typography. What is more, it cannot be read from left to right. The phrase begins and ends with left-to-right movement along the wavering line that forms the top portion of the image, although the lack of punctuation between "versée" (poured;

not a word in the text) and “Mon” suggests that “beginning” and “ending” have been suspended here; the eye is invited to rotate in perpetuity around the heart, as if to feed its flame. After “Mon”, the shape of the image draws the eye continuously from right to left until the top line is regained with the completion of “renversée”.

To traverse the text is thus to enact the inversion of the natural-seeming order of reading, at least to Western eyes, just as the heart inverts the flame. The image is immediately legible but the text, though it can be deciphered, can never be read. The words have regressed toward the garbled and the random, the void of which peers through the empty center of the image even as the image denies it. And the same may hold good for the words' meaning. It remains unclear whether the likeness postulated by the phrase is to be taken as a metaphor or as a literal description of the inversional effects of the image and the typography.

The text of “Coeur” is an ideal example of the negativity typically sought by the avant-garde. This quality is perhaps best described by the term *informe*, borrowed from Salvador Dali by the art historian Rosalind Krauss to characterize what she calls the “optical unconscious” of modernity.¹⁰ As Krauss observes, the *informe* is not a negativity or a lack that stands as the opposite of form, but a positive consistency without identity, a “splitting of every ‘identity’ from itself into that which it is not” (166). The *informe* is the substance of what categories and boundaries cannot delimit, yet it cannot appear without them; it is a thing without a self “that form itself creates, as logic acting logically to act against itself within itself, form producing a heterologic” (167).

As the term “heterologic” suggests, it is tempting to assimilate the *informe* to the category of the Other that plays a key role in several influential schools of late modern thought – Derridean deconstruction, Lacanian psychoanalysis, Levinasian ethics. But to do so would be misleading. The *informe* is not a vehicle of difference. It subtends both difference and identity, difference and likeness; it is too nonspecific to form the concrete opposite or antagonist by and against which a style or genre or identity defines itself. Moreover, unlike the Other, which is postulated as forever irreducible, the *informe* is vulnerable to a historical undertow. It is not supposed to be, but it is. That which is *informe* in one generation becomes a mere difference in the next. A grinding noise eventually acquires an alias and becomes an expressive construction: the *Tristan* chord, the *Petrushka* chord. This reducibility of the *informe* may help motivate the demand for continual disruption in avant-garde art, the

¹⁰ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 149–68.

call for a normative iconoclasm: not for a break with tradition but for a break with history, or rather the circumvention of history, the continuation of non-tradition and non-identity.

But as the story of *Shadowtime* indicates, this process cannot go on forever. What happens to each instance of the *informe* also happens to its concept. Eventually history will overtake – will have overtaken – the production of the *informe* as such and bring it to closure. At that point we may be able to recover the sense in which avant-garde works once encountered (that is, produced) the *informe*, but we can no longer recover the perceptual impact of the encounter. The *informe* becomes a trope.

The historical process mirrors the internal logic of the avant-garde work, but it does so with a telling difference. If the era in which it could shock has not wholly expired, the work can sustain and even enhance its presentation of the *informe* in dialectic with the structuring traditions it cannot escape, however much it may travesty them. But the historical process progressively alienates and finally brackets the perceptual shock. What begins as an offense ends as an icon. As it ages, the urinal that Marcel Duchamp signs “R. Mutt” and christens “Fountain” in 1917 becomes easygoing, comfortable, almost comforting; by 1964, eight authorized replicas of the lost original find their way into museums and private collections; in 2004, five hundred British art experts vote “Fountain” the twentieth century’s most influential work of art, just ahead of another once-shocking work, Picasso’s “Les Femmes d’Alger (O. J.)” (1911). Against this effect of domestication, we are left to rely on critical interpretation to recover the sense of the *informe* in historically avant-garde works. At best their manifestation of the *informe* will replenish its diminished power with the force of the imagined past.

This process, however, is not only historical. It is also immediate, a property of the present of the avant-garde work as well as a prophecy of its future. Avant-garde works present themselves from the outset in a condition of implicit ruin. They contain the narrative of their own decline and subsist by resisting it. It is this synchronic logic of the avant-garde that the historical revival of once-unformed phenomena seeks to recover.

To facilitate the recovery, we need to describe this logic, presented earlier as a simple conflict between the manifestation of the *informe* and the encroachment of structuring perception, with greater precision and at a further theoretical remove. The *informe* initially appears as a pure lack in positive form, a consistency of negation. It induces a kind of vertigo, the first moment of the delirium in which Benjamin finds – or seeks – profane illumination. This impression, however, fades with time, and sooner rather than later. For the *informe* can appear at all only within a

gap, an aperture, in a formal framework. At first the consistency in the gap threatens to envelop its former container; the white space in Apollinaire's heart dwarfs the little letters that enclose it. But eventually the situation is reversed. The image limits the white space within it and organizes the white space around it. The *informe* becomes manifestly what it always (already) was, a perspectival effect, the burned-out illusion of which is meant to be re-ignited by the next avant-garde "breakthrough". What remains thereafter is the mutual relationship of form and the *informe*, which, without necessarily signifying anything, may nonetheless be or become significant. Thus some avant-garde works incorporate and in part escape their own future nullification. The avant-garde work survives its inevitable obsolescence, if it does survive, to the extent that it can be understood to decline any nostalgia for the purity of the original *informe*.

Charles Ives raises the question of this nostalgia explicitly in the final movement of his *Orchestral Set No. 2* (1909-1915), a work that carries the *informe* as far as it can go within Ives's musical discourse – and that is quite far, indeed – only, apparently, to subsume it in the end under the most familiar of melodic forms. John Cage carries the *informe* even further in his *Imaginary Landscape No. 4* (1951), "composed" for an ensemble of radios. The sounds produced, as no one will be surprised to learn, are entirely random and not subject to perceptual regulation. Yet as its title half admits, Cage's composition is open to the same nostalgia that it gently and playfully rejects.

Like many of Ives's major works, the *Orchestral Set No. 2* broods over the question of American national destiny by associating it with the question of advanced versus traditional musical technique. The first movement, "An Elegy for Our Forefathers", sustains a static background texture throughout. The elegy materializes on solo trumpet out of the brooding atmospheric mass and disappears back into it. Both the melody and its sonority are traditional – nostalgic and hymn-like; the trumpet solo carries overtones of solemn Civil War memorials. The background divides against itself in a way that both enhances and undermines these values. On the one hand it serves the function of a formal ostinato; on the other, it appears as the formless presence of something unknown, dim, and primordial, not music at all by traditional definitions. Memory writes itself on this texture as medium, questions the shape of the future, and then dissolves as the shapeless background persists.

The middle movement is a high-spirited collage of hymnody and ragtime, but for all its vitality (sometimes touched by nostalgia) it is essentially an interlude, an interval of distraction between one elegy and another. The real heft of the piece comes in the last movement, "From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, The Voice of the

People Again Arose”. This finale commemorates an incident following the sinking of the passenger liner *Lusitania* by a German U-boat in 1915. With the news still fresh, commuters on an elevated train platform in lower Manhattan, Ives among them, spontaneously began to sing the old Protestant hymn “In the Sweet Bye-and-Bye” after the sound of it on a hurdy-gurdy drifted up to them from the street. The random crowd thus momentarily transformed itself into a tight-knit community with a specific national identity.

Ives represents the transformative hymn-singing with a fortissimo brass chorus recalling the solo trumpet of the first movement. The rest of the orchestra moves in swirls of dense, multi-layered dissonance that have been building up throughout the movement. This vast polyphony, the component parts of which can be heard only in random flashes, the lines of which cannot be followed at such, has up to this point been the whole of the music; we have been listening to a progressive unfurling of orchestral sound into the *informe*. Then, at a stroke, this *informe* becomes a mere background, a foil against which the spiritual authority of the traditional rural hymn can present itself as a bulwark against chaos. The music, because there is need for it, revives a world that Ives thought he had lost forever to urban modernity, the homogenous world of the New England countryside, rugged and spiritual and quintessentially American. The voices of the crowd, unheard in themselves, have taken up the sound of the hurdy-gurdy, the sound of the city street par excellence, and raised it to the level of the sublime by simulating the sound of a small-town brass band.¹¹

“In the Sweet Bye-and-Bye” momentarily translates the ruthlessness of total war, fought without borders and without quarter, into the communal, well-governed sphere of American pastoral. Yet the sternness of the sound also suggests a resolute face turned toward the war, which Ives’s patriotism would endorse when America joined the Western alliance in 1917. In this context the music looks forward to a triumph of American virtue as the only means of preventing a Europe gone mad from unchecked destruction. (It is one of history’s little ironies that the situation seems to have reversed itself today.) But this is not yet the music of empire, in which Ives had no interest; however triumphalist, it is profoundly and deliberately parochial.

The conclusion comes immediately afterward: a long, slow fade-out based on a static texture recalling the first movement's underlying sound-

¹¹ The displacement of voice into instrumental sound is essential to the process of sublimation, which corresponds to the passage of the event from the phenomenal world to the symbolic order. Ives underscores this necessity by placing an actual choir singing a *Te Deum* at the beginning of the piece; after a few moments, the voices fade into the orchestral texture, not to be heard from again.

mass but changing its character. The texture is no longer dark and heavy with the burden of the past but soft and shimmering, a musical mist that slowly drifts away toward the horizon of an unknown future. Elegy becomes prophecy in the medium of memory; the image of national community dissolves into an intimation of spiritual communion. For a moment, and just for a moment, the hymn has torn away the veil of the material world. It has let the aura of spiritual reality take over the scene at Hanover Square, though perhaps this happens only in memory – only, indeed, in the music. Or perhaps two scenes have been involved, blended together so that they cannot be told apart: one from the urban present, the other from the rural past. The combination allows a glimpse of ideal community both in time (the unison hymn) and beyond it (the ethereal background).

It is important that the impact of the Hanover Square incident does not become fully present until the place and the moment have been re-created musically. By adding memory and also serving as its expressive vehicle, the music makes permanent and transcendental the incident's fleeting moment of solidarity. Ives's musical technique serves not just to record or represent a moment of transcendence, but to perpetuate it acoustically. Each performance rises to the point of the music's self-abolition, the point at which the *informe* breaks through in the guise of a shout, and then a whisper, of eternity.

But the breakthrough is unstable, and not only because it, too, is fleeting. In an earlier study of this movement I suggested, along the lines just traced, that "In the Sweet Bye and Bye" is repressive as well as triumphant when it subordinates the dense swirl of music from which it emerges. It reverses the rising tide of that music and forces it back toward the horizon; it makes the pungent, multi-layered texture into a musical melting pot in which the diversity of the urban crowd disintegrates and reforms itself in obeisance to the old-time hymn. The hymn works ideologically more than it does formally or aesthetically.¹²

I would still say so. Ives himself described the music in these terms, and to ears brought up on the contours of tonal melody – still most Western ears today, and all the more so in 1915 – the melodic Gestalt stands out like a rock against a stormy sea. The storm is the storm of the *informe*, immensely powerful but set on the verge of its disappearance. Form prevails in the guise of spontaneous spirit; the collage technique that defines the avant-gardism of the movement collapses into a texture that is both musically and ideologically regressive, a broken-down version of old-fashioned melody-with-accompaniment.

¹² Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), 190–192.

But I would also suggest something else. The musical whirl and swirl brought to heel by this last trump becomes audible as *informe* precisely through the ear-trumpet of the hymn. Bits and pieces of the hymn have been heard amid the orchestral mass all along. Once the hymn breaks forth, the ear is split between hearing these fragments teleologically, as anticipations of a predestined outcome, or hearing them contingently, as sonic material that the brass choir appropriates as the same time as it wrestles the acoustic mass into a semblance of form. Only with the presentation of this choice – a choice that cannot be made – does the *informe* manifest itself fully.

In saying this, I am not making the banal suggestion that order and chaos can only be heard relative to each other. On the contrary: the point is that what one hears at this moment becomes radically indeterminate, caught specifically in a contradiction between accident and event. The result is that the *informe* persists and permeates the musical texture more fully than does the acoustically more powerful hymn tune, and that it does so precisely *because* the hymn tune is more powerful. Instead of a convenient acoustic image for the local chaos of the urban crowd, the orchestral music becomes, or wants to become, a tangible manifestation of pure spirit. It presents itself as something like the voice of the all-embracing Over-Soul conjectured by Ives's beloved Transcendentalist philosopher, Ralph Waldo Emerson. The brassy hymn tells a familiar tale, but it sounds out over a long thunderclap from the unfathomable world beyond. The hymn is helpless to paraphrase this sound, before which it is nothing but ideology. All the hymn can do is to make the sound audible as the sound of the *informe* as such.

Like Apollinaire's calligrammatical heart, the sound of this climax is from one perspective perfectly legible, even sentimental and conventional, and from another perspective permanently inscrutable. The release of the *informe* that negates the idea of purity and disrupts all finite systems of thought assumes its own terrible version of purity that demands total adherence even though there is no known way to hear it. The sound can no longer be contained even by the trope of transcendence. In its rustling, whirring, buzzing, and the like it approaches the negative transcendence that Gilles Deleuze and Félix Guattari associate with the "plane of consistency" of the insect world, the becoming-insect of music in which the music's free-form "molecular flows" are set loose.¹³ This limit-condition threatens to captivate the listener even as it tempts the listener

¹³ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 308–309.

to flee: to grasp the ideological anchor – here that old-time hymn – in sheer self defense.

From this perspective the ethereal fadeout that ends the piece is not a consummation that the hymn makes possible. On the contrary, it is an almost involuntary confession that the hymn is no more than a prop, in the double sense of a means of support and a device used to sustain a theatrical illusion. The vanishing trace of the *informe* does not inherit the place of memory, but marks the place to which memory cannot pass.

The kind of critical interpretation I have just performed on Ives's "Hanover Square" is not possible with Cage's *Imaginary Landscape No. 4* because there is nothing to perform it on; in traditional terms, Cage's music lacks content. Where Ives understands the *informe* as the horizon of memory, Cage understands it as the erasure of memory. His work – and it *is* a work – is scored for twelve radios, operated by twenty-four players under the direction of a conductor. At each radio, one player controls the volume, another the frequency; a form of traditional staff notation strictly prescribes the changes in both parameters. This carefully constructed order will, however, remain inaudible, while the sound that it produces will form a random assemblage entirely contingent on the place and time of performance.

No doubt there is an element of lighthearted mockery here, a gentle satire on the traditional symphonic ensemble. But as always with Cage the playful lack of solemnity serves a serious purpose. To regard the turning of the radio knobs as a form of musical performance is to defamiliarize the natural-seeming mechanical actions, the fiddling on strings, the blowing into tubes, which customarily produce musical sound. To see and hear an ensemble "playing" the radios fosters the recognition that, in the long historical view, it is just by chance that the sounds produced by actions such as fiddling and blowing count for us as music and not as something else. The fact that other forms of sound count as noise becomes equally arbitrary. The result is to smudge the difference between officially musical sounds and sounds produced at random, as by twiddling the knobs of a radio to see what's on the air.

But more is at stake here than the apparent freedom we may find in chance. The point is not simply to immerse oneself in random sound events, but to grasp the production of the *informe* by the precise following of a score, thus creating a perspective in which the familiar forms of musical sound assume a quality of accidental formation, the way a rock formation might resemble a face. Like Apollinaire's heart, *Imaginary Landscape No. 4* constructs a traditional image of authentic, indeed "heartfelt", expression by means that render what is expressed ultimately inscrutable though not indiscernible. Like the letters that spell out, but do not articulate,

“Mon coeur pareil à une flamme renversée”, the acoustic detritus produced and assembled by the radio ensemble is decipherable – one can make out the static, the voices, the snatches of music – but it is not readable or, as one might say, not listenable.

What do these pieces by Ives and Cage have in common?

The initial answer would seem to be: nothing. Nothing, that is, except their avant-garde status, the mark of which is their willingness or eagerness to admit noise into the sphere of music, or, more precisely, to redraw the boundary between music and noise. It is probably fair to say that the privileging of this mark came only with, and only became articulate with, the music of Cage around mid-century. No matter what audiences may have thought, it is clear that Schoenberg, for example, never thought of his music as resembling noise, much less incorporating it, even though the First Viennese School has a claim to be considered the first self-identified musical avant-garde. The noise idea is already present in certain works of early modernist music, such as Henry Cowell’s “*Banshee*” (1925), played directly on the strings inside a piano, and Edgard Varese’s “*Ionisation*” (1931), scored for percussion and sirens, but there is no category or context for it until later. Pieces like these and like the Ives become avant-garde in retrospect; no such category was available when they were composed.

This absence is itself as much a historical contingency as any random event in an aleatory piece. It is worth noting that by the time Ives composed the *Orchestral Set No. 2* and Cowell (still a teenager) had started experimenting with the piano, Luigi Russolo, in association with the Futurist movement of Filippo Marinetti, had already tried to create a noise aesthetic. Russolo wrote a manifesto on “The Art of Noise” (1913) and actually gave two concerts with a “noise orchestra” composed of sixteen newly invented instruments. The sounds are lost, but the manifesto gives the flavor of his enterprise: “Let us cross a huge modern capital with our ears. ... We will delight in distinguishing the eddying of water, of air or gas in metal pipes, the muttering of motors that breathe and pulse with an indisputable animality, the throbbing of valves, the bustle of pistons, the shrieks of mechanical saws.”¹⁴ The imagery of machines that mutter and throb locates the *informe* qua noise at the point of the pleasurable collapse between the boundaries of the animate and the inanimate. But the First World War, the war the Futurists had foolishly longed for as the consummate expression of modernity, interrupted

¹⁴ Quoted by Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 136.

Russolo's efforts, and when he tried to resume them after the war was over, the moment of noise as art had, for the time being, passed.

In a sense, then, it is Cage and his associates who make Ives avant-garde and realize the latent significance in his noise as well as theirs. Noise is all that links our Ives and Cage exemplars, and all that is needed to link them. But this sense is too limited.

On closer inspection, the Ives and Cage pieces turn out to be closely parallel in both their immediate character and their underlying logic of the *informe*. On the first point: both are deeply invested in the sense of place, conceiving music as they embody it as acoustic landscape. And this landscape is not general; it is national – ideologically so in Ives, by perhaps unconscious allegiance in Cage's. As the musicalization of radio noise, Cage's piece intersects what was still the primary broadcast medium of its time (television being still young); the radio airwaves – the hum of news, weather, talk, music, static – was the primal stuff knitting together the national landscape both at home and in the car, the same sort of jellylike medium that Hart Crane had imagined a few decades earlier when radio itself was still new:

And from above, thin squeaks of radio static,
The captured fume of space foams in our ears.
("Cape Hatteras," 23–24)¹⁵.

On the second point: the scoring and conducting of the radio manipulations serves the same function as Ives's hymn tune; it makes the *informe* audible as such. It does so as much visually as acoustically, by reversing the locus of order and disorder. The normally casual, even random, act of turning a radio dial becomes the basis of a precise choreography while the music normally produced by such choreography never rises above the level of noise, or rather, raises noise to the level of music.

The result is an avant-garde version of the music of the spheres. The actual sound of the radio collage in any given performance is absolutely particular, purely and simply itself in the present moment. Yet at the same time it has no distinguishing features, nothing to differentiate it from any other realization at any other moment. It is both full and empty, an acoustic tapestry and a blank page. To a sympathetic ear, this union of opposites endows the sound with a mystical value. It produces a fusion of immanence and transcendence, the ascetic and the ecstatic, that justifies the scoring and conducting without ceasing to reduce them to a travesty. In so doing, it perhaps brings aesthetic intoxication to a limit, a

¹⁵ From *The Bridge*, in Marc Simon, ed., *The Complete Poems of Hart Crane: The Centennial Edition* (New York: Liveright, 2000), 77.

point of *aporia*, which is also one of the principles of its logic. Just as the *informe* is released, it threatens to assume a fetish-like character incompatible with the very idea of the *informe*. The avant-garde does not consist of a resolution of this dilemma, but in a persistent reproduction of it – under the illusion that each new instance is precisely the resolution that it undercuts.

A further way to think about the interrelationships of form and the *informe* is in terms of Deleuze and Guattari's distinction between smooth and striated space. The latter is the milieu of the "metrical," "arborescent" music of tradition, the former of the rhizomatic movement of the avant-garde. (Traditional music organizes itself like a tree – the paradigmatic metaphor of organic form; the avant-garde runs every which way, like weeds.) For Deleuze and Guattari, the pivotal avant-garde composer is Boulez who, they say, was the first to situate music systematically in a movement between these spaces (477). But the two also think of music in general as essentially rhizomatic, and take Olivier Messiaen along with Boulez as an exemplar. As they hear it, music as such is avant-garde regardless of its formal consistency, for which their model is the refrain: "Music is a creative, active operation that consists in deterritorializing the refrain. ... Music dispatches molecular flows. Of course, as Messiaen says, music is not the privilege of human beings: the universe, the cosmos, is made of refrains; the question in music is that of a power of deterritorialization permeating nature, animals, the elements, and deserts as much as human beings" (300, 309). Beyond the formal grid of the refrain the infinitely smooth space of the *informe* stretches away on all sides.

Nonetheless, as Deleuze and Guattari never tire of repeating, the distinction between smooth and striated space is a transient one. There is perennially a becoming-smooth of the striated and a becoming-striated of the smooth. The authors' own tendency, however, disclaimers aside, is to re-solidify the distinction after its every dispersal: "[T]he simple opposition 'smooth-striated' [always] gives rise to far more difficult complications, alternations, and superpositions. But these complications basically confirm the distinction" (481). Deleuze and Guattari are in the last instance partisans of the smooth against the striated. Although they deny that smooth spaces "are in themselves liberatory", they affirm that it is in these spaces alone that "life reconstitutes its stakes" (500). A prominent sign of this orientation is the privilege that the authors grant to music, or rather the trope they institute of a music that, in its essence, insofar as it *is* music, always moves along lines of flight from the striated to the smooth. They think of this phenomenon in the spirit of Baudelaire: "Music sometimes takes me like the sea!" – for, as they observe, "the sea is a smooth space par excellence" (479).

In this context, re-solidifying the distinction, it would seem fair to define traditional music as that which, at any given moment, minimizes the becoming-striated of the smooth, and to define the avant-garde as that which maximizes the becoming-smooth of the striated. Traditional music arrests the flows of sound through smooth space and draws them as much as possible back to the striated. The avant-garde loosens and scatters the sound lodged in the striated and sluices it as much as possible into the space that, as rendered available in a particular historical moment, counts as smooth. But the boundaries of these spaces constantly change, in most cases irreversibly. The space that seems smooth today tends to seem striated tomorrow.

And here a problem arises. This way of thinking works well enough up to a point, then stalls. The model of spaces in mutual becoming is descriptively strong, but conceptually it is too strong for its own good. It blocks the full-throttle, epiphanic manifestation of the *informe*; it limits delirium by dialectic and thus takes the *informe* as such out of the equation. The noise of smooth space is merely the negation of traditional music, which excludes it altogether or includes it by imitation; as soon as actual noise is heard, traditional music is silenced. The order of striated space is the parallel negation of avant-garde music, which excludes it by design but includes it by accident, or rather by the propensity of performers, listeners, or even of random occurrences to fall into striated patterns. When the patterns appear, the avant-garde collapses back into tradition. There is a kind of drab homeopathy at work, a closed system that works on a kind of toggle.

To think the avant-garde more radically it is necessary to think the *informe* without reference to the accidents of form. To do that, it is necessary to conceive of a condition in which the distinction between smooth and striated makes no sense, or doesn't matter, or simply fails to apply. (This leaves open the question of how to think the presence of the *informe* in traditional music, but that question lies outside the scope of this essay.)

The key point here is that order may occur at random, in which case it cannot be said to be order at all. As Stéphane Mallarmé famously put this principle in the title of an avant-garde poem meant to illustrate it, "A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance". Consider an imaginary musical example: an imaginary landscape number – fill in a six-digit prime. One is listening to Cage's silent three-movement composition *4' 33''* and hears someone on the street outside whistling the *Habanera* from *Carmen*. Or, since the stake here is pure chance, for some reason all the radios in *Imaginary Landscape No. 4* simultaneously begin to broadcast *The Ride of the Valkyries*. Neither outcome is foreign to Cage's design,

even though both are, to say the least, unlikely. But that is what chance is like. If we were to describe either of these situations as a becoming-striated of the smooth, we would be right in a phenomenological sense; the soundscape would indeed fall into the striated pattern. But we would also entirely miss the point.

The point is to hear the tunes as noise: to hear them, not as patterns, but as random assemblages; to hear them, so to speak, as if they were not there. And to hear them thus is also to hear the sound of random presence in all apparent design. The tunes would not be the negation of the prevailing noise, but a part of it. The *informe* of the imaginary landscape would be the enveloping negativity that is the landscape's condition of possibility. This condition would become audible as such through the random fluctuations of sound that realize the landscape as a soundscape.

The problem posed by this outcome, the outcome paradoxically determined by the *informelle* logic of the avant-garde, is the temptation to treat this negativity as the substance of a negative aesthetic theology, as a secret wisdom before which the listener becomes an initiate. Delirium is addictive, as Benjamin's drug-tinged language indicates. One might just as well worship a canonical masterpiece in quest of aesthetic illumination: it amounts to the same thing. In this context the presence of an audible scrap or tune or a hint of pattern might actually be helpful, precisely in deferring the moment of an always false initiation.

Conversely, with the Ives finale: the hymn tune demands allegiance; it denies the *informe* character of the sound mass by giving its own latent presence in that mass a platform on which to come together. It literally trumpets itself as a theological and a national solution. But it speaks too loudly not to strain credulity. And its subsequent disappearance uncovers the trace of an *informe* that neither the hymn nor the sound of the crowd can encompass: a positive presence this time, but one so opaque that it resists all attempts to name or rationalize it.

This ending suggests, in whispers, that the reframing of the *informe* by the hymn tune is no more than virtual, an illusion wrought by ideological desire. The problem is that the reframing is so overwhelming, both acoustically and dramatically, that the lesson of the ending may go unheeded. Perhaps the music even wants it to go unheeded, and allows it to sound only the better to silence it. We may be supposed to hear the ending as a dissolution, a disappearance, the ebbing away of the *informe* as an echo of resurgent form. Whether the music succeeds in giving this impression – a success that would be its failure – depends on just how much delirium the ear, like a vessel, can retain after the brass choir has scoured it out. Just a little may be just enough. Although the ending is no

more than a residue, it may be sufficient to pose a question in the spirit of Walter Benjamin, who deserves the last word (182): "What form do you suppose life would take that was determined at a decisive moment precisely by the street song last on everyone's lips?"

Лоренс Крејмер

„С ОНЕ СТРАНЕ ЕНФОРМЕЛСКЕ МУЗИКЕ“:
НОСТАЛГИЈА, ЗАСТАРЕВАЊЕ И АВАНГАРДА
(Резиме)

Практично први принцип естетике авангарде је посвећеност апсолутно новом. Али овај принцип никада није тако једноставан или директан као што изгледа; то је чињеница иронично изведена из „класичне“ формулације Артура Рембоа, старе преко једног века: „Морамо бити апсолутно модерни“ (“Il faut être absolument moderne”). Авангардна уметност, било да је акустичка, визуелна или вербална, блиско је повезана са феноменом застаревања. Подразумевајући саму себе као критику естетичке и друштвене носталгије, она развија сопствену, не мање проблематичну носталгију. Авангарда тежи да постане управо она пракса са којом жели да раскине. Да би се препознала ова њена тенденција, међутим, није неопходно авангарду омаловажити. Радије треба описати историјски карактер авангардне уметности и установити оквир за њено тумачење.

Историјност авангарде постаје проблематична само онда када је сама уметност заборави или не успе да је препозна. Мој есеј почиње дијагнозом скорашњег примера овог неуспеха, „мисаоне опере“ *Време сенки* (*Shadowtime*, 2004) Брајана Фернихауа (Brian Ferneyhough), по либрету Чарлса Бернштајна (Charles Bernstein) базираног на животу и раду Валтера Бенјамина (Walter Benjamin). Аутори су планирали да скандализују публику сложености и иновативношћу свог рада, али су успели само да изазову млако одобравање или неодобравање, односно, још горе, индиферентност. Њихов модел иновативности је постао застарео. Одржавао се само на непризнатој носталгији за интелектуалном смелости отелотвореној у лику Бенјамина који је – а што су аутори такође изгледа заборавили – био толико широко слављен и цитиран последњих година (обрнуто од релативног заборава који је трајао много година након његове смрти), да је већ избор Бенјамина као протагонисте представљао клише по себи.

Бенјамин ипак, и опет прилично иронично, пружа одличну полазну тачку за историјско разумевање авангарде. Његов есеј „Надреализам: последњи снимак европске интелигенције“ („Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia“) из 1929. године лоцира естетику авангарде на пресеку трију тенденција: одбацивања буржоаског индивидуализма, покушаја заснивања модела писања као стања опијености и „огорченог, острашћеног бунта против католицизма“. Резултат је естетика „профаног просвет-

љења“, како је Бенјамин назива, концепт који се може проширити тако да обухвати авангардну праксу уопште уз помоћ додатног концепта *безформности* (*informe*), предложеног од Салвадора Далија (Salvador Dalí), а позајмљеног 1990-тих од стране историчара уметности Розалинд Краус (Rosalind Krauss) да означи оно што она назива „оптички несвесно“ у модернизму. Као што Краусова уочава, *безформност* није негативитет или недостатак који стоји на супрот форми, већ позитивна конзистенција без идентитета, „разилажење сваког ‘идентитета’ од себе самог на оно што није“. *Безформност* је супстанца чије се категорије и ограничења не могу одредити, но без њих се она не може ни појавити; то је ствар без сопства „коју ствара форма сама; као што логика – онда када делујући логично унутар себе делује против себе – производи форму хетерологике“.

Мој есеј полази од концепата профаног просветљења и *безформности* да би развио модел авангарде у вези са застаревањем и носталгијом. Модел је музички илустрован на примерима два америчка дела: финала *Другог оркестарског комада* (*Second Orchestral Set*, 1915) Чарлса Ајвза (Charles Ives) и *Замишљеног пејзажа* бр. 4 за 12 радиоапарата (*Imaginary Landscape No. 4*, 1951) Џона Кејџа (John Cage). Приказано овим моделом, авангардно уметничко дело је увек контрадикторно. Оно је увек анаморфно, ослобођено традиционалних оптерећења формом, јасноћом и друштвеном прихватљивошћу; оно је увек и ретроспективно, јер се осврће на ова оптерећења на начин који им даје ново светло, дарујући им можда и нов живот. Највећим делом, анаморфни аспект погађа у први мах слушаоца, да би потом сасвим мало, а често и више, био нарушен структурном силом перцепције.

Ознака авангарде је, дакле, ослобођење од својеврсне негативности која прогони стандардне форме мишљења и репрезентовања, сопства и социјалности: вртоглаво, махнито, екстатично испољавање безформне супстанце која чини основу свих форми, али која се може појавити само као врста деформитета. И питање које авангарда покреће гласи: „Колико далеко и колико још дуго се може одржати ова појава, ова негативна епифанија, пре него што јој се додели симболична вредност и тиме се ‘ре/формира’, у двоструком значењу које та реч на енглеском може имати: реформирати = формирати изнова и реформисати = кориговати претеривања или недостатке?“

(превела Јелена Михајловић-Марковић)

UDC 78.037/.038.6].01/.02

Richard Taruskin

THE BIRTH OF CONTEMPORARY RUSSIA OUT OF THE SPIRIT OF RUSSIAN MUSIC*

Abstract: In this article, the author observes and discusses the effects of Russian history on Russian music in the second half of the XXth century. Forming part of author's long-range persistent polemics against Russian exceptionalism and against the kind of romantic overvaluation of art, the article expresses sharp and provocative views of the main stylistic tendencies in Soviet and Russian music during and after the epoch of the Cold War, as well as after the Second Russian Revolution in 1991. Special attention is paid to the activity and works of the most prominent Russian composers of their time: Andrey Volkonsky, Edison Denisov, Nikolai Keretnikov, Arvo Pärt, Elena Frisova, Sofia Gubaidulina and Alfred Schnittke.

Key words: Soviet music, Russian music, Cold War, Second Russian Revolution, stereotypes, totalitarianism, democracy, neonationalism.

The title, you of course realize, is a Wagnerian (or Nietzschean) joke. Not only do I not believe in music as prophecy, or even (so to speak) as cultural seismography, but I seem to be devoting my life of late to combating the kind of romantic overvaluation of art that leads to its decline. I have published a book recently – *Defining Russia Musically* (Princeton University Press, 1997) – that could be read, perhaps, although I would not insist on it, as a sustained polemic against Russian exceptionalism. So it may be that I am starting out with two strikes against me with respect to what you may be expecting from a musicologist.

In considering the best way to focus my remarks on what could seem an unmanageably broad and shapeless topic – the effect of recent Russian history on Russian music – I finally decided that the best way to go might be to cast the talk as a response to an unusually stimulating article that appeared in *The Musical Quarterly*, the oldest academic music journal in the United States, in the late fall of 1992: that is, Year One of the post-Soviet era. A survey of recent Russian concert music against the background of contemporary Russian music life, it was called “The Paradox of Russian Non-Liberty” (probably someone’s translation of *Zagadka russkoi nevoli*), and it was by Alexander Ivashkin, a

* This text was delivered as a lecture at Stanford University on 5 November 1998 as part of a conference, “Russia at the End of the Twentieth Century.” I reprint it here at the request of Katarina Tomašević, and have somewhat revised and lightly annotated it for the occasion.

remarkable musician and writer with whom I was slightly acquainted, having once spent an afternoon chatting with him in a Berkeley café.¹

Ivashkin is a cellist who used to lead the cello section of the Bolshoi Theater orchestra in Moscow. From 1978 to 1991 he directed the Bolshoi Soloists Ensemble, which gave very well-attended concerts of new music. He is also a gifted writer, who has published monographs on Alfred Schnittke, whom he knew intimately, as well as Krzysztof Penderecki and Charles Ives. Since 1992, like many prominent Russian or otherwise post-Soviet composers (Schnittke, Gubaidulina, Kancheli, Pärt, Dmitry Smirnov, Elena Firsova), he has lived abroad, having found a job as a professor of cello and music history at the University of Canterbury in New Zealand.² He is a tall man, slim, trim and blond, a natty dresser, very cosmopolitan and sophisticated. When the two of us stand side by side I am the one who looks like the mad Russian, I can assure you.

So I was quite taken aback to find my elegant, globe-trotting friend trading so heavily in the old romantic rhetoric of difference and exceptionalism, and continuing to purvey so many familiar national stereotypes. It's a stale discourse, but one we still have to deal with, it seems, because everyone seems nostalgically attached to it, although reasons for attachment vary. In *Defining Russia Musically*, which I'll quote from briefly so that you may see where I am coming from, I put it this way: "Tardy growth and tardier professionalization, remote provenience, social marginalism, the means of its promotion, even an exotic language and alphabet of its practitioners have always tinged or tainted Russian art music with an air of alterity, sensed, exploited, bemoaned, asserted, abjured, exaggerated, minimized, glorified, denied, reveled in, traded on, and defended against both from within and from without."³

Now here is Ivashkin, writing from within: "I have discussed the morphological, rather than syntactic, character of Russian musical mentality. We borrow Western syntax and destroy it, moving deeper the roots, paying more attention to the expression of the particular moment than to its structure" (p. 555). Or this : "A work of Russian art is a confession. There is nothing commonplace in it, nothing decorative, well

¹ Alexander Ivashkin, "The Paradox of Russian Non-Liberty", *Musical Quarterly*, LXXVI (1992), 543–56. Page references to this source will be given in the main text.

² Since 1999, Ivashkin has been Head of Performance Studies and Director of the Centre for Russian Music at Goldsmiths College, University of London.

³ Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 1997), p. xiv.

balanced, or moderate. Everything is extreme, sometimes shocking, strange” (p. 545). Or this: “An urge to interpret, to ‘endure’ is inherent in Russian culture. You will never find just a ready-made product in art or in music. This is true also of Russian icons: your positive relation to an icon when you view it is very mobile, multi-angled. To understand its symbolic meaning, you have to enter the space of the icon and more in different directions” (p. 549).

So we still have the old picture of the Russian composer as some kind of cross between Oblomov, Raskolnikov and the *yurodiviy* or Holy Fool from *Boris Godunov*. And just as Oblomov must have his Stolz and Raskolnikov his Razumikhin, this totalized or essentialized specter has its counterpart in the totalized and essentialized West: rational, syntactic, structural, balanced, moderate, readymade. Ivashkin’s comparison of stereotypes has its prototype in a famous remark by Musorgsky: “When a German thinks, he reasons his way to a conclusion. Our Russian brother, on the other hand, starts with the conclusion and might amuse himself with reasoning. That’s all I have to say to you about symphonic development.”⁴ The traditional stereotype of Russian music is in fact a portrait of Musorgsky – Repin’s portrait of Musorgsky, to be exact – with a soupçon of Chaikovsky (that is, the program of the *Fourth Symphony* and the subtitle of the *Sixth*) thrown in for the sake of confession.

But what about the many who don’t fit in? Where does Rachmaninoff enter the scheme? Where is Prokofiev, the least confessional composer who ever lived (perhaps because he had the least self to confess)? Where is Stravinsky, who was widely accepted for so long as the main avatar of all the “Western” values Ivashkin has implicitly constructed against his Russian icon? Ivashkin, a performer by training, even coins a stereotype all his own to cast Russian music in opposition to western. He calls it “performance ephemera”, and like a true Eurasian, goes on to say that it is “probably an Oriental feature, like the Japanese art of flower arrangement, which is also ephemeral”. From this he generalizes: “all ephemeral things, and only ephemeral things, are beautiful for Russians: music, performance art, and ultimately life itself” (p. 555). But of course this specifically excludes Scriabin from the ranks of the Russians, who, like any number of his contemporaries in Silver-Age Russia, was obsessed with the transcendent, the supernal, the enduring, the One. And of course that, too, is often touted (if not by Ivashkin) as a characteristically if not exclusively Russian trait.

⁴ Musorgsky to Nikolai Rimsky-Korsakov, 15 August 1868; A. A. Orlova and M. S. Pekelis, ed., Modest Petrovich Musorgsky, *Literaturnoye nasledie*, I (Moscow: Muzika, 1971), p. 107.

And where is Anton Rubinstein, the most famous (and, many thought, the greatest) Russian musician of the nineteenth century? Not a Russian? Not “really” Russian? (You know what I mean!) There in a nutshell is why we’d better think twice about defining the Russian musical essence. As soon as you’ve defined authentic Russian music, you have also identified, through music, a class of authentic Russians. What an abuse of music! And that is not even the worst of it. As feminists and queer theorists have discovered, trading in essences plays into the hands of misogynists and the homophobes, who of course do it too, and usually define the essences quite similarly. Compare David Brown, Chaikovsky’s most recent British biographer: “His was a Russian mind forced to find its expression through techniques and forms that had been evolved by generations of alien Western creators, and, this being so, it would be unreasonable to expect stylistic consistence or uniform quality.”⁵ And yet, despite Chaikovsky’s having inherited a “wholly different set of racial characteristics and attitudes,” Brown concludes that “a composer who could show so much resourcefulness in modifying sonata structure so as to make it more compatible with the type of music nature had decreed he would write was no helpless bungler.”⁶

Nature? Racial attitudes? Is Brown a racist? If so, so is Ivashkin. Is there any way to stop thinking this way? Is it so hard to regard musical style as an aspect of behavior, to be discussed and evaluated alongside other forms of musical behavior such as performance and reception, rather than as an emanation of essence? Ivashkin’s biases lead him to interpret only those musical responses to recent Russian history that confirm his stereotypes as being “correct” or “authentic” responses. In particular, he is in pains to devalue responses that see the fall of Soviet power, the crumbling of walls, and so forth, as an opportunity to erase difference, or at least to erase the mythology of national difference. He sees this attitude as threatening loss of the “inner tension” that sustained Russian music and made it great. A young post-Soviet composer, Vladimir Tarnopolsky, put it to Ivashkin this way: “Maybe I’ve lost programmatic, extramusical ideas, but I’ve got a new quality, and a new understanding of pure sound instead” (p. 544).

I’d certainly like to quarrel with Tarnopolsky’s dichotomy of “extramusical ideas” vs. “pure sound”, but Ivashkin picks a different fight. He sees Tarnopolsky’s attitude as being akin to privatization of the economy, which implies objectivity and commercialism, both un-Russian

⁵ David Brown, *Tchaikovsky, IV: The Final Years: 1885–1893* (New York: Norton, 1991), p. 10.

⁶ *Ibid.*, I: *The Early Years: 1840–1874* (New York: Norton, 1978), pp. 108–9.

traits. “Now we can export our music and art,” he complains. “Russian music and Russian composers are known everywhere. Sometimes it seems to be not far away from our century’s very common stream.” The “typical attitude” of such a moment, Ivashkin asserts, is “Everything must be sold” (p. 555). Clearly, his idea of Russianness has been colored by his Soviet education. But there is another way of looking at the attitude Tarnopolsky expressed, possibly a more attractive (or at least a less objectionable) one. In 1991, the year of the August putsch and the dissolution of the Union, another Moscow composer, Alexander Raskatov, composed a lovely piece for cello and piano called *Dolce far niente* (“A Sweet Nothing”). On the face of it, such a response may seem reminiscent of Robert Benchley’s wonderful old essay, “Johnny-on-the-Spot”, which begins:

If you want to get a good perspective on history in the making, just skim through a collection of news photographs, which have been snapped at those very moments when cataclysmic events were taking place throughout the world. In almost every picture you can discover one guy in a derby hat who is looking in exactly the opposite direction from the excitement, totally oblivious to the fact that the world is shaking beneath his feet. That would be me, or at any rate, my agent in that particular part of the world in which the event is taking place.⁷

And that would be music, some would say – or, more to the point, that should be music. Music is for *Dolce far niente*s, or for “a new understanding of pure sound,” not for social cataclysms. It can be an especially attractive idea when one has been brought up with the opposite idea – that your music must register engagement with history, and with a particular view of it at that.

This happened once before in the fairly recent history of Russian music. The most widely publicized musical reaction to the post-Stalinist “thaw” of the mid-50s to mid-60s was the emergence of the so-called underground avant-garde in Moscow, Leningrad and Kiev. At a time when artists and writers were “pushing the envelope” of permissible by treating social problems unrecognized within the canons of socialist realism, a group of young composers began aping the styles of the then-current Western European avant-garde – mainly composers associated with the summer classes at Darmstadt: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Lucian Berio. The figure widely regarded then as their ringleader was Andrey Volkonsky, a scion of one of the great noble families of Russia, who was born in Geneva in 1933, studied piano with Dinu Lipatti and

⁷ Robert Benchley, *The Benchley Roundup: A Selection by Nathaniel Benchley of his Favorites* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 241.

composition (he claimed) with Nadia Boulanger, and moved back to Russia with his family in 1948, a rather inauspicious year for Soviet musicians. His embrace of serialism was as much a rejection of the Boulangerie as it was of the Moscow Conservatory, and it may seem a paradox – shall we call it the “Paradox of Russian Non-Liberty?” – that his first celebration (or assertion) of post-Stalinist creative freedom should have been a composition called *Musica Stricta* for piano (1956). His most famous piece, *Zhalobi Shchazi* (or *Les Plaintes Chitchaza*, as its published title page puts it), was a slavish imitation of Boulez’s *Le Marteau sans maître* that it was quickly nicknamed “The Hammer without the Sickle” in the West, where of course it was chiefly performed. It makes tame, faintly embarrassing listening now, as do the first works of Edison Denisov and Alfred Schnittke to have achieved performance in the West. *Solntse Inkov* (*The Sun of the Incas*, 1964) by the former and *Pianissimo* for orchestra (1968) by the latter, although they would have marked the composers in the West as camp followers and conformists, and though their musical content was doggedly abstract and noncommittal, were received both at home and abroad as harbingers of “dissidence” and a par with the writings of Dudintsev or Sinyavsky.

But there is really no paradox at all. Nothing is received out of context, and the context in this case is obviously the Cold War, which invested this rigorously academic, socially alienated music with an aura of civil disobedience, simply because its methods were opposed by the culture politicians in the one sphere and touted by the culture politicians in the other. The composers of the early underground Soviet avant-garde did not help their careers in the narrow sense by their affiliation with it, but they gained an otherwise unavailable prestige, not only in the West (where at the time Soviet music, even Shostakovich’s, otherwise attracted very little interest) but also at home, where their names, as I can testify, were spoken in reverent whispers by conservatory students. And at least one western academic – Joel Spiegelman, a professor of music at Sarah Lawrence College – made his career almost exclusively on the basis of his Soviet avant-garde importing and brokerage business.

The abstract and academic serial model did not keep its prestige very long within the Soviet Union, even among the dissident set, which by the 1960s as irrevocable a presence on the musical scene as it was in the political arena, and there is no discernible movement toward its revival in the post-cold war environment of today, when it has lost its prestige even in the western academy. For even Soviet dissidents and post-Soviet free traders are Soviet composers after all, who now regard the old western avant-garde and the work of its more recent epigones, in Ivashkin’s well-chosen words, as “too dietetic, too vegetarian” (p. 545). I

will never forget a conversation I had in 1972 with Nikolai Karetnikov, then one of the best known Soviet composers “for the drawer,” whose works were nevertheless a frequent presence in Warsaw and (until 1968) in Prague, and were even recorded in Leningrad expressly for foreign broadcast (“to show we have ugliness too,” he chuckled). He earned his living the usual way, by writing soundtrack music for animated cartoons. He, too, wrote serial music, but one would never take it for Darmstadt music. When I told him this he made a wry face and said, “If I thought that music was just a *zvukovaya igra* (a play of sounds) I could write a symphony every week. *No k sozhaleniyu, i yest’ dramaturgiya*: But unfortunately, there is also dramaturgy.” Nor did he think of that dramaturgy as something “extramusical,” God bless him.

And speaking of God, Kolya was also drawn to composing church music in a modernistic style. What an instinct for success, I thought. But yes, there was “inner tension” in his music aplenty, and great vitality. One hears it too, albeit more naively, in the early work Arvo Pärt, in which Darmstadt avantgardism rubs up against neomedievalism. That equation of the archaic and the up-to-the-minute was characteristic of the Western avant-garde, too. Anything that deviated from the “mainstream” was fair game, whether the mainstream was defined Westernly as the commercial mainstream, or Russianly as the political or civic mainstream. Nowadays, having divested himself of his Cold war (that is, twelve-tone) baggage, Pärt has attached his archaism to a more viable contemporary discourse, joining the ranks of the New Age. He has become, in the witty words of the New York Times, “the gentlest and least angry of our Luddites,” and right now by far the most popular of the post-Soviets.

One spots the same pattern in Volkonsky’s career: unable to gain a hearing as a composer, in the sixties he fell back on his keyboard training, became the Soviet Union’s best known (or only) professional harpsichordist, and founded an early music group on the model of the New York *Pro Musica*, known as *Madrigal*, that played to sold-out houses both at home and abroad. Even the music of Josquin des Prez or William Byrd, in what was by then the Brezhnevite stagnation, could give audiences a frisson of dissidence. Now, in the laissez-faire state that Russia has become artistically, not even Heavy Metal rock can achieve that. The prevailing musical mood is one of futility, and not only because economic prospects are so poor.

But the mainstream or official modern style that the dissident faction played off against in late-Soviet Russia was one that contradicted Ivashkin’s romanticized image of Russian music in every way. The combination of excellent training and well-rewarded conformism had produced a music of repellent glibness: ready-made and common place

in, completely devoid of “confession,” utterly “syntactic,” utterly lacking in anything “extreme, shocking, or strange.” Sometime in the mid 1980s, around the time of Gorbachev’s accession but (as I recall) just a bit earlier, a delegation of young talents handpicked by the Union of Soviet Composers visited several American campuses including Columbia University, where I then taught. They were led by Alexander Chaikovsky (no relation to P. I.), who has since disappeared from view (at least from my view) but who at the time was touted as Tikhon Khrennikov’s eventual successor as Union head, and it included several composers from the outlying “republics” – Baltic, Caucasian, Central Asian. No matter where it came from, though, the music was in a very alarming way the same: it seemed to revive the old Baroque *Fortspinnung* technique, the manner of writing that makes Baroque music such a dependable reservoir of sonic wallpaper to be dispensed by FM radio. The music was anodyne, remarkably polished, and as unstoppable as a Fidel Castro speech.

There didn’t seem to be such a thing as a short piece any more in the USSR. Or maybe they just seemed long. But the worst of it all was the universal reliance on hothouse folklore – an old Russian vice, to be sure, as was its exportation to the republics. But there was a difference. Rather than treating folklore, in the older Russian fashion, as thematic material for academic elaboration, this newer Soviet music belonged to what had by then been known for a decade or so as the *novaya fol’kloristicheskaya volna*, the “new folkloric wave.” As in the older movement retrospectively christened “neonationalism” by art historians, which touched music but little, the new Soviet folklorism sought not merely thematic material but stylistic principles in folklore. To quote Yakov Tugendhold’s 1910 review of the *Firebird* ballet, now famous as an encapsulation of neonationalism, “the folk, formerly the object of the artist’s pity, is now increasingly the source of artistic style.”⁸ Neonationalism promised an “authentic” modernism: that is, a modernistic style based not on the abstract universalism of numbers (as in serialism and its antecedents), but on the particular reality of particular national traditions.

As the reference to *Firebird* already suggests, the one Russian composer to embrace neonationalism wholeheartedly in its time was Stravinsky. But Stravinsky’s neonationalist works, such as *Le Sacre du printemps* and especially *Svadebka*, were particularly reviled during the Stalinist period, when modernism was anathematized and a modernistic style based on folklore could only be interpreted as mockery of the folk.

⁸ Yakov Tugendhold, “Russkiy sezon v Parizhe,” *Apollon*, 1910, no. 10, p. 21.

The official embrace of neonationalism a half century later under the rubric *novaya folkloristicheskaya volna* looked liberal enough – but only until one recalled the connections between the older neonationalism and *Evraziystvo*, “Eurasianism,” the extreme protofascist Russian nationalism hatched in the emigration between wars, in which Stravinsky, alas, also participated. This was the worst and most intolerant manifestation ever of Russian exceptionalism, and its resurrection as an official Soviet modernism in opposition to the serialism that was tainted by its association with Schoenberg, a “rootless cosmopolitan” (to say it *po-sovetskomu*) could only strike another rootless cosmopolitan like me as sinister.

There are unwelcome echoes of *Evraziystvo* as well as *Oblomovshchina* in Ivashkin’s diagnosis of the current situation in Russia. “The fateful role of Russia is to join West and East in both a social and cultural sense,” he writes. “In the past, there was no real contact between the culture of the West and Russia. . . . Russia never had freedom. And life in Russia was never so scheduled, so well organized, as in the West, so the perception of Western traditions and cultural pattern could not be direct: there was always some Russian amendment, some modification” (p. 550). But this, of course, is another form of the same glibness I was protesting a moment ago in its musical manifestation.

I am happy to say that there has been a change, although Ivashkin’s essay does not register it. I encountered it in May 1991 at a conference in Chicago organized in connection with the American premiere, by the Chicago Symphony under Daniel Barenboim, of Edison Denisov’s *Symphonie pour grand orchestre*, a piece that continued, as its very title suggests (and as Denisov had always done), to appropriate Western traditions and cultural patterns without any Russian amendment. But a few hours earlier, at a chamber concert at the Chicago Art Institute devoted to recent works by late-Soviet composers, I was powerfully struck by the renunciation, not only of folklore, but of all easy rhetorical effect and of the smooth spinning-out of bland ideas that had so appalled me a few years before. The younger composers (especially Elena Firsova, who now lives with her husband Dmitry Smirnov in England, and Sofia Gubaidulina, now living in Germany) seemed to have lost their voices, so determined did they seem to avoid the specious volubility of the recent past.

The models here were two: the late quartets of Shostakovich, particularly the Thirteenth (which made a point of voicelessness with its unsettling substitutions of bow-tapping on music stands for conventionally played notes), and above all the recent work of Shostakovich’s former pupil, the mysterious, reclusive Galina Ustvolskaya, whose music also

figured in the Chicago concert. Behind it all lay the example of Beethoven, especially the passage in the “Cavatina” from the B-flat Major *Quartet* (prefigured at the end of the *Eroica Symphony*’s “Funeral March”), where Beethoven breaks his song with sobs and gasps, made explicit with the marking *beklemmt* (“choked up”).

At the very end of the Soviet era, then, composers seemed to be doing costive penance for past loquaciousness, and I found it intensely moving. Now the mantle of *Beklemmtheit*, “tongue-tiedness”, has fallen on Alexander Knaifel, another hermetic figure. His *Agnus Dei* is a 2 ½ hour chamber quartet. Filling such a span of time with music might seem the opposite of tongue-tied, but imagine a conference report like the one I am now giving delivered by a morbidly bashful speaker with a severe stammer. That is the effect for which Knaifel, who I sometimes think of as the Russian Morton Feldman, is celebrated, and for which he is beginning to be revered the way Schnittke and Denisov were once revered. But Denisov, in whose honor the Chicago chamber concert was given, remained loquacious: his clarinet quintet, played on the same program as Ustvol'skaya and Firsova, seemed very Soviet indeed in its smooth garrulity. And although my saying so may win me few friends, that is how I have always felt about the teeming prolific work of Alfred Schnittke, too, whose very public and oratorical stance and whose easily-decoded dichotomies and antitheses have always struck me as socialist realism minus socialism.

The difference, and it could be a saving difference, lay in the stylistic eclecticism (or “polystylistics”) that Schnittke’s international prestige helped make newly expectable – not just in Russia, but everywhere. Ivashkin, who was Schnittke’s close friend and confidant, is especially eloquent on this score. In Schnittke’s late- or post-Soviet idiom he sees “the development of a new type of culture, a meta-culture”. Reminding us that “meta” is the Greek for “post,” which is Latin for “after,” he explains:

“Meta-culture takes different traditions, different idioms, and puts them into a new context, or at a different level. These idioms, traditions, ready-made products, of particular cultures are amalgamated in a meta-culture, where they begin to function as primary elements of a new parasitic culture, and they are productive at the same time.” For example, Ivashkin continues, “the heroes of works by James Joyce, Charles Ives, Luciano Berio are styles and historical traditions, mixed and melted together” (p. 551).

The three names are well chosen. They show that Schnittke’s polystylistic idiom was not so novel after all, that it was not preternaturally Russian, and that in view of hardcore modernist antecedents like Joyce,

there is no point in slapping the fashionable “postmodern” label on it. Rather than postmodernism, it is simply post-ism, after-everythingism, an evocation of Dostoevsky’s terrifying world without God where everything was possible, and so nothing mattered. In the context of the Leninist world in which Schnittke lived, where nothing was possible and everything mattered – or in that of the equally administered, equally deterministic western world of academic modernism – such a vision promised not nihilism but liberation, or at least a change.

Now we’ve had the change and nihilism has begun to set in. Nostalgia for the bad old days is returning in the music world, as it is doing everywhere. Remember Ivashkin’s comment on the “inner tension” that sustained Russian difference. Here are the two sentences that preceded it: “Of course, the cultural context changed completely after the Second Russian Revolution of August 1991: there is no longer any pressure, control, or censorship. Russia has become a new country, but in spite of its new freedom, something is definitely missing” (p. 543). I would suggest that what is missing for Ivashkin and many other nostalgic Russians, and what he is calling “inner tension,” is in fact the heroism, the greatness, that we like to imagine that tyranny calls forth in response. Without Stalin there cannot be a Shostakovich, this theory runs, and it is fed by the torrent of strained sentimental revisionism now being visited on poor Dmitry Dmitrievich, who is being shamelessly promoted, both in Russia and (even more) in the West, not merely as an anti-Stalinist but as the veritable anti-Stalin.

These ideas, too, are anything but new. Indeed, they are the stalest romanticism. Consider Stendhal’s *Life of Rossini*, a book first published in 1825. Throughout its length, the author argues that art, and music in particular, can flourish only under tyranny, never in a democracy. This is so for two reasons: first, because democracy demands so much participation from its citizens that they will be left with no leisure for art and second, because under tyranny the arts give silenced people a precious avenue of expression. The day that the people rise up against the Papal government, Stendhal wrote, will “mark the end and death of art in Italy; instead, we shall be greeted by the cold blast of earnest political discussion, as though Venice were no longer Venice, but rather London, or Washington!”⁹

When followed to the point of idiocy, as in certain writings of George Steiner¹⁰, the implicit overvaluation of art breeds contempt for

⁹ Stendhal, *Life of Rossini*, trans. Richard N. Coe (Seattle: University of Washington Press, 1972), p. 44.

¹⁰ See, for example, *In Bluebeard’s Castle: Some Notes Towards the Re-Definition of Culture* (New Haven: Yale University Press, 1971), pp. 65ff.

democracy, indeed for politics *tout court*. God knows there's a lot of that about in Russia these days. But I hasten to remind you that Stendhal himself did not follow his reasoning to the point of idiocy. Artist and art-lover though he was, he kept things in perspective, finally acknowledging that "the arts are only a luxury in life: the essentials are honesty, reason, and justice."¹¹

And that is why at first I resisted the invitation to participate in these exercises. I feel no nostalgia for the totalitarian past however great the concomitant musical glories, still less do I regret the loss of new music's dissident cachet in post-Soviet Russia, nor have I any presumptuous predictions to offer. I do have some advice, perhaps. As Nietzsche wrote, "Music reaches its high-water mark only among men who have not the ability or the right to argue."¹² Let them now get used to honest argument in Russia, let us lose the habit of heartless fatalism, and maybe one day we'll have great art and honesty, reason, and justice, too.

Ричард Тараскин

РАЂАЊЕ САВРЕМЕНЕ РУСИЈЕ ИЗ ДУХА РУСКЕ МУЗИКЕ*

(Резиме)

Наслов чланка је, свакако, вагнеријанска (или ничеанска) шала. Аутор, међутим, не само да не верује у музику као пророчанство, већ се, напротив, у скороје време управо посветио борби против романтичарског прецењивања уметности. О томе сведочи и његова књига *Музички дефинисати Русију* (*Defining Russia Musically*, Princeton University Press, 1997) у којој је, између осталог, непрекидно водио полемику са руском „изузетношћу“.

Непосредни подстицај за оштро критиковање стереотипа у мишљењу и писању о музици (посебно руској), Тараскин налази у тексту „Парадокс руске неслободе“ (“The Paradox of Russian Non-Liberty”, *The Musical Quarterly*, 1992) Александра Ивашкина, који је попут многих најистакнутијих постсовјетских музичара након 1992. године напустио Русију. Упозоравајући на анахроност и штетност стереотипних представа о Русији, Оријенту и Западу, Тараскин истиче да сваком покушају музичког дефинисања Русије нужно претходи дефинисање класе аутентичних Руса. Осим тога што се

¹¹ *Life of Rossini*, trans. Coe, p. 131.

¹² Friedrich Nietzsche, “The Wanderer and His Shadow” (1880), in *The Philosophy of Nietzsche*, ed. Geoffrey Clive (New York: New American Library, 1965), p. 303.

* Чланак представља делимично измењен и допуњен текст предавања које је Ричард Тараскин одржао 5. новембра 1998. године на Стенфорд универзитету, током конференције „Русија на крају двадесетог века“.

таквим погледима врши насиље над музиком, у њима су, што је свакако много горе, садржане и клице расизма. „Је ли тако тешко“, пита се Тараскин, „посматрати музички стил као начин понашања, дискутовати о њему и процењивати га у спрези са другим формама музичког понашања као што су извођење и рецепција, а не тражити у њему такозвану еманацију суштине?“

Пратећи, потом, развојне токове совјетске и руске музике у другој половини XX века, аутор посебно пажљиво региструје моменте продора и усвајања западноевропске авангарде и идентификује политичке и идеолошке аспекте рецепције нових струјања како у Русији, тако и на Западу. Тако су, на пример, у деценијама Хладног рата, серијалне композиције Андреја Волконског (*Плач Шаци*), Едисона Денисова (*Сунце Инка*) и Алфреда Шниткеа (*Pianissimo* за оркестар) биле на обе стране поздрављане као музички весници дисиденства. Но, апстрактни и академски серијални модел није дуго задржао престиж у Совјетском савезу, чак ни међу дисидентима који су почетком 60-тих музичку сцену схватили као поприште политичке битке, а ни касније, када је изгубио примат чак и на Западу.

Промене званичног совјетског курса, јасно уочљиве током седамдесетих и осамдесетих година, донеле су, на пример, афирмацију Николају Каретњикову и Арву Перту. Први од њих, вођен непогрешивим инстинктом за успех, компонује црквену музику у модернистичком стилу, док Перт, претходно одбацивши „хладноратовски“ (то јест дванаестотонски) пртљак, свој архаизам усмерава ка виталнијем савременом дискурсу. Прикључивши се редовима New Age-a, Перт постаје најпопуларнији постсовјетски аутор у свету.

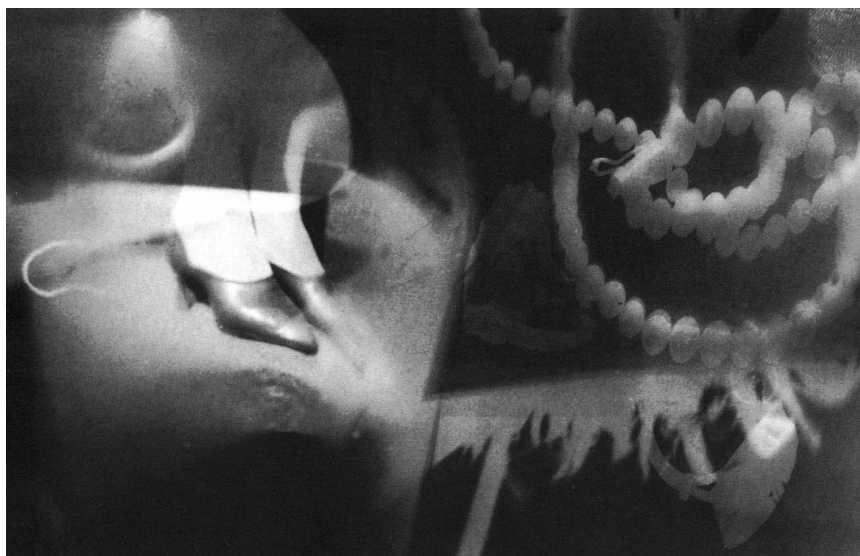
Средином 80-тих година, композиције представника тада младе генерације совјетских аутора биле су алармантно сличне; узорно углачана и незаушавива у покрету сличном барокној моторичности, ова дела повезивала је и припадност такозваном *новом фолклорном таласу*. Идентификујући у овим тенденцијама јасне симптоме неонационализма, Тараскин истиче да је почетком 90-тих ипак био сведок и почетка једног другачије усмереног тока руске музике, оличеног у делима Елене Фирсове и Софије Губајдулине. Израсла на подлози позних квартета Шостаковича и новијих радова Галине Устволске, музика двеју ауторки говори о њиховом напору да избегну варљиву распричаност непосредне музичке прошлости. На другачији начин реаговао је Александар Кнаифл, који се прославио по ефекту комбиновања херметичног, стидљивог, такорећи муцајућег композиторског говора и дилатираног музичког времена (његов квартет *Agnus Dei* траје пуна два и по сата!). Када је, пак, о Шниткеу реч, Тараскин сматра да нема смисла Шниткеовој „полистилистичности“, то јест његовом стилском еклектицизму додељивати помодну етикету „постмодерне“. „То је једноставно пост–изам (post-ism), пост–свегизам (post-everythingism), подсећање на застрашујући свет Достојевског у коме нема Бога, у коме је све могуће и где више ништа није битно.“

Иако је након Друге револуције 1991. године у Русији наступила дубока промена која је обећавала дух ослобађања, у музици почиње да делује програм ниҳилизма, препознатљив по носталгији за „лошим старим

временима“. Коментаришући Ивашкинове речи да је „Русија постала нова држава, али да у њој, упркос слободи, нешто недостаје“, Тараскин верује да то што многим носталгичним Русима недостаје јесу хероизам, трагичност, па и сама тиранија која провоцира отпор. Осуђујући Ивашкинове погледе као пуко „романтичарење“ израсло на подлози идеје да уметност не може цветати у демократији и, истовремено, делећи уверење по коме је „уметност само један луксуз у животу, а основни су поштење, разум и правда“ (Стендал), као и оно по коме „музика оставља најдубљи печат на људе који нису у стању или немају право да расправљају“ (Ниче), Тараскин закључује да би у свету, под одређеним условима, једног дана можда и могло бити могуће имати и велику уметност, али такође и – поштење, разум и правду.

(резиме сачинила Катарина Томашевић)

UDC 78.036.01(=161.1):316.7(470)



Фотограм (4)
Photogram (4)

1928

Марко Ристић
Marko Ristić

Mirjana Veselinović-Hofman

**TRANSCENDENCE OF AVANT-GARDE NEGATIVITY
AS A DETERMINANT OF THE SOCIAL POSITION
OF EUROPEAN MUSIC IN THE 20TH CENTURY**

Abstract: Starting with Adorno's negative dialectic and his consideration of musical material as the crucial theoretical notion that implies the negative dialectic core, we examine in this study the deconstructive potential of materialization of some musical antinomies of the 20th century. We follow this materialization from the aspect of transcendence of the antinomy considered as a certain musical 'unit' of negativity. This process is investigated here in reference to the concepts of musical material and the dual determination of music and musical-aesthetic experience, as well as to the musically concrete levels regarding musical substance and language of the avant-garde and postmodernity, as representatives of a further possible antinomy: respectively, between the phenomenological and the hermeneutical. Functioning within all these levels individually, the process of transcendence brings about consequences which in our view can be considered as general criteria affecting the social position of European music of the 20th century.

Key words: Avant-garde, transcendence, avant-garde negativity, Theodor Adorno, aesthetics of music, philosophy of music, postmodernity, Postmoderne.

I

The social position of music up to and including the 20th century is the consequence of a complex interaction and 'reversible' hierarchy. On the one hand, the social environment – understood here both in the sense of global socio-economic formations and of particular cultural communities – always establishes and demonstrates a certain relationship with its spiritual spheres, including music. On the other hand, music itself shows its own attitude towards the social context. It is therefore not always easy to establish whether the position of music in society is a consequence of a view of society represented in music, or *vice versa*: whether the treatment of music in society is a reaction to how society is treated in music or whether the treatment of society in music is a consequence of the position that society accords music within its ideological and aesthetic priorities. No matter which of these two directions is 'older' – under the initial assumption that music, like any other art form, does not produce its sense out of society – the position of music in society witnesses the sovereignty of society; the position of society in music witnesses the sovereignty of music.

It is clear that the sovereignty of society has both positive and negative aspects. The positive aspect refers to the distinguishing properties and autonomy of a system of social organization, the inviolability of institutions of the system, with the entire field of the superstructure belonging naturally to a corresponding system of social organization. We would say that this positive aspect actually implies a basic general congruence between the spiritual sphere of a society and its institutions.

The negative aspect of social sovereignty refers to the interference of ideological and political state mechanisms in the field of the superstructure and the direct influence of these mechanisms on the field, including compositional production. In other words, by means of these mechanisms state institutions can issue certain demands and prescribe strictly controlled norms. The result is an oppressive political system, through which the state demonstrates its sheer force over music and subjects music to its own needs and aims.¹

The sovereignty of music relies on autonomy and logic in the use and development of its specific means. But, it also implies the possibility that by these means music can affect how society is perceived, sparking events that acquire forms and social character and purpose. Such effects can also be positive or negative. They are positive whenever there is a constructive critical relationship to a certain social environment, a relationship that focuses on society's failings and the need to rectify them. The effects are negative, however, when music submits itself to a repressive political system², and in this way destroys not only the ethical and moral norms of a corresponding culture, but also its purely musical standards.

Since events in a society affect the sphere of 'its' music, and events in music can incite reactions from a society, musical issues connected with the sovereignty of society and social issues connected with the sovereignty of music cannot be strictly separated. While accepting that these categories always imply each other, our focus here is on the critical nature of music as an autonomous, aesthetic sphere, particularly on that social sense of the critical aspect of music which can be projected on a wider range as a possible indicator of the social position of music in Europe during the last century.

¹ Oppression in music, particularly contemporary, is the subject of my treatise "Aspects of Oppression and Resistance in European Music of the 20th Century (consequences of cultural policy)", Pretoria, 2005 (in print).

² Cf. *ibid.*

II

One of the basic theses of Adorno's theory is that music can and, in the name of truth, must also permanently demonstrate a critical attitude towards society through its particular means, which of course are not of extra-musical nature. Within this theory a considerable critical potential is ascribed to music. According to our interpretation of the thesis, the possibility of music fulfilling its potential is found in a logical analogy between the relationship of music and society. It is a thesis that holds that social relationships have their own forms of existence and development – 'dramaturgy', dynamics and 'sharpness' – which find analogies in the logic of musical expression and shaping. In this way music of every historical period 'absorbs' characteristic conflicts and expression, and retains them as "sediments" in the musical means by which they are embodied.³ So, precisely through an organization of sound material, the prevailing emotions and crucial misconceptions of a period can be 'materialized', revealed and in this way 'brought back' to a society and its critical evaluation.

A well-known example, which Adorno uses to explain his thesis, is the output of Arnold Schönberg, with which the expressionism of Viennese school enters a certain exchange of logic with society. However, this exchange is not accomplished only in fragments: it is not accomplished through the intentional musical coding of some negative moments of the current social practice referring only to particular social strata and / or classes, as is, for example, the case with the music of Kurt Weill.⁴ It is accomplished beyond any deliberate action: through an unconscious musical materialization of the essence of the entire class conflict situation.

According to Adorno, Schönberg's output points to the thesis of the dependence of musical material on bourgeois capitalistic social *totality*.⁵ In

³ "Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv; die authentischen sind die, welche dem geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und ohne die Anmaßung über ihr zu sein sich überantworten". (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, / Zur Theorie des Kunstwerks*, Geschichte konstitutiv; "Verständlichkeit"), *Gesammelte Schriften*, Band 7, Gretel Adorno – Rolf Tiedemann (eds.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 272). And further: "Fortgeschrittenes Bewußtsein versichert sich des Materialstandes, in dem Geschichte sich sedimentiert bis zu dem Augenblick, auf den das Werk antwortet." (Ibid., *Zur Theorie des Kunstwerks*, Entfaltung der Produktivkräfte, 287)

⁴ Cf. Theodor W. Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", *Gesammelte Schriften*, Band 18, *Musikalische Schriften V*, Rolf Tiedemann – Klaus Schulz (eds.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 729–777.

⁵ Cf. Peter Bürger, "Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos", in: Burkhardt Lindner – W. Martin Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos – Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, 169–184.

other words, the material is a form of embodiment of the social totality, which the subjectivity of a composer makes possible, but through a process of which he is unaware during his composing. True, he is aware of his work on the musical material itself, its compositional-technical shaping, but not necessarily of the fact that this material he reshapes and develops as historically inherited in itself already ‘hides’ the ‘ingredients’ of a certain social-historical substance.

So, a social dimension is inherent in music. Schönberg’s expressionism reveals this dimension according to its most negative features in the way that it actually ‘duplicates’ these features by its own means, in the medium of sound. In its ‘by analogy suffering’ and destructive character, which are marked by alienation, exactly like suffering and destruction in capitalist society, Schönberg’s music is a critique of ‘its’ social system from the aspects of its own assumptions. In this sense, his music is an immanent criticism of the social environment in which the music is composed and in which it acts.

According to Adorno, therefore, music is critically immanent and as such truthful only when it identifies itself by its own means with the shortcomings of a society. From the viewpoint of the developmental logic of musical material, this means that music exposes the negative posture of its own heritage. At the same time, it is in this way that music accomplishes its progress. This negative attitude is considered in Adorno’s aesthetic theory and philosophy of music primarily from the viewpoint of the changes in the sphere of musical material accomplished along the stylistic path *post-romanticism – Schönbergian expressionism*. More precisely, Adorno had in mind modern West European music and its autonomous project, which relies on the inner demands of the very musical material: the demands of the “thing in itself” (*die Sache selbst*), more precisely, of the “musically real” and “musically possible”.⁶ Following these demands, modern music achieves autonomy also in the notions of “Technizität, Produktionslogik, Konstruktion”.⁷ At the same time it shows the spirit of the social totality by which it is determined.

So, the very notion of musical material, crucial in Adorno’s theory, is based on the antinomy between the musical in itself and the *fait social* of music⁸: between the musically sovereign and the latently critical. Since this

⁶ Ivan Focht, “Muzika u stavu negativiteta” [Music as Negativity], preface to the book Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike* [Philosophy of the New Music], transl. from German into Serbian by Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968, 14. Quotations and titles transl. from Serbian into English by M.V.H.

⁷ Cf. Burkhardt Lindner, “‘Il faut être absolument moderne’ – Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität”, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos...*, op. cit., 298.

⁸ I wrote more extensively about this Adornian aspect in my book *Pred muzičkim delom – ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike* 20.

relationship is the root of the dynamic of negative dialectic, we treat the mentioned antinomy as its basic musical 'unit'. And since, as we have already stressed, material is Adorno's central musical-aesthetic notion, the antinomy on which it relies reflects itself in many other levels of his theoretical context, including his notion of the dual character of music and art in general. Directly connected with this, the antinomy is reflected also in the nature of the musical and aesthetic experience in general.

This experience can be fulfilled through recognizing the social context that a piece of music refers to; more precisely, through approval or disapproval of the purely musical way in which the piece affects this. But this approval or disapproval need not be only of an aesthetic nature because, just by being aesthetic, they can stimulate responses of listeners' minds. Roughly speaking, it concerns that aspect of negativity in which the aesthetic and the social achieve a certain unity⁹ in acquiring a negative critique of the social.

Aesthetic experience can be directed towards only the sensual, without according any importance to social reality. This is a kind of enjoyment that is possible, despite everything negative in this reality, which can be implied

veka: jedna muzikološka vizura [With a Work of Music in Front – Treatises on the Mutual Projections of Aesthetics, Poetic and Stylistic of the 20th Century Music: one musicological viewpoint], Pretoria, 2005 (manuscript), and also in my study "Towards a Secondary Level Inherence in the Relationships Between Music and Society – an Attempt to Overcome one of the Adornian Fissures", Pretoria, 2004 (in print).

⁹ In an interpretation of Adorno's negativity, which is the subject of his book *Die Souveränität der Kunst – Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991) Christoph Menke considers this unity as an equation, an identification of the aesthetic with critical negativity, which also means the aesthetic with moral quality. Referring to this, let us mention here his observation that being burdened by the notion that art is or should be a critique of society can bring one who writes about the art to the point where one starts losing an important distance either from the object of art or its specific content. (Cf. *ibid.*, 24) To paraphrase Menke's view by projecting it on music, the first case implies negativity because music functions as a critique of extra-musical reality; the second case implies negativity because music becomes a place of intensification of aesthetic experience *contrary* to extra-musical reality.

Menke emphasizes that the notion of negativity is essential for an understanding of Adorno's dual determination of modern art, because at least two aspects can be recognized within this notion which are separated by certain misconceptions. According to Menke, the notion of aesthetic negativity cannot entirely be explained with notions and evidence of Adorno's aesthetic itself, but only from the aspect of an opposite aesthetic viewpoint. That is why Menke first considers the autonomy of the aesthetic in the very notion of negativity, after which he points to the necessity of its semiological reformulation from the perspective of Jacques Derrida's deconstruction. (Cf. *ibid.*, 13–14) Menke 'reads' the negativity by confronting it with the fundamental hermeneutic thesis, with which he ultimately embarks on a critique of hermeneutic theory. His method contains some common features with the essentially deconstructive method that we apply in this study.

by a work of music.¹⁰ Whether the work implies this or not is no ‘object’ of this aspect of aesthetic experience, which we would say shifts the aesthetic focus towards a separation between the sensual and the social-critical. An ‘object’ of this kind of experience relies on what occurs on the primarily formal level of the work, more precisely, on discerning the phenomenon as the object of the aesthetic experience.¹¹

III

Although these determinants of the antinomy of musical material are initially based on a strained relationship, we would claim that they do not confront each other to the extent of mutual exclusion and do not exist as binary terms of a purely ‘immovable’ and ‘hopeless’ opposition. We shall try to show this by considering these terms from the perspective of an altered hierarchy in their relationship, from a latent dynamism implied by the very notion of negativity of musical material to forms beyond the negativity, reaching a level of compositional methodology and aesthetic tendency.

Thus, let us assume that the first part of this opposition, its autonomous-musical term, is in a state of hierarchical priority. It suggests that the very process of working on the “thing in itself” is a composer’s only intention and task, and that the compositional-technical process and the resulting musical content are self-sufficient categories. However, while assuming this, we should not overlook the fact that within Adorno’s notion of musical material this musical term naturally grew together with

¹⁰ Menke is correct when he reminds us that aesthetic experience is possible only through the medium of aesthetic experience even when its object is ugly and tragic. However, beyond this medium such an object could only induce a sombre mood, by no means enjoyment. (Cf. op. cit., 20–24)

¹¹ Not only is it possible to notice an inner antinomy in the notions of musical material and dual character of art or aesthetic experience, but also in many other of Adorno’s theoretical issues and explanations: for example, in the new status of composers’ subjectivity with its creative freedom that is realized now within the framework of the “dictate of the thing in itself”, then, in the new status of expression and mimesis, in the relationship between philosophy of history and aesthetics, etc. Generally speaking, the inner antinomy can be noticed in all those occurrences in which the category of negativity or general principle *against a notion by means of the notion*, are at stake. (More about this see in: W. Martin Lüdke, “Zur ‘Logik des Zerfalls’ – Ein Versuch, mit Hilfe der ‘gezähmten Wildsau von Ernsttal’ die Lektüre der Ästhetischen Theorie zu erleichtern”, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos...*, op. cit., 415–446) This is so because Adorno is “always in a counterposition, in opposition, always holds steadily to the principle of negative dialectics applying it so consistently at any place that the principle in itself sometimes seems to appear as the automatism of a scheme”. (Focht, “Muzika u stavu...”, op. cit., 10)

‘its’ social totality. Because, as we have emphasized, material is a certain objectified spirit, objectified expression, in fact, the objectified former subjectivity of a composer. For it is actually just the composer himself – as this former subjectivity – who processes the material in pursuit of self-expression. At the same time, however, the subject itself has a certain social acceptance and hence indirectly acts as a mediator between the musical contents he creates and ‘their’ social totality. That is why the assumed hierarchical priority of the purely musical does not guarantee an entire independence of the musical, that is, it does not guarantee the total liberation of the musical from its inherent social context. So, not only considered as the hierarchically dominant but even as the hierarchically ‘sole’, the autonomous-musical cannot be deprived of its dialectical constitutive ‘surplus’.

If we assume now the reverse hierarchical priority – that the ‘subordinate’ term of the oppositional relationship e.g. social-critical aspect of musical material becomes primary – we cannot ignore the fact that this aspect exists in music exclusively due to its autonomous means. We must take into consideration that the social and critical potential of music cannot exist in music without music, and that musical means and shaping are prerequisites and forms of the existence and functioning of a potential musical criticism. In other words, Adorno’s notion of the inherent character of music overcomes the dualism of its conceptual ‘unit’ already within itself, and by itself.

From the aspect of both assumptions, therefore, we can reach the same inference: the Adorno’s ‘cracked’ notion of musical material denies its own fissure.

IV

Thus, this relationship manifests itself in both of its reversible directions with the same conclusion. Also, however, it projects itself on the antinomy that stands beyond the very concept of musical material: on Adorno’s dual determination of music. That is why it is possible that in the opposition between the autonomous “aesthetic spirit” of music and the “aesthetic spirit” as a social fact, each of the terms of the opposition are at the same time a ‘cause’ of the other, its consequence and prerequisite of its acting and individual reach.¹² It is the case of a kind of reciprocal relationship by which music ultimately ‘protects’ itself from

¹² “Die Dialektik jener Momente gleicht darin der logischen, daß nur im Einen das Andere sich realisiert, nicht dazwischen.” (Adorno, *Ästhetische..., Situation, Ausdruck und Konstruktion*, 72)

the danger of being aesthetically misunderstood if solely “strikt ästhetisch wahrgenommen”. This is so because “keine einzelne auserwählte Kategorie, auch nicht die ästhetisch zentrale des Formgesetzes, nennt das Wesen der Kunst und reicht hin zum Urteil über ihre Produkte”.¹³ Hence, neither is the category of social-critical, deprived of its existentially opposite constituent, sufficient enough and reliable as an indicator of the way towards the essence of music.

We can claim, therefore, that Adorno’s notion of negativity in music, on which the antinomy of musical material relies and by which it is overcome, is actually the notion with a dual aesthetic potential. As such, it necessarily reflects itself still further, in the poetic, stylistic and aesthetic streams of 20th century music.

In other words, due to its inner dialectical dynamics, the notion of negativity considered here as the basis of the antinomy of musical material and music in general, can transcend and initiate the neutralization of this antinomy on a concrete level: for example, on the level of purely musical language. This eventually means that a musical language ‘inaugurated’ by the antinomy of negativity can lead to a language ‘against’ the antinomy.¹⁴

¹³ Ibid., *Kunst, Gesellschaft, Ästhetik, Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft*, 17, 18.

¹⁴ “Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel. Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewandt.“ (Ibid., *Situation, Zum Invarianzproblem; Experiment I/1*, 41).

In connection with this, it is possible to quote many examples from the history of art in general and music in particular which show that the transcendence of antinomy can be discussed from the Adornian standpoint – with reference to music composed in the period before Adorno theoretically articulated the notion of negativity, which he did on the basis of the rich achievements of philosophical practice that preceded him, as well as contemporary to him. (Cf. Theodor W. Adorno, “Negative Dialektik”, *Gesammelte Schriften*, Band 6, Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, 137–207) In this sense, following up Adorno’s notion that “die Einheit der Geschichte von Kunst ist die dialektische Figur bestimmter Negation” (Adorno, *Ästhetische..., Situation, Ästhetische Rationalität und Kritik*, 59–60), we can mention as one of the most influential the antinomy originating from the theory of Eduard Hanslick. Formulated as an opposition between absolute and programmatic music, this view of antinomy has been spreading in various musical and theoretical forms right up to the present. But at the same time, this opposition has been overcome by music itself, both by compositions of the primarily programmatic and absolute character. Generally speaking, this opposition has been showing in tries for answering the questions of relationships between music, on the one hand, and its sense and meaning, on the other. So, the relationship between the avant-garde and postmodernity can be considered as one of these answers regarding music of the 20th century.

To explain this, consider the example of the musical avant-garde, starting with the presumption that, conditionally speaking, the musical avant-garde precisely reveals a typical ‘battle-field’ of antinomy in musical streams of the 20th century.¹⁵

On the one hand, materializing itself in the field of musical autonomy as its primary instance, the avant-garde rebelliously opposes everything that has preceded it in the sphere of means, language, poetic concepts and processes.

On the other hand, because of and in parallel with this, the avant-garde faces a situation in which the radicalism of its means considerably diminishes its communication capacity, even with its own social environment. The avant-garde can turn critically to the environment in order to focus on the social issues that should be improved, by which it actually establishes a closer relationship with real life. In this way the avant-garde actually tends to accept a social ‘surplus’ as an organic part of its inviolable musical autonomy.

So, basically, the musical avant-garde implies the same dualism inherent in the notion of negativity and musical material. The musical avant-garde is ‘negative’: it is rebellious, musically oriented against its own tradition and heritage. But, at the same time, it is socially and critically meaningful.¹⁶ In other words, the avant-garde acts on its own inner stimulus to accomplish a hierarchical equation of its initially opposite constituents and tendencies.

That is why we would say that in conquering its territory and infiltrating music over the 20th century, the avant-garde actually ‘reads’ its own dual constituents from the perspective of their alternating hierarchical priority. The consequence of this is that the avant-garde mitigates and

¹⁵ I wrote on the phenomenon of the musical avant-garde in my book *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* [Creative Presence of European Avant-garde in Serbian Music], Beograd, Univerzitet umetnosti [University of Arts], 1983, and in the study “Problems and Paradoxes of Yugoslav Avant-garde Music (Outlines for a Reinterpretation), in: *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Dubravka Đurić – Miško Šuvaković (eds.), Cambridge, Massachusetts – London, England, The MIT Press, 2003, 404–441.

¹⁶ “Das Kunstwerk muß seine diskursiven Bestandteile seinem Immanenzzusammenhang einbringen in einer Gegenbewegung zu der nach außen gerichteten, apophantischen, die das diskursive Moment entbindet. Die Sprache avancierter Lyrik vollzieht das, und sie enthüllt ihre eigentümliche Dialektik daran.” (Adorno, *Ästhetische..., Das Kunstschöne: “apparition”, Vergeistigung, Anschaulichkeit, Anschaulichkeit und Begrifflichkeit*; Dingcharakter, 152)

soon even abandons its own intolerance, directing itself towards the meta-musical horizon of postmodernity¹⁷.

In the last instance, all this points to the fact that the avant-garde denies and justifies hermeneutic methodology at the same time, to finally retreat from it, no longer being the avant-garde.

V

With this musical transcendence of its specific inner oppositional determinants the avant-garde reaches the stage of neglecting the notion of the progressive material, revealing that in fact it itself relies on the 'dispersive' energy of its own negativity. Hence, postmodernity can be considered as a form of transcendence of this negativity, and its creative principles and musical language of tolerance as features that oppose those of the avant-garde.

This means that the relationship between the autonomous-musical and the social-critical which is implied by the notion of avant-garde negativity is now transferred to the 'next level', to the relationship between the avant-garde and postmodernity as bearers of, respectively, the primarily phenomenal and hermeneutical in European 20th century music. Although the main thesis of avant-garde negative aesthetics differs from the main thesis of the postmodern hermeneutic, negative aesthetics apparently includes the issue of meaning, to some extent, which, as we saw, is mostly a result of the transcendence of the negativity of the material of the avant-garde.

However, towards the end of the 20th century recollections of the inviolability of avant-garde musical gradually appeared and became more and more noticeable and intense within the dominantly hermeneutic, postmodern context. In fact, these recollections reveal a postmodern appreciation of avant-garde achievements, without which postmodernity would never have become what it is. Hence, the avant-garde is for postmodernity its necessary, organic 'subordinate' part.

If a possible 'fissure' of postmodernity can be observed in this – if postmodernity can bear any 'fissure' at all in its hierarchical indifference

¹⁷ I make an important orthographic distinction between the term post-modernity (written with the hyphen) and postmodernity (written without it). With this I differentiate post-modernity as a 'sum' of stylistic tendencies occurring in the time after modernity, and postmodernity as a specific creative tendency within this 'sum'. For an extensive explanation of this see in my book *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*, (Übersetzung aus dem Serbischen von Vlastimir Peričić), Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003.

towards components of musical shaping in the range from 'raw' material to technological procedures – then it cannot be discounted that this 'fissure' will spread, establishing new groupings on the basis of antinomy relationships. It might be possible to confront them on a binary basis and trace their transcendence not only regarding the relationship between their individual inner constituents but also among the groupings. Then, however, these would not refer to hierarchical levels but to multiplication and relationships that occur on one and the same level.

VI

One of the most significant consequences of the ability of this negativity to go beyond its 'normal' avant-garde boundaries, more precisely its transcendence towards postmodernity, has been an incomparably better communication between music and society in postmodernity than was the case with avant-garde. The reason is that the Adornian form of confrontation of avant-garde negativity with social crises was not, generally speaking, socially and artistically recognized as such. In principle, the avant-garde artist submitted to the "dictate of the developmental logic of the material", and composing primarily in order to achieve progress, was in a relatively independent position considering the aesthetic needs of listeners. So, the radically anti-traditional musical means of the avant-garde and its aesthetics of ugliness – let us retain Adorno's example of the Viennese expressionism – did not entirely reach 'their' society through their critical aspect. They remained mostly because of the external reaction to this aesthetics, that is, they had 'their' society rejecting the ugliness, without any deep insight into its critical sense. The circle of those who necessitated the disclosure of this sense was small enough and socially with a limited reach. Thus it would seem that Adorno somehow overestimated the practical social effects and results of the immanent musical criticism.

The streams of European music that arose from Viennese musical expressionism in the sense of compositional technique and media – such as total serialism and early electronic music – can be cited as examples of this. Paradoxically enough, those streams which tended to widen the road between contemporary music and its audience can also be mentioned here. The output of Kurt Weill belongs to such tendencies.

In reference to total serialism and early electronic music we would say that their Adornian critical dimension and social 'hope', meaning, the 'subordinate' constituent of its latent antinomy, were almost lost. This resulted from a situation in which music based on dodecaphony

became obsessed by material to the extent that its antinomy appeared to act as an antinomy with the social term 'erased'. This music is focused on the deepening and technological development of dodecaphony as a "sediment" of the expression of the period in which dodecaphony was invented. Since this "sediment" was mostly ascribed the status of 'dead' material, music that relied on its "dictate" became even more alienated than music of the Viennese avant-garde,¹⁸ which means that it had less chance of being recognized as inherently critical than the expressionistic avant-garde had. Since neither the music of total serialism nor electronic music renounced its structural and technological radicalism right up to the end of the nineteen-sixties, being occupied by its own challenges and mazes, avant-garde music at this serial stage was not very welcome, even within broader professional circles.

So, being highly esoteric, focused on itself and its own means, the avant-garde of total serial and electronic music restrains the existential 'subordinate' element of its antinomy. By this it actually puts a brake on the transcendence of its negativity, determining itself as a socially 'superfluous' phenomenon.

The avant-garde experiences very different social acceptance in cases where the antinomy terms are established more profoundly. It is noticeable even when it concerns same forms of avant-garde manifestations: total serialism and electronic music. Let us only consider the example of Luigi Nono. The bold musical means and social-critical sense which characterize his music reveal how each of these can act for its own sake, within their oppositional relationship. To paraphrase Adorno, it refers to the treatment of "sediment" by which its – we would say 'inorganic' – status quo is overcome.¹⁹ The result of this is the much wider communication radius of music and its generally better social position.

However, these aspects need not always be in direct proportion. Sometimes, as in the case of Weill's music, this radius concomitant with an essentially favourable although socially unofficial status of music, can be at serious variance with its socially official status. For example, the epic Brecht-Weill musical theatre experienced good communication with its audience. Accordingly, we can claim that Weill's music was highly respected in European society. At the same time, we cannot ignore this respect originating more from reactions of the audience to the musical materials and contents themselves than to their critical barbs. Actually, it

¹⁸ More about expressionism as a musical avant-garde in relation to other avant-garde movements and the phenomenon of the neo-avant-garde see in my study "Problems and Paradoxes of Yugoslav Avant-garde Music...", op. cit.

¹⁹ Cf. Adorno, *Ästhetische..., Zur Theorie..., Entfaltung...*, op. cit., 287.

was more the audiences' approval of the contents as likeable and subculturally closer to them, despite compositional-technical novelties applied in their articulation, than any discernment of Weill's criticism against the conditions in German society between the two world wars. Contrary to Adornian presumptions, it is as if the huge Weill-Brechtian audience was not quite ready to 'admit' and accept its own vices, musically disclosed on the stage.

However, the critical dimension of Weill-Brecht musical theatre was discerned immediately and with tragic efficiency by the government itself. Political consequences followed: Weill and his music were excommunicated from current German society and culture.

This example of 'Weill's case' shows how avant-garde negativity can transcend its borders by means of a concomitant hierarchical equation of both antinomy terms. But while the superiority of the musical causes an essentially positive social response precisely during this 'exchange', the superiority of the critical – maybe paradoxically from an Adornian perspective – brings about the loss of the socially positive status of music. True, the period between the wars in Europe was a time when political repression was used to slow down and control musical processes. In fact, it modified, more precisely distorted their real social position for the benefit of its own political power. This is what will always happen in the conditions of any oppressive political domination.

In concordance with the contemporary democratization of life, which has revealed since the social emergence of the generation of 'flower children', being a part of the process, music has become more open towards variety of attitudes both purely musical and theoretically critical. As we have already emphasized, meta-musical, generally speaking hermeneutical flexibility of postmodern music, has enabled a considerable communication mobility of music and thereby determined its democratic social stance.

So, considered as a form of transcendence of the material negativity of the avant-garde, postmodern music points to the fact that the reversible inner dynamic that leads to the transcendence is not only an autonomously musical category but also a specific axiological category.

VII

Following this thought, and on the basis of the given examples, we conclude by differentiating five modes of transcendence of avant-garde negativity, which can also act as indicators and determinants of different social position of European music of the 20th century: 1) An immanent

critical dimension of music within the aesthetics of ugliness, remains in its alienated social status. 2) A 'retarded' transcendence, meaning, a transcendence 'interrupted', halted by the overemphasized avant-garde musical self-sufficiency socially marginalizes music. 3) A reciprocal hierarchical exchange between antinomy terms provides social relevance for music. 4) The transcendence of negativity under political repression results in the aggressive replacement of a socially positive position of music, with a socially negative one. 5) A bridged antinomy and the demise of the hierarchy of musical material results in an appropriate position in the process of the contemporary musical and social democratization.

In other words, transcendence of the antinomy that underpins the notion of Adorno's concept of musical material can be overcome within itself, as we have seen. As a result, the transcendence acts within various levels of 20th century music, being a relatively reliable determinant of the social acceptance of music, actually as an indicator of its social position.

Ia

Thus, musical issues related to the sovereignty of society, and social issues related to the sovereignty of the musical intersect during the process of transcendence leaving behind important criteria traces, transcending to another, axiological field.

Мирјана Веселиновић-Хофман

ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТ АВАНГАРДНОГ НЕГАТИВИТЕТА КАО ДЕТЕРМИНАНТА ДРУШТВЕНЕ ПОЗИЦИЈЕ ЕВРОПСКЕ МУЗИКЕ У XX ВЕКУ

(Резиме)

Полазећи од критичке теорије Теодора В. Адорна, којој је у фокусу савремена музика западноевропског капиталистичког друштва, усредсредили смо се у овом раду на деконструктивистичко читање антиномијског односа између аутономно музичког и друштвено-критичког аспекта музике XX века. Тај однос се испољава на различитим нивоима и у различитим формама. Темелји се на самом појму негативитета, и пројектује на све кључне појмове Адорнове естетике, као и савремене музике. На њему почивају како сам музички материјал као Адорнов централни музичко-естетички појам, тако и све његове музичко-естетичке консеквенце, као што су нпр. оне којима смо се у овом раду и бавили: двоструко одређење музике, двоструки карактер естетског искуства, раван конкретно музичког коју смо овде обухватили пре свега с обзиром на музичку супстанцу и музички је-

зик авангарде и постмодерне као својеврсних носилаца теоријске супротности између оног феноменалног и херменеутичког у савременој музици.

Констатујући у свим овим појавама антиномијски однос и пратећи видове његовог превазилажења, дошли смо до закључка да тај процес трансценденције, у савременој музици ‘сумиран’ у динамизму авангардног негативитета, оставља значајне критеријске последице. Наиме, видови трансценденције о којима смо овде говорили указују на то да превазилажење антиномије која лежи у Адорновом појму музичког материјала и која се превазилази већ унутар њега самог а, захваљујући томе, на разним нивоима и путем њега, дејствује у музици XX века као релативно поуздана одредница начина и степена друштвеног прихватања музике, као показатељ њеног друштвеног статуса у смислу следећих налаза: 1) иманентна критичка димензија музике у оквиру естетике ружног, остаје у свом отуђеном друштвеном статусу; 2) ‘закочена’ трансценденција, тј. трансценденција ‘закочена’ пренаглашеном авангардном аутономно-музичком самодовољношћу друштвено маргинализује музику; 3) изједначена хијерархијска размена између антиномијских чланова доприноси друштвеној релевантности музике; 4) трансценденција негативитета под политичком репресијом резултира насилном заменом друштвено позитивне позиције музике друштвено негативном; 5) стање превазиђене антиномије и обезважене хијерархије музичког материјала обезбеђује музици повољан статус у процесу савремене друштвене демократизације.

UDC 78.01:78.03](4)''19'':316.7



Без назива
Sans titre

1929

Никола Вучо
Nikola Vučo

Мелита Милин

ЕТАПЕ МОДЕРНИЗМА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ

Апстракт: Музиколози се често сусрећу са проблемима терминологије и периодизације, посебно у области новије музике. У овом раду се расправља о модернизму у српској музици, узимајући као контекст музички модернизам у свету и различите приступе његовом тумачењу. С обзиром на то да је ова тема изузетно широка, селективно и концизно су представљена владајућа схватања о музичком модернизму, затим је указано на извесне противречности и недоумице у коришћењу терминологије и изложен је предлог за периодизацију модернизма у српској музици.

Кључне речи: музички модернизам, музичка модерна, музичка авангарда, српска музика XX века.

Иако се музиколозима често приговара да негују непотребну страст према стилским класификацијама и периодизацијама, чини се да такви напори ипак имају смисла, чему у прилог говори то што и познати теоретичар књижевности Рене Велек (Wellek) сматра да термини као што су „ренесанса, барок и реализам кристализују идеје и формулишу проблеме периодизације и прожимања стилова, без обзира на то колико су ширење, вредновање и прецизни садржај сваког од тих термина недовољно одређени и дискутабилни“.¹ У ситуацији када изучавање наведених старијих стилских епоха чак и данас нуди истраживачима књижевности мноштво тема за размишљање и изазива недоумице, не треба да чуди то што и временски блиско раздобље модернизма поставља пред музикологе још многа питања.

И поред тога што су се последњих деценија у свету појавили многобројни текстови о музичком модернизму, још увек није уједначена терминологија, како национална, тако ни интернационална. Стога је потребно, да би се избегли неспоразуми, да се на самом почетку овог рада образложе и дефинишу начини коришћења појмова о којима ће се расправљати. У том циљу ће се скицирати главни токови музичког развоја у изабраном раздобљу, као и њихова периодизација.

Музику већег дела прошлог века савременици су обично означавали као „модерну“, „модернистичку“, „нову“ или „авангардну“, различито у различитим етапама и срединама. Због хиперсложено-

¹ René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1970, 56. Наведено према: Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, University of Rochester Press, Rochester, 1988, XIII.

сти музичких појава у том раздобљу, настао је проблем терминолошког дефинисања и диференцирања целог периода и његових појединачних праваца и појава. Ни у светској ни у српској музикологији употреба термина *модернизам* није се сасвим усталила, тако да он нема стабилно значење нити је једнозначно примењиван, већ се за различите видове испољавања нових идеја и сензибилитета карактеристичних за то време најчешће употребљавају ознаке *модерна*, *експресионизам* и *авангарда*, или се проблем именовања једноставно заобилази коришћењем израза „музика XX века“.² У новије време се термин *модернизам* све више проблематизује, што без сумње проистиче из широке употребе ознаке *постмодернизам*, која је изазовно скована за естетичко-стилско позиционирање доминантних уметничких токова у свету од седамдесетих година прошлог века наовамо. Провокација коју представља коришћење префикса *пост-*, чији се смисао може тумачити као објава краја једне епохе и настанка нове, имала је за последицу преиспитивање значења и временског омеђења периода који је претходио промени парадигме.

На основу својих увида у развојне токове музике у прошлом веку, предлажемо да се модернизам сагледава као епоха у музици која се везује за период од последњих година XIX века до краја шездесетих година XX века. Може се поставити питање да ли је тај термин довољно еластичан да обухвати тако велики број стилова и покрета који су упоредо трајали, и смењивали се до тада невиђеном брзином током наведеног раздобља. Покушаћемо да аргументујемо наш став да је термин *модернизам* довољно еластичан да у себе прими све наведене разлике. Иако је због нехомогености лика музике овог периода у новије време почео да се употребљава плурални облик *модернизми* уместо устаљеног сингулара³, у овом раду ћемо се држати уобичајеног назива ове епохе.

Полазимо од аналогije с епохом која је претходила модернизму, са раздобљем романтизма које је обележило највећи део XIX века. Познато је колико је романтизам сложен и противречан период, колико и његове разнолике манифестације карактерише у основи

² О потреби да се успостави договор о коришћењу термина „модерна“ или „модернизам“ пише Биљана Милановић у раду *Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје*, Музикологија, Београд 2001, бр.1, 44–91, нарочито 89–90. О проблемима периодизације српске музике пише и Соња Маринковић у раду *Питања периодизације српске музике*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1998, бр. 22–23, 27–50.

³ В. шире о томе у: Jonathan Cross, *Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism*, у овом броју *Музикологије*.

иста естетика ширења аутономије стваралаштва и интензификације принципа субјективности. На сличан начин се може гледати и на музички модернизам – као на широки оквир за многобројне покрете (*изме*), често међусобно удаљене, али ипак у довољном степену повезане: сви правци музичког модернизма (или, можда, различити модернизми) одступају од етаблиране романтичарске естетике, једни радикалније од других. За разлику од француско-руског смера (са главним протагонистима Клодом Дебисијем /Debussy/ и Игором Стравинским /Стравинский/, чије су иновације произашле из трагања за алтернативама доминантној германској романтичарској традицији, композитори са аустро-немачког подручја (Густав Малер /Mahler/, Арнолд Шенберг /Schönberg/, Рихард Штраус /Strauss/) остварили су континуитет са централним током дотадашњег развоја музике. Новине су код њих настајале у тражењу излаза из кризе тоналности која је временски коинцидирала са замахом експресионизма, типично бечког, односно германског покрета, пониклог у исто време и у истом амбијенту у којем и психоаналитичка теорија Сигмунда Фројда (Freud), с којом се често доводи у везу.

Кључни термини који се везују уз модернизам су *прогрес*, *техника*, *рационалност*, *контрола* – што указује на то да је модернизам једна у основи оптимистичка, чак утопијска визија света. Опсесивно трагање за новим изразима и техникама у модернизму имплицитно говори о вери у прогрес и у будућност у којој ће сви конфликти бити разрешени и успостављена хармонија између човека и света у којем живи. У модернизам је утиснуто и незадовољство уметника положајем појединца, тиме и себе самог у развијеном капиталистичком друштву, у којем се појединац осећа угроженим због све веће доминације материјалистичких, тржишних мерила вредности. Уметник XX века био је и сведок различитих катастрофа које су обележиле ово доба, на првом месту најстрашнијих ратова које је историја забележила. Отуда јачање тежњи ка аутономији дела, које се могу довести у везу с појавом критичког, често конфликтног и провокативног односа уметника према друштву које је са све већим тешкоћама пратило и разумевало збивања на уметничкој сцени, доживљавајући их често као гротескне или декадентне. Не може се, међутим, занемарити чињеница да су у неким авангардним покретима у оквиру модернизма, поред тенденција ка аутономности, постојале и оне супротне – ка што ужем повезивању живота и уметности, што је једна од многобројних противречности овог раздобља.

Уз модернизам је нераздвојно била везана авангарда, која се врло различито тумачи. Чини се да је у мноштву интерпретација најадекватнија она која авангардне покрете сагледава у оквиру мо-

дернизма, и то као његове најрадикалније форме испољавања, његове најистуреније и најпровокативније позиције у одређеном периоду; дакле, можемо је схватити као општу ознаку за све модернистичке смерове са најоштријим дисконтинуитетима у односу на затечено стање у музици.⁴ Интересантно је да импресионизам, као прва изразита манифестација нове, антиромантичарске естетике, којом, у суштини, започиње модернистичка епоха, није имао карактеристике авангардног покрета. У њему није било ни бунтовничке провокативности, ни критичке субверзивности. Први музички покрет који је носио одлике авангарде био је експресионизам, са Шенбергом као прототипом експресионистичког ствараоца, а значајни су, поред њега били и Албан Берг (Berg) и Антон Веберн (Webern), с једне стране, и Игор Стравински у својој руској фази, када је примењивао остинатну организацију свих параметара композиције, с друге стране. Поред експресионизма, авангардним покретима се могу сматрати и додекафонија (Шенбергова, не занемарујући допринос руских композитора који су имали сличне идеје – Николаја Рославеца /Рославец/, Артура Луријеа /Лурье, Lourié/ и других); затим разноврсне провокације блиске дадаизму (Ерик Сати /Satie/, Ефрем Голишев /Гольшев/, Луиђи Русоло /Russolo/); неокласицизам⁵ (Игор Стравински, Паул Хиндемит /Hindemith/, Даријус Мијо /Milhaud/); серијалност (Карл-

⁴ О разноликости тумачења авангарде сведоче студије у којима се она изједначава с модерном музиком и њено трајање дефинише у распону од 1935 до 1975. године (David N. Cope, *New Directions in Music*, WCB Publishers, Dubuque Iowa 1984, p. 355), или се разликује предатна од послератне авангарде (Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1967, p. 126). У немачкој музикологији се сматра да модерна музика, иако се директно супротставља традицији, временом и сама постаје њен део, док авангарда радикалније негира традицију – она, заправо, представља традицију експериментисања, одбија историјску свест, носи карактеристике контракултуре (Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 1984, 284–299). И у домаћој музикологији постоје различите интерпретације односа модернизма и авангарде. Полазећи од студија из области историје српске књижевности, Биљана Милановић уочава два културна модела у српској музици између два светска рата, модерни грађански и авангардни, истичући да тада није било услова за њихово радикално супротстављање (Б. Милановић, *Нав. дело*, нарочито 77–84).

⁵ Питање сагледавања неокласицизма у оквиру модернизма заслужује ширу расправу за коју у овом чланку нема места. Стога само додајемо да овде мислимо на онај неокласицизам који је био радикално антиекспресиван и носио обележја изразите рационализације композиционог поступка. Као и додекафонија, и он је представљао одговор на кризу атоналности из прве две деценије XX века. Временом је, међутим, неокласицизам асимиловао све више традиционалних елемената, укључујући експресионистичке, што отежава расправе о њему. Имајући то у виду, могло би се размишљати о *неокласицицизмима*, аналогно већ споменути *модернизма* (в. напомену 3).

хајнц Штокхаузен /Stockhausen/, Пјер Булез /Boulez/); нови начини генерисања звукова (електронска и конкретна музика, неконвенционални начини свирања на традиционалним инструментима); кластерске композиције (Јанис Ксенакис /Xenakis/, Витолд Лутославски /Lutosławski/, Ђерђ Лигети /Ligeti/); затим алеаторика (Пјер Булез) и индетерминисаност (Џон Кејџ /Cage/), иако ове две последње негирају један од основних постулата модернизма – рационалност односно контролу; па концептуална музика (Том Џонс /Jones/) и минимализам (Ла Монте Јанг /Young), који је током времена еволуирао ка облицима који су имали и комерцијалне аспекте, што је навело неке ауторе да цео минималистички правац сврстају у постмодернизам. Овим се, наравно, не исцрпљују сви авангардни правци, којих је било много, нарочито при крају модернизма, али они главни су наведени.

У расправама о политичкој компоненти авангардних покрета често се инсистирало на њиховим субверзивним потенцијалима. Сагледавајући ову тематику углавном из аспекта ликовних уметности, Петер Биргер /Bürger/ је истицао да се авангарда супротставља концепту аутономије „високе“ уметности, укључујући модернистичку, јер се на тај начин продубљује јаз између уметности и живота, односно друштва, па стога захтева „нову животну праксу“ у којој ће се уметност и живот поново повезати, чиме ће уметност опет стећи друштвену релевантност. По том тумачењу, авангардни уметници теже укидању ограда између уметности и живота⁶, супротстављајући се на тај начин самој институцији уметности.⁷ Међутим, није лако разликовати модернизам и овако схваћену авангарду, па би се основано могло говорити, како то чини Макс Педисон, о различитим тенденцијама у оквиру модернизма – једној која тежи аутономији и другој која има за циљ уску повезаност уметности и живота (што би се, заправо, могло односити само на дадаизам и надреализам).⁸

Рани модернизам (до краја Првог светског рата) израз је промене духа времена после Вагнерове (Wagner) смрти, када се од уметности очекивало, између осталог, да одговори на кризу религиозности и метафизике уопште. Изгледа као да је, без тих духовних упоришта, музичка форма губила целовитост и циљну усмере-

⁶ Такво радикално повезивање живота и уметности спроводили су дадаисти и надреалисти, а у музици се у томе највише истакао Џ. Кејџ.

⁷ Peter Bürger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga / Alfa, Beograd 1998. Наслов оригинала: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

⁸ Max Paddison, *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essay on Critical Theory and Music*, Cambridge University Press, London 1996, 36.

ност, карактеристичне за класицистичко-романтичарске форме као што су соната и симфонија, док су истовремено промене музичке синтаксе постајале све изразитије. У музичкој форми почеле су да се уочавају напрелине које је откривала фрагментарност организације целине у симфонијама Густава Малера. У атмосфери пољуљаних вредности и слабљења упоришта егзистенцијалног смисла, стваралачка реаговања су била испољена или кроз удаљавање од драматургије „циљне усмерености“ (о чему говоре различити типови неразвојности и кружног кретања код Дебисија и Стравинског), или се тежило чувању макар привидне усмерености и смисла (истрајавање на развојности тематског рада код Шенберга, које је после кризе са слободном атоналношћу нашло нови вид испољавања у додекафонији). Импресионизам је, као што је већ речено, означио почетну фазу модернизма у Француској. Надахнуће руском музиком друге половине XIX века оставило је значајног трага на стваралачкој имагинацији Дебисија и његових француских савременика, а уграђено је и у својеврсни фолклорни експресионизам Стравинског. На немачком говорном подручју се рана фаза модернизма (схваћеног на начин приказан у овом раду) означава као *модерна* (*die Moderne*), што је термин преузет из тамошње историје књижевности, скован по аналогији са термином *антика*. Модерна се већим делом поклапа са „чистим“ експресионизмом, дакле обухвата период од распада тоналног система око 1908, до увођења додекафоније 1921. године. На модерну се надовезује „нова музика“ (*die Neue Musik*, са великим N, тако да се не односи на било коју нову музику), којом је Паул Бекер (Bekker) означио музику после Првог светског рата, првенствено Хиндемитову, али се овај термин често користи као синоним за авангарду уопште.⁹

Појава експресионизма пред Први светски рат говори у прилог схватању да су уметници у стању да, као најосетљивији сеизмографи, региструју подземна треперења која претходе великим потресима. Као и друге уметности, и музика експресионистичких

⁹ У немачкој музиколошкој литератури је углавном прихваћено да „музичка модерна“, која се тумачи као „стилски отворена“, означава музичкоисторијску епоху између 1890. и 1919. године. Ипак, као доказ колико је тешко начинити коректну периодизацију, може да послужи став Карла Далхауса да се граница епохе, односно краја „XIX века“ у музици може посматрати на различите начине, већ према коришћеним критеријумима. Тако би неко ко би се определио за године 1889, 1908, или чак 1924, био руковођен схватањем да су најбитнији догађаји који опредељују цезуре међу епохама били продор модерне, прелаз у атоналност, односно слом експресионизма. В. о томе у: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhundert*, Laaber-Verlag, Laaber 1989, 279–285; в. и Ulrich Dibelius, *Op.cit.*, посебно Речник (Glossar) на крају књиге.

обележја тежи понирању у човекову „унутарњу реалност“, а она је тих година била пуна стрепњи и траума, условљавајући различите деформације изражајних средстава и нестабилности у њиховој употреби. У свом „чистом“ виду, експресионизам обухвата слободно-атонални период Арнолда Шенберга између 1908. и 1921, али и његови ученици и многи други савременици преузимали су различите елементе тог музичког језика који се карактерисао одсуством каденци, понављања и, уопште, новом синтаксом која је била резултат процеса њене фрагментације, започетог крајем претходног века.

Средњи, или „класични“ период модернизма, који обухвата раздобље између два светска рата, развијао је даље тенденције претходног, али све више су се афирмисале и тежње ка консолидацији („повратку реду“) после страхаота Првог светског рата. Неокласицизам је израз тог настојања, а испољава се не само кроз ведро персифлирање и поигравање са стереотипима прошлости (*Класична симфонија* Сергеја Прокофјева /Прокофјев/, *Пулчинела* Игора Стравинског, камерне музике Паула Хиндемита), већ и кроз високо стилизоване синтезе старог и новог (*Цар Едип* и *Симфонија псалама* И. Стравинског). Појава додекафоније представља с једне стране одлучан раскид са традицијом, а с друге успоставља чврсте мостове с прошлошћу, применом контрапунктских техника, као и коришћењем барокних и класицистичких форми (*Серенада* оп. 24, *Свита* оп. 29 А. Шенберга). Свакако је и само осмишљавање додекафоније било последица потребе за „довођењем у ред“ музике после анархичних тенденција раздобља слободне атоналности, тако да се и дела заснована на додекафонском методу могу сагледати у ширем оквиру неокласицизма.¹⁰

Већина композитора је ипак стварала у широким пољима између наведених авангардних праваца, комбинујући елементе различитих стилова и поступака. Да су ти међупростори пружали услове за врло убедљиве и личне синтезе, сведоче, на пример, остварења Леонша Јаначека (Janáček), Рихарда Штрауса, Јана Сибелијуса (Sibelius), Мориса Равела (Ravel), Дмитрија Шостаковича (Шостакович) и многих других.

¹⁰ Још је А. Веберн писао: “Нисмо напредовали даље од класичних композиционих форми. Оно што се десило после њих [тј. после распада тих форми условљеног напуштањем тоналне хармоније – М. М.] биле су само мање промене, проширења, скраћења, али форма је остала, чак и код Шенберга“. В. Anton Webern, *The Path to the New Music*, ed. Willi Reich, trans. Leo Black, Pennsylvania 1953, 36. Ову тему шире разматра Arnold Whittall: *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford 1999, 162–168.

Позни или „високи“ модернизам, често означавао као „послератна авангарда“ или „неоавангарда“, у немачкој музикологији једноставно као *Avantgarde* или *moderne Musik*, трајао је око три деценије после Другог светског рата, а разликује се од претходне фазе по радикализацији односа према музичком стваралаштву које му је претходило, како оном старијем, тако и према непосредно прошлом (неокласицизам, музика базирана на додекафонској техници). Увођење технологије у сферу композиције у овом периоду представља једну од чињеница које су одлучујуће утицале на развој музике. Бескомпромисна млада генерација композитора, посебно немачких, трауматизована управо завршеним ратом, желела је потпуни раскид с прошлим, дакле и са Шенбергом, тоталну „елиминацију историје“, односно стање *tabula rasa*.¹¹ (Посебно се за немачке композиторе може рећи да су после рата кренули од стања Nullpunkt). Ови композитори одбијају елементе традиције које су композитори „друге бечке школе“ интегрисали у своје додекафонске композиције, пре свега тематско мишљење и старе форме, док афирмишу интегрални серијализам и рад с електронским звуцима, касније и неке нове покрете који су се све већом брзином смењивали, као у некој врсти стрете.

Према неким мишљењима, не може се говорити о авангарди после Другог светског рата, јер је она постала уметност естаблишмента, у развијеним западним земљама добро финансирана од стране државе, дакле – према овом ставу који се, наравно, може довести у питање – уметност је постала лишена субверзивности и снаге за критику друштва.¹² Ако би се из тог угла посматрала и авангардна музика педесетих и шездесетих година у Пољској, земљи комунистичког блока чији су се композитори успешно укључили у међународну авангардну сцену, у чему им је држава пружила одлучујућу подршку, резултати таквог сагледавања били би двосмислени. Чини се, ипак, да не треба одбацити третирање послератне авангарде у истом кључу као што се то чини са претходнима, онима из прве половине века, и то пре свега због њихових доминантних композиционо-техничких преокупација које сведоче о још увек снажној потреби за „извиђањем“ непознатих територија музичког и, шире, уметничког деловања.

¹¹ В. предавање *Старење Нове музике* (Das Altern der Neuen Musik) које је Теодор Адорно одржао на „Штутгартској недељи Нове музике“ 1954. године. О смислу и реакцијама на то предавање (укључујући одговор Ханса Клауса Мецгера [Metzger] пише Алестер Вилијамс (Alastair Williams): *New Music and the Claims of Modernity*, Aldershot, 1997, 45–51.

¹² В. нпр: David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford and Cambridge (USA) 1989, 35.

Последица инсистирања на неопходности иновативног доприноса и, уопште, презривог односа према конвенцијама током целог модернистичког раздобља, била је да су се скоро неуротично испитивале границе радикалности. Те опсесије трајале су све док није досегнута једна психолошка тачка која је имала смисао преломног момента, што је наговестио Теодор Адорно (Adorno) говорећи 1954. године о „старењу нове музике“. Одлучујући моменат је наступио крајем шездесетих година, пошто се критичан број уметника био исцрпео у тим трагањима, не видећи више нових простора за деловање. Формирала се свест о крају епохе која је обележила дотадашњи ток XX века. Иако је цео период модернизма био прожет кризама и оспоравањима, чинило се да је већина, како учесника, тако и посматрача, ипак била затечена доста израженим посустајањем у спровођењу модернистичког програма до којег је дошло шездесетих година, бар делимично изазваним друштвеном гетоизацијом нове музике. Међу најранијим делима која се одвајају од стриктно авангардне идеје налазе се *Симфонија* (1969) Лучана Берџа (Berio) која се може тумачити и као модернистичко и постмодернистичко дело, док би се као стриктно постмодернистички могли означити радови Џорџа Рочберга (Rochberg), пре свих *Трећи гудачки квартет*, чији датум премијерног извођења, 15. мај 1972, по Ричарду Тараскину (Taruskin) означава почетак постмодернизма.¹³ На почетку је промена парадигме деловала као још једна екстраваганција модернизма, све док није постало јасно да је то крупан догађај од далекосежне важности. Постмодернизам карактерише одустајање од основних модернистичких постулата, као што су борбена усмереност ка новом и строга аутономија стваралаштва, у корист обнове покиданих веза с традицијом и ослобађања потиснутих потреба за емоционалнијим изразом – често кроз ослушкивање популарне музике, што је водило ка обнављању комуникативне способности.

Суочени с појавом постмодернизма, многи уметници су ипак остали истрајни поборници идеје о модерности као „незавршеном пројекту“ (Јирген Хабермас /Habermas/), тако да и данас постоје ствараоци који настављају модернистички, односно авангардни начин деловања. У контексту тог питања суочавамо се са бар два проблема. Први проистиче из тешкоћа да се одреде односи између

¹³ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford 2005, књига IV, поглавље 47: „Reaching (for) Limits“, 62. Постоје и различити други предлози за маркирање раскида с модернизмом, а крећу се у распону од почетка шездесетих до краја седамдесетих година. Сам Џ. Рочберг је, после ране серијалистичке фазе, око 1965. године почео у својим делима да користи колажну технику.

модернизма и постмодернизма, праваца који већ доста дуго коегзистирају. Према неким схватањима, то су два сасвим одвојена смера, коренито различита, док је по другима постмодернизам могуће тумачити као једно крило у оквиру позног модернизма. Чини се прихватљивијим да се модернизам и постмодернизам тумаче као у основи непомирљиви, и то до те мере да се може говорити о постмодернизму као антимодернизму. Ако прихватимо такав став, остаће интригантно то што су многи композитори, међу којима су и бивши челници авангарде (као Ђ. Лигети), усвојили нову оријентацију без проблема, чини се лако и спонтано.

Други проблем односи се на опстанак авангарде, као и, шире гледано, модернизма данас, посебно с обзиром на значајне промене које је музичка култура у целини доживела последњих деценија. Док је идеја модернизма била везана за једну, претежно јединствену музичку културу, после Другог светског рата интензивирао се процес фрагментације музичке културе (започет још раније), тако да се она раслојила на културу уметничке (концертне) музике, културу авангарде и на популарну културу.¹⁴ У таквој ситуацији не може се бранити актуелност концепта авангарде, а да се не оспори (непријатна) чињеница да је она данас ограничена само на један врло мали део музичког културног простора, и да не може претендовати да предводи целокупан музички развој.

Може се још констатовати да велика већина композиција које се данас тумаче као постмодернистичке не испуњавају један од критеријума који се сматра значајним у њиховом дефинисању, а то је отварање према широј публици, што подразумева и прихватање свог робног карактера. Тачно је то да су у тим, често колажним композицијама, материјали такозване високе и такозване ниске музике у равноправном, нехијерархијском односу, као и да је целокупна структура музике једноставнија и приступачнија у односу на модернистичку, али то није помогло овим делима да лакше и убедљивије остваре комуникацију са публиком. Иако она можда има нешто већи круг слушалаца од модернистичке, ни она није успела да озбиљније поправи стање “гетоизираности”. У ретка одступања од ове типичне слике може се убројати музика Филипа Гласа (Glass), који је из свог почетног минимализма упловио у широку матицу популарне, односно комерцијалне музике, што нема начелно негативну конотацију.

¹⁴ Cf. Jim Samson, ‘Avant garde’ *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 20 December 2005), <<http://www.grovemusic.com>>

На крају овог крокија мапе путева нове музике у XX веку вероватно је јасно да се модернизам овде тумачи као сложена епоха коју чине, поред авангардних продора (који су брзо застаревали), и разгранати токови стваралаштва које носи карактеристике времена, али нема тако радикалан иновациони набој. У тим међупросторима су често настајала изузетно значајна дела – многа већ одавно део канонског репертоара музике XX века – у којима је музички језик базиран на успелој примени елемената различитих авангардних достигнућа или открића.

* * *

Српски композитори су, из разумљивих разлога, каснили у прихватању модернистичких праваца, али су неки од њих успели да се у два маха скоро поравнају са међународним авангардним токовима: најпре, у тридесетим годинама XX века, а потом у шездесетим, што је омогућило да постмодернизам код нас не буде само рефлекс догађања у свету, већ да тај прелом буде и спонтана реакција на модернистичка начела код неколицине домаћих композитора.

Могу се уочити четири етапе српског модернизма, уз које су доле наведени њихови главни представници. Критеријуми оваквог сагледавања дати су у наставку текста.

– I етапа (1908–1945): Петар Коњовић, Стеван Христић, Милоје Милојевић, Јосип Славенски, Марко Тајчевић.

– II етапа (1929–1945): композитори „прашке групе“ – Миховил Логар, Предраг Милошевић (претходници), Драгутин Чолић, Љубица Марић, Војислав Вучковић, Станојло Рајичић, Милан Ристић.

– III етапа (1951–1970):

а) *Неокласицизам*. Милан Ристић, Душан Радић, Дејан Деспић, Владан Радовановић, Енрико Јосиф.

б) *Неоекспресионизам*. Станојло Рајичић, Василије Мокрањац, Александар Обрадовић.

в) *Поетска архаизација*. Љубица Марић, Душан Радић, Рајко Максимовић.

– IV етапа (1956–1980): Владан Радовановић, Александар Обрадовић, Петар Озгијан, Петар Бергамо, Срђан Хофман, група *Онус 4*.

Примећује се да су композитори прве и друге етапе јасно раздвојени генерацијски – млађи су се родили у просеку четврт века после старијих – док у каснијим етапама долази до мешања генерација, па поједини композитори учествују и у трећој и у четвртој етапи. Ако се обрати пажња на хронологију наступања етапа, запажа се да долази до делимичног временског преклапања између прве и друге, као и између треће и четврте етапе. Временски дисконтинуитет између друге и треће етапе условљен је ратним раздобљем и поратним „престројавањем“.

Тешко је прецизно одредити трајања појединих етапа. За почетак прве узета је година настанка Милојевићеве солопесме *Нимфа* (1908) у којој има модернистичких импулса с подручја француског импресионизма и немачке модерне, а за крај је изабрана година завршетка Првог светског рата, после које су композитори ове групе наставили да пишу слично као до тада, али смисао таквог рада више није имао иновативну снагу, тако да се чак делимично уклопио у владајуће соцреалистичке оквире. Као доња граница друге етапе одређена је 1929. година, када је настала *Sonata quasi uno scherzo* Миховила Логара, дело које афирмише експресионистичке елементе¹⁵, док је горња граница иста као за претходну етапу, јер је крај рата означио (привремено) раскид с модернистичким идејама које су композитори „прашке групе“ усвојили и примењивали током претходне деценије. Године 1951. и 1970. мартирају почетак и крај треће етапе. То је време између Ристићеве неокласицистичке *Друге симфоније* и година када различити типови модернизма, карактеристични за трећу етапу, губе на модернистичком потенцијалу, сврставајући се у „умерени модернизам“. У том се периоду, уз све присутније деловање наше авангарде у оквиру четврте етапе, запажају и наговештаји постмодернизма. Већина протагониста те етапе наставила је и после 1970. да ствара у постављеним стилским оквирима, неретко се приближавајући неком од постмодернистичких токова. Као прво дело четврте етапе сагледавамо *7 корала* (1955–56) Владана Радовановића, дело засновано на минимализму *avant la lettre*, док 1980. година означава крај главног дела рада групе *Онус 4*.¹⁶

¹⁵ В. Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, САНУ (Посебна издања, књ. DXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3), Београд 1980, 37.

¹⁶ Уп. периодизацију у раду Владана Радовановића, *Српска авангарда у одласку од музике (1955–1980)*, Градина, Ниш 1984, бр. 10, 5–37.

Гетана

Модернистички импулси су у Србији наишли на недовољно припремљен терен, што није необично кад се узму у обзир околности положаја музичке културе уопште у нашој земљи на почетку XX века. Тада најмлађа генерација композитора, која ће обележити каснији, међуратни период српске музике, са Петром Коњовићем (1883–1970), Милојем Милојевићем (1884–1946) и Стеваном Христићем (1885–1958) као својим најистакнутијим представницима, имала је највише афинитета према музичком наслеђу позног романтизма које је интегрисала у сопствена дела, обогаћујући га повремено елементима импресионизма и, ретко, експресионизма. Вероватно су Милојевићеве солопесме *Нимфа* (1908) и *Јапан* (1909) прве српске композиције у којима се, поред елемената веризма и штраусовске раскошне хроматике и драмске изражајности, запајају и утицаји импресионизма¹⁷, па их можемо сматрати првим наговештајима модернизма у српској музици.¹⁸ Композитори ове генерације су себе доживљавали као „револуционаре“, конкретно као „експресионисте“, који „пониру у елементе модерне, искоришћавајући те елементе са искуством које је конструктивно“.¹⁹

Од почетка XX века до Првог светског рата, у периоду када је музичким животом у Србији суверено доминирао Стеван Мокрањац, најмлађи тадашњи композитори Коњовић, Христић и Милојевић имали су времена тек да нагосте своје праве потенцијале, а један међу њима и да узбурка домаћу музичку јавност: после премијере Христићевог ораторијума *Васкрсење* (1912), критичари нису негативно реаговали на сâмо осавремењивање музичког језика, већ на то што су уведени елементи веризма и импресионизма били, по њима, непримерени теми ораторијума. Њима, а пре свега Милојевићу који се експонирао у краткој полемици што је уследила, засметао је изостанак националних, српских обележја, па су инова-

¹⁷ О рецепцији дела Р. Штрауса и других композитора друге половине XIX и почетка XX века у Милојевићевом опусу видети: Роксанда Пејовић, „Могући утицај Рихарда Штрауса на композиције Милоја Милојевића“, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова (ур. Властимир Перичић), Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 32–44.

¹⁸ У свом, овде наведеном раду (в. напомену бр. 2), стр. 60–61, Биљана Милановић пише о почецима стилског плурализма у српској музици пред Први светски рат (елементи веризма и импресионизма), чиме се српска музика укључује у процес модернизације.

¹⁹ Милоје Милојевић, *О српској уметничкој музици – са особитим погледом на модерне струје*, Српски књижевни гласник, Београд 1936, књ. XLVIII, бр. 7, 497–510 (и сепарат).

тивне елементе у делу оценили као „туђе“.²⁰ Као и у другим музичким нацијама у којима је бар једна композиторска струја тежила изградњи препознатљивог „националног стила“, односно „национално-специфичног“ гласа, и међу српским композиторима се током неколико генерација одржавала тензија, мање или више изражена, између „националиста“ и „космополита“. У „трозвуку“ Коњовић–Христић–Милојевић²¹, прашки ђак Коњовић ће бити најдоследнији у свом опредељењу, док ће се остала двојица испробавати подједнако на оба подручја. Свакако је иронично то што ће Христић, коме се приговарало да олако прихвата „туђе“, касније створити *Охридску легенду*, своје најзначајније дело, по концепцији традиционалан целовечерњи балет заснован на фолклорним темама.

Коњовић је био чврсто усидрен у романтичарској естетици композиције, али је чинио искорак према модернизму, најпре у мањем броју дела насталих у годинама које су следиле после његових студија у Прагу (1904–06), када је још био под јаким дејством богате чешке музичке сцене, касније и у композицијама из међуратног периода, из времена својих интензивних контаката са савременим музичким, пре свега оперским, токовима у свету.²² Како напомиње Надежда Мосусова, Петар Коњовић није оставио записе о сопственом композиционом стилу, али се у разговорима понекад изјашњавао о својим стваралачким концепцијама. Сачувано је сведочење о томе да је, упркос томе што је у младим годинама себе сматрао модернистом, касније одустао од таквих претензија. Чак је и за Јаначека, кога је иначе веома уважавао, говорио да се „сувише препустио модерним струјањима“ (мислио је на дела настала после

²⁰ О рецепцији Христићевог ораторијума *Васкрсење* детаљно пише Катарина Томашевић: *Стилске координате ораторијума „Васкрсење“ Стевана Христића (1912) и питање раскрића традиција у српској музици на почетку 20. века*, Музикологија, Београд 2001, бр. 4, 2004, 25–37. В. и рад Александра Васића *Духовна музика у написима Милоја Милојевића*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1994, бр. 15, 155–164 (нарочито 159–163).

²¹ Уп. „Konjović – Milojević – Hristić: trozvuk koji bruji i odzvanja u srpskom i jugoslovenskom muzičkom prostoru tokom čitave prve polovine našeg veka“, Vlastimir Peričić, *Stogodišnjica Stevana Hristića*, Zvuk, Sarajevo 1985, br. 1, 7.

²² Када се погледа списак композитора које је изразито ценио и чија је дела посебно проучавао, одмах пада у очи да они, с мало изузетака, нису били носиоци модернистичких идеја, већ су били велики романтичари, претежно словенски, из друге половине XIX и с почетка XX века: Рихард Вагнер, Александар Бородин, Модест Мусоргски, Антоњин Дворжак, Леош Јаначек и више других. В. о томе у: Надежда Мосусова, „Стилска оријентација Петра Коњовића“, *Живот и дело Петра Коњовића* (зборник радова, ур. Д. Стефановић), САНУ (Научни скупови, књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2) – Музиколошки институт САНУ, Београд 1989, 39–44.

Каће Кабанове), док је о себи говорио да је „поносан што екстремни музички правци нису уздрмали његове концепције и угрозили уметнички идентитет“.²³ Његово дело је у домаћој средини с разлогом важило као иновативно, о чему сведоче Милојевићеве речи да „са њим [Коњовићем], заправо, почиње наша модерна“.²⁴

У целини гледано, Коњовићеви искораци ка модернизму били су опрезни, ограничени само на поједине делове композиционих целина и увек у служби интензивирања музичког израза. За српску музику пре 1914. године неке Коњовићеве солопесме (објављене у збирци *Из наших крајева*, 1906), биле су без сумње корак унапред, али још без модернистичких обележја.

У међуратном периоду Коњовић је примио нове утицаје, међу којима су били најбитнији они с подручја музичке сцене претходних деценија на словенском тлу – музичке драме и опере Мусоргског (Мусоргский) и Јаначека. Најсмелија искорачења из Коњовићевог позноромантичарског стилског оквира која се могу означити као експресионистичка²⁵, доводе се у везу с поступцима које је у *Јенуфи* и *Каћи Кабановој* примењивао Јаначек.

За разлику од стабилне Коњовићеве естетско-композиционе позиције, Милојевићева је променљива, што се може тумачити као резултат тежње ка експериментисању и извесног лутања у тражењу правог композиционог идентитета. Коњовић је критиковао нека знатнија одступања која је Милојевић начинио у односу на свој доминантно позноромантичарски стил у којем су извесне импресионистичке процедуре добро интегрисане. Елементи експресионизма су дискретније присутни у *Три песме на немачке стихове* (1924) и *Пирру илузија* (из исте године), него у *Ритмичким гримасама* (1935), делу јединственом у целом Милојевићевом опусу, композицији местимично крајње заостреног израза, чије су ритмичке и хармонске смелости можда проистекле из његовог сусрета са музиком Бартока (Bartók) и Прокофјева.²⁶ Посебно место међу његовим делима заузима балет *Собарева метла* (1923), у којем је виспрено музички одговорио на провокативност дадаистичког текстуалног предлошка Марка Ристића. Антиромантичарски карактер дела, могућа веза са

²³ Исто, 40.

²⁴ Милоје Милојевић, *Кнез од Зете, музичка драма Петра Коњовића*, Српски књижевни гласник, 1. VII 1929, књ. XXVII, св. 5, 380.

²⁵ Уп. Марија Бергамо, *Нав. дело*, 37.

²⁶ М. Бергамо износи став да је мотив за овај Милојевићев „тренутни излет у помодно“ могуће наћи у његовом „пркосном изазову бившим ученицима“, тј. прашким ђацима. В. *Нав. дело*, 54–66.

зенинизмом²⁷, хетерогеност музике, као и примена колажне процедуре²⁸, допринели су авангардном карактеру овог остварења. То је, ипак, био само Милојевићев „излет у непознато“, један од неколико сличних, после којих се враћао у своју сигурну композиторску „луку“.

Док се инклинација Милоја Милојевића ка модернизму најизразитије испољавала у делима без фолклорних примеса, Јосип Славенски је, као и Петар Коњовић (и још изразитије од њега), поседовао сензибилитет за фолклор који се спонтано исказивао модернистичким средствима. Одлучујући догађај за његов композиторски развој је без сумње представљао његов сусрет, још у студентским годинама, са музиком Беле Бартока, од које је добио импулс за своју инвентивну стваралачку надградњу. Повишени емоционални израз у његовим делима задобио је експресионистичку заостреност која се реализовала употребом смелих решења првенствено у димензијама хармоније и ритма (битоналност до атоналности, остинатност, полиметрија). Ако се изузму дела Марија Когоја и Славка Остерца у Словенији, Јосип Славенски је у српску (као и хрватску и југословенску) музику уградио опус који је код нас током двадесетих година био „најнапреднији“ (да употребимо тај омиљени термин модерниста). Више интуитиван музичар него композитор-интелектуалац, задржао се и остао трајно у оквирима раног експресионизма, из којих није искорачио у правцу објективизације израза, типичне за развој музичког мишљења после Првог светског рата.²⁹ Да је био креативан и ван фолклорних сфера, сведоче нека дела настала тридесетих година, међу којима се посебно истичу *Хаос* (1932) и *Музика у природном тонском систему* (1937), у којима је користио нове инструменте као што су Бозанкеов енхармонијум и траутонијум.

Као најмлађи учесници прве етапе српског музичког модернизма могу се означити Марко Тајчевић (1900–1984) и Миленко Живковић (1901–1964), који су такође тежили једном модернистичком приступу фолклорној материји. Тајчевић се рано афирмисао клавирским циклусом *Седам балканских игара* (1927) и, као и Славенски, креативно применио оно што је научио из дела Бартока и Стравин-

²⁷ В. Nadežda Mosusova, „Mesto Miloja Milojevića u srpskoj i jugoslovenskoj muzici“, *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog* (zbornik radova), Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, 51.

²⁸ В. Биљана Милановић, „Собарева метла : блискост с европском авангардом“, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића* (зборник радова), Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 262–277.

²⁹ О том аспекту Славенског дела в. Војан Вујић, *Desetogodišnjica smrti J. Slavenkog*, *Izraz*, Sarajevo 1965, br. 11, 324–336, и Марија Бергамо, *Нав. дело*, 66.

ског, никад се касније не одваживши (или не желећи) да испитује новије територије звука.³⁰

II етапа

Остварење „задатка“ да се учини одлучан корак у смеру даље модернизације српске музике представљало је „мисију“ генерације српских композитора која је почетком тридесетих година XX века ступила на музичку сцену: Миховила Логара (1902–1998), Предрага Милошевића (1904–1988), Драгутина Чолића (1907–1987), Љубице Марић (1909–2003), Станојла Рајичића (1910–2000), Војислава Вучковића (1910–1942), и Милана Ристића (1908–1982).³¹ Као учесници друге етапе српског музичког модернизма, они су начинили дисконтинуитет у односу на стваралаштво старијих, што им је било олакшано тиме што су студирали у Прагу, па у том одлучујућем раздобљу за формирање погледа на музику и друге уметности код младих људи, нису имали контакта са старијима. У својим првим радовима, компонованим пре одласка на студије, они су себе испитивали у односу на затечену традицију, пре свега страну. Осим Миховила Логара, пореклом Словенца са Ријеке, сви остали су имали мање или више интензивне контакте са Милојем Милојевићем, својим професором у београдској Музичкој школи, а неки и са Јосипом Славенским (Љубица Марић и Милан Ристић), што је у суштини значило само упућивање у свет савремене музике, а не и везивање за неку конкретну стилску оријентацију. На њих је, без сумње, музички модернизам с којим су дошли у додир у Прагу деловао као шок који је изискивао стваралачку реакцију. Једино је Ристић, који је пре Прага имао прилике да кратко студира у Паризу, где се упознао с најновијим композиционим тенденцијама, а потом показао инклинацију према Шенберговој атоналности и додекафонији, стигао у чехословачку престоницу боље припремљен на изазове модернизма.³² Од свих прашких ђака, једино је Милошевић показао изразиту склоност према неокласицизму. Ристић је комбиновао елементе неокласицизма и експресионизма, док су остали били претежно

³⁰ О утицају Бартока на Тајчевића в. Аница Сабо, “Бела Барток – Марко Тајчевић”, *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, САНУ (Научни скупови књ. CV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 5), Београд, 2004, 113–131, и Катарина Томашевић, *Modalities of Béla Bartók's Influence on the Serbian Music in the First Half of the XXth Century*, *Bartók's orbit*, рад прочитан на научном скупу *Bartók's orbit*, Будимпешта, 22–24. март 2006.

³¹ Наведени су према хронологији одласка на студије у Прагу.

³² Био је, уосталом, и доста старији од осталих из групе кад је стигао у Праг, јер је тамо отпутовао 1937, кад му је било двадесет девет година.

експресионистички оријентисани. Треба напоменути да се композиторске естетике старијих модерниста, оних из прве етапе (изузев привремено Милојевићева), нису промениле под утицајем нових стремљења која су усвојили млади.³³

Посматрани као целина, композитори прашке групе су у српску музику унели тада најактуелније модернистичке (експресионистичке и неокласицистичке) тенденције, са нагласком на атоналности, као и са индивидуалним склоностима или ка Хабиној микротоналности, или ка атематичности, неокласицизму и додекафонији. Овај пробој у сфере рационализације у организацији музичког материјала представљао је радикалан преокрет у српској музици, упоредив са ефектима које је у Европи изазвао претходних деценија и био још владајући у међународним оквирима. Настао је релативно мали број ових дела и она су углавном наишла на очекивано критички одговор у српској средини. Услови за наставак компоновања тако радикално усмерених дела нису били повољни, што је довело до извесног дистанцирања од екстремних варијаната овог модернизма, а избијање Другог светског рата означило је практично крај тих модернистичких настојања. Познато је и да је у другој половини тридесетих година дошло до повратка традиционалном изразу код једног од протагониста ове групе, Вучковића, као и то да је та промена била идеолошки мотивисана.

Композиторе „прашке групе“ можемо основано да означимо као авангардисте, како је то уосталом уобичајено у домаћој музиколошкој литератури. Захваљујући њима, српска музика је у својој другој етапи музичког модернизма досегла стилско поравнање с најпрогресивнијим усмерењима међуратног периода. Изрицање ове тврдње, међутим, подразумева да се има свест о неколико ограничавајућих чињеница: да наша музичка авангарда из тридесетих година обухвата само мали број композиција неколицине аутора; да се ради о почетничким, већином још недовољно вешто компонованим радовима; да нема „чистих“ примера примене неке савремене композиционе технике или метода, већ да су њихови елементи измешани са традиционалним;³⁴ да се није формирала нека специфична авангардна „школа“, за шта није ни било времена.

³³ В. шире о томе: Katarina Tomašević, *Srpska muzika na raslrsću Istoka i Zapada? O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici između dva svetska rata*, doktorska disertacija, Beograd, 2003, rukopis, 270. О Милојевићевом односу према модернистичким тенденцијама у српској музици и у ширем контексту, в. Александар Васић, *Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века* – „Српски књижевни гласник“, Музикологија, Београд 2005, бр. 5, 289–306.

³⁴ В. рад М. Бергамо, *Нав. дело*, 92, passim.

III етапа

Музика српског музичког модернизма у овој етапи имала је нека обележја карактеристична за прву етапу, као што су суочавање са (поново) великим заостајањем до којег је дошло због изолације земље после Другог светског рата и дејствовања идеологије социјалистичког реализма, као и спремност на компромис између старог и новог.³⁵ Учесници овог процеса били су далеко бројнији него што је то био случај у претходним етапама, што се може објаснити повећаним бројем композитора уопште (више школованих композитора и истовремено деловање више генерација), тако да се и већи број композитора нашао у позицији да тежи укључивању у актуелне међународне музичке токове.

Међу српским композиторима после 1945. године, окренутим наслеђу XIX и почетка XX века, готово без икаквих информација о великим променама чији је носилац била тадашња европска музичка авангарда, издвојила су се током педесетих година, када је мало попустила строгост идеолошких захтева, три пута модернизације. Контрoверзе које је у домаћој музичкој јавности изазвао објективистички, стравинсковски *Списак* (1954) Душана Радића (1929–), говоре о његовом готово субверзивном карактеру. Неокласицистичка оријентација је била најављена *Другом симфонијом* (1951) Милана Ристића, која због свог прокофјевског духа и лежерности израза није деловала тако провокативно као Радићево дело. Различити видови неокласицизма постали су тада један од доминантних путева приближавања европским токовима: Дејан Деспих (1930–), *Симфонија*, 1955; Владан Радовановић (1932–), *Концертантна симфонија*, 1956; Енрико Јосиф (1924–2003), *Sonata antica*, 1956; Василије Мокрањац (1923–1984), *Кончертино*, 1958.

Поред неокласицизма, своје поклонике је имала и тенденција (коју можемо означити као неоекспресионистичку) да се осавремењивање израза оствари на основи позног романтизма. Ова линија развоја се може схватити као нека врста одјека превирања на европској музичкој сцени у првим деценијама XX века, када је модернизам био у раној, експресионистичкој фази. Не треба да чуди што су у овом музичком усмерењу били заступљени неки бивши прашки ђаци (Станојло Рајичић, Драгутин Чолић), који су већ у својој младости имали искуство с експресионизмом. Њима су се придружили и млади композитори код којих је неоекспресионизам био припремна

³⁵ О путевима продора иновација у српску музику педесетих и шездесетих година, в. Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998.

фаза за каснија смелија упуштања у ново: Рудолф Бручи (1917–2002), Василије Мокрањац, Александар Обрадовић (1927–2001), Петар Бергамо (1930–).

Неокласицистичка и неоекспресионистичка грана српске музике педесетих година (па и нешто каснијих) могу се сагледавати као видови приближавања интернационалној авангарди тог времена, дакле као стваралаштво у оквирима „умереног модернизма“. Основна разлика међу њима односи се на музички израз, који је у првој грани претежно објективистички, сув и резак, док је у другој исповедног тона, емоционално и драмски обојен. Често третиран као стил који је сувише заглаван у прошлост (због привидног одустајања од захтева за иновативношћу), па стога регресиван, неокласицизам је у српској музици педесетих година значио управо супротно: начин да се демонстрира одлучна воља да се напусти традиција и сваки вид утицаја социјалистичког реализма и, уопште – борбу за аутономију стваралаштва.

Осим неокласицизма и неоекспресионизма, послератна деценија је изнедрила још једну реинтерпретацију наслеђа прве половине XX века, која би се могла именовати као *поетизована архаизација*. Подстакнути обновом интересовања за српски средњи век у сферама књижевног и ликовног стварања, као и истраживањима историчара уметности, неки композитори, на првом месту Љубица Марић, створили су дела у којима се испољио нов однос према темама прошлости, са карактеристичном антиромантичарском снагом експресије и изразом у коме се лично и опште спојило на начин који није ни чисто експресионистичког ни неокласицистичког типа, већ њихова специфична комбинација. Вероватно је за ствараоце овог усмерења – поред Љубице Марић, деловима својих опуса овде припадају и Енрико Јосиф, Душан Радић и Рајко Максимовић (1935–) – био најплодоноснији сусрет са делима Игора Стравинског из руске и неокласицистичке фазе.

IV etana

Крајем педесетих година XX века српска музика је ушла у четврту, последњу етапу музичког модернизма. Слично другој етапи, и четврта је била радикалнија од оне која јој је претходила, приближавајући се најактуелнијим тенденцијама музичког мишљења, понекад остварујући и синхроност, тако да се може означити као друга авангардна фаза у оквиру српског модернизма. Скоро све битне новине које су обележиле развој музике у свету током прве две деценије после Другог светског рата нашле су одјека у српској му-

зици шездесетих година, апсорбоване и профилиране кроз сваку појединачну стваралачку индивидуалност. Техника рада са звучним масама показала се као психолошки прихватљивија од неких других које су, бар у прво време, шокантно деловале на већину композитора, чак младих. Тако су серијализам, електронска музика, алеаторика, рад с магнетофонском траком и минимализам имали ограничен утицај на домаће стваралаштво, али је за развој српске музике било битно да се оствари рецепција тих најактуелнијих стремљења, макар и у скромном обиму.³⁶

Најизразитија личност српске авангардне сцене је Владан Радовановић, који и данас, истрајно и систематично, стваралачки истражује како зоне чисто музичког, тако и оне које настају у интеракцији различитих медија – синестезијску област. Још од времена студија он је градио личан однос према идеји интегралног серијализма, осмишљавајући свој „принцип фреквенције“ који га је водио ка композиционој техници рада с парцијалним кластерима. Применио је своје откриће радећи неколико година на *Сфероону* (1960–64), без одређеног увида у рад носилаца авангардних идеја у свету који су нешто раније реализовали дела сродна по идејној окосници. Поред Јаниса Ксенакиса (Xenakis) и његовог *Метастасиса* (1953–54), и неки други авангардни композитори тог времена истраживали су могућности рада са звучним масама, долазећи до сличних решења често независно један од другог. Ђерђ Лигети (Ligeti) радио је са кластерима и минуциозном микрополифонијом у својим суптилним *Привиђењима* (1959) и *Атмосферама* (1961), а до сличних резултата су дошли и Карлхајнц Штокхаузен и Кшиштоф Пендереcki (Penderecki). Владан Радовановић у своја дела уноси и (контролисану) алеаторику, ствара електронска (од 1966), компјутерска (од 1976) и радиофонска дела.

Током шездесетих година издвојило се још неколико српских композитора млађе генерације који су исказали склоност према селективној примени авангардних процедура. Александар Обрадовић је примењивао додекафонију, алеаторику, електронске и „конкрет-

³⁶ О српској музичкој авангарди в. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1983; Melita Milin, „New Music in Serbia“, *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas* (Dokumentation – Kongressbericht). Hrsg. Roswitha Sperber und Detlef Gojowy, Heidelberg 1992, 268–275; Тијана Поповић–Млађеновић, *Differentia specifica. Из композиторске праксе у Београду*, Музички талас, 1995, бр. 4–5, 28–40. (други део је под истим насловом објављен у истом часопису бр. 1–3, 1996, 36–52, а трећи део у бр. 4, 1996, 18–49); Властимир Перичић, *Тенденције развоја српске музике после 1945*, Музички талас, Београд 2000, год. 7, бр. 26, 64–80.

не“ звуке (снимљене на магнетофонску траку); Петар Бергамо је главну пажњу усмерио ка иновацијама на подручју форме и звучности (кластери у појединим одсецима); Петар Озгијан (1932–1979) био је привучен могућностима серијализма и пољске сонористике; а Рајко Максимовић алеаториком такође пољског порекла.

У следећој деценији су се у домаћу авангардну сцену укључили и најмлађи – Срђан Хофман (1944–), са првим и јединим прилогом интегралном серијализму у српској музици (*Хексагони*, 1978) и Ивана Стефановић (1948–), која је испитивала подручја електронске музике и шире, радиофоније, као и чланови групе *Опус 4*, рођени крајем четрдесетих и почетком педесетих година (Миодраг Лазаров, Владимир Тошић, Милимир Драшковић, Мирослав Савић), који су се у току студија побунили против традиционализма у настави на београдској Музичкој академији, а потом наставили да делују неколико година под окриљем Студентског културног центра. Били су првенствено привучени радовима и идејама Џона Кејџа и америчких минималиста.

Међутим, као што је то било на широј, међународној музичкој сцени, тако су и у Србији (и Југославији) седамдесете године означиле почетак дистанцирања од авангардних стремљења. Неки од представника тада средње генерације композитора, као Василије Мокрањац и Дејан Деспић, који се никад и нису приклањали авангарди, постепено су усвајали неке савременије приступе, неометани ни од авангардних ни од постмодернистичких тенденција које су се тада формирале. Поједини композитори тада млађе генерације, као Милан Михајловић (1945–), Вук Куленовић (1946–), Властимир Трајковић (1947–), Светлана Максимовић (1948–) и Зоран Ерић (1950–), у својим првим самосталним радовима после дипломирања нису се укључили у неки од токова авангарде из шездесетих година, већ су испољили тежњу ка заснивању својих радова на различитим тековинама модернизма, од његових почетака. Они су у следећим фазама свог стваралаштва усвајали неке идејне постулате постмодернизма (нпр. коришћење технике репетитивности изникле из минимализма, са елементима популарне музике – џеза и рока), али постмодернизам нису примили на експлицитан и декларативан начин, упоредив са приступима Џорџа Рочберга или Кшиштофа Пендерецког. Кључно остварење тог смера представља *Arion – le nuove musiche per chitarra ed archi* (1979) Властимира Трајковића, дело које као да имплицитно критикује актуелне авангардне тенденције и својом „новом једноставношћу“ жели да скрене пажњу на вредности и покретачке идеје музичке ренесансе (алузија на збирку мадригала и арија Ђулија Качинија /Caccini/ *Le nuove musiche*, 1601).

Расправе о овом делу треба свакако да обухвате и претходни композиторов опус у којем су били постављени стабилни ослонци у делима Клода Дебисија и Оливјеа Месијана (Messiaen).

Осамдесете и деведесете године у српској музици биће обележене све већом доминацијом постмодернистичког модела размишљања, што је конкретно значило поновну афирмацију тоналности у широком смислу, повратак музичким жанровима, рад са цитатима музике других композитора, обично из ранијих епоха, уношење пулсирајуће ритмике из популарне музике, и слично. Захваљујући таквој ширини поља стварања, могуће је да се аутори различитих генерација који су деловали у том времену сагледају из уједињујуће постмодернистичке перспективе, што се може видети на примерима позиција Љубице Марић, Дејана Деспића, Зорана Ерића и Исидоре Жебељан – да наведемо само по једног представника различитих генерација, од којих је свака следећа млађа за око две деценије од претходне. За све то време је Владан Радовановић истрајавао на својим синтезијским и метамузичким пројектима, као једини доследни авангардиста.³⁷

* * *

Циљ овог рада био је да се српска музика XX века сагледа из перспективе динамике њених иновационих тенденција, што је условило потребу суочавања са проблемима модернизације, односно модернизма. Да би се што објективније и ефикасније проникло у ову област, било је неопходно да се најпре представи европски, односно светски контекст развоја музике у прошлом веку, а потом да се повуку линије које повезују те стваралачке тенденције и активности са онима које су се одвијале у домаћој средини. Посвећена је пажња терминологији која се код нас користи у писању о музици овог раздобља и образложени су разлози за коришћење ознаке *модернизам* уместо *модерна* (па тиме и *постмодернизам* уместо *постмодерна*). Начињена је и периодизација српског музичког модернизма, која је дата у широким потезима, без залажења у могуће случајеве неуклапања опуса појединих композитора у дату схему. Нека будућа детаљнија студија донеће сигурно извесна преиспитивања изложених предлога, што је без сумње део природног процеса критичког дијалога у свакој науци.

³⁷ Радовановићеви метамузички радови припадају засебној категорији која није ни музика, ни синтезијска уметност.

Melita Milin

THE STAGES OF MODERNISM IN SERBIAN MUSIC

(*Summary*)

In order to consider this topic, it was first necessary to discuss certain problems of terminology and periodisation relating to musical modernism in general. It is already familiar the extent to which the terms „new music“, „modernist“, „contemporary“ and „avant-garde“ music have been used interchangeably, as synonyms. For this reason, it was first important to outline the period of musical modernism as almost generally accepted, which is regarded as an epoch comprising three different periods: (i) period of early modernism (1890–1918), announced by a break with later romanticism and a turn towards French Impressionism, Austro-German Expressionism and Russian ‘folkloric Expressionism’; (ii) period of ‘classical modernism’ (1919–1945) that witnessed a diffusion of neo-classicism and serialism; (iii) period of ‘high modernism’ (1946–1972) characterised by highly experimental compositional techniques such as integral serialism and aleatoricism. In relation to this, avant-garde movements are seen as radically innovative and subversive tendencies within this modernist epoch, and while certain postmodernist ideas can be recognised as early as the 1950s, postmodernism as a movement hadn’t gained its full potency until the 1970s. Since then, it has assumed different forms of existence as well as having assimilated a continued form of ‘modernist project’.

The second part of the article proposes a periodisation of Serbian musical modernism, which is divided into four stages. The first stage (1908–1945) was a period where elements of Impressionism and German expressionism were creatively introduced into the works of several leading composers (Petar Konjović, Stevan Hristić, Miloje Milojević, Josip Slavenski, Marko Tajčević). The second stage (1929–1945) was marked by a group of composers who studied in Prague and assimilated certain progressive compositional techniques such as free tonality, atonality, dodecaphony, microtonality and athematicism (Mihovil Logar, Predrag Milošević, Dragutin Čolić, Ljubica Marić, Vojislav Vučković, Milan Ristić). The third stage (1951–1970) followed immediately after the era of Socialist Realism, which involved the rediscovery of the pre- World War II Western modernism and prepared the ground for contemporary avant-garde developments, almost non-existent before 1961 (Milan Ristić, Dušan Radić, Dejan Despić, Vladan Radovanović, Enriko Josif, Stanojlo Rajičić, Vasilije Mokranjac, Aleksandar Obradović, Ljubica Marić, Rajko Maksimović). The fourth stage (1956–1980) was the period during which the post-World War II avant-garde developments found their home amongst Serbian composers, some of them conceived almost simultaneously with but independent of the current progressive development in the rest of the world (Vladan Radovanović, Aleksandar Obradović, Petar Ozgijan, Petar Bergamo, Srdjan Hofman, the group *Opus 4*).

UDC 78.037(497.11)

811.163.41'276.6:78

Leon Stefanija

**BETWEEN AUTONOMY OF MUSIC AND THE
COMPOSER'S AUTONOMY.
NOTES ON MODERNISMS AND TRADITIONALISMS
IN SLOVENIAN MUSIC OF THE 20TH CENTURY**

Abstract: The aim of this article is to examine the relations between the old and the new in the context of 20th-century Slovenian music. The question about the old and the new is seen not only as a question of different facets of an age-old opposition, but also as a complex issue of the epistemological contextualization of those different facets. Centred on the main historiographical entries – the avant-garde, modernity, traditionalism, and post-modernity –, the outline of the 20th-century Slovenian musical culture endeavours to point out what is a common problem of the Western musical heritage from the past century: the problem of defining constituents of the old and the new within different epistemological contexts.

Key words: new music, contemporary music, postmodern music, epistemology of music analysis, sociology of music.

Contents: THE AIM; A HISTORIOGRAPHICAL SURMISE; THREE TURNING-POINTS IN FRAMING THE NEW IN SLOVENIAN MUSIC; First frame; Second frame; Third Frame; A TOPOLOGICAL SURVEY OF HISTORICAL CATEGORIES IN SLOVENIAN MUSIC SINCE 1945; Histories on Slovenian music after 1945; Traditionalism; Modern music; Post-modern music; A TYPOLOGY OF SLOVENIAN POST-MODERN MUSIC; TO CONCLUDE WITH

The aim

My aim is to examine the relations between the old and the new in the context of 20th-century Slovenian music. As one among predominant historiographical premises, comprising different facets of the musical practice, the question about the old and the new is seen not only as a question of different *faces* (M. Calinescu) – individual musical phenomena –, but also as a complex issue of *the eyes* belonging to those different faces.

Thus the goal of this article is far from offering a comprehensive historical sketch of the 20th-century Slovenian music with its epistemological agendas. Nonetheless, centred on the main historiographical entries – the avant-garde, modernity, traditionalism, and post-modernity –, the following outline of the 20th-century Slovenian musical culture aims to point out what is, I believe, a common problem of the Western musical heritage from the past century: a problem of defining constituents of the old and the new within different epistemological contexts.

A historiographical surmise

In the last quarter of the 20th century, usually labelled *postmodernity*, there predominate claims about a loss of different sorts of signposts and of growing differentiation. Consequently, claims predominate about *erasing the gap* between modernisms and (among others) traditionalisms – a kind of irreconcilable *paling* of oppositions into a “myriad of mirrors” of possible, imaginable, available, and once already known, seen, and heard things. This time presumably brings nothing “really” new and emphasizes, with baffling range, merely the process of transformation of the old phenomena. There is much uncertainty concerning the statements about “the fall into the vast freedom” – a recurrent although hardly substantial argument about the “specificity” of the contemporary compositional practices. They do not remain contradictory merely according to the range within which the musical life is formulated, but also through the veiling of otherwise different epistemological foci: Is it necessary to speak “of increasingly richer features” of contemporary music and “of accomplishment” of the ideals of artistic autonomy (devised by the modernists) or of the processes of “dying-off” and of “withering-away” of the once sublime realm of Western music?

Seemingly a personally conditioned question would hardly be worth mentioning, if contemporary music could be set in a row with all those “past’s futures” – the ideas and realizations of new music(s) – that are so specific to the Western art music. The difficulty with postmodern music is not seen in itself, in the differences and paradoxes of the contemporary musical practices, but in the perplexed range of its relations with its past and its (hardly predictable) future.

At least two complementary relations seem to have a vital role in the forming of its elusive identity. The first one could be indicated with a somewhat ironic transfiguration of the metaphor of contemporaneity as a dwarf perched on the shoulders of a giant. The mediaeval metaphor, ascribed to Bernard of Chartres, acquires the background for the musical metaphor of a postmodernity as a dwarf sitting on the giant, but all one can supposedly see is an outline of a thorny path on which giants, having lost their equilibrium, are bumping one into another. In the meantime, the horizon of the dwarfs on their shoulders is bouncing not only forwards and upwards, but also their eyes are compelled to scan the surroundings and the way ahead – the selected compositional and aesthetic nodal points along which their giants are treading. The second relation between the old and the new is more pragmatically focusing on “taking parties” between the ancients and the moderns. It shifts the epistemological context of the dwarf on the giant’s shoulders into a picture of a dwarf talking to other dwarfs about his advantages of a life

freed from many “earthy things” to which their “stupid giants” are bounded up. In other words, what is done by the second view of the relation between the new and the old is to gain an “enrichment of the term ‘modern’ with a number of sharply polemical connotations”¹. This view, bringing nothing new if compared to the first one, contributes a pragmatic aspect to the discussion of the modernisms and traditionalisms that is, after all, a fairly important one in the history of 20th-century music history.

Both indicated relations between the new and the old seem to stir up a number of epistemological questions. As for the “postmodern” music and its putative lack of tangible criteria: it often remains unclear if the negative stance – i.e. the reproaches concerning the contemporary “prisoners of freedom”, various “demises” of the Western musical tradition (as if contemporary music has lost power in a series of bare *effects* and that consequently the proclamation of the disappearance of the possibilities for a long/er-term *effect* of everything that composers create) – or its opposite, the positive stance toward postmodernity as a “final liberation” from the old prejudices, refer to compositional, receptive, or general cultural history. No matter which stance one wishes to advocate, one should obviously differentiate the epistemological – especially between the axiological, etiological as well as heuristic – issues implied in both. Without being able to offer any final claims about the old and the new, a set of threads from which the relations between the old and the new are woven offers an epistemological footing, relevant, I believe, for notions of the *new* and the *old* in (not only Slovenian) 20th-century music.

Three turning-points in framing the new in Slovenian music

In Slovenia – let us say, also – the frequent identification sign is still the persistent division into *modernists* and *traditionalists*: into ideal opposition, inside which a somehow “undefined” plurality of musical poetics is nestled. But at the same time the dividing line of this kind is becoming weaker in its convincing power, elusive are the foundations of the mentality calling for linear antinomies between the “traditional” and the “new”, the “high” and the “low”, the “domestic” and the “foreign”, “the unique” and “a plagiarism”, etc. On the contrary, there is a growing awareness of the debunking of the ideals of progress, revealing the consequences of the *development* process - consequences of the different ways in search of personal artistic truth. Some of them, despite everything,

¹ Matei Calinescu (1996), *Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 35.

have helped to give birth to valuable musical creations that undoubtedly have a broader cultural value.

Naturally, also cultural values are in abundance. But the scatteredness of pluralism is not to be mistaken for the polyphony of differences, for also significant common features could be found where differences are claimed. In a period of emphasizing the simultaneousness of what is different it is precisely the *relations* – or, rather, the tensions between kindred and different phenomena – that are seen either as a bounty or a weakness. These relations, of course, do not refer only to composers and their works, but also to institutions and events, ideas and biases, cultural as well as political conditions. Therefore, I would like to present this mosaic of layers of Slovenian musical practice in the 20th century.

I would be inclined to think in terms of some historians who claim that the Slovenian 20th century began in 1918, after attaining independence from the Austro-Hungarian Monarchy. Yet the real calendar differs from the cultural, even more from the psychological one in which art usually dwells. Thus the relations between stylistic features, cultural climate, groups of people or other phenomena specific to certain periods, are knitting scenes that do not allow such an (over)simplification. Instead, in knitting the threads of the Slovenian 20th-century music, three changes need to be mentioned in the first place. They form a kind of reference-web within which the notion of the new has been embedded: the first change could be addressed as a broad *cultural strive toward music as autonomous art*, the second as a more socially determined *necessity for composers' autonomy*, while the third is a set of *habitual issues on cognition of music as artistic expression*.

First frame

The cultural nature of the first turning-point in understanding the new in Slovenian music of the 20th-century can be confined as being on the level of the history of pragmatic ideas. It is a transformation of the ideals from 19th-century national movements, musically bounded to the so called reading-societies – societies that cultivated the idea of a national culture – leading toward the ideals of music as autonomous art. The most obvious sign of this process was the musical periodical *Novi akordi* (*New chords*). As a vernacular counterpart to the older ecclesiastic journal *Cerkveni glasbenik* (*Church Musician*, published 1978–1945, 1976→), *Novi akordi* (*New Chords*) was the first periodical on music that has been published, in contrast to its short-lived predecessors, on regular basis for a longer period of time. At first a bimonthly journal, *Novi akordi* appeared in 1901 as a periodical for solo or chamber scores, in

1910 also the supplement with reviews and articles on music was added, informing and educating the readers. The periodical became a too heavy burden for its editor, Gojmir Krek, a Slovenian living in Vienna, lawyer by profession and *Liebhaber* by vocation.

Now, *Novi akordi* was published within a decade and a half, when the fin-de-siècle spirit pervaded the most advanced idea(s) allowing, soon after the First World War, the Berliner music chronicler Paul Bekker to give a name to an epoch, *Neue Musik* (1919). But *Novi akordi* did have a rather conservative stance toward the novelties, as practiced by E. Satie, C. Debussy, A. Scriabin, Ch. Ives, G. Mahler, I. Stravinsky, A. Schönberg and others (not to mention the futurists). *Novi akordi* only dropped a hint that a new era was emerging with their awkwardly expressed title. With regard to the technical and aesthetic features, all pieces published therein (some of them justifiably, but some among them mistakenly almost forgotten today)² offered the musicians a solid, enjoyable music that – with few exceptions³ – reached, at the most, the happy medium of the 19th-century middle-class private musicianship.

The aesthetics of the then leading German and French music did not find a way in the mental circumstances, in which the newly founded *Slovenian Philharmonics* (1908-1913), a national counterpart to the German *Philharmonische Gesellschaft* (1794), lost its chef conductor Václav Talich because of the intrigues hindering his ambitions of practicing music as autonomous art. Although the Slovenian audience of that time did become aware of the national music as autonomous art, it did not accept the compositional novelties that later on became leading achievements of the 20th-century music.

Nevertheless, the swing of the Slovenian musical life and music (re)production after the First World War bears witness to the efficacy of the Slovenian pre-war music above all in the following institutions: except *Novi akordi*, very active was especially *Glasbena matica* (*Music society*) – the main and only central Slovenian music society until the beginning of World War II; 1872–1945 –, further also *Orglarska šola Cecilijinega društva* (*School for organists at the Caecilian Society*; 1877–1945, 1999→), *Slovensko narodno gledališče* (*Slovenian National Theatre*), and the operatic and symphonic activities of the German community that was fairly strong in this region.

² Choirs, songs, piano pieces, compositions for violin and piano as well as some other chamber miniatures.

³ For example, *Novi akordi* indicated one of the European main music novelties of that time, expressionism, with the piano miniature *Moment* (1912) by Janko Ravnik (1891–1982) and mixed choir *Trenotek* (*Moment*; 1914) by Marij Kogoj (1895–1956).

Second frame

After the First World War, *Glasbena matica* accomplished a half-century-old idea: *Konservatorij Glasbene matice* (*Conservatory of the Music society*) was founded.⁴ The pre-war pedagogical endeavours of Anton Foerster (1837–1926), Fran Gerbič (1840–1917), Matej Hubad (1866–1937), Stanko Premrl (1880–1965) and their colleagues had achieved meritorious success, and the *Conservatory* offered a basis for the changes with regard to the music tradition then stemming mainly from the *Liebhaver*-mentality. Moreover, *Konservatorij* offered a platform for otherwise dispersed individual efforts in “catching up the European streams” and, above all, enabled a mental turn away from a belittling division between “us and them”⁵. Another institutional novelty was born under auspices of *Glasbena matica*. As the former German *Philharmonische Gesellschaft* dissolved, *Orkestralno društvo* (*Orchestral Society*) took over its function as the main local symphonic institution. Anton Lajovic (1878–1960), an influential lawyer and a solid composer promoted it into an institution, as he wrote in the new Ordinance (1921) for this society, that its task is “by and large to cultivate music in Slovenia, especially music of south-Slavic provenance”. *Glasbena matica* preserved this cultural mission until 1945, when the range of activities of this music association, disfavoured by the new socialist regime because of its “bourgeois scent”, was confined to a mixed choir. As late as in the last decade, the original aspirations of *Glasbena matica* as a central Slovenian music institution had been coming to the fore, with different people, of course, but with quite similar idea(s).

Musical life between World War I and II was inspired by two cultural stances: between the flaring national(istic) consciousness of people like Anton Lajovic, and the newly rising opportunities of equating, but above all of juxtaposing, the domestic culture with the “foreign”, especially “Middle-European art”, as favoured by people such as Stanko Vurnik (1889–1932). The German operatic and symphonic activities were brought to an end. Although only in modest range, the operatic scene in Maribor (the second largest Slovenian city) did become enlivened, the Slovenian *Opera*, nationalized in 1920 as a part of the *Ljubljana’s National Theater*, underwent estimable advancement within fourteen seasons of

⁴ The *Conservatory of Glasbena matica* was reorganized in 1927 into a *State Conservatory*, in 1939 was transformed into the *Academy of Music*.

⁵ Cf. Andrej Rijavec, ‘Sloweniens Wünsche an die “Musikgeschichte Österreichs”’, in: *Musicologica Austriaca* 2, Salzburg: Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft, 59–69 (66); _____, ‘H glasbi na Slovenskem in slovenska glasba – uvodni razmislek’, in: *Informativni kulturološki zbornik*, Martina Orožen (ed.), Ljubljana: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Filozofska fakulteta (1995) 227–231 (229).

directorship by Mirko Polič, who enabled the change of “a provincial theatre to a national one”⁶.

The period between World War I and II thus brought a new musical bias: if before the First World War the voice-centred Slovenian music tradition prevailed⁷, from the 1920s onward instrumental music began to grow in importance. However, vocal tradition has remained strong up to this day. Between the Wars, the conditions there were dependent on several choral associations. Already before the First World War, the active *Zveza slovenskih pevskih zborov* (*Association of Slovenian Choirs*) was dissolved and, in 1924, the *Jugoslovanski pevski savez* (*Yugoslavian Association for Singing*) was established. In this context, two *župas* (“parishes”) were active – one for the region of Ljubljana (“Hubadova župa”, comprising 36 choirs) and the other one for Maribor (“Ipavčeva župa” with 25 choirs). At the same time, *Pevska zveza* (*Singing Association*) with its 198 choirs was functioning as a link for all the choirs that accepted the “principles of the ‘Slovenian Christian Social Union’, inherited by the Jan. E. Krek”⁸. In the 1930s also the youth choirs experienced institutionalization, although a short-lived one.⁹ A more mottled picture appertains to the instrumental music. Except for different chamber combinations, cultivated mainly by different institutions for occasional performance – and notwithstanding the mentioned activities of *Glasbena matica* – four pillars of shaping the instrumental concert life in Ljubljana should be mentioned for the period between the Wars: *Orkester Narodnega gledališča* (*The National Theatre Orchestra*) had also symphonic concerts, and in 1921 began to give subscription concerts also *Vojaška godba Dravske divizije* (*The Army Band of the Drava Division*). These orchestras were also being joined by individual musicians on regular basis from the *Zveza godbenikov za Slovenijo* (*Association of Musicians for Slovenia*) and, in the thirties, also by students from the *Conservatory*. A further

⁶ Borut Loparnik (2000), “Poličeva doba slovenske Opere: ozadja in meje”, in: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, Ljubljana: ZRC SAZU, 205–224 (221).

⁷ It might seem rather peculiar, but it should be understood as a part of Slovenian culture in its historical heritage, that in a city like Ljubljana, where the *Academia Philharmonicorum* was established in 1701, the first “romantic symphony” composed by a native Slovene composer (Fran Gerbič) was written in 1915 (*Lovska simfonia* [*Hunting Symphony*]).

⁸ Vilko Ukmar (1939), “Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938”, in: *Sportski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije*, Ljubljana: Jubilej, 292.

⁹ Beside *Cerkveni glasbenik* (*Church Musician*), singers acquired their materials from three other journals: *Pevec* (*The Singer*; 1921–1938), according to the Pan-Slavic ideals chiselled music journal of *Pevska zveza*, and similarly conceived *Zbori* (*Choirs*; 1925–1934), published by *Ljubljanski zvon. Grlica* (1933–1935) helped to promote youth choir music, flourishing especially in the youth choir *Trboveljski slavček*.

discernible contribution to the Slovenian musical life in the thirties was given by the *Radio* broadcasting corporation (1928→) and by the *Ljubljanska filharmonija* (*Philharmonics of Ljubljana*) established in 1935. It was *Ljubljanska filharmonija* that tried to fill up a vacancy in a milieu without “properly working” symphonic institution: i.e. after the first *Slovenian Philharmonics* (1908–1913), only *Orkestralno društvo* was formally the main, but – apparently insufficiently active – institution devoted to performing symphonic music.

With the growing appreciation of Slovenian instrumental music between the Wars in the public domain, and not only in the intimacy of the (mainly literary) salons, as in the 19th century, also the idea of new music was gaining in importance – all the more so as the Second World War was approaching. In contrast to the ideals of new music before the First World War, the notion of the new in music received less institutional sheltering. At this time the journal *Nova muzika* (*New music*) propagated new music. Although with much more enthusiasm than before in *Novi akordi*, *Nova muzika* was but another short-lived music journal (1928–1929). It brought, with more or less clearly defined strivings for new music, some idea(l)s of the musically new – but in sum: it was much more a feeble voice of the few against the prevalent utilitarian dealing with music than a mirror of the new musical achievements. Now the proponents of the new did know what they should be opposed to: they battled, as Franc Šturm wrote¹⁰, over “false folklorism”, “stylo-mania” and debatable “Sloveno-philantropy”. But new music in their eyes was vaguely and, from case to case, differently understood, not only in practice but also in terms of music theory and philosophy. Although some interesting composers from that time could be mentioned¹¹, it seems indispensable only to note that the most penetrating compositional figures of Slovenian music between World War I and II, Marij Kogoj (1895–1956) and Slavko Osterc (1895–1941), enabled the generations after the Second World War to dwell on a neat distinction that was to become an idealistic paragon for years to come: between *expressionism* (Kogoj) and *neo-styles* (*neoclassicism* and *neobaroque*, specific to the work of Osterc) – a kind of Slovenian 20th-century archetype which Western art theory usually addresses, with various vocabularies and profound finesse, as the difference between the *emotional* and *rational* approaches to music.

¹⁰ From a letter of Franc Šturm to Slavko Osterc, quoted in: Katarina Bedina, *List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1981, 15.

¹¹ For instance, besides Karol Pahor (1896–1974) and Danilo Švara (1902–1981), the idea of new music was important to the oeuvre of Pavel Šivic (1908–1995), Demetrij Žebre (1912–1970) and Franc Šturm (1912–1943), Vilko Ukmar (1905–1992), partly and only for this period also the work of Lucijan Marija Škerjanc (1901–1973).

The period between World War I and II thus widened out the ideas on the new in music. At that time at least, the way was paved for a more institutionally recognizable existence of new music, expressed first in the journal *Novi akordi* (1901–1914) and pursued with more persuasiveness in *Nova muzika* (1928–1929). However, the new in music was – a complex notion as it is – a catchword demarcated, on the one hand by several compositional criteria – especially from Prague and Vienna, with which not only the past cultural ties remained strong, but through which also the main advocates of the new in Slovenian music had been at least partly educated – and, on the other hand, by a more culturally conditioned set of beliefs and preferences with regard to one of the central antinomies of 20th-century music: the antinomy between the pragmatic category of *composers' autonomy* and the metaphysical category of *music autonomy*.

Third Frame

If key-notions in the history of Slovenian music after 1945 should be addressed, the choice would have to dwell, with inevitable simplification, on a variegated nomenclature. Apart from neo-style approximations and emphasis on personal musical poetics, three critical catchwords prevail: socialist art (or socialist realism), avant-garde (as the culturally “most advanced” level of modernism), and postmodernity. In more academic terms, Slovenian musicology speaks mainly of three style-bound historiographical premises: traditionalism – modernism – post-modernism.

It may be understood as an irony for the Slovenian cultural tradition – a tradition that in the last fifteen years has been trying to overcome “black&white paintings” of its communistic past – to bring into the focus of discussing postmodernity the same theoretical quandaries that were specific to the notion of socialist art as well as of the avant-gardes. The situation could find parallels with some of those antinomies listed by H. Danuser in the last edition of *Musik in Geschichte und Gegenwart* for the entry *Neue Musik*¹²: in all cases, one of the central issues is, as T.W. Adorno aptly admonished in one of his lectures amidst the greatest “avantgardistic fever” during the 1950s, the fast aging of the new music. For Slovenian music since 1945, it seems that post-modern extremes have stimulated a reflection not only on differences, but on pinpointing common denominators, enabling one to distinguish, as semiotic opposition reads, between *types* and *tokens*.

¹² Hermann Danuser (1997), *Neue Musik*, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bärenreiter, Sachteil 7, 75–122.

Of course, such a generalized claim can gain some sense only if the details about each little stone in the mosaic of Slovenian music after 1945 can show at this stage, why such an allusion to a universalistic ideal of *the classical* – and it is exactly the utopian *musica perennis* that Adorno's *Das Altern der neuen Musik* is amounted to – should be taken seriously in discussing the otherwise hardly comparable musical topics of socialist realism, modernism and postmodernism.

However, before discussing them in some detail, I would like to point to the third important change in the history of Slovenian 20th-century music. It is a change in the domain of music appreciation, a change – or rather: a still ongoing process of changing – of *habitual issues on cognition of music as artistic expression*. This, I believe typical Western characteristic, seems to pervade in Slovenia from the time since the end of the fifties (since 1958, when a TV set became an indispensable piece of the household furniture, and also other technical facilities for sound distribution became more widely accessible). By comparison with the first half of the century, the rather fast coming changes in aesthetic ideals (not only in Slovenian music since 1945) almost demand one to keep in mind that this social “banality” helped to realize a profound change in thinking about the new – it compelled one to accept the unavoidable pragmatic stance that, to use B. Groys's note: “Das Neue ist nicht bloß das Andere, sondern es ist das wertvolle Andere.”¹³ Groys's claim that only “valuable novelties” are novelties at all could be, of course, differently understood. But at least one of the implicit claims is difficult to overlook: although the values of each style, or musical ideal, could be incommensurate, unique, inestimable for the specific “consumer(s)”, when discussed alongside of some other – as they might be – similarly incommensurable historiographical categories, they become more palpable as far as their common features as well as differences are concerned. After all, only if common grounds exist, do differences appear – as well as different values resulting from ramified relations of power.

Thus a comparison of the content appertaining to the main historiographical categories of Slovenian music since 1945 is given further on (a kind of a “historiographical topology”), followed by more substantial discussion on the compositional practice in the postmodernity. In focusing on the historiographical categories of the Slovenian music since the World War II, the question about *constituting*, of *becoming*, of *forming* historiographical categories has been a main epistemological support. More concretely, I am indebted for a valuable epistemological cue to the

¹³ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München-Wien: Carl Hanser Verlag (Edition Akzente, ed. Michael Krüger) 1992, 43.

German form of structuralism in the so-called history of concepts (Begriffsgeschichte), as developed primarily by the historian Reinhart Koselleck – especially to his focus on a *historical time* and its social and ideological *representations*.

A topological survey of historical categories in Slovenian music since 1945

One could wonder whether different views that can be found in the histories of 20th-century have been founded on similar suppositions. The century of individual musical styles and traditions seems to experience an embodiment of its “myriad of mirrors” in its second half, although its first half does not lack rhizomatic landscapes of individual composers, framed in different geographical and cultural contexts. The more the second half of the 20th-century is seen as a cultural whole, founded on the ruins of the Second World War, the more quandaries arise with defining the present time, called postmodernity, as a part of this cultural whole. Moreover, as postmodernity is fairly often defined as “a sign” indicating “a crisis of defining things”¹⁴, it seems that this cultural whole has at least one constant: a sense of differentiating its pasts and futures.

One can easily agree that it is not always possible to talk about an agreement with regard to *individual* phenomena, past or present. Yet on rare (although by no means less important) occasions, differences do emerge with regard to the thematic premises supporting the argument.¹⁵ Historiographical categories are such premises: for example, aesthetic or sociological “framings” (R. Littlefield) like “modernism” or “avant-garde”, “expressionism” or “post-modernity”. They produce a kind of “notion-webs” that are comparable to one of the classical examples of topology – the underground (transport) map of a big modern city or, we could add, a tourist guide or anatomic sketch: we are not interested in how big or important phenomena are, but how and where are they connected. This might be seen, of course, as a superficial approach, by and large at odds

¹⁴ Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag, 2002, 319. Originally Iser's thought reads: “Der Ausdruck [Postmoderne] ist sinnvoll nur als Indiz. Er verweist auf eine Bestimmungskrise, wo eine alte Signatur nicht mehr greift, eine neue aber noch nicht eindeutig in Sicht ist. [...] Dazu will der Terminus anhalten. Er hat Signalfunktion.”

¹⁵ A historian's perspective has been questioned many times not because of thinking in terms of this or that historical category – about these or those musical works, styles, theories etc. –, but because of inappropriate surmises and explanations, even “omissions”, of connections between them: because of the lack of a minimum attention that, in Reinhart Koselleck's words, should be paid to “the before” and “the after”, or to “the below” and “the above” with regard to a discussed phenomenon.

with the ideals of a thoroughness of the contemporary (not only) music research. However, far from sharing this scruple, I believe that such an epistemological compass can offer telling insights into a musical culture and its music. That is the main reason for focusing on historiographical categories concerning Slovenian music after 1945, not, for the moment, on the music “itself”.

Histories on Slovenian music after 1945

As far as the historiography of Slovenian music of the 20th century is concerned, the following information is necessary. At the moment, one book on 20th-century Slovenian music is available. Although some valuable partial studies on Slovenian music after the Second World War have been published, only a handful of surveys have paid a special regard to Slovenian music after 1945.

The main formal difference between historical discussions of Slovenian music is in focusing on either *common features* or *individual* endeavours and achievements. For example, Dragotin Cvetko in his history *Slovenian music in the European context*, published in 1991 as a revised version of his three-volume history from the end of the fifties¹⁶, tried to differentiate the compositional practice in broader descriptive terms centred on the categories in a line traditionalism–modernism–post-modernism. He described “circles” of composers with regard to their relation to ideology (e.g. socialist realism), stylistic features (neoclassicism, different romanticisms), aesthetic universals (expressive, emotional features), “school” of composition (as Osterc’s followers), individuality (as “with academic distance”), features of the entire opus (as instrumental, chamber music), generation, or geo-political characteristics, such as the opposition of living *in Slovenia* or living *abroad*.

Dragotin Cvetko had a sound experiential *common sense* for a selective description of the musical past. His main historiographical categories are derived from the compositional as well as social history. This period is described by Cvetko as a process with three main changes, the first one being a politically oppressive decade of the fifties (with prevalent neo-classicism and different derivatives of romanticisms), followed by the avant-garde sixties (the second highlight of modernism in Slovenian music, embodied in the group *Pro musica viva*), gliding into decentred seventies and eighties, the decades of the vaguely definable post-modernity.

With much more telling details and specific elaborations, but with regard to the categorical apparatus concerning compositional history

¹⁶ Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v Evropskem prostoru*, Ljubljana: Slovenska matica.

identical views are offered by some other authors. I would confine myself to five of them: to Niall O'Loughlin, Katarina Bedina's reflection on the historical categories constituting the identity of Slovenian music, Ivan Klemenčič's anthology of Slovenian music, Jurij Snoj's and Gregor Pompe's survey of notation in Slovenian music, or Lojze Lebič's penetrating historical sketch¹⁷.

In spite of different historical perspectives and attention devoted to the second half of the 20th century, these authors have offered valuable insights into this period. It is probably not too difficult to infer the possible differences between them from the titles of their respective publications. As one can expect from a comparison of a book on history in the traditional sense (O'Loughlin), an article on historical fundamentals of historical identity (Bedina), representative collection of recordings (Klemenčič), history of music notation (Snoj / Pompe), and critical historical overview (Lebič): different emphases on single historical aspects are given to the compositional, aesthetic, social, ideological, cultural, and political past.

An answer to the question, of what the *relations* between the mentioned historiographical categories tell us will be offered after concentrating in more detail on the three main historical notions important for Slovenian music after 1945: traditional, modern, and post-modern music.

Traditionalism

O'Loughlin offers a fine example of *traditionalism*, specific to the 1950's:

“After the Second World War there was great confusion all over Yugoslavia, and in particular the parts closest to Austria. The havoc created by the German invasion and occupation was considerable, to

¹⁷ Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, Ljubljana: Slovenska matica 2000. Katarina Bedina, 'Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela', in: Dušan Nečak (ed.), *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas*, Ljubljana: Filozofska fakulteta 1997, 152–167. Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo / Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Ljubljana: Založba Obzorja Maribor in glasbeno založništvo Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2000. Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU 2003. Lojze Lebič (1993: I), 'Glasovi časov' (I), in: Naši zbori, 45/1–2, Ljubljana, 1–5; (1993: II), in: Naši zbori, Ljubljana, 45/5–6, 111–118; (1994: III), in: Naši zbori, 46/1–2, Ljubljana, 1–5; (1994: IV), in: Naši zbori, 47/3–4, Ljubljana, 59–65; (1996: V), in: Naši zbori, 47/1–2, Ljubljana, 1–6.

say nothing about the upheaval caused by the Communist revolution. The rebuilding of the country by the new government was obviously going to take many years. Musical institutions were being re-established, but only slowly, as money had to be used for the alleviation of problems caused by the desperate shortage of food and living accommodation as well as for the reconstruction of industry. In the circumstances it is hardly surprising that composers lacked a sense of adventure. With Osterc dead and Kogoj in a mental hospital, their influence was slight. Three traditionally orientated composers whose work has already been discussed, Škerjanc, Arnič and Kozina, were all active in the post-war years. There was not surprisingly scarcely any move to adopt the new techniques that were beginning to find favour in Western Europe. Even those composers who had started to use more advanced techniques, for example, Pahor and Švara, returned to more conservative styles. One may regret the lack of initiative on the part of composers, but it was hardly their fault, as poor communications with the outside world, especially the West, prevented their contact with these new ideas. Although no state pressure was exerted on composers to conform to certain styles and techniques (as in the Soviet Union), composers felt the need to follow a style that would not give offence in the prevailing social climate.

This safe traditionalism did have its advantages. Composers could find their feet without being put under pressure to follow the latest fashion. Some of the music of this period lacks inspiration, but most was competently written. Much, however, is of more than mere historical interest. In addition to those developments already discussed, two approaches found favour among composers: symphonism, mostly in neo-classical styles and folk-music derivatives” (From the original English. Niall O’Loughlin, *Novejša ...*, op. cit. 2000, 109.)

It is probably immediately obvious that O’Loughlin’s elegant description of the fifties unambiguously juxtaposes the aspects of compositional and social history. The social issues have wide focus and comprise at least three main aspects: *political issues* (revolution, forms and range of constraint), *psycho-social aspects* (“composers felt the need to follow a style that would not give offence ...”), general cultural circumstances (post-war confusion, “poor communication with the outside world”), economic issues (desperate shortage, rebuilding etc.), and music institutions. O’Loughlin clearly phrases his cautious, but nonetheless affirmative judgements of the music from that period (music that deserves “more than mere historical interest”). Also from the compositional history, the citation reveals three central categories: substantial models of style (“neo-classical styles and folk-music derivatives”), temporal and value denominator of style (traditionalism, conservative style), and the idea of the authorial autonomy (“composers could find their feet without being put under pressure to follow the latest fashion”).

The relation between compositional and social categories is clear: “safe traditionalism” or “conservative styles” were somehow “natural” due to the social conditions of that time (although O’Loughlin “surprisingly” notes that the “sense of adventure” is not present in the work even of some older composers, previously inclined to the ideas of musical modernism).

Of course, O’Loughlin’s interpretation could be subjected to a rather long line of supplements and additional emphases about single issues, if the current historical revisions would have been taken into account. The views about the truth and untruth concerning politics in the Slovenian music of the fifties are, at the time, a “work in progress”. Far from being a subject of discussion here, I would like draw attention to the *temporal* dimension – more precisely: to the implied temporal embeddedness of the mentioned historiographical categories – in O’Loughlin’s epistemologically dexterous glimpse of Slovenian music in the fifties.

The *temporality* is explicitly stated within the social categories as a process of “rebuilding of the country”. In contrast to the social aspect, temporality is only supposed within the compositional categories. Here it could be recognized in three ways, in two negative terms and one positive: 1) as “in itself” inverted time, as a time of isolation from Western Europe, a time of cultural blockade, as a “time without references”, thus 2) as a time of retrogression as far as style is concerned, and consequently 3) as a time of almost total self-reflectivity, preventing composers from feeling the “pressure to follow the latest fashion”. In all three cases, *temporality* plays a minor role in understanding the relationships between the compositional and social categories. At the same time, O’Loughlin’s description reveals a temporal frame that refers to the immediate past (Kogoj, Osterc) and immediate present (Škerjanc, Pahor, Švara, compositional trends in Western Europe at that time). O’Loughlin’s temporal aspect does not suggest an ahistorical goal-oriented process (this has the role of a modest personal remark about the “more-than-historical” value of several more works from that period). On the contrary, it offers an almost vacuum-like structure of relations between the social and compositional categories.

Without mentioning denotations such as “socialist art” or “socialist realism”, O’Loughlin’s historiographical categories for Slovenian music in the fifties do not differ from those used by the other mentioned scholars. They use the same categorical apparatus to describe the time of “socialist music”. But the differences in designating it as a period of *socialist realism* reveals a rather telling epistemological detail. Lojze Lebič speaks of socialist realism as of a “normative aesthetics”, Katarina Bedina detects it as a cultural “slogan”, Ivan Klemenčič defines it as a

vaguely defined “model” forced upon arts, while Jurij Snoj and Gregor Pompe have labelled it as a “doctrine”.¹⁸

¹⁸ **Lebič:** “Creating art in the shadow of socialist realism. Art to the people. Exclusion from the happenings in the art world in Western Europe and a break with the modernism from the time between the First and Second World War. [...] Two things have defined that time: impetuous passion and happiness after the suffered danger, but for many people also bitterness and fear of the revolutionary takeover of the authorities by the communists [...]. The beginning of the new time is founded on the worst Slovenian self-destruction. Enthusiasm, marches, but in the background liquidations (clandestine, so as the candles on the mass-scaffolds have been lit only recently). Kafkian drama beneath an appearance of victorious happiness. Supervision and control over the artistic domain have been taken over by the agitprop (an agency for agitation and propaganda within the central committee. ‘... Russian model as far as the socialist realism is concerned and a negative stamp for all the arts of the decadent and depraved capitalism ...’ (Boris Zihelr as early as in 1944)’ [...] The art creation reveals itself in a shadow of this normative aesthetics, above all as a big stylistic, compositional and aesthetical uncertainty and confusion: it is displayed in lofty words, above all hidden in the opuses, destinies and life experiences of individual creators and only in the end in specific sonic shapes or compositional solutions to which they could be attached.” (Lebič 1993: 113–114.)

Bedina: “After the Great War the genesis of musical identification disappeared again. All the slogans from the past won only a new ideological premise in a changed wording – the goal justifies the means when building new socialistic equality. Political emigrants tried to find a way out as they could (we are becoming aware of their work only since 1992). The art music in Slovenia was subordinated to the slogan of socialist-realism: if you are not with us, you are against us. Anew the historical memory lost itself as well as the connection with the spirit of the time. It was not easy to begin anew, even impossible for the musical institutions.” (Bedina 1997: 166. Translated by L.S.)

Klemenčič: “The first fifteen post-war years or so were a time of caesura and a discontinuation of development from the pre-war period. Combined with physical and spiritual isolation these times were marked by the abandonment of autonomous aesthetics and a general moderation and dormancy of style. This was a period of a pre-modernist, particularly revolutionary political spirit, which the outwardly repressed and the inwardly obstructed art, in its negativism, had to reflect. On the directive of the Communist party, art was required to draw closer to the masses, to be in their service, and in this way support the regime, although the model of the demanded socialist realism was not clearly defined. Alongside such ideological pressure, the aforementioned romantic trend was preserved as one level of style, as in the case of L. M. Škerjanc, where it may still be mixed with Impressionism, or with Realism and Naturalism, as in the symphonic compositions of Blaž Arnič [...]. In addition to the romantic realistic versions the objectivism and optimism of neo-classicism was also ideologically acceptable. At the beginning of the 50s, composers of the middle and young generations [...] were adherents of this musical style, later joined by the neo-Baroque and partly expressive composers [...]. During the 50s, the period of already established composer’s internal opposition or adoption, rebellion or conformism, initially moderately a subjectivism of Expressionism began to be revived as a third level. Since it was proclaimed as decadent or by the national socialist totalitarian twin as degenerate art, it was objectively unacceptable and in

These formulations of “socialist realism” demand a wide-ranging scale of research. Socialist realism is in Lebič’s eyes an aesthetic category, for Bedina it is a cultural catchword, for Klemenčič a political category, for Snoj / Pompe more an ideological issue. And each of these epistemological levels urges a historiographer to find different plausible relations with regard to the temporal variables they are referring to – as well as with regard to the contents within them. “Socialist realism” *is* all of what the mentioned scholars have been writing about: aesthetics, a catchword, political issue, an ideological issue, and even more of this. From whatever perspective one tries to grasp it, “socialist realism” brings new emphases to traditionalism within a clearly marked off horizon: beginning in the dawn of an immediately preceding “traditional aesthetic”, reaching its peak in viewing music as autonomous/dependent phenomena, and ending in the politics and musical poetics of selective constraint. It is superfluous to ask whether common features in defining socialist realism and post-modern art exist. On the contrary, it would be interesting to pursue the relations between the ideas and realizations of *traditionalism* in a specific period amounting to its parallels “before” and “after”: its past and its future.

To avoid misunderstandings with regard to “socialist realism” it should be noted that Yugoslavia – and Slovenia as one among its six republics – was at odds with the USSR from 1948. From then on, an idea of “social democracy” was the main political aspiration (and difficulty at the same time), founded on an unwritten but ubiquitous principle of the Yugoslav Communist Party: “We prohibit nothing, if we are not jeopardized.” There was, of course, a kind of totalitarian regime. Without interest in music, it has grown weaker with the years passing from the end of the Second World War.¹⁹ Consequently, it is difficult to claim that

real-socialism was in opposition to the law-entrenched dialectic materialism. An example of how Slovenian music might have developed [...]” (Klemenčič 200: 203–4)

Snoj / Pompe: “A large number of composers [...] remained faithful to the musical heritage of the late 19th century also after the Second World War. This was due to the late professionalisation of the Slovene musical life, the vague relations between post-war Communist political ideology and culture, and then again some of the older composers were not eager to change their accustomed musical language, which also fitted the doctrine of socialist realism.” (Snoj / Pompe 2003: 214)

¹⁹ The question concerning centralism and unified art policies in Slovenia thus reveals itself as a rather complex one. Some features of the perplexed circumstances in the 1950’s have been felicitously pointed out by Boris Kidrič, one of the most influential politicians at the time. In January 1951, two years before his death, Kidrič emphasized “middle-class, blind [elemental] forces” from the report of the spokesman of the “team of the *Central Committee of the Slovenian Communist Party*” Moma Markovič, as the main problem of the Communist party in Slovenia. (Boris Kidrič in a record of a meeting of the politbureau of the Central committee of the Slovenian Communist

the “anti-decadent” musical politics – comparable to that in the Soviet Union and similarly administered countries – had a crucial impact on Slovenian music. The system was practically incapable of implementing radical steps in music as early as in the middle of the 1950’s, although the ideological rhetorics of that time as well as experiences of self-censorship speak of a certain degree of oppression. Although the official politics required “faithfulness” to the communist ideals, an effective repressive apparatus was lacking. It was especially not susceptible to controlling music(ians).²⁰

Modern music

In spite of the otherwise important differentiations new / contemporary, new / modern, contemporary / modern, avant-garde / contemporary, even avant-garde / new music, the terminological quandary does not seem crucial for recognizing the main aim of the constituents proper to all these terms: to distinguish the old from the new. The category of *modernism* of the second half of the 20th century is much more heterogeneous than *traditionalism*. In Slovenia specific for the 1960s with a strong orientation toward the future as well as some ideals from the main European festivals of new music, it is a much more centrifugally determined notion if

party in January, 1951. In: Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*, Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije 2000, 257.) From the protocol records of the sessions of the Central Committee of the Communist Party of Slovenia, where Kidrič’s evaluation of the political situation in Slovenia is documented, as well as from other protocol records of that very influential political agency, it is possible to infer that the “middle-class blind [elemental] forces” referred to 1) clericalism, supposedly one of the the strongest opponents of socialism in Slovenia as well as in Bosnia and Hercegovina, and 2) the Soviet inform bureau.

²⁰ This was probably due not only to the fact that music as an artistic medium was far from having such a socially penetrative force as the written word or film, but also because of the autocracy and national consciousness of the leadership of the Society of Slovenian Composers, founded in 1945, and because of the *modus vivendi* of the executive republic agencies. It seems that the state did not manage to (and partly even did not bother to) constitute an effective supervision of Slovenian musical life. This enabled, for instance, “low-value” music (jazz or foreign popular music) to imbue everyday culture before the end of the 1950s, and to experience a cultural breakthrough in music at the beginning of the 1960s.

There are, of course, more critical interpretations of this period, such as Klemenčič (Ivo Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem* [“Music and the totalitarian state in Slovenia”] in: Drago Jančar, ed., *Temna stran meseca* [“The Dark Side of the Moon”], Ljubljana: Nova revija 1998.) But they are founded on some individually suppressed musicians (almost in all cases not because of their music, but because of their social position) and above all, on problematic aesthetical simplifications of the semantic potential of music, musical progress and musical ideals.

compared to the centripetal nature of *traditionalism*, limited to the immediate past and present.

The history of Slovenian modernism of the second half of the 20th century was closely connected to the group of composers gathered under the name of *Pro musica viva* and their chamber ensemble, *Ansambel Slavko Osterc*. Both phenomena of Slovenian modernism have been thoroughly presented by Matjaž Barbo, who proposes the year 1952 as the time of the “first appearance of an approaching new generation of composers”²¹ and argues about the new in their modernism(s) with the following words:

“The new generation of musicians resisted it and formulated a **new modern aesthetic** which once more argued for the **standard of musical autonomy**. It was **oriented against any sort of (romantic) illustrativeness**, be it in the form of a narrative symphonic poem or of leitmotifs associated with music drama. **In the sense of compositional technique, this resistance showed itself in a consistent disavowal of the “general comprehensibility” of the major-minor tonal system**, instead of which **composers searched for and implemented new ways of systematizing and organizing compositional elements**. [...]

The young generation of composers began to search for models other than their immediate predecessors; always determined, **they attempted to surprise the Slovenian musical public with their distinctiveness**, which at the same time **they tried to conclusively substantiate as a generally recognized aesthetic value**. [...]

The central program goals of *Pro musica viva* were three: **to perform “contemporary” Slovenian music** (above all the compositions of the members of the group), **to present “contemporaneous” foreign streams**, and to **awaken the Slovenian historical avant-garde to consciousness**.” (Emphasized by L.S.)²²

In spite of more complex branching of the social and compositional aspects constituting Slovenian musical *modernism* (only indicated in this small fragment from Barbo's otherwise comprehensive study) the forward-looking orientation demands that be paid to the historiographical categories involved – in contrast to traditionalism – as to variables within an open *process*, not so much as a state of affairs. As Barbo shows, the main compositional premise of the post World War II modernism is a constant digression from the past.

²¹ Matjaž Barbo, *Pro musica viva : prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2001, 37ff.

²² Matjaž Barbo, ‘Skupina *Pro musica viva*’, v: Jernej Weiss / Matjaž Barbo / Leon Stefanija (eds.), *Pro musica viva – 2005: znamenja ob poti*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Slovensko muzikološko društvo 2005, 4.

If the point of departure of the process of modernization was firmly grounded in the efforts to surpass the old compositional techniques, styles and aesthetics, its unpredictable future was dispersed in favour of autonomous distinctiveness, as it was, for better or worse, the consequence of individual sights and notions of the future and – above all – of what is *distinctive*. The heterogeneity of individual musical aesthetics, an important feature of the modernism in Slovenia as well as abroad, was directed against the compositional past, and instead offered hardly any specific future except an utterly subjective comprehension of it.

At this point, it would be possible to do no more than to direct oneself to the question of *fulfillment or betrayal* of the musical modernisms with which Arnold Whittall discussed the quandaries of interpreting the “ordering principles”²³ that could enable at least compatible and mutually complementary approaches to the heterogeneity of modern music. Namely, it is exactly this heritage of a free-floating “message in a bottle” that seems to be the main turning point towards what happens to be called post-modern music. The pinnacle of modernism seems to be a step into a musical postmodernity, where the ideas of *possible* expression became suspicious, if not superfluous, whilst the main artistic concerns seem to gather – spiritually or opportunistically understood – around *employability*.

Post-modern music

“As might be expected,” to use Carl Dahlhaus’ phrase, “the very same dispute over hierarchy among those economic, social, psychological, aesthetic and compositional factors that impinge on music history crops up again in the controversy over the methodological repercussions of the noncontemporaneity of the contemporaneous”²⁴ especially with regard to the musical postmodernity. Its connection with modernism as well as traditionalism is unquestionable, but the range and particularities involved in it are an interesting stumbling block.

The disputes over the hierarchy of post-modern categories (or rather, in emphasizing different aspects of it) seem to be at odds with the fact that, although in the music since around mid-1970s one can still find there a persistent (explicit or implied) division into *modernists* and *traditionalists*, the term *post-modern* with its derivatives has become a shibboleth for many diverse phenomena ranging from musical works to cultural contexts that jut

²³ Arnold Whittall, ‘Fulfillment or betrayal?’, in: *The Musical Times*, Winter 1999: 11–21 (20).

²⁴ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig Verlag 1977/1993. English transl. by J. B. Robinson, *Foundations of Music History*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, 143.

out, at least to some degree, on the horizon of both rival categories from the beginning of the 20th century. Postmodernity refers to a “somehow undefined” plurality of musical phenomena as well as to an epoch “without limitations”²⁵. In its compositional repercussions, as a heterogeneous conglomerate of styles,²⁶ the postmodern music is knitting a much more complex web of historiographical categories than modernism and traditionalism. On the one hand, the music of postmodernity is discussed with regard to almost any previously known category of music – be it modernism, traditionalism, socialist music, or popular music, world music etc. On the other hand, its integrative aesthetics – with chameleon-like abilities of incorporating almost any style – enables phenomena to be discussed with similar epistemological freedom of “gliding over the imaginable”, but at the same time – and this is one of the main paradoxes: it claims absolute sovereignty over the individuality and universality at the same time.

Yet, behind the appearance of an irreconcilable complexity of relations between social and aesthetic categories, the temporal perspective – or rather: the lack of it – reveals one of the key features specific to postmodern music. Probably there can be hardly found an objection to the claim that postmodern music is trying to encompass historically and culturally different musical codes, past and present, running the risk of losing its own social as well as aesthetic identity. After the experiences with the avant-gardes of the 20th century and their exhaustive (and exhausted) experiments with compositional techniques, the only (more or less firm) criterion has remained – the composer's autonomy, or rather: his integrity. Of course, with an immense “stockpile” of poetic categories at his disposal and a properly narrowed focus at the same time, expecting from him to find original soundscapes without offering him many choices to attest his “historical place” in the novelties of the compositional technique. In other words: it seems that the post-modernity has pushed away the confines of the historical time. While having erased a demarcation line with the past and scattered around the temporal pointers to the future (although this future is far from an imaginary one, as usually in modernisms), the symbols used to define postmodernity have been demoted to mere indicators of an evasive categorical apparatus. But, is this true? Is the contemporaneity as elusive as it seems at first glance?

Without answering this question – since one can easily confirm or disagree with the answer: both views have comparable arsenals of arguments –, I shall offer only an epistemological footage for answering it.

²⁵ Cf. for instance, Ivan Klemenčič, *Musica ...*, op.cit. 2000: 197ff.

²⁶ Cf. Gregor Pompe, ‘Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve’, in: *Musicological annual 2002/XXXVIII*, Ljubljana, 31–42.

A typology of Slovenian postmodern music

Where is the wisdom we have lost in
knowledge? Where is the knowledge we
have lost in information?

T.S. Eliot, *The Rock* (1934)

Eliot's thought quoted above is one of the many which testify to the uneasiness of the so-called developed civilizations. Speaking of informational (over)saturation alludes to the state of affairs in culture, permeated with the idea of the development as progress. And to understand it, one has to admit that "the progress of knowledge about the circumstances of knowledge" (P. Bourdieu) is a substantial part of this progress – a fact that should be considered also when adopting a historicising, unproblematic standpoint of understanding postmodernity as the "end" of a period.

In contrast to the widespread belief about the continuation of the "project of modernism" in postmodernity, another view is equally recurrent. As tersely formulated by one of the esteemed Slovenian composers, Lojze Lebič – "The wheel has turned full circle" –, the thought about the postmodernity as a concluding phase of modernity, presents the music from the seventies onwards as a concluding section of a dynamic arch which started with premodernity at the break into the 20th century, reached its peak in both avant-gardes, and is fading out in decentred contemporaneity, in which the "crisis of musical language ... in the eighties is deepening".

Lebič's somewhat pessimistic perspective is a part of a widely accepted persuasion that the musical canon of the West, as a module of the musically valuable compositions and compositional attitudes, has become questionable in one essential point: at the crossroads of the compositionally unquestionable contemporaneity and of "what is more" (T.W. Adorno), which the proclamation of postmodernity, of course, unconditionally presupposes. On the one hand, no one denies (or can deny) the importance of the new, while on the other hand many "past futures" have been presented in equally novel ways hindering critiques about "reviving" or "remaking" the past. A series of works written during this period allows one to say that the composers do not seek support in *certain* traditional patterns but rather in the *definiteness* and *distinctiveness* of compositional means. In other words: instead of an "anxiety influence" (H. Bloom) there prevails an "anxiety of inexpressiveness" – despite a number of notable works composed during this period.

It appears that for this reason one should remember the thought about *truthfulness* as one of the key paths towards understanding human activities which J.-F. Lyotard in his report on the postmodern state prefers to the questionable notion of contentual *consensus*. And it would

be hardly an exaggeration to claim that one should seek *truthfulness* in the direction of legitimizing various processes of selection of the compositional means when developing one's personal artistic idiom, and not in the direction of consensus about its values.

It is, of course, problematic to speak about the legitimization of musical phenomena in circumstances where value criteria are being obscured by mediamorphosis and market logic, whereas the composing itself is dictated by the differentiatedness and idiosyncrasies of each individual, specifically to that extent where the search for explicitly common traits becomes suspect. Nevertheless, at the same time it would be suspect to ignore the common ground upon which differentiation is only possible. Hence: differentiatedness or unification? The question is, however, somewhat misleading: the answer is, as so many a time in history, somewhere in-between – on the thin line between the belief in one's own existence and the "licentiousness of the sense for historia" (F. Nietzsche).

In Slovenian music, the share of what is possibly common can be sought on two levels, or more precisely: in the *relation* between aesthetic intentions and compositional poetics. From the standpoint of compositional poetics, there is, on the one hand, an extremely differentiated play of sound which, as a part of the tradition of the avant-garde "emancipation of sound from the tone" can be designated as a kind of *trans-histori(cisti)cal* musical logic of sonorous universals, or rather trans-histori(cisti)cal logic of combining diverse sonorous patterns that sometime have recognizable ties with the musical past (trans-historicism), but mainly they (at least wish to) remain historically unbound soundscapes (trans-historism). On the other hand there are compositional textures that wish either to remain bound up with the traditions of tonal musical thinking ("historism") or emphasize only individual compositional elements of the past (historicism).²⁷

FORMAL/STRUCTURAL or "SONIC" (R. Feller) COMPREHENSION
OF THE AESTHETICAL

HISTORI(CISTI)CAL
MUSICAL POIETICS

TRANSHISTORI(CISTI)CAL
MUSICAL POIETICS

SEMANTICAL COMPREHENSION
OF THE AESTHETICAL

²⁷ Cf., Leon Stefanija, 'New versus old in the Slovenian compositional practise of the last quarter of the 20th century', in: BEK, Mikulaš / MACEK, Petr (eds.). *Horror novitatis*, (Colloquia Mvsicologica Brvnensia, Vol. 37, Vol. 37). Praha: Koniasch Latin Press; Brno: Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University Brno, 2004, 158–172.

The above indicated determinants imply the importance of the opposition between the relatively abstract “structural” interplay of tonal or sonorous patterns and semantic “narrative moments”, that open up the associative flexibility of the musical texture into various directions – historical, social, philosophical, physicalistic, gestural ones etc. Furthermore, both premises of the Slovenian compositional practice discussed above, poetic and aesthetic, seem to lead up to the levelling of historical differences through a kind of logic of “intimate history” – a logic of personal notions about past as well as present notions and ideals of music and its functions. But such a historicizing view unveils above all the genesis of the aesthetic side of contemporary composition and at the same time reveals (clearly, not only the musicological) embarrassment in the search for a suitable cognitive apparatus for the contemporary music – music which does not assent to live overshadowed by the past although, at the same time, wants to remain embedded in its honourable embrace. Because of a series of brilliant compositions from that period it seems sensible to think over not just about postmodernity as a period of “immense greyness” but rather about a “strive for narrativity” of a period for which, like the label postmodernity, are equally suited also, let us say “reflexive modernity” (U. Beck), “post-modern modernity” (W. Welsch), “ars subtilior” (H. Schütz), “ars combinatoria” (G. Rochberg), and the like.

Nevertheless, something does hold good. Compositional tumults that are looking for musical order in the minutely thought-out procedures of evading formalistic schematics, the simplicity and immediacy of expression in the complexity of texture, musical narrativeness not just in simplifications and in the banal, but above all in refined “moments of narration” and its identification with the awareness of the elusiveness of one’s own historical standpoint, have not merely “turned the wheel full circle”. They have turned it again, which is another story. However, for this one, a concluding comment about the levels on which the old and the new in music should be discussed seems inevitable.

To conclude with

Georg Simmel, one of the “older” thinkers in favour with the post-modern thought, believed that: “Das Leben kann eben nur durch das Leben verstanden werden, und es legt sich dazu in Schichten auseinander, von denen die eine das Verständnis der anderen vermittelt und die in ihrem Aufeinander-Angewiesensein seine Einheit verkünden.”²⁸ Simmel’s

²⁸ Georg Simmel, ‘Vom Wesen des historischen Verstehens’ from: *Geschichtliche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Heft 5, Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Königliche Hofbuchhandlung.

view could easily fit into almost any historiographical persuasion, irrespectively of its epistemological background (or intentions).

As for the new and the old in music, as generative notions they depend on *contextualisation* of a phenomenon within a certain setting of surmises, questions, ways of discussing them (methods), and answers. And this article has endeavoured to outline some essential features of the new and the old, as applied to Slovenian music, without paying much attention to the levels to which Simmel's above cited thought is referring. This "Schichtenlehre" of epistemological levels seems to have a vital role in understanding the notions discussed. Hence, the concluding remarks aim to suggest a context for understanding what the old and the new in music is dependent upon epistemologically.

Far from intending a thorough survey of questions and methods that are, or could be, reckoned as particles of the hermeneutics of music, I would like to point out to four, probably well known, epistemological demarcations offered by S. Mauser, J.-J. Nattiez, C. de Lannoy, and S. Mahrenholz.

The entry on musical hermeneutics by Siegfried Mauser²⁹ offers the following four foci for interpreting three fields of musical practice³⁰ (author's graphics):

	<i>Author</i> [Autor]	<i>Text</i> [Text]	<i>Performer-Sounding event-Listener</i> [Aufführender-Klangereignis-Hörer]
<i>Level of the factual</i> [Ebene des Faktischen]	[...]	[...]	[...]
<i>Level of the intentionality</i> [Ebene der Intentionalität]	[...]	[...]	[...]
<i>Level of actualization</i> [Ebene der Aktualisierung]	[...]	[...]	[...]
<i>Level of the historical Kontext</i> [Ebene der Geschichtlichkeit]	[...]	[...]	[...]

Mauser's fields of musical practice recall the much discussed application of Jean Molino's tripartite analytic scheme accepted by Jean-Jacques Nattiez³¹:

<i>Poietic level,</i>	<i>neutral level, and</i>	<i>aesthetic level.</i>
-----------------------	---------------------------	-------------------------

²⁹ Siegfried Mauser, 'Hermeneutik', in: Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, Band 4, Kassel, Basel, London&co.: Bärenreiter 1996, 262–270.

³⁰ I use the term "musical practice" in the sense of Kurth Blaukopf (Blaukopf 1986), as a generative notion referring to the activities, goods and ideas in *any* respect connected to the notion of music. (Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München: DTV 1986.)

³¹ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Oxford: Princeton University Press 1990, 10ff.

The main difference between Mauser's and Nattiez's analytical foci lies in Mauser's differentiation of the three fields of study of musical practice. Another basic difference should be mentioned: Nattiez defines the fields of musical practice in rough but fundamental terms, as cursors pointing to different *objects* (e.g. the poietic level should include anything important to the creation of a piece of music), while Mauser's fields of musical practice are specified concretely in a more narrow sense.

Further, the tripartite scheme of *realities* by Christian de Lannoy³² offers no specific fields of musical practice:

- *reality of things*
[Dingwirklichkeit],
- *reality of experience*
[Erfahrungswirklichkeit],
- *system-reality*
[systemische Wirklichkeit].

It would be similar to Mauser's, if, for example, his two middle foci (*Level of intentionality* and *Level of actualization*) could be mapped in Lannoy's *reality of experience*. But even in doing so, it is obvious that there is something from Lannoy's differentiation that is only hinted at in Mauser's scheme: Lannoy explicitly speaks of the epistemological level, *system-reality* (=systematically "parcelled" picture of a reality), as of a relatively independent level of interpretation. Does also Mauser's scheme imply the level of interpretation also within his cross-section of the third column and fourth row (*Level of the historical context* in the *Performer-Sounding event-Listener* category)? Or is the level of interpretation implied as well in the cross-section between the third row and third column (*Level of actualization* in the *Performer-Sounding event-Listener* category)?

Even if the question of system reality could be raised for both mentioned epistemological levels, further discomfort is encountered with regard to the relations between the more objectivity-claiming level that Mauser calls *Level of the factual* and the three levels following it in the same column below. Moreover, *Level of the factual* – similar to the *neutral level* in Nattiez's scheme or Lannoy's *reality of things* – should

³² Christiaan de Lannoy, 'Variationen im Metakontrapunkt, Ein systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse', in: Henk de Berg, Matthias Prangel (eds.), *Kommunikation und Differenz, Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, 203–227.

be even duplicated from a row into the column. The *level of the factual* is, after all, a counterpart of the other interpretative pole, namely of the level of surmises: without combining the two, hardly a single utterance about music that least implies a claim to interpretation is feasible. In other words, Mauser's hermeneutic scheme has more specifically defined foci *and* fields of musical practice compared to Lannoy's. Mauser's scheme shows a proclivity toward prescribing a way of thinking (although he warns that he offered only a descriptive model, not a "hermeneutic formula"), while Lannoy encompasses rather a huge portion of the world we live in, and our experience of it, in an elemental sense of a descriptive epistemological compass.

Similar to Lannoy, but still new, is the framing of the epistemological levels proposed by Simone Mahrenholz³³:

- (I₃) *Level of conscious experience*
[des bewussten oder bewussthafte Erlebens]
- (I₂) *Level of habitual action*
[Gewohnheits- und Gleichförmigkeitsmuster]
- I₁ *Level of the subconscious*
[die den bewussten Symbolisationsleistungen vorgelagerte Ebene]

If Mauser implies and Lannoy demands the consideration of the "scientific language", Mahrenholz makes a rather smooth crossing from the subconscious domain to the conscious experience, as if all the stages should be subjected to a "scientific language" of music research. She scales the knowledge in terms of epistemological structure leading from the unconscious to the conscious response. Her epistemological levels are as wide as one could only wish the sciences could cope with. It is far from a music-confined division of the epistemological foci, thus allowing a thorough differentiation of the fields of musical practice that should be studied from these perspectives.

And it is, I believe, this widely opened platform of knowledge, ranging from the subconscious toward habitual and conscious domains, that has brought about changes in 20th-century interpretations of music. Whether they have been oriented toward someone's future or past, habitual or subconscious level – forward or backward, "from without" or "from within" – does not seem to matter as much as does the rather banal fact that a process of differentiation, specific for the 20th-century

³³ Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000.

compositional as well as epistemological history³⁴, has sharpened and specialized rather than discarded (even less resolved) the question about the new in music.

It seems that the postmodernist version of the metaphor of the new as a dwarf standing on the shoulder of a giant, mentioned at the beginning of this article, transfers the issue on the new towards a complex, epistemologically rather awkward question about the notion of the classical, the valuable, the praiseworthy, about the new as “nicht bloß das Andere”, but, as Groy’s mentioned viewpoint claims, “das wertvolle Andere”³⁵. It also redirects it towards other cognitive criteria besides those on which the present discussion rests. Especially important seem the fields of reception of music, social psychology, the “problem of the mass” (including the relation between the roles of music and the roles of other arts on different levels of human activity). Although similar issues have been only indicated in this article, they are by no means any less important for the understanding of (probably not only the Slovenian) 20th-century music and its drive for novelties.

³⁴ This process – literally: a set of processes – can be neatly illustrated with R. Hatten’s scheme (the left side being a sign of the “old science” or “old musical poetics”, whereas parallels with the right side could be found in the epistemological ideals of the time as well as some compositional currents):

unmarked	↔	marked
	[degrees of the analytic]	
I. general (genus)	[hierarchies of classification]	specific (species)
	[degrees of manifestation]	
II. abstract	[virtual vs. actual] [degrees of characterization]	concrete
III. vague	[pragmatic, in terms of level of application or interest]	precise (deixis or ostention)

Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (2004).

³⁵ Boris Groya, *Das Neue ...*, op.cit., 1992, 43.

Леон Стефанија

ИЗМЕЋУ АУТОНОМИЈЕ МУЗИКЕ И АУТОНОМИЈЕ
КОМПОЗИТОРА. БЕЛЕШКЕ О МОДЕРНИЗМИМА И
ТРАДИЦИОНАЛИЗМИМА У СЛОВЕНАЧКОЈ
МУЗИЦИ XX ВЕКА

(Резиме)

Циљ овог прилога јесте да преиспитата релације између старог и новог у словеначкој музици 20. века. Питање релације између старог и новог сагледава се не само као питање различитих лица прастаре опозиције, него као комплексна тематика епистемолошког контекстуализовања тих лица. То је разлог што први део чланка доноси три контекстуализације словеначке музике, које временски заузимају: 1) период од друге половине XIX века до почетка Првог светског рата, 2) време између два светска рата и 3) период после 1945; након тог умрежавања, посебно је представљена друга половина XX века, где је питање новог у словеначкој музици анализирано са гледишта топологије историографских категорија: традиционализам, модернизам, постмодернизам.

Појам традиционализам представљен је у оквиру идеација „социјалистичког реализма“, модернизам – у контексту једног од најизразитијих феномена словеначке музике (група *Pro musica viva*), док се постмодерној прилази са критичким освртом на питања релативизовања идентитета у најновијој музици.

Прилог је концентрисан тако да у главни фокус смешта проблематику композиционих типова најновијег времена, дакле времена које обично означавамо као епоху постмодерне у музици, која је у словеначкој музици везана за период од седамдесетих година XX века до данас. Главни циљ тог фокусирања на епоху постмодерне јесте питање које се из различитих углова назире у свакој историјској епохи, али које се (често без правих аргумената!) везује посебно за „нашу епоху“. Ради се наима, о питању које доноси општу проблематику западњачке музике, наима: проблем дефинисања конститутивних делова идентитета унутар различитих епистемолошких премиса.

У чланку је учињен покушај да се аналитички рашчлане ти делови и да се уз њихову помоћ сагледа словеначка музичка пракса XX века. С том идејом исцртан је крајњи епистемолошки компас, у коме су коментарисане епистемолошке поставке С. Маузера (S. Mauser), Ж-Ж. Натјеа (J-J. Nattiez), К. де Лануа (C. De Lannoy) и С. Маренхолца (S. Mahrenholz), да би се нагласило како је питање новог и старог везано уз игру релација између композиционе, „културно-економске“ и аксиолошке премисе сагледавања музике.

UDC 78.036/.038.01(497.4)''19''

316.74



Без назива
Untitled

1929

Никола Вучо
Nikola Vučo

Valentina Sandu-Dediu

RUMÄNISCHE KOMPONISTEN ZWISCHEN DEN "GEMÄßIGTEN", DEN "RADIKALEN" MODERNE UND DER POSTMODERNE

Abstrakt: Debatten um die Begriffe Tradition, Moderne, Avantgarde und Postmoderne, wie sie in der europäischen Exegese erscheinen, sind im rumänischen Raum nicht minder gegenwärtig. Die gemäßigte und die radikale Moderne sowie die Postmoderne werden in diesem Aufsatz auf ihre Verbindung zur Ideologie der rumänischen Musik untersucht. Zum einen werden zwei Richtungen derselben Generation beleuchtet: die "Moderierten" (P. Benteoiu, W.G. Berger) und die "Radikalen" (Șt. Niculescu, A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, M. Marbe, D. Constantinescu). Zum anderen wird nachvollzogen, wie sich einige "Radikale" auf den "postmodernen" Weg begeben. Diese Kategorien sind selbstverständlich vom ideologischen Kontext des kommunistischen Rumänien geprägt.

Schlüsselworte: Moderne, Postmoderne, Rumänische Musik, Kommunismus, Ideologie, Osteuropa.

Diskussionen der Begriffe Tradition, Moderne, Avantgarde und Postmoderne, wie sie in der europäischen Exegese¹ erscheinen, finden sich genauso im rumänischen Raum. Mehrere Strömungen und Experimenten sind auch hier wiederzufinden, manchmal mit demselben unpersönlichen "internationalen" Ausdruck, jedoch manchmal auch geprägt von einem einheimischen Akzent.

Eine Strukturierung der Musik in Jahrzehnten, die im Ostblock im Vergleich zu anderen Ländern ganz unterschiedlich verlaufen sind, wäre gleichwohl nicht zufriedenstellend. Dies würde bedeuten, die 50er Jahre des Westens mit ihrer seriellen Doktrin der tonalen Doktrin des sozialistischen Realismus im Osten gegenüberzustellen. Die 60er Jahre würden für die einen die postserielle Periode (Klangkomposition, Aleatorik, instrumentales Theater) und für die anderen die Assimilation und das Überholen der seriellen Periode bedeuten. Erst in den 70er Jahren synchronisieren sich die Ästhetiken auf beiden Seiten des "Eisernen Vorhangs" – entweder als Fortsetzung der spezifischen Experimentierlust der Avantgarde oder als Beginn der Postmoderne. Die ästhetische und stilistische Landschaft der Mentalität der Komponisten ist viel komplexer als diese knappe Beschreibung ahnen lässt; selbstverständlich könnte man sie auch auf die 80er und 90er Jahre ausdehnen.

¹ Hermann Danuser, "Die Musik des 20. Jahrhunderts", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, Laaber, Laaber Verlag, 1984.

Für eine etwas nuanciertere Darstellung will ich mich allgemeiner Konzepte bedienen, auch wenn diese weniger exakt sind. Darüber hinaus greife ich Konzepte auf, die die Neue Musik darstellen: Moderne und Avantgarde. Beide lassen sich durch ihr Verhältnis zur Tradition definieren.

Für die Moderne ist Traditionskritik wirksam als ein eigener Modus von Tradition.(...) Für die Avantgarde hingegen bedeutet Traditionskritik den isolierten, selbstgenügsamen Akt der Negation, in dem die Kunstüberlieferung ignoriert und die Möglichkeit neuer ästhetischer Erfahrungen – losgelöst von jeglichem Geschichtsbewusstsein – erprobt wird.²

Gleichzeitig sollte wenigstens für Rumänien die Veränderung der Bedeutung des „Avantgarde“-Konzepts erwähnt werden. Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre war die Avantgarde synonym mit der Neuen Musik und demnach gegen die offizielle Ideologie. Dagegen sollte sich die Avantgarde in den 80ern und 90ern als „Tradition des Experiments“ akademisieren, vor allem bei jenen Komponisten, die diese Etappe des ständigen Experimentierens nicht überwinden konnten. Die Moderne erschien in zwei Hypostasierungen – als gemäßigte und radikale – und sollte größtenteils bedeutende Musikstücke hervorbringen. Dies schließt das Experiment jedoch nicht aus, sondern setzt eine echte Notwendigkeit der Erneuerung des musikalischen Inhalts voraus, unabhängig von der Tatsache, ob die jeweiligen Komponisten eigene Schreibsysteme, bisweilen mit theoretischem Erklärungsmodell, ausgearbeitet haben oder nicht.

Die gemäßigte Moderne

Die Thesen Hermann Danusers zu einer gemäßigten Moderne um das Jahr 1950 stimmen größtenteils mit der Orientierung der rumänischen Kompositionsschule überein:

Nicht länger blieb nämlich die ‚gemäßigte Moderne‘ auf eine neotonale Musiksprache beschränkt, die als Hauptidiom des Neoklassizismus der vergangenen Jahrzehnte noch weit über die Jahrhundertmitte hinaus von zahlreichen Komponisten (von Britten bis Orff) verwendet wurde. Vielmehr wurde nun die Zwölftonmusik, die man nur anderthalb Jahrzehnte zuvor außerhalb der Schönberg-Schule für tot und abgetan erklärt hatte, weltweit aufgewertet und aufgrund einer (noch wenig erforschten) Berg-Rezeption, die auf eine Vermittlung von Dodekaphonie und Tonalität zielte, als mögliche, streckenweise bevorzugte Spielart der ‚gemäßigten Moderne‘ anerkannt. (...) Dadurch änderte sich die Spaltung der Musikkultur in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht: War sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die Antithese Tonalität–Atonalität (und Dodekaphonie) charakterisiert, so manifestierte

² H. Danuser, S. 286.

sie sich nach 1950 in der Kluft zwischen einer ‚gemäßigten Moderne‘, die – ob tonal und dodekaphon – an einem unmittelbaren Traditionsbezug festhielt, und einer ‚radikalen Moderne‘, die – allenfalls mit latenter Beziehung zur Tradition – zu Neuem vorstieß.³

Was die Wiederentdeckung von Modellen des 20. Jahrhunderts (z.B. Alban Berg) betrifft, so ist insbesondere George Enescu (1881–1955) am bedeutendsten für die rumänische Musik. Nach 1960 ist in der rumänischen Musikwissenschaft sehr viel über das Werk Enescus geschrieben worden, ohne das Interesse für die Originalität der Synthese im Werk der Komponisten der Zwischenkriegszeit zu schmälern. Im Zusammenhang mit Enescus späterem Einfluss (nach 1950) muss man jedoch zumindest eine Kompositionsweise detailliert beschreiben, die Schule gemacht hat: die Heterophonie. Enescus „Entdeckung“ der Heterophonie (vom Komponisten selbst keineswegs theoretisch dargelegt oder deutlich erklärt) mag ihren Ursprung in dem Vorhaben finden, die Polyphonie mit einer besonderen Art von Melodie, mit einer modalen Struktur und einem freien rhythmischen System wie dem *parlando-rubato* zu verschmelzen. So gesehen und oberflächlich betrachtet, käme Enescus Mehrstimmigkeit aus der westlichen europäischen Tradition – sie ist jedoch durch eine starke Originalität gekennzeichnet und prägt die Zukunft der rumänischen Komposition.

Man kann viele Versuche der Übernahme und Entwicklung Enescus Ideen wie der Heterophonie beobachten, aber wenige stilistische Fortsetzungen. Dennoch entstanden bei der Vervollständigung nicht vollendeter Partituren (wie der 4. und 5. Sinfonie⁴) durch Pascal Bentoiu anhand der Stil-„Übung“ bemerkenswerte Werke, nicht nur in technischer Hinsicht, sondern vor allem im für Enescu charakteristischen ästhetischen und expressiven Bereich.

Die Kompositionen Pascal Bentoius (geb. 1927) bleiben im allgemeinen im Rahmen des Geistes von Enescu; in manchen Werken ist auch der Einfluss von Berg spürbar. Im Gesamtwerk Bentoius – Kammer-, Konzert-, sinfonische Musik und Opern – wird sein Anliegen sichtbar, ganz eigene Musik zu schreiben, ohne „System“ und doch in Fühlung mit dem modernen Geist der Zeit, in der er lebt. Auf die sorgfältige Auswahl der Ausdrucksmöglichkeiten legt er großen Wert, denn, wie er selbst bemerkt, steht „nicht die Erneuerung der Mittel (...) im Vordergrund, sondern die Erneuerung des Ausdrucks“⁵. So kommt es, dass eine vorwiegend modale,

³ Ebd., S. 292.

⁴ Neben der sinfonischen Dichtung *Isis* – ebenfalls von Pascal Bentoiu wiederhergestellt, oder dem *Rumänischen Capriccio* für Violine und Orchester, revidiert von Cornel Țăranu.

⁵ Zitat aus Ileana Ursu, „Pascal Bentoiu, portret componistic“, *Muzica* 3/1993, S. 5.

quasi-tonale Sprache mit dodekaphonischen Ansätzen und klassischen oder barocken Strukturen durch volkstümliche- oder Jazz-Einflüsse neue Farben erhält. Es ist auch interessant zu beobachten, wie sich während eines Werks die "Migration" vom Tonalen zur Zwölftonmusik (Sinfonie Nr.1, 1965) oder umgekehrt (Violinkonzert, 1958) vollzieht.

Das musikalische Denken und das Nachdenken über Musik: Dies sind die zwei Aspekte der Persönlichkeit von Pascal Bentoiu, doch auch die distinkten Seiten der vier Jahrzehnte währenden Schaffensperiode von Wilhelm Georg Berger (1929–1993). In der Darstellung der Persönlichkeit des Komponisten, der ständig bemüht war, ein eigenes System zu definieren, können diese beiden Aspekte nicht leicht von einander getrennt werden. Die Monumentalität und der beeindruckende Umfang seines Gesamtwerkes weisen Bergers besonderen Platz in der Gegenwart aus. Dafür spricht auch die Komplexität seiner Denkweise, die Kompetenz in der Bearbeitung aller Themen und die ständige Beschäftigung mit Systematisierung, Ordnung und Harmonie.

Die Aufteilung in Kompositionszyklen (z.B. im Rahmen der 24 Sinfonien) und in Theorie-Zyklen (ca. 15 Bände über sinfonische Musik, Kammermusik, über die Ästhetik der Sonate und die Kompositionstheorie in verschiedenen Zeiten) erlaubt uns, das Gleichgewicht der einzelnen Komponenten in einem System wiederzuerkennen.

Die bevorzugten Ausdruckweisen des Komponisten sind im Bereich der Sinfonie und der Kammermusik zu finden (in vielen Formen – vom Stück für ein Solo-Instrument über das Streichquartett bis zu Werken mit variablem Aufbau), aber auch im vokal-instrumentalen oder im Konzert-Bereich. Aus dieser Aufzählung ist die Abwesenheit der Oper leicht zu ersehen. Auf der einen Seite steht die Sinfonie, das Konzert, das Streichquartett, also drei verschiedene Welten, die von Berger auch theoretisch, also in ihrer historischen Entwicklung studiert wurden. Andererseits enthüllt die Orgelmusik und die vokal-instrumentale Musik (Oratorien, Messen, Requiem) eine tiefliegende religiöse Dimension.

Eine andere wichtige Eigenschaft des Schaffens von Berger ist dessen Einheit, die der Synthese zwischen den Fundamenten der klassischen und barocken Musik (den entsprechenden homophonen und polyphonen Musikformen) und der Aktualität der modalen Sprache entspringt. Dieses spezielle Modalsystem bedeutet eine Offenheit für die verschiedenen Orientierungen des 20. Jahrhunderts und gipfelt in einer generativen Grammatik. Fast wäre man verführt, in ihm den Nachfolger Hindemiths oder Messiaens zu sehen oder Verwandtschaften mit dem Serialismus (in den integral-chromatischen Modi oder in den vier Bearbeitungsformen eines Modus) oder mit Bartók zu suchen (beim Aufbau des modalen Systems mit Bezug auf Fibonacci's Reihe und dem goldenen Schnitt).

Diese Verwandtschaften zeigen seine unmissverständliche Verankerung in der Gegenwart und in der kombinatorischen, logischen Denkweise des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig entspringt Bergers Werken ein spezifisch modaler Ethos dank der Formbarkeit seines Fibonacci-Systems. Das hängt vom Gleichgewicht von Dissonanz und Konsonanz ab und folgt der Idee, dass Musik "zusammenklingen" muss, auch wenn sie auf strikten Organisationsregeln basiert, und der Idee von der Kontrolle der psychologischen Wahrnehmung.

Die radikale Moderne

Eine klare Trennung zwischen der Avantgarde und der radikalen Moderne wird nur in dem gegebenen historischen und ideologischen Zusammenhang nachvollziehbar. Die jungen Musiker, die in den 50er und Anfang der 60er Jahre mit nicht-traditionellen Kompositionstechniken, mit abstrakten, avantgardistischen Verfahren experimentierten, verhielten sich mehr oder minder "subversiv" gegenüber der offiziellen kommunistischen Ideologie. Diese Kompositionsverfahren, die in Europa und den USA zu jener Zeit üblich waren, sollten nicht in einer Avantgarde des ununterbrochenen Experimentierens gefangen bleiben, sondern sie schufen zwischen 1960 und 1990 die innovativen Verbindungen zwischen der schriftlichen und mündlichen musikalischen Tradition. Die Art und Weise, wie Stefan Niculescu, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Dan Constantinescu oder Aurel Stroe mit der rumänischen und außereuropäischen Volksmusik umgingen und wie sie daraus Vorschläge für den musikalischen Gehalt einer konstant aufrechterhaltenen und unmissverständlichen Moderne entwickelten, kann als Beispiel für diese Verbindung dienen.

Musik und Mathematik

Modelle aus der Mathematik stellten in manchen Fällen den Kern der tonschöpferischen Welt dar. Entweder hatten jene Musiker in ihrer Jugend auch außermusikalische Bereiche studiert (Mathematik, Architektur, Bautechnik), oder sie fühlten sich im Verlauf ihrer musikalischen Entwicklung von verschiedenen Konzepten angezogen, die sie dann vertiefen wollten. Die von der Mathematik und Logik ausgehende Faszination generierte originelle und moderne Tonkonstruktionen. Gleichzeitig strebten Berger, Vieru, Stroe oder Niculescu⁶ ständig nach Vollkommenheit und

⁶ An dieser Aufzählung kann man auch die ziemlich komplizierte Klassifikation der Komponisten anhand von stilistischen Kategorien sehen: die Nutzung von mathematischen Verfahren bedeutet nicht unbedingt die Zugehörigkeit eines Musikers zu der "radikalen Moderne" – vgl. den Fall von W. G. Berger.

Konsequenz in der abstrakten Einordnung des Tonmaterials, ohne dass sich dies jedoch zum Selbstzweck und somit zum Nachteil der eigentlichen musikalischen Kommunikation auswuchs. Außerdem erlaubt uns die allgemeine Perspektive auf Musik und Mathematik die Interaktion zwischen diesen beiden Elementen zu beobachten, die zur Entstehung des Kunstwerks führen. Dies soll aber nicht bedeuten, dass dadurch andere Aspekte und Wechselwirkungen etwa mit musikalischen Traditionen, mit der Philosophie und den bildenden Künsten vernachlässigt werden.

Das von Anatol Vieru (1926–1998) entwickelte modale System basiert hauptsächlich auf der Mengenlehre und bringt die verschiedensten Werke während der scheinbar überraschenden, jedoch tiefen und organischen künstlerischen Entwicklung des Komponisten hervor. Er ist nur für kurze Zeit Anhänger des Serialismus der 50er und 60er Jahre, denn er interessiert sich viel mehr für die modale Orientierung eines Bartók, Messiaen, Schostakowitsch oder Enescu, und er übernimmt auch Vorschläge von Webern. Ende der 50er Jahre benutzt er intuitiv die Modi (die Skalen, die er als Ausgangspunkt verschiedener Werke einsetzt) in Kombination mit der Mengenlehre. In den 60er Jahren wird ihm klar, dass das gewöhnliche musikalische Gehör die Tonskalen als Mengen im mathematischen Sinne des Begriffs, wahrnimmt. Ohne Mathematiker zu sein, schafft Vieru ad hoc ein mathematisches Modell: auf Grund dieses Modells entwickelt er die Modi eines Werks und baut sie in die großen Klangblöcke ein, mit denen er im Bereich der musikalischen Zeit experimentiert. Daraus entspringen neue musikalische Formen – “Sanduhren”, “Siebe”, “Bildschirm”, “Psalmen” –, die in verschiedenen Varianten in Vierus Schaffen erscheinen, ohne dass diese Prototypen jedoch zu einer Manier werden. Anatol Vieru hasst es, “à la Vieru” zu komponieren; sein Nonkonformismus ist wohlbekannt, und er ist Anhänger einer lebendigen Kunst, die aus einer inneren Motivation entspringt.

Die Strenge und das mathematische Wissen, das sich Aurel Stroe (geb. 1932) in seiner Jugend angeeignet hat, hat er nicht nur für bestimmte Verfahren zum Aufbau der Musik verwendet. Das unterscheidet ihn von vielen anderen zeitgenössischen Komponisten. Musik und Mathematik verschmelzen zum Zweck der Wiedergabe künstlerischer Emotionen; die beiden Bereiche kommen zur Entdeckung eines gemeinsamen Ursprungs zusammen – der numerischen Verbindung, die bekanntlich die Verbindung zwischen Tönen und Intervallen ist. Die Mathematik ist nicht trocken, wie wir manchmal unter dem Einfluss unserer Vorurteile denken, zumindest nicht bei Aurel Stroe. Denn in seinen Werken “klingt” keiner der instrumentalen Effekte, die er übrigens mit größter Genauigkeit ausgestaltet hat, überflüssig oder unnötig; keiner dieser Klänge ist auf Effekthascherei aus, sondern um die Zuhörer die Wirksamkeit der expressiven Substanz im Kontext spüren zu lassen.

Wer die Mechanismen in Aurel Stroes Werk systematisch begreifen möchte, sollte sich unbedingt mit seinen Studien über die "Kompositionskategorien", insbesondere in seinen Werken aus den 60er und 70er Jahren beschäftigen oder mit den Theorien über die Morphogenese, die in den 70er, 80er und 90er Jahren angewandt wurden. Sein Interesse an der Formalisierung blieb seit seiner Studienzeit konstant (I. Klaviersonate, 1955), seit dem Werk, das ihm die Anerkennung brachte, *Arkaden*. Er schrieb es 1962, als sich der Avantgardismus von Stroes Generation mühevoll durch die rumänische Komposition der Zeit kämpfte. Das sinfonische Werk ist eine musikalische Anwendung von Fibonaccis Reihe; Stroe realisiert sie in geometrisierten Tonwegen, die als "Arkaden" visualisiert werden. Die zeitgenössischen Musiker haben diese Struktur häufig kommentiert: der Komponist wendete Bergers Theorie über "Modi und Proportionen" an; also verknüpfte er eine geometrische Zeichnung mit Fibonaccis Reihe. Das Ergebnis sind 8 "Arkaden", die in der Partitur aus Tonhöhen, Notenwerten und Lautstärke errichtet werden. Die fünf Instrumentengruppen, die für dieses Stück vorgesehen sind, sollen sich im Konzertsaal an unterschiedlichen Orten aufstellen. Stroe legt hier schon spätere Kompositionsprinzipien fest: der komplementäre Rhythmus, die Gesamtwirkung, die ungewöhnliche Redundanz, die Anwendung des mathematischen Mengenbegriffs auf Tonhöhe und Notenwerte und die Beziehung von Gedächtnis und Zeit.

Der gesamte Zyklus von acht sinfonischen Werken, der mit diesem Stück eröffnet wurde und der sich über die 60er und 70er Jahre erstreckt (hier seien nur Konzertmusik für Klavier, Blech- und Schlaginstrumente, *Laudes I und II*, *Canto I und II* erwähnt) stellt ein schwer zu entzifferndes Kompositionssystem dar, das jedoch ständig Verfeinerung und Vereinfachung im Sinne Brâncușis anstrebt. Man findet hier nicht nur die Umsetzung des PRAT-Programms für die Ausarbeitung des Diskurses wieder, sondern auch die Idee der Kompatibilitätsbrücken zwischen scheinbar inkompatiblen Phänomenen, die mündlichen oder schriftlichen Traditionen entstammen.

Der Einsatz des Computers als Hilfsmittel beim Komponieren bedeutete eine Premiere in der damaligen rumänischen Musik. In der Kantate *Numai prin timp poate fi timpul cucerit* (Nur durch Zeit kann die Zeit erobert werden, 1965, auf Verse von T. S. Eliot) wird der Computer teilweise eingesetzt;

integral wird er verwendet bei der Komposition von Laude I und II (1966 und 1968), und dann wieder nur teilweise bei Canto I (wo nur die Uneinigkeiten der Stimmen statistisch programmiert sind, da hier ein neues Element zum Vorschein kommt, und zwar das aleatorische. Dieses wird langsam an Bedeutung gewinnen, ohne jedoch jemals die Oberhand zu gewinnen).⁷

⁷ C. D. Georgescu, "Canto II de Aurel Stroe", *Muzica* 11/1972, S. 15–16.

Die Informationstheorie, der aleatorische Faktor, die mathematischen Verfahren (Restklassen, die Gruppentheorie usw.), die generative Ästhetik der Kompositionsklassen – all dies bezeugt den komplexen Charakter von Stroes Musik. Sein gesamtes theoretisches Konzept, jedoch nicht das Ethos seiner Musik nähert sich in den 60er und 70er Jahren Yannis Xenakis und bestimmten Ideen an, die dieser in *Musiques formelles* dargestellt hat.

Sowohl sein Fachwissen als Bauingenieur als auch bestimmte Züge seines Temperaments tragen die Entscheidung von Ștefan Niculescu (geb. 1927), sich konsequent einer radikalen Moderne zuzuwenden, einer Musik, die oft moderne mathematische Verfahren einsetzt, so etwa die Mengen-, Graphen- und Gruppentheorie usw. Zur Vervollständigung des Porträts dieses Komponisten sollte die rationalistische, luzide Seite seines Schaffens erwähnt werden, die seinem philosophischen und linguistischen Wissen und den Kenntnissen aus den angewandten Wissenschaften entspringt. Beispiele dafür findet man in den orchestralen Werken *Heteromorphie* (1967, herausgegeben von Schott, Mainz im selben Jahr) und *Formants* (1965, herausgegeben von Salabert, Paris, 1969), die beide neben dem heterophonischen Ausdruck auch eine bestimmte offene Dramaturgie der Form erforschen. Gemeint ist eine streng kontrollierte Aleatorik, die derjenigen in der 3. Klaviersonate von Boulez ähnlich ist; sie basiert auf der Reihenfolge der fünf Teile, die der französische Komponist nach dem linguistischen Muster "Formanten" nennt. Bei Niculescu besteht die Form aus einer Anzahl von Sektionen, die nach bestimmten Normen eingeordnet werden; es gibt strenge Schemen des Komponisten, die in der Partitur eingezeichnet sind und aleatorische Variablen auf makro- und mikrostrukturellen Niveau; dennoch sind die verschiedenen möglichen Lektüren des musikalischen Textes streng kontrolliert. Niculescu erklärt bezüglich der Zusammensetzung der Formanten:

Die Form des Werkes wird durch die ununterbrochene Lektüre (attacca) der 14 Formanten bestimmt, die von 1 bis 14 nummeriert wurden. Deren Reihenfolge wird dem Dirigenten unter der Bedingung überlassen, dass Paare von je zwei Formanten gebildet werden sollen, einer gerade und der andere ungerade; jeder der sieben möglichen Paare kann entweder mit der geraden oder der ungeraden Zahl anfangen.⁸

Auch andere Verfahren der Neuen Musik der siebziger Jahre werden hier von Niculescu schöpferisch eingesetzt, ebenfalls neue Notierungsverfahren (inklusive graphischer Notierungen) oder das Einfangen des Tons durch Mikrophone und seine Verzerrung. Außerdem sollte ich unter den Mechanismen seines Schaffens auch sein internes "Labor" zur "Herstellung" von komplizierten Modi (außerhalb des Oktavraums)

⁸ S. Iosif Sava, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Edit. Muzicală, 1991, S. 211.

berücksichtigen, die der Obertonreihe entstammen. Daher wird auch eine Verbindung zur Strömung der spektralen Musik möglich. Diese Technik bevorzugt Niculescu nach einer von Boulez und Stockhausen beeinflussten seriellen Periode, die sich zum Beispiel in den Inventionen für Klarinette und Klavier von 1965 (1968 von Salabert herausgegeben) oder in den Kantaten II und III, 1960–64 niederschlägt.

Serielle, neomodale Techniken, Konzepte der Aleatorik

Genau wie seine Altersgenossen Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah und Anatol Vieru bildet Dan Constantinescu (1931–1993) seinen Stil durch die Synchronisierung mit den Ideen der westlichen Musik. Ende der 50er Jahre, als die o.g. Komponisten ihre Studien beenden und sich dabei solide Techniken, manchmal neoklassizistischer Provenienz, angeeignet hatten, war der Serialismus für den Westen repräsentativ und dessen "offizielle" Musik. Die Übernahme bestimmter Elemente dieser Musik, ob als Technik oder nur als Inspiration, zeigt das Streben des Komponisten nach einem Weg, um aus den Schablonen der Zeit auszubrechen. Die Akribie, mit der das "präformierte Tonmaterial"⁹ ausgesucht wird – was bereits bei einer oberflächlichen Betrachtung von Dan Constantinescus Kompositionsskizzen auffällt – lässt eine schöpferische Persönlichkeit ahnen, die nach einer Synthese zwischen unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten strebt. Dadurch wird eine zum Positivismus tendierende Komponente des kompositorischen Bemühens des Autors verständlich, die immer von einer intuitiven Komponente begleitet wird. Letztere "regelt" die Aufnahme der ersten in einem übertrieben konzeptionellen Raum; sie passt die kombinatorischen Übertreibungen an und fügt ihnen Musikalität bei. Diese zwei Komponenten sind ständig in der Musik Dan Constantinescus anwesend.

Die musikalische Zeit beschäftigte zahlreiche rumänische Komponisten, von Vieru (*Uhren, Sonnenuhr, Eratosthenes Sieb*), Stroe (*Réver, c'est désengrener les temps superposés*), Niculescu (*Synchronie*) bis Tiberiu Olah (*Die Zeit des Gedächtnisses* u.a.). In direkter Verbindung mit der praktizierten Aleatorik beschäftigt sich Myriam Marbe (1931–1997) mit den rhythmischen Formeln, die mit der inneren Zeit des Interpreten verbunden sind; diese innere Zeit ist unter Umständen nicht bei allen Mitgliedern des Ensembles gleich. Sicher ist auch für Marbe das Ideal der "Spontaneität" das Ergebnis einer langen Zusammenarbeit und eines vertieften Wissens von den Eigenheiten des Interpreten.

⁹ Im Sinne des Begriffs des "vorgeformten Materials" von Karlheinz Stockhausen, s. "Situation des Handwerks", zit. von Valentina Sandu-Dediu und Dan Dediu: *Dan Constantinescu, esențe componistice*, București, Edit. Inpress, 1998, S. 54.

Ich würde hier gerne aufgreifen, was Globokar vor zehneinhalb Jahren sagte. Wir waren damals zu Recht von der ästhetischen Emanzipation und den Mitteln der aleatorischen Musik fasziniert. Doch Globokar, der in diesem Genre brillierte und riesige Erfolge erzielte, erklärte, er sei unzufrieden und von der Tatsache beunruhigt, dass noch keine richtige Möglichkeit gefunden worden war, diese auch schriftlich zu kontrollieren und zu fixieren. ‘Ja und warum spielst du dann aleatorische Musik?’ ‘Weil ich Posaune spiele und sie so viele gedämpfte Töne hat, die nicht aufgeschrieben werden können... und wenn ich spiele, komme ich auf bestimmte Lösungen, manchmal verlängere ich sie sogar...’. *Der Interpret* Globokar reagierte sofort auf den schöpferischen Drang, doch Globokar *der Komponist und Dirigent* betrachtete das Phänomen in seiner Komplexität und aus einer anderen Perspektive.¹⁰

In den Werken Marbes entstammt die “lange Zeit” einer typisch rumänischen Art der Zeitwahrnehmung, die sich durch das volkstümliche Genre der *Doina*, durch das rhythmische System des *parlando-rubato* ausdrückt. Unterschiedliche zeitliche Ausdrucksweisen existieren nebeneinander, wie zum Beispiel im Cembalo-Konzert (1978), in dem man in der Logik der Sonate kleine Inseln der *Doina* entdecken kann. Viele andere Werke beschäftigen sich ebenfalls mit dieser Problematik: *Le temps inévitable* für Klavier (1971), *Die wiedergefundene Zeit* (1982), das Trio *Trommelbass* (1985). Eine andere zeitliche Dimension entspringt aus dem archaischen Leben einer nicht-linearen, sondern spiralförmigen oder zyklischen Zeit.

Marbes aleatorisches Denken hat sich im Laufe der Zeit verändert, nicht zuletzt durch die Interpreten, denen die Komponistin begegnet ist, und deren Bereitschaft, zu einem gegebenem Text zu improvisieren. So entstand 1994 durch die intensive Zusammenarbeit mit dem Wuppertaler Ensemble *Partita radicale* (unter der Leitung von Thomas Beigel, der auch eine interessante Monographie über Marbe schrieb) und dem Pianisten Alexandru Hrisanide eine neue Variante des *Le temps inévitable*. 1971 entstand diese Partitur aus Akkorden, Punkten, Linien, Clustern usw., also aus einem Schema, das auf einigen Quadratcentimeter Papier aufgezeichnet war. Die Partitur

sollte ihre klangliche Materialität wiederfinden anhand des Stils jener Epoche, in der jemand sie wiederbelebte. Die graphischen Zeichen der Akkorde, Linien usw. sollen sich in das verwandeln, was jemand in dem gegebenen Augenblick unter Akkorden, Linien versteht und dann anhand meines Schemas eingeordnet werden.¹¹

¹⁰ Myriam Marbe, “Sub semnul timpului. Pe marginea unui concert”, *Muzica* 3/1985, S. 21–26.

¹¹ S. Myriam Marbe im Interview mit Laura Manolache, *Muzica* 3/1996, S. 92.

Tiberiu Olah (1928–2002) hat mehr als 40 Jahre lang Anregungen aus der Volksmusik, vor allem aus Siebenbürgen, erfinderisch und modern in Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klangfarbe umgesetzt. Ende der 50er Jahre wurde er dadurch zu einem der bedeutendsten Vertreter der rumänischen Avantgarde. Viele seiner Stücke sind sehr persönlich geprägt und durch das starke pentatonische Substrat seiner Melodien beim Hören wiedererkennbar. In den 60er Jahren schrieb Olah ein Zyklus, der sich auf Skulpturen von Constantin Brâncuși bezieht: das Ensemble in Târgu Jiu regte Olah zu fünf Stücken von einzigartiger Schönheit an, die "gleichermaßen dicht, archaisch und modern"¹² sind.

Auch andere Merkmale in Olahs Musikschaffen deuten immer wieder auf die Volksmusik, angefangen von der Nutzung alter Instrumente wie Flöten und Schalmeien in *Timpul memoriei* (Zeit der Erinnerung, 1973) bis zur neuartigen Anwendung der Pentatonik in der Werkreihe *Rime pentru revelația timpului* (Reime für die Offenbarung der Zeit) ab 1981. Nachdem Debussy, Strawinsky und Bartók im 20. Jahrhundert den Bereich der Pentatonik ausgelotet haben, geht Olah einen eigenen Weg und setzt die Töne auf verschiedenen Oktaven vereinzelt in den Raum. Dieser Umgang mit dem Modus, der nicht nur in der Volksmusik Rumäniens, sondern in vielen Teilen der Welt gefunden werden kann, führt zu komplexen Stimmüberlagerungen. Harmonisch gesehen, verbindet sich der Modus mit Dur-Dreiklängen, die ebenfalls nicht tonal aufgebaut sind.

In dieser kurzen Beschreibung darf der Hinweis auf die Polyheterophonie nicht fehlen, die bei Olah oft vorkommt. Die Generation der in den 20er-30er Jahren des 20. Jahrhunderts geborenen Komponisten übernahm Enescus Anregungen bewusst und verband sie mit anderen Quellen, teils aus der rumänischen Volksmusik, teils aus der außereuropäischen Musik, wie Ștefan Niculescu, der den Begriff der Heterophonie zum ersten Mal definierte. Tiberiu Olah hat seinerseits bei Enescu und Webern die Wechselwirkung zwischen dem imaginären und dem realen musikalischen Raum untersucht.¹³ Er beschreibt die Heterophonie einiger Abläufe, die Ableitung der vertikalen Heterophonie aus Teilheterophonien. Das Ergebnis ist eine Methode akustischer Interferenzen, eine Polyheterophonie, die die Einheit zwischen der horizontalen und der vertikalen Dimension in einem multidimensionalen Raum durch ihren Wechsel herstellt. Die Polyheterophonie ist eigentlich eine Heterophonie mehrerer Heterophonien. Geht man von der Harmonie oder dem Kontrapunkt aus, ist sie selbst in

¹² Corneliu Dan Georgescu, "Masa Tăcerii de Tiberiu Olah", *Muzica* 11/1971, S. 11–14.

¹³ T. Olah, "Weberns vorserielles Tonsystem", *NZ / Melos*, Nr. 1-2/1975 (Anwendung bei der Analyse der *Bagatellen op. 9*); "Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (la "polyhétérophonie d'Enescu", *Muzica* 4/1983, S. 35-47 (Analyse der sinfonischen Dichtung *Vox maris*).

Werken einiger klassischer Komponisten wie Mozart als Nebenerscheinung der Orchestrierung anzutreffen.

Rumänische musikalische Postmoderne ?

Wer in der zeitgenössischen rumänischen Musik eine postmoderne Strömung suchen würde, könnte keine einzige Gruppierung, Plattform oder Generation finden, die derart eingestuft werden könnte. Im Gegenteil entziehen sich zahlreiche geschätzte rumänische Komponisten einer solchen Zuordnung aufgrund der ästhetischen Zweideutigkeit der Postmoderne und ziehen eine „technische“ Definition ihrer Zugehörigkeit vor: es gibt also zur Zeit Vertreter der „spektralen Musik“, der „neuen Diatonik“, der „archetypischen“ Richtung, der „Minimal Music“, der „(heterophonischen) Texturmusik“ usw. Sicher können zahlreiche postmoderne Aspekte in ihrem Schaffen entdeckt werden. Denkt man nur an die zahlreichen Möglichkeiten des zeitgenössischen Rekurses auf die Tradition nach dem Abklingen der Nachkriegs-Avantgarde, die sich eben durch die Tabuisierung der Tradition ausgezeichnet hat. All dies ist unabhängig von der Kompositionstechnik des einen oder anderen Autors. Es können jedoch vorläufig noch keine genauen Linien einer postmodernen Orientierung der rumänischen Schule festgelegt werden, vielleicht auch deswegen, weil es in diesem Bereich zu wenige wirklich tragfähige Theoretisierungen gibt, die sich auf alle musikalischen Schöpfungen weltweit anwenden lassen.¹⁴

Nimmt man die europäische musikwissenschaftliche Literatur über die Postmoderne zur Kenntnis, stellt man bald fest, dass der Begriff der Postmoderne unzählige Male interpretiert worden ist. Leo Samama bietet uns einen möglichen theoretischen Umriss der Postmoderne, der die Idee einer neuen Assimilation der Vergangenheit enthält – in extremer Ausprägung wie bei der Neoromantik in *„der naiven Musik“* eines Arvo Pärt oder nur in Nuancen: von der Minimal Music und der *„neue Einfachheit“* bis zu Musiken, die das Material der Vergangenheit filtern, ohne die Errungenschaften der Moderne zu vernachlässigen (Berio, Ligeti, Stockhausen usw.)¹⁵

Moderne, Postmoderne, Neomodern – eine Perspektive heißt ein Teil einer breiten ästhetischen Analyse der Musik zwischen 1950–70 von Hermann Danuser.¹⁶ Hier wird die Minimal Music – und nicht nur sie,

¹⁴ Ștefan Niculescu, „Un nou spirit al timpului în muzică“, *Muzica* 9/1986, S. 10–16; Anatol Vieru, *The Book of Modes*, București, Edit. Muzicală, 1995, und „Une théorie musicale pour la période postmoderne“, *Muzica* 2/1994, S. 20–25.

¹⁵ Leo Samama, „Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?“, *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, hg. von Dietmar Kamper, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, S. 446–77.

¹⁶ H. Danuser, S. 392–406.

sondern die gesamte "amerikanische Avantgarde" – als postmodern abgestempelt wegen ihres antimodernen und pluralistischen Charakters. Aus diesem Bereich der Postmoderne, der Minimal Music – übrigens typische Meditationsmusik –, öffnet sich die Diskussion zum umfassenderen Konzept der deutschen "Neuen Einfachheit" ("Musik der Expression, orientiert in Richtung Tradition"¹⁷) oder der amerikanischen "New Simplicity". So wie um 1910 die zweite Wiener Schule den Skandal um die "Emanzipation der Dissonanz" lostrat, so verursachte auch die "Emanzipation der Konsonanz" um 1970 einen Skandal. Doch die Bemühungen um die Wiedergewinnung bestimmter musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten stoßen auf Schwierigkeiten: die Wiedergabe eines Ausdrucks "aus zweiter Hand", eines Ausdrucks der Vergangenheit, die Gefahr der Annäherung an die Neo-Bewegungen (Neoklassizismus, Neobarock, Neoromantik) und die damit entstandene "Neomodernität".¹⁸

Diese Mehrdeutigkeit der Termini ist vermutlich durch die doppelte Interpretation des Begriffs der Moderne entstanden: als ästhetisches Prinzip und als historisches Konzept; bei letzterem könnte es sich um die "Neomodernität" handeln. Die Neomodernität bezeichnet somit die Rückkehr in den 70er und 80er Jahren zu jener Epoche zwischen Romantik und Neuer Musik, die sich durch verschiedene "Renaissancen" auszeichnet: Mahler, Janáček, Zemlinsky, Schreker, Berg, Bartók, Strawinsky. Durch die Aufarbeitung der Vergangenheit bleibt die Neomodernität ein Aspekt der Postmoderne.

Eine letzte Differenzierung ist notwendig in Bezug auf die verschiedenen Aspekte einer Postmoderne, die in einer durch Ideologie getrennten Welt aufgetreten ist: diese Aspekte ähneln sich sowohl im Westen als auch im Osten Europas; doch die Gründe für ihr Erscheinen sind gewiss unterschiedlich. Eine bestimmte Eigenschaft vereint die Musik aus den ehemaligen kommunistischen Staaten, und zwar der implizite Protest postmoderner Haltungen gegen die offizielle Ideologie. So wie die Studentenrevolten des Jahres 1968 an den amerikanischen und westeuropäischen Universitäten eine andere Bedeutung hatten als in Warschau oder Prag, so bedeutet auch die Strömung einer musikalischen Postmoderne, die zeitgleich beginnt, im Westen und im Osten etwas anderes. Im Osten ist die Moderne wie die Postmoderne im allgemeinen "eine Flucht in die Subkultur, in die Gegenkultur. Aber gerade die Subkultur, die Gegenkultur war die authentische, die wahre Kultur."¹⁹

¹⁷ Ebd., S. 397.

¹⁸ Ebd., S. 403.

¹⁹ Andrzej Chlopecki, "Festival und Subkulturen. Das Institutionengefüge der Neuen Musik in Mittel- und Osteuropa", *Neue Musik im politischen Wandel*, hg. v. Hermann Danuser, Mainz, Schott, 1991, S. 44.

Die europäische Musikwissenschaft hat diesen ideologischen Einfluss auf die musikalische Postmoderne bereits analysiert, doch nicht mit Blick auf die rumänischen Komponisten. Die These, die der polnische Musikwissenschaftler Andrzej Chlopecki vertritt, gilt in gewisser Weise für alle Länder hinter dem eisernen Vorhang:

Die westliche Welt sieht die Kultur der Postmoderne als eine Reaktion auf das postindustrielle Syndrom an. Die östliche Welt hat auch ihre Kultur der Postmoderne, die aber keine Reaktion auf eine postindustrielle Situation sein kann. Denn zum einen ist es höchst fraglich, ob dort bereits eine industrielle Zeit bestanden hatte, und zum anderen ist die Geschichte der Moderne insgesamt sehr kompliziert. Die stilistischen Veränderungen, die in der europäischen Musik der siebziger und der achtziger Jahre vor sich gingen, erscheinen hier wie dort oft ähnlich. Aber ihre Genese und darum auch ihre Interpretation sind unterschiedlich.²⁰

Im Folgenden betrachte ich die musikalische Postmoderne als eine Haltung, die bei einigen rumänischen Komponisten und in einigen Werken als Ausdruck eines historischen Bewusstseins in der Musik auftritt. Dies erscheint in der musikalischen Collage und im Zitat oder in anderen Formen der Wiederaneignung der Vergangenheit, die im Prinzip von der Nachkriegszeit-Avantgarde verboten worden war, jedoch ab den 70er Jahren immer stärker wurde.

Anatol Vieru Ansichten über die Postmoderne beziehen sich nicht auf eine Strömung, sondern auf eine Periode, die nach der Moderne kam, nachdem die Avantgarde ausgeschöpft war, nachdem die großen Sprachen der Vergangenheit ihre Herrschaft verloren hatten, nachdem der Serialismus, der die 50er beherrschte, nicht mehr als eine Manier war. Die postmoderne Periode unterstützt einen Pluralismus, in dem alles möglich scheint, und eine Polystilistik – von den einen als A-Stilistik, von anderen als Meta-Stilistik betrachtet –, die der gedanklichen und schöpferischen Faulheit Zuflucht bieten könnte, aber nicht sollte. Hier gibt es keine globale Vorherrschaft einer bestimmten Sprache – daher auch das Trachten mancher Komponisten danach –, sondern die unterschiedlichsten schöpferischen Techniken existieren nebeneinander.

Anatol Vieru bemerkt zu Recht, dass diese ästhetische Toleranz – wie seinerzeit der Serialismus, die Wiederaufnahme der Tradition, der Minimal Music usw. – zu tiefgründigen, aber auch zu oberflächlichen und durchschnittlichen Kompositionen führt. Andersherum ist nicht die gegebene Sprache oder der Stil für Meisterwerke oder kompositorische Flops zuständig, sondern die Persönlichkeit des Komponisten, der diesen

²⁰ Ebd.

oder jenen Stil oder jene Sprache einsetzt. Andere allgemeine Charakteristika der Postmoderne entdeckt Vieru entweder in ihren neu aufgelegten, sekundären Ideen – die Neotonalität, die Neoromantik – oder in der Möglichkeit mehrerer Lektüren desselben gegebenen Texts:

Die Modernismen haben den kristallisierten und schockierenden künstlerischen Ausdruck mit sofortigem starkem Einfluss kultiviert, während die Postmoderne zu einer gleichzeitig komplexeren und diffuseren Ausdrucksweise tendiert. In der Postmoderne erlaubt die Oper mehrere Lektüren und hat mehrere Quellen, die für den Augenblick nicht alle miteinander verschmelzen. Aus diesem Grunde spricht man in der Postmoderne über das Unreine.²¹

Bis zuletzt richtet Anatol Vieru seine Definition der Postmoderne auf die Perspektive aus, die ihn den größten Teil seines Lebens beschäftigt: die Theorie der Modi, die er parallel zur Theorie der Intervallklassen ("pitch class set") betrachtet, wie sie von den Amerikanern in den 70er Jahren definiert wurde.

Eine Musik, die direkt den tiefgründigen Gesetzen des Modalen, des Tonalen und des Seriellen entstammt (...), ist nicht polemisch, sondern freundlich gegenüber der Musik aus der Vergangenheit und gleichzeitig auch kohärent.²²

Oder postmodern.

Die musikalische Denkweise, die sich am Intervall orientiert, generiert also Ähnlichkeiten zwischen den zwei Verarbeitungsweisen eines klanglichen und letztlich analytischen Diskurses: beide favorisieren die Kreuzung verschiedener musikalischen Sprachen und erlauben daher die "stilistischen Ausrutscher", der Intertextualität; beide sind ahistorisch. Eine der wichtigsten Qualitäten dieser Methoden ist die Anwendbarkeit auf jede Art von Musik aufgrund der Maßeinheit des Intervalls; so fand Anatol Vieru z. B. auch ähnliche tonal-modale Zweideutigkeiten bei Mussorgsky und Messiaen.

Doch abgesehen von dieser möglichen Interpretation der Theorie der Modi und Intervallklassen entdeckt man auch andere postmoderne Attribute in den Partituren von Anatol Vieru. Er selbst sagt in einem Interview:

Die Collage und das Zitat sind prägnante und belebende Verfahren, doch sie selbst verleihen der Musik keinen Wert, keine Postmodernität. Verwendet man sie schlecht, werden sie zu einer hölzernen Sprache; an der richtigen Stelle wirken sie Wunder.²³

²¹ A. Vieru, "Une théorie musicale pour la période postmoderne", S. 22.

²² A. Vieru, im Interview mit Valentina Sandu-Dediu, *Melos* 11–12, Bukarest, 1991, S. 6.

²³ Ebd.

In seinem gesamten Werk arbeitet Anatol Vieru mit Collagen, insbesondere in Verbindung mit seinem besonderen Konzept der musikalischen Zeit, das er in den Formen "Sieb" und "Sonnenuhr" ausdrückt – z. B. in *Erathostenes Sieb*, "Collage-Komödie", "absurdes Musiktheater" (1969). Neben der Technik der Collage steht eine noch andere kompositorische Haltung Vierus, die schon Anfang der 70er Jahre in der 2. Sinfonie ihren Ausdruck fand; in den 90er Jahren kehrt er zur nicht-tonalen Diatonik zurück, in einen Raum der Konsonanz. Seine letzten Werke zeigen eine besondere, doch keinesfalls neoromantische Expressivität. Hier wird die Einfachheit nicht mit Einfalt verwechselt, sondern sie bedeutet Beschränkung und Konzentration auf das Wesentliche, z. B. im Konzert für Gitarre und Orchester (1996), in der *1. Elegie* (1998, *in memoriam Myriam Marbe*, für Saxophon, Alto, Orgel und Schlagzeug) oder im Werk *Centaurus* (1998, für Saxophon, Posaune und Schlagzeug) und vieler anderer Werke aus den letzten Jahren seines Lebens.

Aber diese "Emanzipation der Konsonanz" findet man auch in anderen Partituren rumänischer Komponisten wieder, bei Ștefan Niculescu und Tiberiu Olah. Olah führt seine Idee der "Suprationalität" (zusammengesetzt aus pentatonischen Modi und der Nutzung des Dur-Dreiklangs) in einem Teil seiner Werke mit bestimmten Zitaten insbesondere der klassischen Wiener Tradition zusammen. In der 3. Sinfonie zeigt Olah, dass sein eigenes harmonisches System mit dem aus dem ersten Teil der beethovenschen *Mondscheinsonate* übernommenen System kompatibel ist. Das berühmte Motiv der Klaviersonate wird integriert, in seine eigene Musik organisch "aufgenommen" und wiederholt sich obsessiv durch melodische Fragmente des begleitenden Arpeggios. Ein anderer Keim des musikalischen Diskurses erwächst daraus, dass der Komponist eine Verbindung zwischen der prägnantesten Dissonanz der beethovenschen Partitur mit einem Akkord aus Schönbergs *Farben* (Fünf Orchesterstücke, op. 16) herstellt. All diese klanglichen Quellen verwandeln sich zu einem harmonischen und dichten kontrapunktischen Stück.

Das Konzert für Saxophon und Orchester, *Obelisk für Wolfgang Amadeus* (komponiert im Mozart-Jahr 1991), beruht ebenfalls auf modalem Material aus Mozarts *Klavierphantasie in c-moll* (KV 475). Die Töne der ersten Takte dieser Phantasie, die durch Harmonie, Konstruktion und Ausdruck als eines der dramatischsten Stücke Mozarts bekannt ist, werden zu einem chromatischen Modus zusammengebaut, dessen Transpositionen übereinander geschichtet werden können. Dieses "Motto" erscheint als Zitat erst am Ende des Stücks.

Eine andere musikalische Hommage erbringt Olah George Enescu im vierten Teil seines *Harmonien-Zyklus* (IV, für Kammerorchester, 1981). Auf ähnliche Weise verwandelt Olah sechs Töne aus der Kammer-

сinfonie in einen seinem Harmoniesystem angepassten Modus. Dieselbe Idee beflügelt auch Ștefan Niculescu bei der Verwendung der Zitatechnik, die normalerweise nicht zu seinen Hauptinteressen zählt. Es gibt jedoch in der *II. Synchronie, Hommage à Enescu et Bartók* (für Kammerorchester), die er 1981 anlässlich der Jahrhundertfeier der beiden verfasst hat, melodische Auszüge aus Enescus Kammer-sinfonie und Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug.

Manche Komponisten betrachten das Zitat als Keim des aufzubauenden Materials. Dieser Keim kann sich in einen Modus verwandeln, wie etwa bei Olah, oder bei Aurel Stroe in einem Katalog von musikalischen Mikrostrukturen eingebaut werden. Im Konzert für Saxophon und Orchester *Prairie-Prières* (1993) verwendet Stroe ein Motiv aus Debussys *Ondine*, das er morphogenetisch verändert; beim Hören erkennt man es erst gegen Ende des Stücks wieder. Seine Haltung gegenüber den Werten der europäischen Tradition wird auch in anderen Werken deutlich: *J.S. Bach – Sound Introspection* (1987, "Eine paradoxale Orchestrierung der vierzehn Kanons über die Fundamentalnoten der Goldberg-Variationen") oder *Mozart – Sound Introspection* (1994, für Streichtrio).

Die Grenze zwischen Postmoderne und Neoromantik ist schwierig auszumachen: wie viel muss ein Komponist aus einem Werk der musikalischen Vergangenheit übernehmen, damit man ihn neoromantisch oder postmodern nennen kann? Ich bin der Meinung, dass die zuvor angeführten Beispiele der Postmoderne für eine "Rückkehr" dieser Komponisten zu bestimmten, von der Nachkriegs-Avantgarde tabuisierten Gesetzen sprechen; gleichzeitig haben die Künstler deren Erneuerung jedoch nicht vernachlässigt.

Валентина Санду-Дедиу

РУМУНСКИ КОМПОЗИТОРИ ИЗМЕЂУ „УМЕРЕНЕ“
МОДЕРНЕ, „РАДИКАЛНЕ“ МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ
(Резиме)

Идеје модернизма и авангарде треба одредити путем њиховог односа према традицији, а када је реч о румунској музици после 1950, и према званичној комунистичкој идеологији. Истовремено, не сме се заборавити чињеница да су исте идеје модернизма и авангарде временом промениле смисао: педесетих година авангарда је била синоним за савремену музику, док је деведесетих постала више „традиција“ експеримента. Стога се модернизам у овом контексту мора посматрати на изнијансиран начин. У циљу дефинисања модернистичког става, у студији се цитирају идеје Х. Данузера (H. Danuser) о музичкој модерни и указује се на разлику између умерене модерне и радикалне модерне.

Ова типологија је илустрована путем критичког и аналитичког осврта на главни ток румунске музике после 1950. У том погледу, може се уочити како две различите струје – *умерена* и *радикална*, потичу од једне, главне фигуре румунске музике, наиме од Ђорђа Енескуа. *Умерени* композитори као што су Паскал Бентоиу (Pascal Bentoiu, *1927) и Вилхелм Георг Бергер (Wilhelm Georg Berger, 1929-1993) доследно су писали музику базирану на идеји тражења новог израза у оквиру старих техника и развили су богате хармонске структуре доброг звучања. С друге стране, *радикални* композитори изумели су технике, или су, на особен начин – уз много уплива математике – трансформисали постојећа средства: Стефан Никулеску (Stefan Niculescu, *1927) теоријски је поставио и применио хетерофонију, Анатола Виеру (Anatol Vieru, 1926–1998) је реформулисао *модалну теорију* и открио музичке форме као што су „сито“, „екран“, „псалми“, Аурел Строе (Aurel Stroe, 1932) је у компоновању применио *теорију класа* и *теорију морфогенезе*, повезујући их са различитим системима штимовања, Дан Константинеску (Dan Constantinescu, 1931–1993) је остварио синергију серијализма и алеаторике, Мирјам Марбе (Miriam Marbe, 1931–1997) је развила теорију цикличног времена у вези са концептом импровизације, Тибериу Олах (Tiberiu Olah, 1928–2002) је продубио „поли-“ димензију музике од полифоније до полихетерофоније.

Шта постмодерна музика значи зависи, међутим, од угла посматрања. У студији се цитирају неке од дефиниција Леа Самаме (Leo Samama), Хермана Данузера, Стефана Никулескуа, Анатола Виеруа, Анджеја Хлопецког (Andrzej Chlopecki). Аутор студије посматра постмодерну као израз историјске свести и проучава неке од њених аспеката код композитора исте генерације у румунској музици. Постаје јасно да су се раних седамдесетих година поједини *радикални* композитора померили у правцу *постмодерне* управо после политичких догађања 1968. године, и то како у западној тако и у источној Европи, мада су фундаменти за овај став били веома различити. Рад се бави неким од означитеља музичке постмодерне: цитат, колаж, еманципација консонанце, плуралистичан и толерантан дискурс „пријатељског“ става према музичкој прошлости.

(превела Јелена Михајловић-Марковић)

UDC 78.071.1(498)“19“

78.037/.038.6:329.15](498)

Dan Dediu

ROMANIAN EXPERIMENTAL MUSIC BETWEEN 1960-2000

Abstract: This study has two parts: a general theory of experiment, and a descriptive part about Romanian experimental music in the second half of the 20th century. An experiment is an adventure and its nature depends on negation. Time is always the main enemy of an experiment, because in time the experiment transforms itself into tradition. So the concept has to be always redefined and interpreted in a fluid context. From this perspective our study researches experimental music in Romania between 1960-1996. Generations of composers are observed critically according to a chronological category: the decade. In that way one can see the flow and development, in time, of some important musical ideas in Romanian compositional thinking, like heterophony, archetypal music, spectralism, events, and folklore.

Keywords: avant-garde, experimental music, Romanian music, Eastern Europe, Adorno, heterophony, archetypal music, spectrality.

Fictitious Interlude

I would have loved to have seen Adorno's face sometime during the 1950's when he found out that Stravinsky had begun to compose serially and that Schönberg had returned to the realm of tonality. I would have loved to have witnessed his spontaneous verbal response, to have opened his own opusculum of 1948 entitled "*Philosophie der neuen Musik*", and to have reminded him of his own implosive and sententious statements in which Stravinsky is called a *reactionary*, a *standard-bearer of restoration* and Schönberg a *prophet of new music*. I would then have loved to have read with him an article entitled *On revient toujours* written by Schönberg, which had just been published by the press. After having administered to him this dose of moral anaesthetic and having moved beyond the awkward moment of self-critical confession, which would have probably consisted of pensive silence, I would have confined myself to telling him – impersonally speaking – that we should not put forward and recommend aesthetic conduct while the creators are still living. I would have said: "The risk is too great!" and would have bowed before this monument of thought. But my wishes remain in the realm of imagination, as I neither saw Adorno's face at that moment nor did I succeed in inserting the well-chosen quotations – not without a trace of satisfaction – into the conversation we might have had. I couldn't even meet him and express my reproaches with a meaningful look cast at the right moment, nor did I have any possibility to communicate by less

conventional means, let's say telepathically, my disapproval of his attitude. All this could not have happened simply because I was not born at that time. However, I can carry out an experiment, thus hoping to take tardy, and obviously ideal, revenge against post-war Adornian musical criticism. I am going to ask the question that will guide us in studying a certain part of Romanian contemporary music of the 1960-1996 period, more precisely music which may be called *experimental*: are the two Adornian "poles" – Stravinsky and Schönberg – really so different in their compositional manner? Starting from this point, I'll try to define experiment within its geographical and historical context, without excluding the possibility of extending theoretical remarks to other musical cultures.

EXPERIMENT IN GENERAL

Experiment as a form of adventure

Experiment is a form of adventure, and like any adventure, bears within itself an ambiguous essence, which on one hand is *repellent*, and on the other, *attractive*.¹ Resulting from the joint, uncontrollable actions of the principles of *play* (παίδια) and *seriousness* (σπουδή), adventure appears in a triple hypostasis, *mortal, aesthetic and amorous*, and shares that feature of time which one might call *temporal insularity*. Like a dagger, adventure incises time and transmutes its progress into singular and exemplary experiences. But this temporal insularity is not chaotic: it possesses well-defined borders, very different in nature. While we know the beginning of an adventure, its development and end escape us; we are forbidden to know them. Thus, the result of an adventure is, by definition, uncontrollable.

Experiment as a form as aesthetic adventure will accordingly be uncontrollably open-ended and indeterminate. We may establish experimental progressive parameters, or think of possible directions, but we cannot know what will happen during its evolution. Briefly, experiment can be controlled only as far as its starting point and its genesis are concerned. Teleologically speaking (since an experiment is also finally an act, and is affected by the principle of finality) there are two ways in which an experiment can end:

1. To succeed (–)
2. Not to succeed (+)

¹ Jankelevitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le Sérieux*, Paris, Aubier, 1963, pp.12–13.

1. If it succeeds the experiment turns into technique, and becomes a contextual asset which has been empirically tried and which creates existential meaning within a particular environment and conditions. The success of an experiment inevitably involves renouncing its experimental condition (cf. *supra*).

2. If it does not succeed, (or is considered a failure, either by the audience or by its creator) the experiment is abandoned and another logical variant, another experiment, is tried. History has often recorded the cases of abandoned experiments being resumed and revived after a time, only then revealing the essential content that might generate the experiment with possibilities of success.

Experiment's Nature

I have often asked myself, after first getting in touch with an artistic experiment, if the creative impulse expressed is one that negates or if there is also a second impulse which enriches the first iconoclastic impulse. It is obvious that the predominant attitude of experimentation is *negation*, in whatever form this might appear: from the negation of a tradition, either cultural or avant-garde, to the negation of another experiment. But a negation cannot exist by itself, and cannot on its own feed artistic creation. It only gives the first impulse and meaning to the creator's search: that of discovering novelty by eliminating (negating) possibilities that have already been used. Thus, experiment is a form of conquering still untrodden artistic areas, a kind of artistic "enrichment". But, just like any accumulation, this is mainly *quantitative*. Through experiment, undreamed-of realms are discovered, and newly conquered domains are mapped. However, this does not generate insight, it only accumulates quantity. To pass from quantity to quality, the amassing fever of the explorer should be followed by a farmer's insight and patience. Hence, negation comes to terms with quality in its attempt to get rid of its dependence on the things negated, but this alliance will have, as we'll see, destructive consequences on the experiment's nature.

Quality may appear in an experiment at the moment its source is identified in the creative mind. While an experiment's nature as an aesthetic idea was quantitative, the creator's nature alone is able to endow it with quality. The source of this quality is twofold: if the experiment is determined by a strong emotional creative impulse, by *emotion*, the experiment will be one of content; if the experiment generates from a previously planned aesthetic idea meant to be put into practice by a *concept*, then it will be considered an experiment of form. *Emotion* and *concept*, taken either separately or together, may turn an experiment into

a work of art, by instilling formal and content *qualities*. But while quality settles gradually in the experiment, we see the experiment being dissolved and turning into something else, into success or certainty.

Like a chrysalis, the notion of experiment disappears when it is qualitatively enriched, leaving room for the work of art to emerge like a butterfly. Its fragility rests in the transitory and ephemeral condition it creates. Any improvement of the situation will only destroy the axiological and *temporal insularity* of the experiment. Quality becomes in this context harmful, an infirmity, a sickness, as it necessitates leaving the meanwhile, the interval. An adventure of the spirit, horizontality invasive, an experiment haunts its own essence with negativity and superficiality, promoted as values *per se*.

The answer to the question I asked earlier might be the following: negation is the main ontological feature of experiment. Any interference with it by another characteristic, whether of form and/or content, is considered to be an intrusion, which, in any case, destroys experiment as such. From the not-yet-experiment, through the almost-experiment, the experiment itself, slightly-more-than-experiment, and ending in the work of art, the order of TO BE subjects the notion of experiment to a pressure whose last term is *metamorphosis*. In this sense, there is no successful experiment (cf. *infra*) because once successful, it will leave the experimental category and turn into a qualitative, valuable artistic reality.

Experiment and Tradition

Experiment can be distinguished from non-experiment only in relation to an artistic tradition. It cannot judge itself, but can only compare itself to something that had existed before, to a precedent of the same kind. Thus, experiment exists only by comparison. It sounds the realms of possibility, starting from the solid tradition that it opposes. The fundamental question of its existence would be: experiment in relation to what? G. Steiner wrote: “in the case of a radical innovation - either poetical, visual or musical (...) the reaction of the one who perceives it consists of a complex movement which incorporates *novelty* into *the already-known*”.² This mental mechanism is specific to any human perception, as described in the theorization of Zen Buddhism: the three steps in perceiving any ordinary event (visual, auditory, etc.) called *nen* follow a mental path which opens with the message received, continues with the spontaneous response to it, and ends with the immediate comparison of this stimulus

² Steiner, George, *Die Musik der Gedanken*, in *Lette International*, Heft 29, Sommer 1995, Berlin.

to previously assimilated stimuli which are part of our experience.³ In this sense experiment is determined by an existential component, which we might call tradition⁴ and in relation to which it defines itself by means of a feature called *novelty*.

Experiment as Novelty

The feature of *novelty*, which is involuntarily acquired by any experiment, is, in fact, a reflex of quantitative extension. Novelty cannot be conceived without extension, without going beyond the limits of a given framework, which I earlier called tradition. Any deviation from tradition's standards will be considered an extension and will automatically acquire the feature of novelty. When this feature is considered in an aesthetic context it is called *originality* and it involves an extremely severe condition of existence: *preliminary imitation as preparation for invention*. In the artistic field, it is impossible for something to be an invention before it has passed through the preliminary stage of imitation. And by imitation we don't mean a mere copy of tradition, but the possibility of imitating the experimental stimulus in its form. We should not insist here on the terms of imitation and invention. But we should keep in mind that the originality of an experiment should be regarded as the output of two forces operating on different levels: imitation and invention. Hence the originality of an experiment does not mean just invention, but a mysterious equilibrium between *mimesis* and *inventio*.

THE RELATIVITY OF THE NOTION OF EXPERIMENT

Novelty cannot be regarded statically, as a break with a tradition that is always the same. What we call *tradition* is continuously being changed by the inclusion of elements that, until recently, were considered to be experiments. Consequently, novelty cannot be deemed to start from the notion of an impenetrable and invariable tradition, but in comparison with a permanently redefined tradition. Analysing the *novelty* of an experiment is therefore very difficult. The versatility of novelty in relation to what we call tradition reflects another feature of experiment: *relativity*. Experimental novelty cannot be defined. There are cases when experiment is

³ Zender, Hans, *Happy New Years*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1991, p.44.

⁴ Dibelius, Ulrich, *Komponieren gegen den Dogmenzwang, Ästhetische Konzepte nach 1945 und heute*, in Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Stuttgart, Klett-Cotta, Februar 1996, pp.115-126.

related to a cultural tradition which it negates at a certain moment – let's say the 1960s – while another experiment, thirty years later, in the 1990s, affirms what was previously negated, in the context of a tradition, this time built upon the institutionalization of the former novelty. In this sense both the attitude that negates tradition and the attitude that continues it belong to the realm of experiment. What is experiment in an *avant-garde* tradition (which may be considered as a *tradition of non-tradition* or, using Benoit Duteurtre's term, *academized anti-academicism*)?⁵

This example clarifies the fact that an experiment cannot be regarded in the same way in different contexts of different periods of time. For example, one thing is called an experiment in the 1960s, and something else is called experiment in the 1990s. Hence the notion of experiment is *contextual* and consequently *relative*.

ROMANIAN EXPERIMENTAL MUSIC

Defining the problem

Before outlining various expressions of experiment in music, that is before restricting our previous theoretical observations to the characteristics of a well-defined field, it is essential to explain the standpoint that we will further adopt, and according to which we will select the direction used to illustrate three decades of Romanian experimental art. It is obvious that the experimental impulse and its outcome – experimental art – were represented as such in Western *avant-garde* movements at the beginning of the 20th century. Thus, the influence they had, especially over young creators in Eastern Europe, was extremely powerful, fascinating and paralysing as such, from the point of view of creativity. Hence, in the context of an East-European culture, artistic experimentalism will appear under two forms, chronologically (successively) considered:

1. As an *import* of experimental ideas from Western *avant-garde* and an *imitation* of these ideas, and then
2. As the generation and creation of local experimental ideas.

In this context, we will focus our investigations only on the second form. This we'll consider only as a culture able to free itself from the influence of a certain experimental model, in order to formulate its own needs according to its specific circumstances. As a consequence of our earlier statements, we are not going to add any value judgements to the selection we'll make, because its criteria will consist in pointing out

⁵ Duteurtre, Benoit, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Laffont, 1995.

novelty in comparison with a permanently *redefined tradition* (cf. *infra*), and *novelty* does not necessarily imply aesthetic value. Also, if one of the experiments we cite goes beyond the condition of experiment in general and becomes a work of art (thus being given a value judgement), this will have happened only when it is assimilated as novelty and incorporated into a new, more integrating tradition than the previous one. The method we are going to use to emphasize some reference points indicating what we consider to be *originality* is very simple; it relies on a procedure of eliminating what was culturally validated, that is, what was given a name and an interpretation (a critical and aesthetic foundation), in other words was *institutionalized*. So, we'll confine ourselves to the realm of *possibility*, to what we earlier called *failed experiment*, which might however point the way towards someday finding *something else*.

Experimentation Possibilities

We'll mention some directions in which the European experimental impulse has taken since 1945, but which won't be included in our research as they have already been the subjects of many exegeses and interpretations, which have turned them into a new tradition. Designations like *dodecaphony*, *electronic music*, *concrete music*, *serial music*, *mobile opera*, *indeterminacy and opening*, *happening*, *electro-acoustics*, *instrumental theatre*, *graphic notation*, *collective creation*, *minimal and repetitive music*, *new complexity and new simplicity*, *inter- and multimedia*, *postmodernism*, coupled with impressive critical references represent experimental directions already institutionalized and integrated in an *experimental tradition*.

However, eliminating all these directions from our concerns without taking into account the temporal dimension would be a theoretical error, since all the above mentioned designations define tradition from the point of view of the year 2000. In order to properly understand experimental events and avoid falling into the trap of 'purism' we'll have to construct some conceptual elements, to be used as instruments, to help us better understand the experiment phenomenon in the context of Romanian musical culture. We therefore need to define successive traditions instead of a single updated tradition.

These *successive traditions* correspond to a psychology specific to 20th century creators, which makes conceptual distinctions between generations by means of a temporal standard which has become almost a cliché: the *decade*. According to this belief, the art of a decade will be (according to some manifestos *must be*) different from that of the previous or future decade. If we adopt this cultural preconception, then one might define a *tradition of the 1960s* and another *of the 1970s*, differently from that of

the '1980s, which in its turn differs from that of 1990s. Thus four experimental traditions are obtained between the 1960s and 1990s. The remarkable feature of this division is the fact that each tradition includes the preceding ones.

Experiment in the 1960s

Compared to the West, the Romanian musical tran in the 1960s revolved around folkloric-neoclassicism⁶ coupled with the aesthetics of socialist realism. The young generation of Romanian creators, receptive to the avant-garde trend in contradiction to Zhdanovist dogmas, came into conflict with the defenders of the purity of socialist realism (of the "heigh-rrup" style). Works that may be considered today as masterpieces of Romanian music began their life under the then insulting label of experimentalism: *Cantata III, Crossroad and Formants* by Stefan Niculescu, *Eratostene's Sieve* and the *Hourglass-cycle* by Anatol Vieru, *Columna Infinita and Masa Tacerii* by Tiberiu Olah, *Monumentum and Archways* by Aurel Stroe, *Incantations and Symmetries* by Cornel Taranu, *Textures* by Mihai Moldovan, *Studies* for orchestra by Liviu Glodeanu, *Diptych* for orchestra by Adrian Ratiu, *Concerto for piano and string orchestra* by Dan Constantinescu, *Ritual for the Thirst of the Earth* by Myriam Marbé.

Different in aesthetics and compositional technique, the above-mentioned works have in common their need to explore new realms of sound. The fact that some of them resisted the ravages of time, demonstrates that their value was not only due to experimental impulse, but that, beyond this impulse, there was always a profound musical basis.

During these years, composers like Stefan Niculescu, Aurel Stroe, and Anatol Vieru began to concern themselves with the mathematical modelling of musical structures. Stefan Niculescu investigated what he called, in a now famous study, *musical syntaxes, heterophony* in particular, and then went deeply into the analysis of formalizing rhythmic counterpoint. Aurel Stroe inaugurated a series of articles theorizing the mathematical model of "*composition classes*" and later of music based on the *catastrophe* and *morphogenesis* theories. Anatol Vieru conceived an exhaustive study of the octaviant modes from the point of view of *set theory*.

Experiment in the 1970s

When the experimentation of the '1960s was institutionalized, thus becoming itself a tradition, a new generation of creators formed another

⁶ Known under the less-flattering name of 'pasunism' (from the Romanian word pasune, meaning pastureland), designating a local type of jingoism.

“assault group”, aiming to conquer new and ever-different realms of sound. These artists took over the virulent character of innovation from the previous generation, claiming to be even more original than their predecessors. While what we earlier called the ‘1960s experiment was an outcome of various influences which post-war Western avant-garde and the exegesis of Enescu’s last compositions exerted on a whole generation of creators, the same cannot be said about the aesthetic aspirations of the composers beginning to define their personalities in the ‘1970s. They created music different from that of their predecessors, continuing John Cage’s experiments and grafting them onto Brancusian aesthetics of the essentials. And this is what gave birth to the great experimental trend of “archetypal” music. Octavian Nemescu, whose creation and personality are inextricably connected to the birth of this trend; Corneliu Cezar, fervent researcher of sound phenomena and of the correspondence between the physical macro-universe and the sound micro-universe; and Corneliu Dan Georgescu, a scrupulous apologist of the archetype and its resources, are just a few major figures of the experimental movement named “archetypal music”.

Other directions of experimental impulse are to be found in the same restless mind of Octavian Nemescu, the theorist of so-called “imaginary music”, a musical species intersecting the realms of mystical meditation and musical therapeutics.

The various tuning scales experimented in the opera *Orestia*, taken from European and extra-European traditions, led Aurel Stroe to create an extremely personal musical idiom which transcends the condition of experiment to enter the realm of axiology.

Another restless adept of experiment, different in each work, is Ulpui Vlad, whose monumental creation entitled *Mosaic* was innovative in making the most of the possibilities given by various musical ensembles. The central idea of this work, written for all the instruments of a symphonic orchestra, is based on the calculation of each instrumental combination so that, at any moment, a chamber ensemble (duo, trio, quartet, etc.) can be extracted out of the score, the result being always under control and responsible.

Spectral music was tackled by various composers, such as Fred Popovici, Lucian Metianu, Octavian Nemescu, and later in the ‘80s, by Calin Ioachimescu, as an experiment, trying to point out “the anatomy of sound”. Other sound experiments were carried out by Nicloae Brîndus and Anatol Vieru in the field of *instrumental theatre*, and by Costin Cazaban, M. Mitrea-Celarianu in that of “*conceptual music*”⁷. In the

⁷ This stock phrase used by critics seems to us pretty vague and in any case irrelevant as far the music type designated is concerned.

same decade, composer Iancu Dumitrescu, approaching the term *happening*, inaugurated with the “Hyperion” Ensemble a series of improvisation concerts which would influence his compositional manner. This is a very interesting way of tackling musical creation, one that consists in a “reversal” of the composing strategy: with Iancu Dumitrescu music was constructed by working with the performer, writing being subsequent to the “composing” itself.

Experiment in the 1980s

At the beginning of the 1980s a revival of traditional music inspiration is to be noticed, but this time in an experimental context and with an aesthetic of distillation and stylisation of certain melodico-rhythmic lines. Folk music filtered by compositional techniques derived from post-war musical thinking, such as textures, collage, stylistic allusion, effectology, now appeared in a softened form, filled with an intuitive and emotional content. This way of decanting all types of extremism – either fervently traditionalist or fanatically avant-garde - facilitated the appearance of a way of thinking shared by both the so-called 1980s generation and their predecessors, conceptually transformed under the influence of an overwhelming “Zeitgeist”. Composers like Adrian Iorgulescu (the *Hypostases* series, *Second String Quartet*, Doina Rotaru (*Concerts for flute and orchestra*, *Second Symphony*), Calin Ioachimescu (*Tempo '80*, *Musique spectrale*), Liviu Danceanu (*Quasi-Opera*, *Quasi-Fugue*, “*Great Unification*” concert), Christian Alexandru Petrescu (*May Night* for solo voice, a work worthy of the Guinness Book of Records, *Trochos*), Violeta Dinescu, Maia Ciobanu, Sorin Vulcu, Adrian Pop, and Viorel Munteanu experimented with new ways of tackling composition. However, this was without the radicalism of previous generations. One might even advance the idea of exhausting the experiment notion, and of a lack of appetite of the younger generations for the provisional character of experimentalism. The composers quoted above inserted experimental elements into their works, but their aesthetic is one of synthesis, of appropriating experimental demands and including them into a refined sound discourse, the creative impulses becoming “music” again.

Most creators of the 1980s agreed to the gradual abandonment of experimentalism and a resumption of previously rejected themes. As a matter of fact this would be the main characteristic of Romanian music in the 1990s.

Experiment in the 1990s

As a response to the concerns of some Romanian writers, young composers experimented with the controlled collective creation. Nicolae Teodoreanu, who initiated the project and created the work's writing algorithm, turned to a number of creators – George Balint, Ioan Dobrinescu, Dana Teodorescu, Mihai Vârtosu, and Dan Dediu – to carry out the experiment. Unfortunately, the lack of group cohesion between the creators involved made them abandon this project, unique in its intention in Romanian music.

Partial experiments were still carried out within the new music Ensemble: “*Archaeus*”, coordinated by Liviu Danceanu (the repertoire range of the group including extremely diverse works); and in some groups such as: *Trio Contraste* from Timisoara, *Traiect* (conducted by Sorin Lerescu), or *Ars Nova* (led by Cornel Taranu). The *spectral* music school, whose major promoters are Calin Ioachimescu and Fred Popovici, extended its scope to include a younger generation of composers. This was also due to the influence of French musical culture, known and enthusiastically promoted by interpreters such as Daniel Kientzy, Pierre-Yves Artaud or by Parisian institutes of electroacoustic music such as GRM (Group de Recherche Musicale) and IRCAM (Institut de Recherche et Coordination/Acoustique). In addition to composers tackling spectral music technique in these years, disciples of the *archetypal* school, centred on the personality of Octavian Nemescu, appeared as well. However, this movement was slightly represented by illustrative works, being confined to musical commentary and glossing over works belonging to its coordinator and initiator.

A synthesis between the *graphic notation* experiments of the '60s and '70s, those of *controlled aleatory*, electroacoustic and *concrete* music was made by Ana Maria Avram (the *Ikarus* cycle), all grafted onto tragic, troubling aesthetics. Creators like Mihaela Stanculescu Vosgian (the *Interferences* cycle), Livia Teodorescu, Dana Teodorescu, Dora Cojocaru, Adrian Borza, Laura Mânzat, Radu Popa, Irinel Anghel, Liviu Marinescu, Bogdan Voda, Cristian Lolea, and Catalin Cretu offered possibilities for experimental impulse to develop in Romanian culture, under different coordinates from those known until then. “*Post-fiction*” chamber opera, written by the undersigned, expressed this idea from a post-modern perspective and with a *hybridization* technique exploiting different ways of expression, and musical inter-textuality (“*styles-surfing*”).

The fact that the 1990s musical experiment is not the same as that of the 1960s should not make us presume an exhaustion of its exploratory power, of its being “outdated” as an avant-garde expression, or simply, that it was dying. What we should notice is the experimental notion transformation according to a tradition ever different from one decade to

another. The lack of experimental types characteristic of the '60s from the conceptual framework of the '90s does not point to a crippling of experiment as such, but to a *change of viewpoint* regarding the meaning of experiment. Thus, the 1990s did not lack experimental impulse, as many of the creators of the previous decades stated regretfully, and who could not notice the change of mental attitude, which turned the experiment of yesterday into tradition, and hid from view its true essence.

Fictitious Postlude

My imaginary conversation with Adorno at the beginning of these pages might end with the conclusion that it isn't Schönberg who is the typical example of experimentalism in the 20th century, but it is Stravinsky. The image of the former, confined to a space delimited by strict coordinates, which he never crossed and within which he was continuously innovating, is just a cliché worthy of a simplistic Hollywood mythology, out-of-date and, obviously, far from reality. Schönberg was by no means the ossified creator that Adorno would imagine and impose on us.

However, the true experimenter of our century is Stravinsky. Because *experimenter* means adventurer, which in its turns is a permanent swinging between seriousness and play. Stravinsky's experiments, their formidable versatility which cannot overcome the impression of obvious stylistic unity, illustrate a sound musical conception: each time a new challenge, a new temptation to explore *known* or *unknown worlds*, *known worlds still unknown*, *unknown worlds yet known*. What is known? And what is unknown? These are questions that help us escape from intoxicating the future by exercising our nostalgia. They are permanently extended limits of the essence of experiment as a form of aesthetic adventure.

Bibliography

Adorno, Theodor Wiesegrund, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989.

Anghel, Irinel, *Orientari estetice contemporane. Muzica conceptuala (I, II)*. Revista Muzica nr. 3 (pp. 95–112) si nr. 4 (pp. 98–118), 1993.

Anghel Irinel, *Orientari estetice contemporane. Muzica minimala repetitiva*. Revista Muzica nr. 4 (pp. 30–52), 1994.

Bürger, Peter, *Ende der Avantgarde?* in Neue Rundschau, 106 Jahrgang 1995, Heft 4, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, 1995, pp. 20–28.

Cezar, Corneliu, *Introducere in sonologie*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1984.

Dibelius, Ulrich, *Komponieren gegen den Dogmenzwang. Ästhetische Konzepte nach 1945 und heute*, in MERKUR, Deutsche Zeitschrift für europäische Denken, Stuttgart, Klett-Cotta, Februar 1996, pp. 115–126.

- Duteurtre, Benoit, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Laffont, 1995.
- Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical, materie si metafora*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1988.
- Iorgulescu, Adrian, *Timpul si comunicarea muzicala*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1991.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963.
- Nemescu, Octavian, *Capacitatile semantice ale muzicii*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1983.
- Niculescu, Stefan, *Un nou "spirit al timpului"*, Revista Muzica nr. 9 (pp. 10–16) 1986.
- Niculescu, Stefan, *Reflectii despre muzica*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1980.
- Sandu-Dediu, Valentina, *Ulpui Vlad: a Composer's Portrait (I, II)*, Revista Muzica nr. 3 (pp. 29–43) and 4 (pp. 20–37), 1993.
- Sandu-Dediu, Valentina, *Doina Rotaru. The Flute Concertos*, Revista Muzica nr. 4 (pp. 9–17), 1992.
- Sandu-Dediu, Valentina, *Postmodernismul: un nou manierism?*, Revista Muzica nr. 3 (pp. 11–22), 1995.
- Steiner, George, *Die Musik der Gedanken*, in *Lettre International*, Heft 29, Sommer 1995, Berlin.
- Vieru, Anatol, *Cuvinte despre muzica*, Bucuresti, Cartea Romaneasca, 1994.
- Vieru, Anatol, *The Book of Modes*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1993.
- Wehovsky, Stephan, *Notizen zu einer unmöglichen Deseinsform. Die Rolle des Intellektuellen nach dem Ende der Avantgarde*, in *Neue Rundschau*, 106. Jahrgang 1995, Heft 4, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, 1995, pp. 93–108.
- Zender, Hans, *Happy New Years*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1991.

Дан Дедиу

РУМУНСКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА ИЗМЕЂУ
1960. И 2000. ГОДИНЕ
(Резиме)

У раду се на неконвенционалан начин разматрају ставови о историјским улогама И. Стравинског и А. Шенберга изложени у *Филозофији нове музике* (1948) Т. В. Адорна. Још пре него што су стваралачке активности ових композитора биле завршене, њихове позиције су у тој књизи сагледаване као супротстављене: с једне стране је био Стравински као „реакционаран“ и „некрофиличан“, а с друге стране је Шенберг означен као „пророк нове музике“. Међутим, у периоду после 1949. године Шенберг објављује чланак *On revient toujours*, а Стравински започиње своју серијалну фазу. Ове чињенице неминовно воде ка закључцима да је свака непотпуна теорија ништавна (1) и да су црно-беле концепције проблематичне (2). Стога се

могу поставити два питања. Прво: да ли су *заиста* естетски ставови ове двојице композитора толико различити? Друго: да ли је могуће да композитор задржи један исти став према компоновању током целог живота? Због тога се аутор у првом делу рада бави општом теоријом експеримента.

Експеримент је авантура и његова природа је заснована на негацији и иновацији. Могуће је контролисати само почетак експеримента, док је крај отворен. Ако се покаже да је експеримент успешан, он се претвара у технику и постаје заједничка културна вредност, чиме улази у традицију. Ако је неуспешан, његова идеја ће бити напуштена, а можда ће се после извесног времена поново јавити. Време је увек главни непријатељ експеримента: историја га претвара у традицију. Зато се његов концепт мора стално редифинисати и интерпретирати у флуидном и релативизујућем контексту.

Такав концепт представљен је у другом делу студије, где се из те перспективе посматра експериментална музика у Румунији између 1960. и 2000. године. Деловање композиторских генерација критички се посматра током sukcesивних деценија. Интересантно је да су сви експериментални покрети изградили своје сопствене традиције и углавном успели да институционализују своје садржаје. Тако аутор уочава конфликт између различитих експерименталних традиција, на пример, оних из седамдесетих година у односу на оне из претходне деценије. Иако се по себи разуме да се реалан живот не одвија подељен у деценије, чини се да има основа да се догађаји у послератној Румунији посматрају управо на тај начин. Педесете године биле су под доминацијом Стаљинове идеологије, шездесете су под Чаушескуовом, на следећу деценију рефлектовали су се покрет из 1968. године и кинеска „културна револуција“, док су осамдесете и деведесете биле прожете постмодерним духом времена.

У кључне речи румунске експерименталне музике убрајају се *хетерофонија* (Стефан Никулеску, Тиберију Олах), *архетипска музика* (Мирјам Марбе, Корнелију Дан Ђорђеску, Октавијан Немеску, Корнелију Цезар), *спектрализам* (Хорацију Радулеску, Калин Јоакимеску), *хепенинг* (Јанку Димитреску, Николае Брандуш), *планетарни фолклор* (Аурел Строе).

У постлудијуму студије аутор се враћа питањима о Стравинском и Шенбергу. Излаже се идеја да се „експериментална суштина“ може више применити на првог (као што и Адорно тврди, али с другим образложењем), и то због његове разноврсности и радозналости (али не и некрофилије). У овим разматрањима треба узети у обзир чињеницу да су обојица композитора на неочекиван начин променили своје ставове према музици у периоду после објављивања Адорнове књиге. Из свега тога произлази да се експеримент (као музичка авантура) не може добро разумети ако се појмови апсолутизују.

(превела Мелита Милин)

UDC 78.031.4(498)

78.038.01(498)“1960/2000”

Maria Kostakeva

MODERN ODER POSTMODERN? TRADITIONALISMUS, AVANTGARDE ODER POSTAVANTGARDE?

Abstrakt: Mittelpunkt des Aufsatzes sind einige methodologische Probleme bei der Betrachtung der Kunst, bzw. Musik an der Schwelle der zwei Jahrhunderten. Anhang einiger Besonderheiten im Kompositionsverfahren von vier wichtigen Komponisten (György Ligeti, Alfred Schnittke, Helmut Lachenmann, Adriana Hölszky) und im Licht der führenden Ideen der modernen Philosophie und Ästhetik wird versucht, die Idiomatik unserer Epoche unter Lupe zu stellen.

Schlüsselworte: Moderne, Postmoderne, Avantgarde, Postavantgarde, Rhizom-Labyrinth, Metapher, globale Klanglichkeit, übergeordnete Pattern, Textur, "Demontage" der Sprache, Polistilistik, Strategie der Abwesenheit.

In seinem 1979 geschriebenen Buch "La condition postmoderne"¹ charakterisiert Jean-François Lyotard die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert als eine Epoche des Bruchs, des Übergangs: Er weist auf die massiven gesellschaftlichen Transformationen hin, von denen alle Bereiche der Kultur betroffen sind: Es entstehen neue multikulturelle und postkolonialistische Identitäten, die hybride und flexible Einheiten bilden. Es ist ein Zustand des Übergangs von "sozialen Gemeinschaften zum Zustand einer aus individuellen Atomen bestehenden Masse, die in eine absurde Brownsche Bewegung geworfen sind."² Auf diesen "vielfachen Wandlungsprozess"³ verweist auch Wolfgang Welsch in seinem Buch "Unsere postmoderne Moderne", das das Postmoderne sowohl auf ästhetischer, als auch auf soziologischer, ökonomischer, technologischer, wissenschaftlicher und philosophischer Ebene betrachtet.

Wir leben in einer sich wandelnden Welt, in welcher ständig von wachsender Komplexität und Globalisierung, gleichzeitig aber auch von Instabilität, inneren Spannungen, Turbulenzen, Unvorhersehbarkeit in allen Bereichen des Lebens die Rede ist. Chaos, Unsicherheit, Angst, Resignation herrschen nicht nur in vielen Kriegsgebieten unseres Planeten,

¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Quebec, 1979 (frz.). Deutsche Übersetzung von Otto Pfersmann, *Das postmoderne Wissen*, Wien, 1986.

² Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 54.

³ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002, S. 11.

sondern sie sind auch für den Weltmarkt, für die Börse, für die Politik oder für die Computerwelt bezeichnend. Es ist deswegen kein Zufall, dass in der Philosophie und in der Kunst apokalyptische Gefühle im Hinblick auf die Zukunft unserer Welt geweckt worden sind. Als Folge der unumkehrbaren gesellschaftlichen Wandlungen und der selbstbezüglichen Mechanismen der Globalisierung erloschen leitende Ideen und Visionen, Ideologien und Sozialutopien jeglicher Art. Es kommt eine Zeit, in welcher Zeitlosigkeit und Ortlosigkeit herrscht, eine Zeit der "Posthistorie"⁴. Ein typischer Vertreter solcher postmodernen Ideen ist der französische Philosoph Jean Baudrillard. Nach seiner pessimistischen Theorie erscheint die Kunst der postmodernen Epoche als eine totale Simulation der Welt, in welcher die Dinge als Illusion ihres eigenen Selbst agieren. "Wir schwanken zwischen einer Illusion und einer Wahrheit, die beide gleichermaßen unerträglich sind. Aber vielleicht ist die Wahrheit noch unerträglicher und wir wollen schlussendlich die Illusion der Welt, selbst wenn wir alle Waffen der Wahrheit, der Wissenschaft und der Metaphysik gegen sie richten?"⁵

Die Kunst als feines Barometer der Zeitgeist reagiert tiefgreifend auf solchen Ideen. Deswegen ist es manchmal schwer, einige ungewöhnliche Erscheinungen zu erklären, ohne die Zusammenhänge, die dahinten stecken, zu verstehen. Dazu ist heutzutage ein interessantes Phänomen zu beobachten: es vollzieht sich – ob im Bereich der Gesellschaft, der Politik, der Naturwissenschaft oder der Kunst – eine eigenartige "Metaphorisierung" der Welt⁶, bei welcher Prozesse und Ereignisse von ganz unterschiedlichen Bereichen verbunden und gegenseitig eines durch das andere erklärt werden. Gilles Deleuze und Félix Guattari sprechen von einer "verborgenen Einheit": "eine erweiterte Totalität" eines Systems, "das je zerstückelter, umso totaler wirkt".⁷ Die Stadt ist z.B. von den beiden Autoren als "ordnungsfähiges Labyrinth" metaphorisiert: "Die unendliche Reihe der Krümmungen oder Inflexionen ist die Welt, und die ganze Welt ist unter einem Gesichtspunkt in der Seele eingeschlossen."⁸

In allen Lebensbereichen und in der ganzen Weltorganisation zeigen sich diese rhizom-labyrinthischen Verhältnisse immer deutlicher: eine Ganzheit von Geschehnissen, die sich in allen Richtungen ausbreitet und

⁴ Siehe das Buch Jean-Marie Guéhenno, *Das Ende der Demokratie*, München 1996.

⁵ Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*. München 1996, S. 22.

⁶ Siehe Ivan Mladenov "Conceptualizing Metaphors" (London 2005), *The Method of Conceptualizing Signs from Everyday Life* (Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft) Nr. 15, Juni 2004.

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 9.

⁸ Gilles Deleuze, *Die Falte: Leibniz und der Barock*. Frankfurt 1996, S. 45.

in ständigen Transformationen und Wandlungen agiert. Wie es für das Labyrinth bezeichnend ist, gibt es Zentrum und Peripherie nicht mehr, Hierarchien aller Art werden aufgehoben. Es herrscht Mehrdeutigkeit, Austauschbarkeit, Veränderlichkeit, Gleichzeitigkeit von allem mit allem. Zeit und Raum lassen sich oft nicht mehr artikulieren und die zeitlichen Prozesse bekommen räumliche Dimensionen. Das Unbewusste, das mythische Bewusstsein und der Traum⁹, die immer deutlicher in der Kunst zu spüren sind, zeigen auch weitere Eigenschaften des Rhizoms: das Prinzip der Unschlüssigkeit und Desorientierung¹⁰, der Isolierung und Fragmentierung. “Die Kunst kehrt endlich zu dem zurück, was sie innerlich bewegt und was ihr Tun begründet, sie kehrt zurück an ihren eigentlichen Ort, das Labyrinth – verstanden als ‚Arbeit im Inneren‘. (...) In diesem Sinne repräsentiert das Labyrinth die tragende Struktur des modernen Denkens, den unbefangenen Ort des Nomadismus, der keine Richtungen kennt, weil er nicht an die Möglichkeit des Zentrums glaubt.”¹¹ – schreibt in den 70er Jahren Achille Bonito Oliva, ein wichtiger Vertreter der italienischer Transavantgarde.

* * *

Wie konkretisiert sich diese allgemeine Haltung der Modernen-Postmodernen Epoche in der Musik? Bevor man die verschiedenen ästhetischen Richtungen einzuordnen versucht, sollte man davon ausgehen, dass die europäische Musik in den vergangenen Epochen eine gemeinsame “Grammatik” hatte: die gregorianische Monodie im Mittelalter, die franko-flämische Polyphonie in der Renaissance, die Homophonie in der Barockepoche, die Tonalität in der klassisch-romantischen Epoche, die Dodekaphonie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Doch schon mit Debussy, Bartók, Strawinsky oder Varese beginnt die Zersplitterung in verschiedenartige “Grammatiken”. Dieses Phänomen wird sich in der zweiten Hälfte des Jhs. weiter verschärfen, indem die nicht-europäischen Kulturen sich immer mehr (nicht ohne den Einfluss von John Cage und Morton Feldmann) auch in Europa bemerkbar machen. Am Ende des 20.

⁹ “Im Traum ist das strenge Schema von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben, alles ist gleichzeitig, in ihm ist das “kollektive Unbewußte” anwesend, (...) alle Geschichts- und Kulturräume sind im Gehirn des einzelnen Menschen versammelt” – so beschreibt W. Rothe die Rolle des mythischen Bewußtsein und des Traums in der modernen Epoche. (Siehe Wolfgang Rothe, *James Joyce*, Wiesbaden 1957, S. 99.

¹⁰ Die Desorientierung ist die “kontinuierliche Verschiebung der Möglichkeit der Weitererkennung”, die in der modernen Kunst durch das Spiel der Mutation entsteht. (Siehe Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S.42)

¹¹ Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S. 54.

bzw. Anfang des 21. Jhs. ist die Grenze zwischen den verschiedenen ästhetischen Richtungen immer schwieriger zu finden.

Ende der 50-er und zu Anfang 60er Jahre, mit der Etablierung der Avantgarde, beginnen qualitative Veränderungen im Bereich des Klangphänomens, die ihren Höhepunkt – auch durch die vielfältigen technischen Innovationen der multimedialen Epoche – am Ende des 20. Jahrhunderts erreichen: Durch die extremen Arten der Klangerzeugung, die Verwendung ungewöhnlicher Spiel – und Vokaltechniken sowie elektronischer Ton – und Geräuschmanipulationen entsteht der Klang oft als eine globale Klanglichkeit ‚in progress‘. Der französische Komponist Tristan Murail, Vertreter der sog. spektralen Musik spricht von einer „markanten Revolution“ im „Klanguniverse“ als Ergebnis von tiefsten Eingriffen in die Natur des Klanges selbst.¹² Für die Beschreibung dieses Phänomens entstehen auch neue Begriffe: Helmut Lachenmann führt solche Begriffe wie „Klangform“, „Klangstruktur“ oder „Strukturklang“ ein: „ein Superklang, den (...) wir erst im allmählichen, zeitlich gesteuerten Abtasten seiner in die Zeit projizierten Komponenten, also gleichsam horizontal erschließen.“¹³

Die neue Klanglichkeit „in progress“ ergibt eine massive, auf der Komplexität der übergeordneten Schichten beruhende Räumlichkeit der Musik. Die Zeit ist gänzlich eingefroren, alles ist gleichzeitig da und bewegt sich gleichzeitig in allen Richtungen. An die Stelle der hierarchisch geordneten Einheiten der Struktur tritt die Textur, der das Prinzip der Vielheit und des Rhizoms zugrunde liegt. Pierre Boulez definiert die neue Musik metaphorisch als „organisiertes Labyrinth“¹⁴: Ähnlich wie Oliva meint er, dass „der moderne Begriff des Labyrinths im Kunstwerk einer der erstaunlichen Sprünge ist, die das abendländische Denken vollbracht hat: ES GIBT KEIN ZURÜCK.“¹⁵

Auch György Ligeti bezeichnet die Textur (das Verknüpfungsnetz) als Synonym der konstruktiven Ordnung. Die Erzeugung der „übergeordneten Pattern“ in seinen Werken, ähnlich wie in der Fraktalgeometrie, ist ein wichtiges Argument, mit dem der Komponist diese Idee untermauert. Der Komponist weist auf den wichtigen Wendepunkt innerhalb der zeitgenössischen Kunst in den computererzeugten Graphiken hin, in

¹² Tristan Murail, „La révolution des sons complexes“, in: *Darmstädter Beiträge für neue Musik*, 1980, S. 77.

¹³ H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 77.

¹⁴ Auffallend sind, selbst wenn sie keine direkte Beziehung zum labyrinthischen Diskurs haben, solche Bezeichnungen in Schriften Boulez' wie fixierte und veränderliche, gerade und kurvige, regelmäßige und unregelmäßige Räume, Vgl. Pierre Boulez, *Werkstatt*. 2. Bd. 1985, S.76.

¹⁵ Pierre Boulez, „Zu meiner dritten Klaviersonate“, *Texte*, 1972, S. 166–167.

welchen “die Unendlichkeit in die winzigste Zeitspanne”¹⁶ eingefangen ist. Sein kompositorisches Verfahren in der ersten Klavieretüde *Désordre* z. B. wird von ihm folgendermaßen erklärt: “Das sind ganz einfache Elemente, aber durch die Vermehrung, durch die kleinste Verschiebung entstehen übergeordnete Pattern, Hyperpattern, sozusagen, die man vielleicht als Hypersignale interpretieren könnte. Genau was in der Fraktalgeometrie passiert.”¹⁷

Diese wie ein Paradigma für das ganze Schaffen Ligetis anmutende Erklärung, weist auf die rhizomatische Verhältnissen hin, die der Musik im zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zugrunde liegen. Kann man aber auf Grund dieser Parallele auch die Unterschiede zwischen solchen Begriffen wie Moderne und Postmoderne, Avantgarde und Postavantgarde definieren? Allein die Verwendung solcher Begriffe als Worte, die aus anderen entstanden und abgeleitet sind (modern/post-modern, Avantgarde/Post-avantgarde, vgl. auch tonal/atonal), bringt Schwierigkeiten mit sich. Schon der Begriff “Moderne” hat keinen eindeutigen Bezugspunkt: Aus historischer Perspektive beginnt die “moderne” Epoche mit der Industrialisierung in allen Bereichen des Lebens bei dem hoch entwickelten Kapitalismus im 19. Jahrhundert; denkt man aber an die Epoche Gutenbergs, könnte man behaupten, dass die Moderne schon in 15. Jahrhundert begann. Nach kunsthistorischer Sicht fängt L’art nouveau (Jugendstil) in Zentraleuropa am Anfang des 20. Jahrhunderts an. Die musikalische Moderne Stravinskis und seiner Zeitgenossen unterscheidet sich aber gravierend von dieser künstlerischen Richtung. Denkt man weiterhin an die Avantgarde nach dem 2. Weltkrieg, verschiebt sich die Grenze der “musikalischen Moderne” wiederum um ein weiteres halbes Jahrhundert.

Tatsache ist, dass als erste Regel für die damaligen Avantgardisten wie Stockhausen, Boulez, Nono, Ligeti, Berio, die abrupte Distanzierung von der Tradition galt; es wurde nach einer anderen Syntax gesucht, die frei von historischem und akademischem Ballast, von Assoziationen und Klischees war. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass als Grundpfeil für diese Richtung nicht die romantisch-expressionistisch geprägte Musik Schönbergs und Bergs war, sondern viel mehr die in sich verschlossene, serielle Welt Weberns. Der Rhizom-Diskurs wird neu aktualisiert: Zu dem für die serielle Organisation bezeichnenden Prinzip der Vielheit, Isolierung und Fragmentierung, kommt auch – durch das Verfahren des

¹⁶ Vgl. Hans-Joachim Erwe, “Interview mit G. Ligeti”, *Zeitschrift für Musikpädagogik* H. 37, 1986, S. 10

¹⁷ Ligeti, zit. nach: Bouliane, “Stilisierte Emotionen”, *MusikTexte* 1989, H. 28/29, S. 58.

“assignifikativen Bruches” (“cut-up” – und “ready-made” – Prinzip).¹⁸ – das Prinzip der Demontage, der Unschlüssigkeit und Desorientierung Das Prinzip der Vielheit entspricht der Textur¹⁹, verstanden als ein komplexes, übergeordnetes und unartikulierte Ganzes in der postseriellen Musik. Das Prinzip des assignifikativen Bruches bezieht sich auf die Collage – und Montage-Technik – ein durch die brisanten Wechsel der Perspektiven und das Spiel der kulturellen und musikgeschichtlichen Kontexte entstehendes polyvalentes Verfahren, das auf der Autonomie und Heterogenität der einzelnen simultan ablaufenden Schichten beruht. Diese Kompositionsprinzipien lassen sich besonders deutlich im Schaffen György Ligetis beobachten.

Demontage der Sprache oder Spiel mit der Tradition? Aventures & Nouvelles Aventures und Nonsense Madrigals von György Ligeti

“Wir erleben eine Art imaginärer Oper: abenteuerliche Peripetien virtueller Personen auf einer virtuellen Bühne.”²⁰

György Ligeti

Betrachtet man die als Embleme der Avantgarde geltenden Kompositionen *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962–65), aus einer geschichtlichen Distanz, würde es einem vorkommen, dass das Stück, das als radikaler Bruch mit den Traditionen gilt, eigentlich eine Persiflage, eine spielerische Nachahmung und Simulation der bekannten Opernstereotypen ist. Die historischen Gattungen, die in der Epoche der Avantgarde als tot erklärt wurden, sollten auch logischerweise abgeschafft werden. Programmatisch in diesem Sinne ist der Artikel von Boulez “Sprengt die Operntheater in der Luft!”, in dem er die Oper für ein abgeschlossenes Kapitel in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erklärt. Dies alles führt zu solchen Erscheinungen wie das “metathéâtre” Luciano Berios, die “szenischen Kompositionen” Maurizio Kagels, die “imaginäre Oper” (*Aventures & Nouvelles Aventures* György Ligetis. Es

¹⁸ “Ein Rhizom kann ab jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden. (...) es rekonstruiert sich auch dann noch, wenn es schon größtenteils zerstört ist.” (Siehe Deleuze, *Rhizom*, S. 16.)

¹⁹ Während unter ‚Struktur‘ ein mehr differenziertes Gefüge zu verstehen ist, dessen Bestandteile unterscheidbar sind, (...) ist mit ‚Textur‘ ein homogenerer, weniger artikulierter Komplex gemeint, in welchem die konstituierenden Elemente fast völlig aufgehen. Eine Struktur kann gemäß ihren Komponenten analysiert werden; eine Textur ist besser durch globale, statistische Merkmale zu beschreiben.” (Siehe György Ligeti, “Wandlungen der musikalischen Form”, in: *Die reihe*, Wien 1960, S. 13.)

²⁰ Ligeti, in: Brief an Hübner, auch in: *Imaginäres Musiktheater*. a.a.O.

ist evident, dass die Gattungsart in jedem einzelnen Werk sich auf die konkrete Kompositions-idee bezieht.

Als Ergebnis der gesellschaftlichen und Kommunikationskrise am Ende der 50er – Anfang der 60er Jahre wurde die Semantik in den meisten vokal-instrumentalen Werken der Avantgarde durch eine Art Meta-Semantik ersetzt, bei welcher die Wörter keinen festen Sinn mehr haben. Die “Demontage” der Sprache führte zu einer totalen künstlerischen Simulation: Mal werden erfundene Worte grammatikalisch verbunden, mal erscheinen sie so zerstückelt und atomisiert, dass sie nicht mehr zu erkennen sind, mal wird eine Metasprache erzeugt, in welcher Ritus und Gestik der Sprache anstelle ihrer eigentlichen Semantik agieren.

Bei der spielerischen Nachahmung der Sprache in *Aventures & Nouvelles Aventures* z. B. entdeckt man allgemeine Regeln und innere Zusammenhänge, die für alle Sprachen auf Grund der Ähnlichkeiten des psychischen Lebens und seiner expressiven Ausdrucksmöglichkeiten gelten. Durch solch ein erfundenes Kommunikationssystem wird die Musik “körperlich greifbar”²¹; es werden neue künstlerische Ebenen, wie z.B. Gestus, Duktus, Gebärde erzeugt. Besonders wichtig ist dabei die neue Funktion der Sänger, die auch als Darsteller erscheinen. Auf einer Skizze zu *Nouvelles Aventures* (NB 1) markiert der Komponist den allgemeinen Affektinhalt des Finales des 1. Satzes (“Communication”, Z. 85–89) etwa mit “befehlend”, “fragend”, “sehr geheimnisvoll, indifferent” und die Art der Artikulation der drei Sänger etwa mit “flüstern: geheimnisvoll-intensiv”, wobei die detaillierte und äußerst komplizierte rhythmische Polyphonie fast ohne Veränderungen auch in der endgültigen Fassung bestehen bleibt.

Dazu sind in der Partitur schon entsprechende phonematische Vorgänge und Lautgruppierungen als Quasi-Silben, – Wörter und – Sätze vom Komponisten festgelegt. Die künstlich erfundene syntaktische Ebene ruft die semantische hervor: Jede syntaktische Einheit (die Kombination von bedeutungstragenden Zeichen, auf denen die formbildenden Prozesse ruhen) wird zum Generator neuer Bedeutungen. Die kleinsten phonologischen Elemente werden durch die musikalische Syntax semantisiert, und umgekehrt verdeutlicht die musikalische Syntax die phonologische Textur. Auf dieser Weise wird, trotz des Mangels an “meinendem und bedeutungstragendem Text”²², eine neue semantische Organisation erfunden. Es werden Gefühle, Gegenreaktionen, Handlungen abgebildet, die ohne Sprache unmittelbar wahrnehmbar sind und gerade deswegen zur Sprache werden.

²¹ Owe Nordwall, *G. Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 39.

²² György Ligeti, “Brief an Herbert Hübner”, in: *Imaginäres Musiktheater. Neues Forum*, H 155–156, 1966.

83 ("Communication") **84**

4 *Alto, Bar.* durch Röhre hindurch sprechen, um die Stimme zu demaskieren (hohl!)

4 *J=80 (rit. mosso)*

Poco misterioso
 (Sopr., Alt., Bar.: stets übertrieben deutlich artikulierter. Auch die ppp-Stellen sollen gut hörbar sein (Murmurstimme stets intensiv). Die ganze Szene wird mit immer zurückhaltender Erregung, wege-
 [Sopr., Alt., Bar.: stets übertrieben deutlich artikulierter. Auch die ppp-Stellen sollen gut hörbar sein (Murmurstimme stets intensiv). Die ganze Szene wird mit immer zurückhaltender Erregung, wege-]

85 **86**

87 **88**

The score consists of four systems, each with three staves (Soprano, Alto, Bass). The notation includes rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, mf, f), and various annotations in German and Russian. Key annotations include:

- System 1:** "Poco misterioso", "stets übertrieben deutlich artikulierter", "die ppp-Stellen sollen gut hörbar sein", "Die ganze Szene wird mit immer zurückhaltender Erregung, wege-".
- System 2:** "flüsternd, mit zurückhaltendem Affekt", "sich während", "den Befehl", "sich mit verhaltener zurückhaltend".
- System 3:** "geheimnisvolle Frage mit großer Erregung", "zurückhaltend räuberisch", "flüsternd räuberisch".
- System 4:** "geheimnisvolle Frage mit großer Erregung", "zurückhaltend räuberisch", "flüsternd räuberisch".

 The musical notation includes rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, mf, f), and various annotations in German and Russian. The score is a sketch, indicated by the word "Skizze" in the caption.

NB 1-a, Gyorgy Ligeti, *Aventures*, "Communication", Skizze

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Communication' by György Ligeti. The score is written on multiple staves, with various instruments and parts labeled on the left side: Fl (Flute), Vc (Violin), Cb (Cello), and Perc (Percussion). The notation is extremely dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. There are numerous handwritten annotations in German, including 'Aktionen', 'Kommunikation', 'Metakommunikation', and 'Metasemantik'. A circled number '206' is visible at the bottom left of the page.

NB 1-b, György Ligeti, *Aventures*, "Communication", Partitur

So durch das Modellieren des psychischen Lebens und die Möglichkeiten, es zu beeinflussen, entsteht das kommunikative, expressive und dramatische Wesen dieser "neuen Kunstgattung". Die Traumlogik bekommt die Funktion eines kausalen dramatischen Ablaufs, anstatt Bühnenfiguren entstehen karikierend-dämonische Masken; die Metakommunikation²³ wird als theatralische Kommunikation dargestellt, die Metasemantik als Semantik, die erfundene künstliche Sprache als normale menschliche Sprache. So wird das Modell der klassischen Oper, die zuerst präpariert und dann mit einem Scheinleben versehen wird, zum Objekt des Spiels. "Die Oper wird getötet, kriegt eine Injektion, erwacht nicht zum Leben, sondern nur zu einem Scheinleben. So ein Scheintheater, so eine Scheinoper möchte ich schreiben –, denn(...) für mich ist es wesentlich, in der Kunst unbedingt eine Lüge zu sagen."²⁴

Eine ähnliche ironische Haltung gegenüber der Tradition zeigt sich in dem mehr als dreißig Jahre später geschriebenen Zyklus *Nonsense Madrigals* (1988–1993) von Ligeti. Obwohl der Komponist sich längst

²³ Herman Sabbe bezeichnet das als "Kommunikation aus metakommunikativer Sicht: Ein Akt der Kommunikation über ein System von Kommunikationen". Vgl. György Ligeti, "Zur kompositorischen Phänomenologie", *Musik-Konzepte* 53, München 1987, S. 79.

²⁴ Ove Nordwall, "Der Komponist G. Ligeti", *Musica* 22, 1968, Nr. 3, S. 176.

von der Avantgarde distanziert hat, bleibt das Wesen dieser vom Kompositionsmaterial her ganz unterschiedlichen Vokalwerke unverändert²⁵: es geht wieder um eine Nonsense-Sprache, die zur Musik wird, um eine ‚Asemantik‘, die semantisiert wird. Nach Ligetis Formulierung handelt es sich hierbei um “radikal sinnlose, nach Geheimrezepten ‚konstruierte‘ Texte und eine Musik, die bei aller Abstraktheit deutlich affektive Verhaltensmuster suggeriert.”²⁶ Denkt man an das virtuose vokalpolyphone Madrigal der Renaissance, muss man zugeben, dass Ligeti ziemlich genau dessen ‚Geheimrezepten‘ folgt: Ähnlich wie in der Renaissance-Epoche werden erfundene, semantikfreie Worte und abwechslungsreiche Nachahmungen von Tierlauten verwendet.

In den Texten der viktorianischen Epoche, besonders in denen von Lewis Carroll, findet der Komponist eine ideale Vorlage für sein Verfahren, in welchem dadaistisches Wortspiel, Wortmischungen und Klangmalerei eine wesentliche Rolle spielen. Die Wortfloskeln im als Passacaglia bezeichneten vierten Lied “Flying Robert” sind z.B. viel mehr von rhythmischer und klangfarblicher als von semantischer Bedeutung: “Comes down, rain comes down, rain it did” etc. Das nach BACH – Art geprägte, aus halben Noten bestehende und sich ständig modifizierende Thema wird zwischen den beiden Baritonem und dem Baß verteilt; ähnlich wie in der mittelalterlichen Polyphonie wird das Thema in parallelen Quinten und Quartem geführt. Auf das schrittweise entfaltete ostinato schichten sich nach dem Prinzip des “assignifikativen Bruches” traumhafte Zitate aus der Musikgeschichte, die man aber als solche kaum wahrnehmen kann: das Thema aus dem Schmuggler-Quintett aus der Oper *Carmen* von Bizet, barocke Koloraturen, die sich gleichzeitig als chromatische Instrumentalpassagen romantischer Prägung erweisen, Pfeifen, und dies alles in einer nach Ligetis Art hemiolischen Bewegung²⁷ verkettet.

Diese Prinzipien der Vielheit und des “assignifikativen Bruches” lassen sich besonders klar im letzten Lied “A Long, Sad Tale” nach einem Text aus *Alice’s Adventures in Wonderland* beobachten, dem zwei simultane syntaktische Schichten zugrunde liegen: Die erste Schicht ist von kurzen, syntaktisch korrekten, aber ohne jede Logik miteinander verbundenen Sätzen geprägt. (“Off with her head”, “Turn witch into

²⁵ “Der Halb-Nonsense-Text ist eine unmittelbare, wenn auch konkretere Weiterführung der *Aventures* – Idee und die Musik ist nicht mehr chromatisch.” (G.Ligeti, Programmheft zu CD “Vocal Works, *Nonsense Madrigals*”, Sony classical, 1996, S. 23).

²⁶ Ligeti, in *Nonsense Madrigals*, ebd., im Programmheft

²⁷ Typisch bei diesem Verfahren ist das Zusammenstoßen der Akzente auf Grund der variierenden, (vergrößerten – verkleinerten) melodischen Muster und Fakturbewegungen.

fairly!” “Let us both go to law: I will prosecute you”, “I will try the whole cause”, “And condemn you to death”). Die zweite Schicht besteht aus ein – oder zweisilbigen, oft künstlich erfundenen Wörter, “Head, heal, teal, tell, tall, tail, heal, head, fu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-rel” etc. In dieser verwirrenden Artikulationsmischung sind dichte, sehr differenzierte und ständig sich wandelnde rhythmische Patterns zu bemerken. Bei einer aufmerksamen Beobachtung stellt sich aber heraus, dass diese asemantischen Einheiten, Sprachfiguren, Nonsense-Wörter und Wortfloskeln nicht nur syntaktisch verbunden sind, sondern so lange wiederholt werden, bis sie einen neuen Sinn bekommen: “glide, guile, slide... To death.” (Das Gedicht “Fury said to mouse” aus *Alice’s Adventures in Wonderland*)

VI. A Long, Sad Tale
(from Lewis Carroll’s: „Alice’s Adventures in Wonderland”
and „Original Games and Puzzles”)

György Ligeti
1993

Vivacissimo leggiero e molto ritmico (Like Jazz!) ♩ =

Alto I
Alto II
Tenor
Baritone I
Baritone II
Bass

Head, heal, teal, tell, tall, tail, heal, head, fu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-rel

“Off with her head!”

Head, heal, teal, tell, tall, tail, tall, tell

Head, heal, teal, tell, tall, tail, tall, tell

Whining: *p molto expr.*

“Mine is a

NB 2, *Nonsense Madrigals*, “A Long, Sad Tale”

Das Wort – Ton Verfahren in *Nonsense Madrigals* und in *Aventure & Nouvelles Aventures* wie auch die eigenartigen Titelbezeichnungen zeigt die für das ganze Schaffen Ligetis bezeichnende Methode der Persiflage: eine ironisch distanzierte Haltung gegenüber der Tradition. In seiner Oper *Le Grand Macabre* (1978) erscheint die neu geprägte Tradition in der Epoche der Postavantgarde und Postmoderne. Im Gegensatz zur “Anti-Oper” *Aventures & Nouvelles Aventures*, die als Metapher einer Oper erscheint, ergibt eine weitere Metapher dieser Metapher eine “Anti-Anti-Oper”; d.h. wieder eine (obschon im Sinne der Gattungsgeschichte radikal anders konzipierte) Oper. Weil Ligeti, wie er

selber ständig behauptet, ein Komponist ohne Ideologie²⁸ ist, will er in der Kunst alles treiben, was ihm Spaß macht; es muss dabei unbedingt eine Lüge sein: “Falsifikation”, “Umkehrung”, “Simulation” des Uniformen und Bekanntgewordenen. Diese ironische Haltung erlaubt dem Komponisten, das Unpassende und das Unvereinbare zusammenzubringen.

***Das Postmoderne oder: Einheit in der Mannigfaltigkeit gestalten.
Die Polystilistik Alfred Schnittkes***

“Es wäre schwierig, eine andere musikalische Technik zu finden, die so geeignet für den Ausdruck der philosophischen Idee der Kontinuität wäre, wie Polystilistik.”

*Alfred Schnittke*²⁹

Diese ironische Haltung und das Umfassen des Heterogenen ist auch in einer ganz anderer ästhetischen Richtung zu beobachten – jener der Postmoderne. Der wolgadeutsche Komponist Alfred Schnittke (1934–1996) entwickelte seine polystilistische Methode, (die von ihm auch als “stilistische Polyphonie”³⁰ bezeichnet wurde), die ihm erlaubte, die Welt zu interpretieren und neue künstlerische Realität zu erschaffen. Es handelt sich um eine “bewusste Auspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und eine dynamische Formgestaltung ermöglicht wird.”³¹ So wird seine Polystilistik zum Merkmal der postmodernen Epoche.

In seinem Buch “Was ist Postmoderne” beschreibt der englische Forscher Charles Jencks dieses Phänomen als “eine eklektische Mischung zwischen einer beliebiger Tradition und der nahen Vergangenheit: diese Mischung ist gerade die Fortsetzung der Moderne und zugleich ihre Transzendenz. Ihre besten Werke sind bezeichnenderweise doppelsinnig und ironisch.”³² Der Autor sieht im Postmodernen eine kulturelle Strömung und eine historische Zeitperiode, die ihre eigene Identität

²⁸ “Was mich heutzutage so stört, sind vor allem die Ideologien (sämtliche Ideologien, indem sie stur und intolerant gegen alles übrige sind)” (György Ligeti an Ove Nordwall, Essen, 19.1.1964, Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung).

²⁹ Schnittke, in: *Über das Leben und die Musik*, S. 189.

³⁰ Alfred Šnitke, “Polistilističeskie tendencii v sovremennoj muzyke”, russ. (Polystilistische Tendenzen in der zeitgenössischen Musik), in: Ivaškin, *Besedy s Alfredom Šnitke*, S. 145 (eigene Übersetzung).

³¹ Schnittke, über *Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier*, in: *Schnittke zum 60. Geburtstag*, Verlag Sikorski, Hamburg 1994, S. 119.

³² Charles Jencks, *Was ist Postmoderne?* London 1986, deutsche Übersetzung 1990, Zürich, S. 8.

durch eine auf Heterogenität und auf pluralistischem Weltbild beruhende künstlerische Haltung bildet.

Solch ein pluralistisches Weltbild, das auf das “architektonische Unbewusste”³³ beruht, prägt das Schaffen Schnittkes. In seinem individuellen Stil werden Elemente verschiedener Stile und Epochen abgebildet, die sich auf das Vokabular einer Epoche oder sogar einer ganzen Kultur beziehen: Hier sind verschiedene Arten des geistlichen Gesangs (orthodox, protestantisch, katholisch, jüdisch) wie auch geschichtliche Epochen (Renaissance, Barock, Romantik, Moderne), kulturelle (die sogenannte E – und U-Musik) und zeitgeschichtliche Phänomene (die chaotische Umwelt) miteinander konfrontiert.

Obwohl Schnittke am Anfang seines künstlerischen Wegs streng serielle Werke schrieb (2. *Violinkonzert*, *Pianissimo*, *Dialog* für Cello und 7 Instrumentalisten, 1. *Streichquartett*, 2. *Violinsonate*, *Serenade*), beschäftigte ihn weit mehr die Idee des Zusammenwirkens verschiedener Zeiten in einem Werk. Sie ist seiner Meinung nach, brennend aktuell für unsere Zeit ist. In seiner 1. *Sinfonie* (1978), mit der er berühmt geworden ist, wird man mit einem schockierenden Widerspruch des Gleichzeitigen konfrontiert: Die Welt erscheint als etwas Chaotisches und Undurchsichtiges. Neue und alte Epochen, Echtes und Künstliches, Musik und Nicht-Musik, Sinfonie und Happening – dieses merkwürdige Konglomerat liegt der von Schnittke neu konstruierten, globalen, akustischen Wirklichkeit zugrunde. Beethoven und Bach, Mahler und Wagner, *Dies irae* und Schlager, Tango, Jazz, sowjetische lebensbejahende aber auch Begräbnismärsche – das sind die verschiedenen Gesichter dieser virtuellen Wirklichkeit. Neben dem klassischen Instrumentarium werden elektronische und die für Jazz- und Popmusik charakteristischen Instrumente (Saxophon, elektrische Gitarre u.a.) verwendet: Einzelne Instrumente und Instrumentalgruppen bekommen die Bedeutung charakteristischer Figuren eines bunten menschlichen Milieus. All dies hat nicht nur einen metaphorischen, sondern auch einen ganz konkreten Sinn. Für Schnittke ist das Orchester vor allem “ein riesiges, durchgehend individualisiertes Theater”. Weil nach Schnittkes Meinung dieses “ein Modell der menschlichen Gesellschaft und des Universums ist, sind seine Allusionspotenzen sehr reich, wenn nicht unbegrenzt.”³⁴ Nicht zufällig bezeichnet Schnittke sein Werk als “Sinfonie – AntiSinfonie, AntiSinfonie – Sinfonie”. Am Anfang und am Ende kommen und gehen die Musiker und das Publikum applaudiert, wobei die Geschehnissen von einer (alltäglichen) in eine andere (künstlerische) Realität überwechseln. Wie in der Neunten Sinfonie von

³³ Joseph Hudnut, siehe Charles Jencks, *Was ist Postmoderne?*, S. 14.

³⁴ Schnittke, in: *Über das Leben und die Musik*, S. 303.

Beethoven beginnt alles vom Chaos aus: Die Auseinandersetzung mit verschiedenen semantischen Schichten und Allusionen ergibt ein synthetisches Klangbild, in welchem das Ernste und das Banale, das Lyrische und das Teuflische zusammenschmelzen. Leicht nachvollziehbare innere Programmatik folgt dem Motto, ‚eine Welt zu schaffen‘.

Die Synthese der heterogenen stilistischen Elemente, die der Polystilistik zugrunde liegt, ist nach Schnittkes Überzeugung zumindest latent in jeder Art von Musik präsent, denn „stilistisch sterile Musik wäre tote Musik“.³⁵ Um so mehr gilt dies für das 20. Jahrhundert, in dem Künstler bzw. Komponisten mit ganz verschiedenen ästhetischen Orientierungen – I. Stravinskij, L. Berio oder B. A. Zimmermann seien hier genannt – ihren eigenen Wege zur Polystilistik fanden. Die Polystilistik wird von Schnittke nicht als Collage und Montage von Zitaten betrachtet, sondern als gleichzeitige Anwesenheit von verschiedenen musikalischen Sprachen und Zeiträumen³⁶: Seine *4. Sinfonie* (1984) z. B. verknüpft Elemente des russischen „znamenni‘j raspev“ (Zeichengesang), des lutherischen Chorals, gregorianik-ähnlicher Jubili und des Synagogalgesangs. Dabei versucht der Komponist durch abstrakte technologische Regeln³⁷ nicht nur das Verschiedene, sondern viel mehr das Gemeinsame der liturgischen Traditionen herauszustellen. In seinem *3. Concerto grosso* (1985) kennzeichnete er durch bewussten Zitateinsatz das fünffache Jubiläumsjahr der Komponisten Schütz, Bach, Händel, Scarlatti und Berg. Wie der Komponist erklärt, beginnt das Werk „neoklassizistisch – aber nach einigen Minuten explodiert das Museum, und wir stehen mit den Brocken der Vergangenheit vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart.“³⁸

Die Konfrontation zwischen einem idealen „Museum“ und der „gefährlichen und unsicheren Gegenwart“ ist mit der Idee des Zerfalls, der Dekonstruktion der Form verbunden. Einerseits meint Schnittke, dass eine höchste, führende und ordnende Kraft der Welt zugrunde liegt, andererseits aber erscheint ihm die Welt als eine variable und chaotische Menge, die sich nie zuordnen oder erklären lässt. So bekommen seine Werke nicht nur die idyllische Farbe der von ihm stilisierten geschichtlichen Epochen, sondern

³⁵ Schnittke, in: *Polistilističeskie tendencii*, S.145 (vgl. auch *Über das Leben und die Musik*, S. 188.)

³⁶ Ähnliches lässt sich auch bei Messiaen feststellen, wenn er Vogelgesang mit gregorianischem Choral verbindet, was in diesem Fall aber seinem theologisch geprägten Kompositionssystem zuzuordnen ist.

³⁷ Es geht um die Doppelwesenheit des diatonisch-chromatischen Tonsystems der miteinander verketteten Tetrachorde, die die gesamte chromatische Skala ergeben. (Siehe „A. Schnittke über seine *4. Sinfonie*“, in Booklet zu CD Grammophon AB BIS, Djursholm 1990.)

³⁸ Schnittke über *Concerto grosso Nr. 3*, in: *Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 102.

sie schildern oft das Katastrophale, das Apokalyptische. Bezeichnend ist, dass Schnittke die Sphäre des Bösen auf die Semantik der trivialen Musik bezieht. Das Banale „wirkt von außen her störend und zerstörend“; „es unterbricht alle Entwicklungen und es triumphiert auch am Ende“³⁹ – so beschreibt der Komponist die Idee seines *1. Concerto grosso*. Es kommt zu einer paradoxen Wechselbeziehung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem: Letzteres taucht oft aus dem Gesamtfluss der klingenden Materie auf, bis es in die musikalische Organisation integriert wird und die Bedeutung eines quasi formbildenden Faktors bekommt.

Dieses Verfahren, bei dem das Fremde als Allusion, als ein ‚Trugbild‘, eine ‚Schattenwelt‘ in den eigenen Kontext eingebaut wird, ist mit der Montagetechnik des Films verwandt. Die ‚wandelnde‘ Kamera, der ständige Wechsel der Perspektiven, welcher Rückblenden und unerwartete Vorgriffe möglich macht, verrät den erfahrenen Filmmusik-Komponisten, der in Russland eine lange Zeit in diesem Genre sein Brot verdiente. Als musikalisches Äquivalent für solche Techniken verwendet er eine gemischte, auf Collage und Montage beruhende kompositorische Technik, in welcher tonale, serielle, modale und chromatische Tonorganisationsformen verschmolzen sind.⁴⁰

Die Idee einer universellen Kultur und eines akustischen Universums, in welchen die Polaritäten nicht nur untrennbar miteinander verbunden, sondern auch unabhängig voneinander entstehen und divergierend zu erklären sind, erzeugen ein eigenartiges musikalisches Babylon des 20. Jahrhunderts: Durch dieses Verfahren gelingt es Schnittke, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu gestalten. Das eben ist sein echtes Zuhause: diejenige bedingungslose, freie geistige Heimat, in welcher Kunst und Leben, Musik und ihre Geschichte, politische Aktualität und mythische Ewigkeit untrennbar nebeneinander existieren.’

***Helmut Lachenmanns postavangardistisches Verfahren:
Das neue Klangphänomen***

“Und so bedeutet für mich Komponieren, den Mitteln der vertrauten Musiksprache nicht ausweichen, sondern damit sprachlos umgehen.”⁴¹

Helmut Lachenmann

³⁹ Schnittke: über *Concerto grosso Nr. 1*, in: *Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 100.

⁴⁰ Ein Beispiel dafür ist das Passacaglia-Thema aus dem 5. Satz seines 2. *Cellokonzerts* (1990), das seiner Musik zum Film *Agonie* (1973–74) entlehnt ist. Aus demselben Film stammt auch der berühmte Tango, den er später in seinem *1. Concerto grosso* (1977) und in seiner *Faust-Kantate* (1983) und -Oper (1991) aufgriff.

⁴¹ Ebd., S. 168–169.

Im Vergleich mit dem postmodernen pluralistischen Weltbild und der ästhetischen Mehrdeutigkeit der Musik Schnittkes prägt sich die Musik Helmut Lachenmanns, deren avantgardistische Haltung auch in den neuersten Werken konsequent bleibt, ganz anders. Die von ihm erklärte Strategie der Abwesenheit verweist auf die ästhetische und technologische Reduzierung der Ausdrucksmittel, vor allem aber auf das Abschaffen der klassischen Denksystem. Schönheit wird von Lachenmann als Verweigerung der Gewohnheit definiert. In seinem Aufsatz „Bedingungen des Materials“ aus dem Jahre 1978 formuliert der Komponist vier Aspekte als grundlegende Bedingungen des Kompositionsmaterials: „tonale“, „sinnliche“, „strukturelle“ und „existentielle“. Während die ersten drei Aspekte zur Charakterisierung des Klangs selbst gehören, bringt der vierte Aspekt das Verfahren des Klangproduzierens und der Rezeption zusammen: das ist „die Beziehung zwischen ‚reiner‘ (klingender) Materie und ‚reinem‘ (rezipierendem) Geist“. „Geist und Materie, Bewusstsein und Ausdrucksmittel“ werden als untrennbare Einheit vorgestellt, die „durch allgemeine und individuelle Vorwegbestimmungen mannigfaltig geprägt“⁴² ist.

Die Art der Klangentstehung beginnt nach Lachenmann mit einem „Nichts“: er meint damit den konturlosen Laut als ein Stück Rohstoff. „Am Anfang steht bei mir nicht der Ton, sondern der Laut, der Schall, also ein noch nicht kunstvoll bearbeitetes Klangelement, sondern etwas Lebloses, das erst im Werk zum Leben erweckt wird.“⁴³ Dann kommt die nächste Phase im Kompositionsverfahren: „Komponieren heißt: ein Instrument bauen“⁴⁴ und „ein Werk bilden“, in dem „Instrument“, „Werk“ und „Spiel“ untrennbar sind.⁴⁵ Auf diese Weise wird jede einzelne Besetzung als neues Instrument betrachtet, auf dem der Komponist mit rauen, geräuschhaften Klängen und mit unkonventionellen Spieltechniken experimentiert, um eine neue Klanglichkeit zu erreichen. Sowohl der Klang selbst als auch die einzelnen Mittel als Quellen bestimmter Informationen werden vom Komponisten als Aura beschrieben. Nach Lachenmanns Vorstellungen bringt die Aura „eine konkrete Nachricht von der gesellschaftlichen, historischen auch geographischen, auch sozialen Herkunft eines Klanges“.⁴⁶ Auf dieser Weise wird die Aura zum Ausdruck tiefster existentieller Erfahrung und dadurch zum Kern der

⁴² H. Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 46.

⁴³ Lachenmann, „Wenn wir unsere Ohren aufmachen...“, *Opernwelt*, Jahrbuch 1997, S. 47.

⁴⁴ *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 77.

⁴⁵ Ebd., S. 37.

⁴⁶ H. Lachenmann, Kommentare zur vorliegenden Arbeit, 15. November 2004.

Kunst, bzw. der Musik: Sie ist das "Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorbestimmungen".⁴⁷

Der neu aktualisierte, von der ostasiatischen Philosophie und der christlichen Ikonographie bekannte Begriff Aura bezieht sich auf die allgemein verbreiteten Ganzheitsmodelle in der zeitgenössischen Kunst, d.h. auf eine neue Formkomplexität, die weitab vom Bereich der klassischen Syntax liegt. Die durch die nicht-lineare Dynamik entstehenden unerwarteten Seh- und Hörperspektiven werden durch die Technik des Variierens (nach Lachenmann die sog. "Polyphonie von Anordnungen") artikuliert; sie führen zwar zum Diskontinuierlichen, verlieren aber nie ihren Zusammenhang mit dem Ganzen. Unter "Polyphonie der Anordnungen" oder "Familien" versteht der Komponist "die Versammlung von scheinbar nicht zu vereinenden Klangmomenten und Objekten unter einem Dach zu einer musikalischen Sinn-Einheit."⁴⁸

Seine Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1998) nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen über das arme Mädchen, das mit bloßem Kopf und nackten Füßen in der frostigen Weihnachtsnacht auf der Straße erfriert, zeichnet den Zusammenprall der gefrorenen Leere der Außenwelt mit den brennenden Vulkanen der Innenwelt. Auf einer Seite stehen die eisige Kälte und die grausam gleichgültige Welt mit ihren tabuisierten gesellschaftlichen Beziehungen, auf der anderen die tiefe Verzweiflung der gebrochenen Seele und der Todestrieb als einziger Trost und Rettung. Dazu kommen zwei traumhafte Einschübe: Der erste beruht auf einem Abschnitt des Briefs von Gudrun Ensslin "Über Kriminelle, Wahnsinnige und Selbstmörder" (Nr. 15, "Litanei"); der zweite, auf einem Gedicht von Leonardo da Vinci, in welchem "die Schwefelfeuer der Vulkane, die Gewalt des Windes und des Meeres zum Symbol der Unruhe des menschlichen Suchens"⁴⁹ werden.

Es gibt vier Gruppen "erzählender" Vokalistinnen (jede zu acht Stimmen), ein großes Orchester und sechs Tonbänder. Die Protagonistin singt nicht: zwei Sopranen teilen sich die Partie des Mädchens. Es gibt keine Handlung, keine Figuren, selbst eine Opernbühne wäre nicht unbedingt nötig. Der Text ist akustisch kaum zu verstehen. Ab und zu tauchen einzelne erkennbare Worte und Wortfloskeln auf, die eine traumhafte Wirkung haben. Da die wichtigsten Komponenten des Musiktheaters verweigert sind, nennt der Autor sein Werk "Musik mit

⁴⁷ H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 88.

⁴⁸ Siehe *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 88.

⁴⁹ Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 210.

Bildern”. “Bilder, in denen das Schauen – so wie in der Musik das Hören – ‚zu sich selbst kommt’....”⁵⁰

Die fein detaillierten Geschehnisse des Werkes lassen sich, ähnlich wie bei Webern nur unter “dem Mikroskop” betrachten. Das komplexe Klangkontinuum aber lässt – durch die Komprimierung der übergeordneten Strukturen – den Eindruck von kreisenden, in immer neuen Gestalten “klingenden” Wolken⁵¹ entstehen. Die gesamte Klanglichkeit dieser ‚Bildern’, d.h. ihre Aura wird zu derjenigen Realität, in der Singen und Sprechen, Instrumente und Geräusche eins sind. Die einzelnen Komponenten der Klangform werden durch Zerstückelung und Atomisierung der Worte und Floskeln in die äußerst detaillierten Orchesterartikulation eingeschmolzen; gleichzeitig kommt es beim verfremdenden Trennen der Elemente zu einer ständigen Verschiebung, Umstellung und Umwandlung von Bedeutungen. Emotionelle Inhalte und Handlungen werden “sichtbar”, fragmentierte und dekonstruierte Zusammenhänge und zufällige Sinnfloskeln erzeugen Assoziationen, werden ohne Sprache wahrnehmbar. Dabei spiegelt sich der komplexe mentale Prozess in allen Parametern der Formabläufe (Klang, Dynamik, Geschwindigkeit, Intensität, Dichte).

Zwei auratische Sphären werden in der Musik ausgeprägt: die Kälte suggerierenden Episoden (der feindlichen Umwelt) und die trügerische Wärme der halluzinatorischen Visionen (ausgelöst durch die Flamme der Streichhölzer). Schon am Anfang der Oper spürt man die vor eisiger Kälte erstarrte Atmosphäre. Der Episode Nr. 2 “In der Kälte” liegt folgender Text zugrunde: “In dieser Kälte und in dieser Finsternis ging ein kleines, armes Mädchen mit bloßem Kopfe und nackten Füßen auf der Straße.” Am Anfang dieses Abschnitts (Z. 124–135) sind noch keine Worte, sondern nur einzelne Phoneme des gegebenen Texts im Vokalensemble zu hören, die sich im Grenzbereich zwischen Klang und Geräusch entfalten:

(Mäd)CH(en)-F(ins)TTTT(erniss)-F(insternis)-(Fi)N(sterniss)

Die ständig mutierenden Vokale nach dem Konsonanten “F” (ü-i-ö-ü-o-y-i) suggerieren den heulenden Wind. Auch das feine Instrumentalnetz, in dem einzelne Blechbläser-Töne, tonlose Intervalle (Oboen, Klarinetten), kurze Schläge des Beckens, Xylophons, Vibraphons und vibrierende Klangflächen der Streicher miteinander

⁵⁰ Helmut Lachenmann und das Theater. Aus Gesprächen von Helmut Lachenmann mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla, im Programmheft zu *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Salzburger Festspiele 2002, S. 25.

⁵¹ “Klänge sind Naturereignisse” – sagt der Komponist. (Siehe Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* Beiheft zur CD Produktion, S. 31.)

verwoben sind, verstärkt noch mehr die Gestik des ‚Zitterns‘ und des ‚Frierens‘. Nach dieser ‚Lautmalerei‘ im Einführungsteil beginnt der eigentliche Text (“In dieser Kälte”). Er ist aber kaum zu verstehen, weil die ersten zwei semantischen Einheiten komprimiert werden: Während die Soprane das Wort ‚Finsternis‘(F(i)-INN S-TE-RR) artikulieren, singen die Tenöre den Anfang des Satzes (IN DIE-S-ER KÄL-TE). Sowohl die Worttrennung als auch die Orthographie, die sich nicht nach der Grammatik, sondern nach der Aussprache richtet, sorgt für Verwirrung .

Im Text der nächsten “Frier-Arie” (Nr. 3) steht statt klein(es) KLAI – oder KLAY-NES geschrieben und statt Straße – SCH-TRA-SY-E. Hinzu kommt auch die ungewöhnliche Verteilung der zerstückelten Teilwörter, die jedes Mal verschiedenartige Reduzierung der Worte, z.B. (Mäd)CHEN, oder die gleichzeitige Verteilung eines Wortes auf verschiedene Stimmen: BL-O+LÖ-SS-EM. Die Gestik des ‚Frierens‘ bekommt eine neue Prägung durch den Übergang vom stimmlosen Konsonanten ‚F‘ in ein stimmhaftes ‚W‘ in der rhythmisierten Artikulation der Solostimme; außerdem sind hier einzelne Phoneme und reduzierte Teile der bereits erklungenen Wörter zu hören:

NB 3, Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, “Frier-Arie”

Ganz anders als die Kälte suggerierenden Episoden (der feindlichen Umwelt) sind die halluzinatorischen Visionen des Mädchens, die von “zauberhaft trügerischen” (Lachenmann) Ereignissen (ausgelöst durch die Flamme der Streichhölzer) erzählen. Die erste “wärmende Halluzination” ist die Episode Ritsch 1 (Nr. 12): Als das Mädchen, um sich zu erwärmen, ein Streichhölzchen anzuzünden wagt, erscheint der große warme Ofen. Die “col legno” – Tupper der Violinen symbolisieren das “Streichholz”. Die fast vier Minuten dauernde Halluzination hat eine stark suggestive Wirkung durch die Teilnahme der Vokalsolisten und des ganzen Orchesterapparats: Es entfaltet sich ein ständig wuchernder, sich schwingender und windender Raum, in dem Klänge, Laute und Geräusche miteinander verschmolzen sind. Nach dem Erlöschen des ersten Streichholzes bleiben nur noch die kalte Mauer (Hauswand 2, Nr. 13) und das taube Rascheln von Styropor-Verpackungsmaterial übrig: Klangereignisse oder seelisches „Recycling“?

Beim dritten “Ritsch” (16a) findet sich das Mädchen in einem Kaufladen unter einem prächtigen Weihnachtsbaum wieder! Die Aktion Ritsch 3 ist als ein crescendoierendes Klanggebilde, welches den Prozess des Anzündens, ausgehend von der bedrohlichen Dunkelheit (tiefste Orchesterklänge – Tuba, Posaune, Kontrafagott, Schlagzeug) hin zum zauberhaften Licht (funkelnd-vibrierendem Klang der Streicher) darstellt.

NB. 4, Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, “Kaufladen”

Das fulminante Klangbild (Glissando-Passagen der beiden Konzertflügel, zwei Vibraphone, zwei Xylorimbaphone) breitet sich auch in der Episode Kaufladen (16b) weiter aus, in der die beiden Soprane die führende Rolle übernehmen. Es gibt keine Worte mehr, nunmehr sich permanent modifizierende Vokale in der komplex veränderten Gestaltung des ganzen Gebildes. Die Klangmalerei, die den strahlenden Weihnachtsbaum symbolisiert (u.a. durch zwei Harfen, Gitarre, Holzblas – und Streichinstrumente) wird immer prächtiger: Nach oben steigende Lichter entpuppen sich als Sterne am nächtlich-kalten Winterhimmel.

Nach diesen halluzinatorischen Visionen kommt nur noch die letzte existenzielle Erfahrung: der Tod. Die solistischen Frauenstimmen im hohen Register, auf dem Grund eines vibrierenden Gewebes in den Holz – und Blechbläsern und den Passagen von zwei Klavieren, Harfe, Celesta, Xylophon und Vibraphon im Finale der Oper (Nr. 20b, “Großmutter” und Nr. 21, “Nimm mich mit”), symbolisieren den Streichholzflammen-Traum des Mädchens, von seiner Großmutter in den Himmel gebracht zu werden, wo es keine Kälte, keinen Hunger und keine Furcht mehr gibt. Die chromatisch aufsteigenden Glissando-Zweiklänge in den Geigen verkörpern die ekstatische Himmelfahrt (Nr. 22). Doch das unerbittliche, chromatisch absteigende Relief im extrem tiefen Register (Posaune, Tuben und tiefe Streicher) erinnert daran, dass die Großmutter zugleich zur “Großen Mutter”, dem Tod geworden ist.

Die vorletzte Episode Shô (Nr. 23) und der Epilog (Nr. 24) führen in eine Jenseits-Dimension ein. Das prachtvolle akustische Universum der “Himmelfahrt” wird in eine erstarrte, in sich geschlossene Klang-Monade gepresst. Das “todtraurige Verrinnen der Musik”⁵² wird durch die charakteristische Farbe des rituellen japanischen Instruments Shô geprägt. Zu diesem “trostlosen Medium des Transzendentalen” (Lachenmann)⁵³ kommen Flageolets in den hohen Streichern, eine als Pedal liegende Quarte bei den Bläsern (Z. 519), eine absteigende Terzfolge in der Celesta (Z. 540), tonlose Geräusche, Hauchlaute der Vokalisten und letztendlich die dumpfen Schläge der beiden Klaviere (ab Z. 647), so als ob damit die Grenze der Zeit erreicht werden soll. In der Zeitlosigkeit und Leere schreit die Stille. Nach dem brennenden Vulkan – eine seelische Wüste.

Das Traumhafte und die Halluzinatorische färben die Aura der Oper Lachenmanns. Die uralte magische Bedeutung der Flamme (Streichhölzer – Vulkane) suggeriert die Prozesse im Klangraum: das Anzünden und Verloschen, Erwärmung und Erstarrung, ekstatische Steigerungen und

⁵² Theodor Adorno, *Alban Berg*, Wien 1968, S. 7.

⁵³ Programmheft, S. 21.

Stille. In den leuchtenden und schwingenden Klangkomplexen und kreisenden Formverläufen sind Traum und Wirklichkeit, Erinnerung und Vorausbestimmung, Reales und Illusorisches, Zauberhaftes und Psychotisches in einer mannigfaltigen Farbpalette miteinander verschmolzen.

Die Postavantgarde: Die klanglichen Aktionen in Adriana Hölszkys Schaffen

“Die Arbeit mit dem Text heißt keine Vertonung, sondern Musik schreiben, indem man den Text “vergißt” und neu komponiert. Es ist aufgelöst und dient als Baustein eines neuen Organismus.”⁵⁴

Adriana Hölszky

In einer ähnlichen (post)avangardistischen Richtung entwickelt sich das Schaffen der rumänisch-deutschen Komponistin Adriana Hölszkys (geb. 1953). Zwei Tendenzen sind für ihre Musik besonders charakteristisch: die massive Klangkomplexität der übergeordneten Schichten, einerseits, die Strategie der Abwesenheit, andererseits. In ihrem 1997 entstandenen Bühnenwerk *Tragödia-unsichtbarer Raum*⁵⁵ für 18-köpfiges Instrumentalensemble, achtkanaligen Tonband und Live-Elektronik gibt es keine Handlung, keinen Gesang und keine Bühnenfiguren. Dem radikalen Experiment für Bühnenbild und Orchester mit der Dauer von einer Stunde liegt ein Libretto (Thomas Körner) zugrunde, das aber nicht veröffentlicht ist. Der Begriff “Musiktheater” als Gattungsbeschreibung für ihr Werk wird von der Komponistin vermieden. Statt dessen spricht sie von “musikalischen Räumen, die wie Requisiten im Theater funktionieren”.⁵⁶ Das Theatralische agiert auf der Ebene des Klangs. Die surrealistisch wirkenden Bilder und Requisiten aus dem Alltagsleben in überdimensionierter Größe in der Regie von Wolf Münzner suggerieren die Wirkung einer rätselhaften menschlichen Tragödie, die aber unenthüllt und anonym bleibt. Protagonisten fehlen. Statt Menschen sprechen Dinge. Das blutige Drama ist schon in einem für den Zuschauer unsichtbaren Raum passiert. Es bleiben nur die davon hinterlassenen Spuren. Der akustisch (von klassischen und exotischen⁵⁷ Instrumenten)

⁵⁴ Adriana Hölszky, “Elastisch verfremden und kultivieren. Einige kompositorische Aspekte im Umgang mit der Stimme”, *MusikTexte* 65, S. 53.

⁵⁵ Uraufgeführt am 29 Mai 1997, Bonn (Dirigent Alexander Winterson, Regie Wolf Münzner).

⁵⁶ Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer, *NZfM* 158 (1997), Heft 4, S. 12.

⁵⁷ Es werden folgende Volksinstrumente zu den klassischen in der Partitur zusätzlich eingeführt: Fl.: Maracas, Rollschellen; Ob.: Caxixi, Rakatak; Kl.: Anklung, Wassamba-Rassel; Tp.: Cabaza, Stielkasatanetten; 2 Pos: Stabpanderetsa, Fruchtschalenrassel, Guero, Woodblock; Tb.: Woodeschimes, Kl.: Kalimba oder

im Orchestergraben produzierte Klang, wird durch Live-Elektronik manipuliert, vom Computer bearbeitet und durch die auf der Bühne stehenden Lautsprecher übertragen. Die Gattung Oper wird – ähnlich wie bei Ligeti – zur **Illusion** ihrer selbst. Ihre wichtigste Triebkraft – die Sänger als Medium des Dramas werden in Frage gestellt. Die Identifikationsbeziehung Sänger – Stimme – Figur wird abgeschafft. An die Stelle der echten Darsteller im imaginären musiktheatralischen Raum treten Klang-Figuren und – Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärden. Die reale Zeit-Raum- Beziehung⁵⁸ wird aufgelöst.

Klang-Figuren liegen auch den vokal-instrumentalen Werken A. Hölszkys zugrunde. In allen ihren Partituren sind detaillierte Erklärungen gegeben, die auf die Art des Agierens, des Produzieren des Klangs und seiner Intensität, auf die Art von Sprechen, Artikulieren und Geräusch-Erzeugens hinweisen. Zu solchen von der Wiener Schule bekannten Vokaltechniken wie Sprechstimme und Sprechgesang kommen Murrestimme, knarrende Stimme, Schnalzen, explosives Lippengeräusch, Flüstern, Pfeifen oder Zungentremolo. Alle Artikulationsorgane und – teile des menschlichen Körpers werden aktiviert – Kehlkopf, Stimmbänder, Lippe, Hände, Füße. “Die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik werden aufgehoben, da die Sänger gleichzeitig Schlaginstrumente spielen, während die Instrumentalisten von ihrer Stimme Gebrauch machen.”⁵⁹ So wird der Interpret zu einem totalen Klangkörper: Wort, Stimme, Instrument, Gestik, Rhythmus und Geräusche bilden eine untrennbare Einheit. Den Ursprung dieser Verbindung zwischen Stimme und Schlaginstrument findet die Komponistin in der Folklore des Balkanraums.

In ihrem Zyklus *Trilogie* für Stimmen und Schlagzeug (1978–88), das aus drei Stücken besteht (*...es kamen schwarze Vögel*, *Monolog* und *Vampirabile*) hat jede von den fünf Sängerinnen zwischen acht und zehn charakteristische Schlagzeuginstrumente zur Verfügung (chinesische und türkische Becken, antike Zimbeln, Maracas, Ratschen, Stielkastagnetten, Mundharmonikas, indische Kuh- und Ziegenglocken, Tempelblöcke)

Marimbula, Tamburin mit Schellen; Gitarre: indischer Schellenbund; Akkordeon: Metallrassel; Kb.: chinesische Rasseltrummel, Stielkastanetten; Schlz.: Waldteufel oder Tamburin, Metallrassel, Reco Reco, Kolanußshaker antike Zimbel, Gong Thai u.a.

⁵⁸ “Die Arbeit mit Raum-Zeit-Dimensionen und deren Verschränkung beschäftigt (die Komponistin) sehr. In *Tragödia* ist sie bis zum Extremen getrieben. Bestimmend ist hier die Unterscheidung von mindestens zwei Zeitebenen am selben Ort. (...) Also der Gegensatz von irdischer und kosmischer Zeit.” (Siehe Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 14; Siehe auch *Klangportraits*, Bd. 1, hrsg. Beatrix Borchard, Berlin 1991, S. 7.

⁵⁹ Ebd.

oder einfach klangproduzierende Gegenstände wie Autohupe, ein paar Steine u.a. Die äußerst artikulierte und fragmentierte Form der *Trilogie* entsteht durch Collage und Montage von Wörtern und Wortfetzen, Klangzellen, sprunghaften Vokal- und Instrumentalfluchtlinien, fließenden und spröden Gebilden. Der Klang der Worte und Wortfloskeln wird zum Schlagimpuls. Es entstehen ständige Transformationen und Umwandlungen der Wortfloskeln – Wörter – Syllaben – Phoneme bis zu atomisierten Vokalen und einzelnen Klängen, die einfach in rhythmische Impulse übergehen.

Dietburg Spöhr und ihrem "belcanto" Ensemble gewidmet
VAMPIRABILE
 Lichtverfall für fünf Frauenstimmen mit Percussion

ADRIANA HÖLSZKY
 W 31 - 1988

Wie im Traum

NB: Jeder Takt hat 3 Schläge.

NB 5, Adriana Hölszky, *Vampirabile*

Ein anderes besonders bezeichnendes Werk für Hölszky ist *Message* (1990–1993) für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten, Tonband und Live-Elektronik nach Eugène Ionescos *Les Chaises*. Hier sind die Klangfiguren vom Stoff des absurden Theaters selbst programmiert, in welchem die Türen und die Stühle die Rolle der

menschlichen Figuren übernehmen. Eine leitmotivische Funktion als Klangfigur⁶⁰ hat auch das Wasser, ein ambivalentes Symbol des Lebens und des Todes, das die Atmosphäre der Handlung charakteristisch prägt. Ein älteres Ehepaar (Er und Sie), das in voller Isolierung lebt, bereitet ein großes imaginäres Fest vor, an welchem der Alte (Er) eine wichtige Botschaft für die ganze Menschheit zu vermitteln hat. Dafür bestellt er einen Berufsredner, der in seinem Namen sprechen soll. Der im Laufe des ganzen Stückes mit großer Spannung erwartete Redner entpuppt sich als taubstumm.⁶¹

Neben den Aktionen ist auch die auskomponierte Stille ein wichtiges Element der Musikdramaturgie. Das Motto des absurden Theaters Ionescos "Schweigen – das ist das Absolute. Das ist die Sphäre"⁶² wird zum Kompositionsverfahren: die Stille wird betrachtet als Zäsur, als Endpunkt, als Resultat eines Prozesses, als Nichtvorhandensein eines Ereignisses, als plötzliches Abbrechen, als expressionistischer Gestus, als Stillstand, als Leere, als klingendes Schweigen, als Erstarrung.⁶³

Die Solisten bedienen ein selbstgebautes Glasinstrumentarium, wodurch eine breite Palette von surrealistisch wirkenden, durch live-Elektronik noch stärker geprägten Klangfiguren, Glasobjekte und –requisiten entstehen. Es gibt eine klare Differenzierung zwischen verfremdetem Singen⁶⁴, Klangerzeugen und Sprachartikulation. Dabei sind neben den ungewöhnlichen Artikulationstechniken auch gleichzeitige Sprachschichten auf deutsch (als Symbol der scheinbar realen Ereignissen, oder "hier") und französisch (als Symbol des Jenseits, "dort") zu unterscheiden. Auf diese Weise stehen das Semantische und Nicht-Semantische in ständigen Wechsel.

⁶⁰ Die Glasobjekte üben nach den Anweisungen der Autorin zahlreiche Klangaktionen aus: "Glasplatte ins Wasser tauchen und anschließend tremoloartig anschlagen", "Wischbewegungen auf der Wasserfläche", "Das Objekt ins Wasser fallen lassen", "Tremoloaktion auf der Wasserfläche" u.a. Siehe Anweisungen zur Partitur, S. 9.

⁶¹ Adriana Hölzsky, Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Bd. 2, Hofheim/Ts. 1966, S. 188–198.

⁶² Eugène Ionesco, Werke, Bd. 1, *Die Stühle*, hrsg. von François Bondi und Irène Kuhn, München 1985, S. 127, in Partitur Hölzsky, S. 11.

⁶³ Siehe Hölzsky, Nähe und Distanz, S. 19.

⁶⁴ In der Partitur sind verschiedene Arten von Singen angegeben: Singen gepreßt, Singen mit Handvibrato, Singen mit Triller bzw. tremolo, Singen wie mit Wasser im Mund, Pizzicatostöße, Nasalien u.a.

NB 6, Adriana Hölszky, *Vampirabile*, "Message"

* * *

Die hier betrachteten Werke von vier Komponisten, Vertreter verschiedener Generationen, Kulturen und ganz verschiedenartiger Ästhetik zeigen, wie schwierig Begriffe wie Moderne und Postmoderne, Avantgarde und Postavantgarde zu trennen sind. Es ist evident, dass die Musik unserer Epoche viel deutlicher nach dem spezifischen Kompositionsverfahren der einzelnen Komponisten (dem Spiel mit der Tradition bei Ligeti, der polistilistischen Methode bei Schnittke, der Strategie der Abwesenheit bei Lachenmann und Hölszky) und den individuellen Eigenschaften der Werke in jedem konkreten Fall artikulieren, als nach den allgemeinen ästhetischen Richtungen. Denn die Substanz eines musikalischen Werkes ist nicht unbedingt identisch mit der ihm zugrundeliegenden Kompositionsidee, Grammatik und syntaktischen Ordnung. Je vielfältiger die künstlerische Substanz, desto schwieriger lässt sich ein Werk "definieren".

Um so erstaunlicher – bei aller Pluralität von ästhetischen Positionen und Stilen in der heutigen Epoche – erscheinen einige idiomatische Ähnlichkeiten, zu denen die neue Klanglichkeit, die ungewöhnlichen instrumentalen/vokalen Spielarten, die Entfaltung der Form, die auf dem Prinzip des Unerwarteten und Unvorhersehbaren beruht, und nicht zuletzt, die unerwarteten Wahrnehmungsmodalitäten gehören. Die spontane sinnliche Wahrnehmung wird immer häufiger

durch Reflexion verdrängt: d.h. Kunst über Kunst, Musik über Musik. Die Simultaneität der global wirkenden Realität als auch ihre Spiegelung im menschlichen Bewusstsein werden vereint. Mythisches und Naturalistisches, Elitäres und Kitsch, Ästhetisches und Vulgäres, Didaktik und Unterhaltung, Kunst und Kommerz – das sind keine Oppositionen mehr, sondern synthetische Elemente jenes globalen ästhetischen Konglomerats, das alle Bereiche der Kunst und des Lebens in unserer postmodernen Epoche prägt.

“Die Postmoderne, meint Lyotard, situiert sich weder nach der Moderne noch gegen sie. Sie war in ihr beschlossen, nur verborgen.”⁶⁵ Der französische Philosoph geht noch weiter in seinen Überlegungen, wenn er außer diesen dialektischen Beziehungen sogar ambivalente Prozesse findet: “Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen, bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.”⁶⁶

Марија Костакева

МОДЕРНО ИЛИ ПОСТМОДЕРНО? ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ, АВАНГАРДА ИЛИ ПОСТАВАНГАРДА?

(Резиме)

Тема рада је европска музика на прелазу између XX у XXI век која се посматра у светлу најраширенијих уметничких појава наше епохе, као што су модерна и постмодерна, авангарда и поставангарда, а такође у контексту водећих идеја модерне филозофије (Жан-Франсоа Лиотара, Волфганга Велша, Жан-Мари Геленоа, Жана Бодријара, Жила Делеза, Феликса Гатарија). Карактеристике музике овог раздобља ишчитавају се из неких специфичности у композиционим поступцима четворо композитора, припадника различитих генерација, националних култура и естетика: Ђерђа Лигетија, Алфреда Шниткеа, Хелмута Лахенмана и Адријане Хелски. Дела која се овде разматрају – *Авантуре*, *Нове авантуре* и *Нонсенс мадригали* Ђ. Лигетија, *I симфонија* А. Шниткеа, *Девојчица са шибицама* Х. Лахенмана, *Трагедија – невидљиви простор* А. Хелскије – показују неке идиоматске сличности, између осталог нову звучност, необичне начине инструменталног и вокалног извођења и одмотавање форме на начин који асоцира на неодлучност и дезоријентисаност.

⁶⁵ Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1986, zit. nach W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 82.

⁶⁶ Lyotard, “Das Postmoderne”, in: *Wege aus der Moderne*, Hrg. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 201.

На основу свега изложеног долази се до три закључка: 1) Музика наше епохе много јасније се артикулише преко посебних композиционих поступака појединих композитора (поигравање са традицијом код Лигетија, полистилистички метод код Шниткеа, стратегија одсуства код Лахенмана и Хелскијеве) и индивидуалних својстава дела у сваком конкретном случају, него преко општих естетичких праваца. 2) Појмови као што су модерна и постмодерна, авангарда и поставангарда, чије је научно заснивање понекад проблематично, у пракси скоро да не могу да се раздвоје. 3) Без обзира на сав плуралитет уметничких тенденција и стилова, чини се – на основу већ створене идиоматике овог доба – да има много више паралела него естетичких разлика између примењених композиционих метода.

(превела Мелита Милин)

UDC 781.6:78.036.01



Фотограм
Photogram

1928

Марко Ристић
Marko Ristić

Katy Romanou

STOCHASTIC *JEUX*

Abstract: This article shows the similarities between Claude Debussy's and Iannis Xenakis' philosophy of music and work, in particular the former's *Jeux* and the latter's *Metastasis* and the stochastic works succeeding it, which seem to proceed parallel (with no personal contact) to what is perceived as the evolution of 20th century Western music. Those two composers observed the dominant (German) tradition as outsiders, and negated some of its elements, considered as constant or natural by "traditional" innovators (i.e. serialists): the linearity of musical texture, its form and rhythm.

Key words: Claude Debussy, Iannis Xenakis, *Jeux*, *Metastasis*, masses of sound, serialism.

Distant views

Taking a distant view has opened up new channels in scientific thinking. Scientists have moved their observation posts outside the earth or the planetary system to realize that there is no such thing as absolute space and time; those are human concepts, not derived directly from physical observations and experiments. Time is not linear, because time does not exist independently of space. Time and space are a unity; there is no absolute past, present or future, because two events might be conceived as simultaneous or successive, in any order, according to different conceptual conventions.

The distant view of outsiders has overturned musicological thought recently, opening up revitalizing channels and helping insiders to realize science's limitations and possibilities.

Distance permits us to realize the much-too-limited conventions of 20th century western music's projected view. The view is of a German tree trunk, branching off into all major innovative (and less innovative) trends of the century.

Nationalising the West

Nationalisation of Western music history is an understandable outcome of cultural leadership (always coupled with political hegemony)¹. German music's generally acknowledged qualitative superiority in the 19th century,

¹ Taruskin's recent *Oxford History of Western Music* (2005) is a rather belated nationalisation of Western music history by the United States.

resulted in its domination during the 20th century. This was felt not only in the composers' works but also most importantly (for this article) in establishing evaluation principles (on the technique and form of a work, and on the sociological and psychological aspects of creative motivation and music perception) even on music that had escaped its influence, to whatever degree. Major innovative creations were still dominated by the German trunk. Interpreted as its offshoots, the full extent of their meaning and the real measure of their diverging from tradition has been missed.

In this text I point to certain similarities between Claude Debussy's and Iannis Xenakis's philosophy of music (and work), which seem to proceed in parallel (with no personal contact) towards what is perceived as the evolution of 20th century Western music. Observing tradition as outsiders, they negated some of its elemental concepts, considered as constant or natural by "traditional" innovators, and in accordance with 20th century scientific advances.

Their revolutions, although acknowledged, could not be rationally explained, as happened with revolutions in the mainstream (German) tradition.

Those works that reflect their common attitude to music are Debussy's *Jeux* in particular, and Xenakis's *Metastasis* with the stochastic works succeeding it.

One could see their music as the 20th century evolution of the French style, although most French composers are not entirely and really representative of it. Many who did react to German dominance were attracted to Stravinsky's objectivity, and – in offended Adorno's words – his "double social character", combining the physiognomy of the clown with that "of an upper class civil servant."² "Serious" French music was legitimately flirting with non-serious music, and "serious" French musicians were relieved from having to pour out their sentiments in art. Sentiments are for life and love; no need for substitutes. Substituting German musical models and leaders by Russian newcomers was a shield from such interactions.

Debussy got also "rid of the gold of Rhine"³, but did not replace it by other models and he certainly did not acquire "a clown's physiognomy". His connection with the diminishing of music's seriousness is better expressed as a spite for pretence⁴, and his connection with objectivity is

² Adorno 1973:172.

³ From a letter to Ernest Chausson. The sentence wittily concludes with: "which is a little troubling regarding the gold, but gives me pleasure, regarding the Rhine." See, Debussy 2005:167.

⁴ In a letter to Louis Laloy he expressed his wish that the French be freed from "the lying grandiloquence of Gluck, the cheap metaphysics of Wagner, the false mysticism of the old Belgian angel [César Franck]". See Debussy 2005:969.

demonstrated in the themes (and titles) of his works; in his interest in the observation of nature. Taruskin points to “the absence of people, or rather of personalities, among Debussy’s subjects. One finds representations a-plenty in his music of the sea, of the wind, of gardens in the rain and balconies in the moonlight, but of humans, few in number unless viewed en masse and from afar [...] Debussy’s art was not an art of empathy.”⁵

Debussy was neither a follower nor a member of any “school”, and his comments, even though not personified, criticise French composers’ surrender to trends. “By a curious irony” he says, “we are afraid of a victory over ourselves, and it seems preferable to be quietly merged in the public or to imitate our friend, which amounts to the same thing”.⁶

Viewing the 20th century from the 21st

What emerges today as important in Debussy’s music are not parallel chords, or even non functional harmony, whole tone scales and gamelan influenced idiophones in orchestration. It is a new motivation for the creation of music, resulting in a new concept of musical time and form, a tendency towards the abrogation of linear textures in music and a new mode of listening.⁷

He “increasingly refined his ideas in a series of revolutionary works that appeared in the early years of the century. [...] They reached their most advanced form in the music for the ballet *Jeux* (1913), which most of Debussy’s contemporaries considered an incomprehensible puzzle but which has greatly interested composers in recent years.”⁸

Debussy was fully aware of his schismatic ideas, developed since the 1890s, and of the impossibility of being understood and appreciated by his contemporaries. “...I work things that will not be understood but by little children of the 20th century;” he wrote in 1895,⁹ expressing the wise simplicity of music he was aiming at: true imitation of nature, through freedom¹⁰, the oblivion of art¹¹, and a distant view.¹²

⁵ Taruskin 2005:4/48.

⁶ Debussy 1962:30–31.

⁷ As seen by Morgan, “The dynamic thrust toward points of climactic emphasis, typical of German music of the time, is replaced by a sort of floating balance among subtly interconnected musical entities, giving rise to wavelike motions characterized by extremely fine gradations of color, pacing, and intensity.” (Morgan 1991:48).

⁸ Morgan 1991:50.

⁹ In a letter to Pierre Louÿs. See, Debussy 2005:242.

¹⁰ “Discipline must be sought in freedom, and not within the formulas of an outworn philosophy only fit for the feeble-minded.” See, Debussy 1962:8.

A measure of the originality of Debussy's ideas and the fact of his avowed inability to "follow" his music is given in the following statement by Adorno:¹³ "Anyone who has been schooled in German and Austrian music and who has listened to Debussy will be familiar with the experience of frustrated expectation," he says, speaking about what he calls "timelessness" in Debussy's music. He continues with the following description, exhibiting a sensibility nurtured by his "schooling":

Throughout any one of his compositions, the naive ear listens tensely, asking whether "it is coming"; everything appears to be a prelude, the overture to musical fulfilment, to the organic resolution of the *Abgesang* – which, however, never arrives. The ear must be re-educated if it is to understand Debussy correctly, seeking not a process of obstruction and release, but perceiving a juxtaposition of colors and surfaces such as are to be found in painting. The succession simply expounds what is simultaneous for sensory perception: this is the way the eye wanders over the canvas. [...] Everything else proceeds out of the harmonic thought peculiar to Impressionism: the suspended treatment of form – a treatment which actually excludes "development"; the predominance of a type of character piece, which originated in the salon – it acquires its dominance at the expense of actual symphonic structure even in lengthier compositions; the absence of counterpoint; and finally a superior coloration, allotted to harmonic complexes. There is no "end"; the composition ceases as does the picture, upon which the viewer turns his back. In Debussy this tendency became gradually intensified up to the second volume of the *Preludes* and the ballet *Jeux*; [...] His radicalism in this regard cost several of his most masterly compositions their popularity.

Trying to reveal Debussy's creational intentions by the use of traditional methods of analysis and nomenclature is purposeless, not reflecting the composer's intention: "In all compositions I endeavor to fathom the diverse impulses inspiring them and their inner life. Is not this much more interesting than the game of pulling them to pieces, like curious watches [...]"¹⁴

His music was far more revolutionary than the evolution of chromaticism to serial methods. He does away with far more basic concepts than tonality: He aborts the concept of lines composed of successive

¹¹ "I try to forget music because it obscures my perception of what I do not know or shall only know to-morrow. Why cling to something one knows too well?" See, Debussy 1962:5.

¹² "I dislike specialists. Specialization is for me the narrowing of my universe..." See, Debussy 1962:5.

¹³ Adorno 1973:188.

¹⁴ Debussy 1962:5.

points, of themes truncated and recomposed, of dramatic or narrative or simply directional forms. I am not certain whether his low popularity, mentioned by Adorno, is measured by the audiences' spontaneous reactions, or by the analysts' limited resources to describe his music. (Maybe those are mutually conditioned.)

Each moment in his music is important for what it is; it is not a step to a goal. Consequently, memory plays no role in conceiving musical time. Traditionally schooled writers have described his treatment of time as "stationary", alluding to the absence of harmonic clashes and tonal direction.¹⁵ If time's undeniable flow is conceived as "stationary" or "timeless" as seen by Adorno, one is impelled to wonder to what degree traditional music has narrowed the concept of time, to what degree art has blurred our vision of nature.

Debussy strove to forget art in order to understand nature. "Musicians listen only to the music written by cunning hands, never to that which is in nature's script..." he said, and addressing composers: "You paw the ground because you only know music and submit to strange and barbarous laws."¹⁶

He was able to jump out of the channel that tradition and education had predestined him to follow, to distance himself, and observe from afar those straits that other composers conceived as the entire firmament of music.

It is true that oblivion of tradition and training has been stated as the aim of various composers from the early 20th century. Even Schoenberg himself, the carrier of German tradition into the 20th century, saw in his early richly expressive works tradition's coercion over his free will, and strove, thereafter, to express the instincts less affected by upbringing.¹⁷ But functional harmony was so deeply rooted in German tradition that it might be that it was in fact instilled in the instinct. Thus understood, the emancipation of dissonance and the ensuing abrogation of the conflicting forces in harmony deracinated inherent musical qualities. In contrast, functional harmony was not deeply rooted in France. This may be seen as Debussy's privilege. It permitted him to see the connection of functional harmony with musical form as an exaggerated convention, a connection that drove the composers' creative thought along preset paths. "I think," he wrote to Ernest Chausson, "that we have [been] blundered, always by the same R. Wagner, and that too often we dream

¹⁵ Morgan 1991:46.

¹⁶ Debussy 1962:7.

¹⁷ Taruskin 2005:4/306.

of the frame before we have the picture and some times the richness of the former makes us overlook the indigence of the idea!”¹⁸

Shortcomings or advantages?

When Xenakis arrived in Paris on 11 November 1947, all his-connections to the past were cut, with no prospects for the future. Music composition had been an inner dream since his teens, but at 25 he was musically illiterate in comparison with the education acquired in any Parisian music conservatory. Besides a diploma in engineering, he was self-taught in Greek (especially Platonic) philosophy and arts.¹⁹

In less than ten years, and despite, or because of, his failure to follow systematic courses in harmony²⁰, counterpoint and the rest, Xenakis was at the top of avant-garde music in France and abroad, although apart from the mainstream of avant-garde French musicians, who had achieved the unachievable: to *lead* avant-garde music by reviving and *following* twelve-tone serialism, i.e., German tradition.²¹

The composers of the mainstream were much better trained in music, young and self-assured. Xenakis could not catch up. His shortcomings turned to his advantages after his 1951 meeting with Messiaen, who remembers:

I understood immediately that he was not someone like all the others. I put to him a heap of questions. He impressed me physically first of all; he is very impressive, isn't it, because he bears on his face glorious wounds. His intelligence is superior. I learnt he was Greek, which is already a reference; I learnt he was an architect working with Le Corbusier, which is another reference; and, finally, he told me he had studied special mathematics.

Xenakis asked Messiaen if he could study harmony and counterpoint from the beginning:

¹⁸ Debussy 2005:167.

¹⁹ All biographical information on Xenakis in this article is from Matossian 1981.

²⁰ Matossian mentions notebooks of harmony exercises from Xenakis's early years in Paris, corrected by teachers such as Honegger, in whose handwriting numerous "parallels" are marked (Matossian 1981: 40–41). But Xenakis had to toil not only to avoid parallels, but, primarily, to learn to dislike them. He did not go through this loop.

²¹ The post war revival of twelve-tone serialism in Paris is attributed credited to René Leibowitz, who taught twelve-tone music in Paris and published the most influential *Schönberg et son école* (1948) and *Introduction à la musique de douze sons* (1949). See, Matossian 1981:54, Taruskin 2005:5/15, and elsewhere. See also, Sabine Meine, "Leibowitz, René", *The New Grove II*, where Leibowitz's claim of having studied with Schoenberg and Webern, is disputed.

I did something horrible, extraordinary, that I would not do with others, because I think that they must study harmony, that they must learn how to listen and write counterpoint; but he was a man so much out of the ordinary! I told him: “No, you are already thirty years old, you have the chance to be a Greek to have studied mathematics, to have done architecture. Take profit of all that and apply them in your music.” I think that finally this is what he does.²²

Indeed, this is what he did. Unable to enter the realms of music specialists, Xenakis stood apart and alone. Whereas Debussy *achieved* oblivion of traditional training, Xenakis was privileged with its absence. Nothing was self-evident; there were no canons to be followed. He observed musical trends from a distance and thought about basic and general problems; he “fathomed” as Debussy put it, “the diverse impulses inspiring” a work. And his theoretical thinking permitted him to conceive those impulses in music as well as in architecture. It is not always clear in Xenakis’s biographies that he had no training in architecture either, and that his renowned works in this field²³ were also achieved thanks to his ability to grasp the essential and fundamental abstraction of his projects and problems.²⁴

In that respect, the Platonic theory of “ideas” or “forms”²⁵ had greatly influenced his creativity. “Everything began to converge,” he says speaking about his years with Le Corbusier, “I posed also to myself musical and philosophical questions [...] My God, I think it was natural; it was the influence of Greek civilization, in particular Platonic civilization”.²⁶

Philosophy in the Ancient Greek meaning of the word was the primal force of his creativity. He explains:

Philosophy, but in what sense? In the sense of the philosophical impulse which pushes us toward truth, revelation, research, general quest, interrogation, and harsh systematic criticism, not only in specialized fields but in all possible domains. This leads us to an ensemble of knowledge, which should be active, in the sense of “doing”. Not passive knowledge but knowledge that is translated into creative acts. I repeat, in all possible domains.²⁷

What in his formation was considered to be multi-specialization in the West was the result of his study of Greek writers who, like their

²² Matossian 1981:58.

²³ His better known architectural works are the monastery of La Tourette (1952–1955) and the Philips pavillon in the Brussels World Exposition (1958).

²⁴ See, Matossian 1981:65–67.

²⁵ For a clear explanation of this theory, see, Bertrand Russel. *A history of Western philosophy*. London: Simon and Schuster, 1945:121.

²⁶ Matossian 1981:67, 65.

²⁷ Xenakis 1985:8.

western heirs up to the Renaissance, had not yet invented specialized knowledge.²⁸

His much-projected use of mathematics in composition should be understood in the connection existing in Greek thinking between music with mathematics, and mathematics with philosophy. Mathematics is the most intelligible reasoning in abstract, therefore, eternal and exact truth.

Nonetheless, Xenakis's formation, seen as multi-specialization or, by many specialists, as non-specialization, was provocative.²⁹

Pierre Boulez, Xenakis's antagonist in Paris, a leader of the avant-garde composers, and the director of IRCAM³⁰, also considered science indispensable for the advancement of music, but proposed a collaboration of specialists. He was obviously criticising Xenakis when he wrote: "The effort will either be collective or it will not be at all. No individual, however gifted, could produce a solution to all the problems posed by the present evolution of musical expression".³¹

Furthermore, Xenakis was irritating as an outsider. He was ignorant of Western music's evolutionary phases, the problems of minute transformations and all the searches carried out for their solutions, arrogantly cutting the knot instead of carefully untying it. His solutions were indigestible. Yet, it was the outsider's view that permitted him to foresee what the dead-end integral serialism was leading to.

His early innovations may be seen today as an advancement of Debussy's revolutionary concepts and creations in most respects.

He aimed at nature's pure imitation, discarding musical imitations of nature. This, as well as the absence of empathy in his music is best revealed in his own, often quoted, description of what inspired *Metastasis*.

Metastasis, that starting point of my life as a composer, was inspired not by music but rather by impressions gained during the Nazi occupation of Greece. The Germans tried to take Greek workers to the Third Reich – and we staged huge demonstrations against this and managed to prevent it. I listened to the sound of the masses marching towards the centre of Athens, the shouting of slogans and

²⁸ Therefore Greek thinkers from Pythagoras to Plato and Aristotle are today studied for their contributions in music, philosophy, geometry and mathematics, cosmogony, religion, politics, sociology, psychology... whereas, Aristoxenus, Ptolemy, Euclid and other writers on music, had also written on various other subjects.

²⁹ Specialisation has protected him though from severe attacks and criticism, since musicologists, mathematicians, physicians, philosophers, educationalists etc. were not much concerned with a composer's writings on their specialty!

³⁰ Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique

³¹ Born 1995:1.

then, when they came upon Nazi tanks, the intermittent shooting of the machine guns, the chaos. I shall never forget the transformation of the regular, rhythmic noise of a hundred thousand people into some fantastic disorder. [...] I would never have thought that one day all that would surface again and become music: *Metastasis*. I composed it in 1953-4 and called it starting point because that was when I introduced into music the notion of mass. [...] Almost everybody in the orchestra is a soloist. I used complete divisi in the strings, which play large masses pizzicato and glissando.³²

A dramatic personal experience is drained of all empathy, to be observed as a natural phenomenon.

Even Hermann Scherchen, one of the first to recognize the originality of his music and to work for its propagation, found his work excessively “dry”. Xenakis’s response was that, to him, his music was “the most sincere, most efficient, most concise, and therefore, most elegant way to express his ideas”.³³

As is well known, Xenakis imitated those complex mass events studying the kinetic gas theory and its laws of probability. In his mass sound events, traditional linear concept of pitch succession, of musical form, as well as of musical time is definitely absent. Rhythm has no periodicity, since time is here felt without memory’s symmetrical constructions. Creative thought is not exposed; it is not to be followed by the listener, since the work’s form is not dramatic, narrative, or simply “directional”; this music can be perceived like the rich motion of a tree’s leafage; there are internal groups, moving in numerous directions with varied velocities, continuously changing in their synthesis, in the rich and sensitive gradations of their volume, density, texture and color, the vitality of their inner mobility. There are vivid masses in continuous sensitive transformation of their internal life. The contour of the masses (what would be conceived as traditional musical form) is of secondary importance.

Traditionally developed musicality is not appropriate for the appreciation of this music. James Harley has remarked that the first world performance of Xenakis’ *Pithoprakta* by Scherchen in Buenos Aires in 1958 was much better received than his *Achorripsis* in Xenakis’s controversial Paris debut in 1959; whereupon, he comments: “This music, which sounds so alien from the concerns of mainstream music, both traditional and modern, seemed to appeal to listeners in more distant

³² Varga 1996:52.

³³ Matossian 1981:98.

lands, no doubt in part because of its removal from the cultural colonialism of Western Europe”.³⁴

For the above reasons, Xenakis’s music is not very appealing to analysts and writers on music. Given the fact that creative thought is not exposed in the composition, and that the composer’s calculations are done with the help of mathematics, the description of his scores (that, to my knowledge, James Harley is the first ever to have undertaken) at times inevitably sticks to traditional and contemporary music’s appreciation conventions, no matter how conscious the writer is of Xenakis’s isolated position in contemporary music.

Classes and clashes

On the contrary, the play with arithmetic, rather than mathematics, of integral serialism attracted large numbers of analysts. Detecting the series gives fluent multi-paged analyses. As pointed out by Taruskin, “the value of technical analysis as a separate musical activity [...] experienced an unprecedented boom. [...] Along with the growth of integral serialism, then, there grew up a new musicological specialization, that of music analyst...”³⁵

The role of those specialists’ (who gradually replaced music critics in the evaluation of new music) in establishing a classification of serious composers was paramount. In alliance with avant-garde composers themselves, they converted serialism to academically established avant-gardism³⁶, a state funded revolution³⁷, bureaucratically supported experimentalism.³⁸

³⁴ Harley 2004:23.

³⁵ Taruskin 2005:5/37.

³⁶ Boulez wrote: “Since the Viennese discoveries, any musician who has not experienced – I do not say understood, but truly experienced – the necessity of the dodecaphonic language is USELESS. For his entire work brings him up short of the time.” See, Taruskin 2005:5/19.

³⁷ “Boulez’s institution receives 15 million francs a year, as well as another 6–7 million francs to subsidize the concerts of the Ensemble InterContemporain”, said Xenakis in Varga 1996:122.

³⁸ Taruskin quotes the following description, by Henze, of Darmstadt composition classes: “Boulez who saw himself as the supreme authority, was sitting at the piano, flanked by Maderna and myself – we must have looked like reluctant assistant judges at a trial, as young composers brought their piece forward for opinion. Anything that wasn’t Weberian, he brusquely dismissed. [...] Thanks to the initiative of Boulez and Stockhausen this [Webern’s style] had become institutionalized as official musical thinking, whose maxims the body of lesser mortals now had to put into practice with religious devotion [...] Just imagine: it was being bureaucratically determined how people should compose [...]” See, Taruskin 2005:5/22.

Some of those phenomena were brought about by Cold War politics. It is no longer stated as a suspicion, but as a certainty, that one of the goals of the International Summer Courses for New Music in Darmstadt, where serialism was taught with “religious devotion”³⁹, was “to propagate American political and cultural values...”⁴⁰

Boulez’s ambition was, it is assumed, to show that the trajectory of 20th century Western music was leading to ... himself, as the central figure of Darmstadt and, later, the director of IRCAM.⁴¹

In IRCAM a canon of 20th century composers’ classification was established and propagated (through concerts, lessons, publications and recordings), the influence of which on (or simply the similarity with) most 20th century literature on music cannot be denied. In a statistical list constructed by Georgina Born to reflect IRCAM’s canon, Debussy, belonging to the “classics”, and Xenakis, belonging to the “leaders”, are in the lowest rank.⁴²

Works cited

Adorno, Theodor, W. *Philosophy of Modern Music*. Translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. New York: The Seabury Press, 1973.

Born, Georgina. *Rationalizing Culture, IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

Debussy, Claude. “Monsieur Croche the Dilettante Hater”, in *Three Classics in the Aesthetic [sic] of Music*. pp. 3-71. New York: Dover Publications, 1962.

------. *Correspondance (1872-1918)*. Paris: Gallimard, 2005.

Harley, James. *Xenakis. His Life in Music*. New York and London: Routledge, 2004.

³⁹ See footnote 39, above.

⁴⁰ Taruskin 2005:5/20–21. On this subject, and in order to understand the connection of serialists to American culture and ideology, see: Frances Stonor Saunders, *Who paid the piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London: Granta Books, 1999; and: Amy C. Beal, “Negociating Cultural Allies: American Music in Darmstadt 1946–1956” *Journal of the American Musicological Society*, volume 53, (Spring 2000), pp.105-139.

⁴¹ On IRCAM, see Born 1995. Boulez taught in Darmstadt in 1954–1956 and 1960–1965. He was director of IRCAM from 1977 to 1992.

⁴² This list is an approximate analysis of the distribution of composers according to the number of their pieces played in the *Passage du Vingtième Siècle*, a series of new music concerts given in Paris through 1977. The classes mentioned are as follows: Classics: Schoenberg 16, Webern 15, Berg 9, Bartok 4, Stravinsky 4, Ives 3, Debussy 2, Varèse 2. Leaders: Berio 9, Ligeti 9, Stockhausen 8, Boulez 7, Carter 6, Nono 4, Messiaen 3, Xenakis 3, Cage 3. See Born 1995:173.

- Matossian, Nouritza. *Iannis Xenakis*. Paris: Fayard/Fondation SACEM, 1981.
- Morgan, Robert, P. *Twentieth-century Music*. New York, London: W.W. Norton & Company, 1991.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. 1–6. New York etc.: Oxford University Press, 2005.
- Varga, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber, 1996.
- Xenakis, Iannis. *Arts/Sciences: Alloys*. Translated by Sharon Kanach. New York: Pendragon Press, 1985.

Кети Роману

СТОХАСТИЧКЕ ИГРЕ
(Резиме)

Чланак указује на сличности у филозофији музике и стваралаштва Клода Дебисија и Јаниса Ксенакиса (посебно између дела *Jeux* првог и композиција *Metastasis* и других стохастичких дела потоњег композитора), које као да се одвијају паралелно са оним што се сматра главним током еволуције западне музике XX века.

Ова двојица композитора посматрали су доминантну (немачку) традицију са дистанце и критички се односили према појединим њеним елементима (на пр. линеарност музичке текстуре, форме и ритма) које су „традиционални“ иноватори (тј. серијалисти) сматрали константним или природним.

Тежећи већој блискости са природом, Дебиси и Ксенакис су осмислили звучне равни и звучне масе у којима је проток времена независан од меморијских симетричних конструкција, у којима ритам није периодичан, форма није ни наративна нити усмерена, а рационална концепција није примарна.

Њихове идеје биле су у складу са напретком науке, музике и других уметности у XX веку, али нису наилазиле на потпуно одобравање код њима савремених аналитичара и писаца о музици. Све те околности, заједно са културном политиком „хладног рата“ после Другог светског рата и њеним наметањем серијализма као вредности „новог света“, утицале су да у канону музике XX века Дебиси и Ксенакис не добију места која заслужују.

(превела Јелена Михајловић-Марковић)

UDC 781.1:78.037/.038(4-15)''19''

78.071.1 Debussy/Xenakis

Márta Grabócz

ENTRE AVANT-GARDE ET TRANS-AVANT-GARDE: SUR QUELQUES OEUVRES DE LÁSZLÓ DUBROVAY DES ANNÉES 1980

Résumé: L'article présente un moment rare et exceptionnel dans l'histoire de la création hongroise des années 1980: quand László Dubrovay, compositeur hongrois, a pu réconcilier la tradition et l'innovation, l'avant-garde et le trans-avant-garde, les styles moderne et post-moderne. A cette époque, il faisait usage de ces travaux menés dans les studios électroacoustiques de Cologne, Berlin et Budapest entre 1970–85, en transposant ces expériences sur l'écriture instrumentale (musique de chambre, pièces solos, etc.) Selon la terminologie actuelle, sa musique est à la fois "spectrale" et celle s'inspirant des traditions européennes les plus nobles au niveau de la structuration des œuvres. Ce travail analytique essaie de démontrer que les nouvelles structures sonores peuvent être tout à fait compatibles avec certains styles et formes de la musique des 18^e-19^e siècles. Les œuvres examinées sont: le *Ille quatuor*, les *Solos N° 3* et *N°5*, *Octuor*, et la *Symphonia*.

Mots-clés: László Dubrovay, avant-garde, trans-avant-garde, moderne, post-moderne, la musique "spectrale".

La confrontation des tendances d'avant-garde et de trans-avant-garde, des modernes et post-modernes, autrement dit le conflit des inconditionnels d'expérimentation et de ceux qui reformulent les valeurs "permanentes", s'est exacerbée dans la vie artistique depuis les années 1980 à un point jamais atteint encore. La polarisation de ces termes appliqués surtout dans les beaux-arts, dans la peinture reflète fidèlement la réalité. En effet, depuis les années 80, les artistes ne se montrent plus guère enclins à engendrer un système de valeurs complexe, un système qui serait novateur au sens où on l'entendait autrefois, au début du 20^e siècle d'une part, et qui se rattacherait aux traditions plus anciennes, d'autre part.

On est donc en présence d'une situation exceptionnelle lorsque nous nous penchons sur l'analyse des œuvres écrites par László Dubrovay au cours des années 1980. Dans cet article on examinera un corpus composé de deux pièces pour instrument solo et de deux œuvres de musique de chambre, complété d'une composition sur ordinateur. En d'autres termes : si nous cherchons l'équilibre, la production d'une synthèse entre innovation et tradition, il faut que nous nous concentrons à cette période de création du compositeur, qui, après 1993, s'est intéressé surtout à retrouver la tradition des musiques populaires dans l'écriture contemporaine.¹

¹ En prononçant ce constat, nous sommes consciente de donner une définition extrêmement simplifiée.

László Dubrovay est né en 1943 à Budapest. Il était élève d'István Szelényi et de Ferenc Szabó à l'*Académie de Musique Ferenc Liszt*. Entre 1972 et 1975 il a suivi des cours de K. Stockhausen et de H.-U. Rumpert en Allemagne, et a évolué également dans le milieu électroacoustique (Studio de WDR² de Cologne). Depuis 1976, il est professeur à l'Académie F. Liszt de Budapest. Outre ses trois œuvres scéniques, il a composé des *concerti* pour trompette ; pour flûte ; pour piano ; pour violon ; pour cymbalum ; un concerto pour trois instruments (trompette, trombone, tuba). Il a écrit des cantates, des œuvres chorales, nombreuses œuvres pour cuivres, et de très nombreuses pièces de musique de chambre. Sa série de soli [solos] compte actuellement 13 pièces pour différents instruments (par exemple pour flûte, pour tuba ; flûte basse ; flûte contre-basse ; violoncelle ; etc.)

Il a été honoré de plusieurs prix et de médailles en Hongrie et à l'étranger.³

Si nous revenons vers ce corpus choisi des années 1980, sur le plan structurel on retrouve dans tous les morceaux le même type d'*expérimentation au niveau des sonorités* et une même *conciliation des nouveautés avec la tradition*, qu'il s'agisse de la composition en trois mouvements pour tuba seul (*Solo N° 3*, 1983), ou du cycle composé des sons syntétisés par l'ordinateur (*Symphonia*, 1984–85), ou de l'*Octuor* en cinq mouvements (1987), ou encore du *Solo N°5* pour flûte basse (1985). Les cinq œuvres sont apparentées par une confrontation permanente entre deux ou trois types d'*éléments sonores nouveaux* et par la formulation variée de certains *caractères musicaux* réitérés régulièrement dans la musique de Dubrovay, ainsi que par le recours obligé à une *structure dramatique ou narrative*.

Les éléments sonores peuvent avant tout être caractérisés par le type de son:

1) composé d'harmoniques (rapports de fréquence basés sur la multiplication par les nombres entiers),

2) à l'aide des relations micro-chromatiques (par exemple conduite mélodique oscillante du type *glissando*, ou partie instrumentale modulée vocalement selon le principe de la modulation en anneaux, etc.), et

3) les effets sonores bruités, dépourvus de hauteur déterminée, émis à l'aide du souffle, ou bien les sons du type percussion.

² Studio de West-Deutsche Rundfunk.

³ Pour d'autres éléments biographiques et stylistiques, voir les travaux suivants: Gilányi Gabriella: *László Dubrovay*, Ed. Mágus, Budapest, 2004, collection "Compositeurs Hongrois" (en anglais); et aussi: F. Frigyeckzy: *Magyar zeneszerzők* [Compositeurs Hongrois], Lyceum könyvek, Athenaeum, Budapest, 2000 (en hongrois), pp. 176–177.

Mentionnons, sans vouloir être exhaustifs, quelques-uns des procédés d'émission sonores utilisés par Dubrovay (et parfois inventées par lui) : accords et *glissandi* de flageolet dans le *Quatuor* ; *glissandi* d'harmoniques dans l'*Octuor* ; superposition de parties instrumentales décrivant des circonvolutions oscillantes autour de la tierce mineure dans le *Quatuor* ; sonorités du type glissando obtenues par le flottement de la langue dans le morceau pour tuba ; sonorités spéciales bruitées, modulées en anneaux, obtenues en chantant dans l'instrument parallèlement à l'émission d'un son dans l'*Octuor* et dans la pièce pour tuba ; émissions de sons mixtes mélangées à des sifflements et à des chuintements (sans hauteur) dans le cas des instruments à vent, etc.

Le recours à ces sonorités et à ces effets n'est aucunement arbitraire, et leur classement dans les trois catégories mentionnées permet d'obtenir une structuration de la forme très nette au plan de la signification et des contrastes d'ordre dramaturgique. C'est ainsi que l'on voit clairement se dessiner dans le *Solo n°5 pour flûte basse* une dramaturgie en un seul mouvement, composée d'une musique de "genèse", puis des motifs de *lamento*, suivis d'un volet de forme expressif lequel intensifie la tension jusqu'au paroxysme, et enfin d'une musique funèbre qui clôture le tout (structure ABCB'). La "musique de naissance" est véhiculée par différents effets soufflés, dépourvus de hauteur précise. Le *lamento* est accompagné de certaines notes chantées, ou de multiphoniques, ou encore d'harmoniques chantées parallèlement. Le point culminant expressif est représenté par un mélange de micro-chromatisme et d'éléments du type bruit obtenus par la modulation en anneaux. Enfin, le *lamento ou musique funèbre de la coda* résulte de moyens d'expression rappelant les techniques vocales de l'Extrême-Orient : des harmoniques rapides et des multiphoniques jouées sur la note fondamentale chantée en bourdon.

Dans l'*Octuor* et le *Quatuor* la construction des sonorités produit une dramaturgie d'une force comparable à ce *Solo N°5*. Dans ces musiques de chambre la mélodie de timbres familière au début du 20e siècle, et la polyphonie de timbres des années 1950-60, cèdent la place à des sonorités complexes faisant appel à une structure spectrale conçue par les harmoniques, ou par le spectre inharmonique ou encore par les éléments bruités, les transitoires d'attaque, etc.⁴

⁴ Du point de vue de ses éléments sonores, de ses éléments thématiques, Dubrovay fait partie – sans le déclarer et sans le savoir – des compositeurs appartenant du courant de la „musique spectrale” en France. C'est à dire les compositeurs de la même génération (et de celle de Dubrovay) qui se groupaient autour de l'Ensemble „Itinéraire” à partir de 1977: tels que Tristan Murail, Michaël Levinas, Gérard Grisey, Hugues Dufourt, etc. Voir par exemple sur cette musique: Danielle Cohen-Levinas (dir.): *Vingt-cinq ans de création contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, L'Harmattan, Paris, 1998; ou bien: Tristan Murail: *Modèles et artifices*. Textes réunis par Pierre Michel, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

Si l'on considère ces oeuvres sous l'angle des *intonations*⁵ les plus caractéristiques du compositeur, on se trouve immédiatement devant le principe créateur "synthétisant" lequel établit *le compromis, la conciliation entre tradition et éléments sonores nouveaux*. En effet, Dubrovay compte au nombre des rares compositeurs expérimentaux européens que n'enivre pas la force d'expression des procédés sonores qu'ils inventent : ses oeuvres, au lieu de constituer un catalogue d'effets sonores, recréent, à l'aide de sonorités nouvelles, les caractères, les dramaturgies de l'histoire de la musique européenne hérités des opéras, et des symphonies ou des poèmes symphoniques, de la musique de chambre.

Cette "expérimentation synthétique" peut donner naissance à des formules pleines de grâce comme celles des "*musiques de la nature*" du troisième mouvement du *Quatuor* (Libero) et du deuxième mouvement de l'*Octuor* (Allegretto). Ces sections tout comme leurs pendants bartókien du "*Prince de Bois*", font de la mélodie construite sur la série des harmoniques et de son accompagnement écrit en passages rapides de flageolets, les références nouvelles de *la musique pastorale féérique* à la fin du 20^e siècle.

⁵ Nous utilisons ce terme dans le sens des topoï ou des styles.

László Dubrovay, *Quatuor*, III^e mouvement

On assiste pratiquement à la naissance d'un nouveau type d'intonation grâce au parti qui est tiré des *possibilités de jeu burlesques* propres au tuba et au basson (notes aiguës et basses extrêmes, *glissandi*, technique "bourdonnante" [*buzz*], etc.) dans le *Solo de tuba n° 3*, puis sans le "scherzo de bruits" (*Allegro Scherzando*) de l'*Octuor* (troisième mouvement). Les effets sonores d'une grande virtuosité et des plus inhabituels du tuba contiennent en germe les possibilités d'un théâtre instrumental bouffe de la plus belle eau.

Presto, libero ◊

p *f* *p* *f* *ff* *p* *f*

f *ff* 25' *p* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

♩ = 120

f *ff* *f* *sub p* 25'

Presto, libero

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

ff *p* *pp* *pp* *p* *pp* < >

László Dubrovay, *Solo No 3* pour tuba

On trouve une *musique funèbre*, en l'occurrence une réminiscence des *nénies* de la musique populaire hongroise, dans certaines parties du *Solo pour flûte basse* et dans le premier mouvement du *Solo pour tuba*.

Libero

The musical score is written for a tuba and consists of six systems of music. The first system is marked "Libero" and "p". The second system has dynamics "f", "p", and "p" with a "30" marking. The third system has dynamics "mf" and "p". The fourth system has dynamics "pp", "f", and "ff" with a "35" marking and a "gliss." instruction. The fifth system has "gliss." instructions. The sixth system is marked "quasi choral" and "p".

László Dubrovay, *Solo pour tuba*

C'est par contre une survivance des introductions lentes et des "musiques de naissance" des oeuvres symphoniques d'antan que l'on rencontre dans le premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 3*, dans le troisième mouvement de la *Symphonia* écrite sur les sons d'ordinateur, et dans le mouvement initial de l'*Octuor*. Dans le *Quatuor*, ce sont des oscillations sonores extrêmement aiguës et graves qui déterminent l'espace musical, dont le rétrécissement et l'exploration progressifs aboutissent à une mélodie chromatique dans l'alto, laquelle sera tout enveloppée de *glissandi* de

flageolets. La fin du moment représentant la “naissance” est indiquée par le début d’un passage marqué *appassionatamente* et engendrant une nouvelle polyphonie gestuelle grâce au glissando. Quant à la “musique de naissance” de l’*Octuor* et du *Solo pour tuba*, elle résulte du dialogue de sonorités dépourvues de hauteur, accompagnées de différentes techniques de souffle.

Libero **Streichquartett No3**

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 ... 8 1 2 ... 8

The score consists of three systems of musical notation. The first system features four staves for the string quartet (VI I, VI II, V-le, Vlc) with tremolos and dynamic markings (pp, p, ff). The second system features four staves for the piano and double bass, with dynamic markings (ppp, arco molto vibr., pp) and a 35-second time signature. The third system features four staves for the piano and double bass, with dynamic markings (mf, f, ff) and a 2nd order (ord.) marking.

László Dubrovay, *Quatuor*, I^{er} mouvement

Libero / Adagio / Oktett / Dubrovay László

Cl (B)
F₃
Cor (F)
VI I
VI II
V-la
Vlc
Cb

1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4

László Dubrovay, *Octuor*, 1^{er} mouvement

Les morceaux qui se présentent pour moi comme les plus traditionnels et, dans le même temps, les plus novateurs, sont le deuxième mouvement du *Quatuor* et le mouvement initial de la *Symphonia*. Dans ces deux cas la *forme-sonate expressive* crée une complicité avec les *matériaux*

thématiques tout à fait *révolutionnaires*, élaborés de façon insolite. C'est ainsi que le thème principal du premier mouvement du *Quatuor* consiste en superpositions progressives de parties instrumentales oscillantes, puis en leur résolution sous forme d'accords, tandis que celui de la *Symphonia* résulte d'une quadrilinéarité dissonante, détimbrée, rappelant de loin le chant populaire hongrois. Ce genre de construction est celui qui représente le plus grand défi pour le créateur, mais sa réussite (comme, par exemple, dans le premier mouvement à variations de caractère de la *Symphonia*) offre dans le même temps la plus grande nouveauté et d'expérimentation.

Le quatrième mouvement du *Quatuor* ravive les *mélodies et les danses populaires anciennes*. Grâce à des moyens d'émission sonore modernes et d'une grande virtuosité ce mouvement est capable d'évoquer le style expressif qu'avait autrefois la musette, la "*caccia*" ou la gigue au sein d'une forme rondo à trois temps (p. 225).

Dans le cas de chaque morceau, la juxtaposition de tous ces caractères, styles et topiques variés aboutit à une dramaturgie autonome, propre, complexe. Pour moi, la plus convaincante est la dramaturgie "traditionnelle" du *Quatuor n° 3*, qui date de 1983, dans laquelle la "musique de naissance" du premier mouvement (*Libero*), la forme-sonate expressive du deuxième (*Allegro assai*), la "musique de la nature" du troisième mouvement (*Libero*) et la musette du Rondo (*Allegro*) résolvent avec succès la fluctuation constante de tension et de détente, fluctuation qui fait usage d'éléments nouveaux. La dramaturgie des deux Solos, celui pour flûte basse et celui pour tuba, est elle aussi très équilibrée et "harmonieuse", mais on y trouve peut-être moins de contraste.

L'*Octuor* de 1987, avec sa structure en palindrome de cinq volets, est peut-être moins convaincant au plan formel que les unités élémentaires à l'intérieur de ses mouvements, tirant, ces dernières, au point de vue sonorités, le maximum des enseignements de toutes les œuvres solo précédentes et imposant ainsi une extraordinaire virtuosité.

Quant à la *Symphonia* pour sons créés par ordinateur, il semble qu'elle soit tributaire des traditions de l'histoire musicale de façon inouïe. Le premier mouvement, avec ses contrastes, son développement et ses variations à caractère, opère une synthèse de nombreuses traditions⁶, tandis que le deuxième et le troisième mouvements cherchent à développer chacun une idée musicale du premier. Je pense en l'occurrence au monologue et à la "musique de la nature" du deuxième mouvement et à la "musique de la naissance" s'intensifiant jusqu'à des effets de musique "concrète" du troisième.

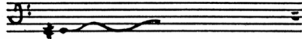
⁶ Ce mouvement opère des métamorphoses d'une chanson populaire hongroise.

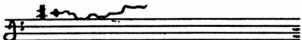
László Dubrovay, *Quatuor*, Finale


Toujours est-il que d'après cette brève analyse de ces quelques œuvres on peut constater que l'attitude novatrice et celle attachée aux traditions ou, pour reprendre l'expression utilisée par Iannis Xenakis, la réflexion musicale "hétéronome" et celle "autonome", qui sont à l'origine d'un véritable schisme dans la musique européenne depuis les années 1960-70, ne s'excluent pas fatalement à la fin du 20^e siècle. En un moment heureux de l'Histoire et entre les mains d'un compositeur de talent, c'est peut-être précisément à la préparation au 21^e siècle que vise cette jonction de deux voies au départ divergentes.


Annexe 1 – *Solo pour tuba*, indication

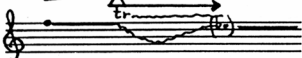
ZEICHENERKLÄRUNG

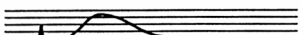
 = gleichmäßiges Glissando

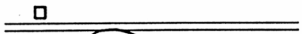
 = sehr schnell vibrierendes Glissando

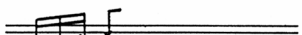
 = Oberton-Glissando


 = Oberton-Glissando mit durch schwebende Zunge produzierter Flatterzunge auf dem Grundton *Des*

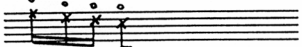
 = Mundtriller auf Obertönen

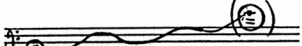
 = Luft ins Instrument blasen, die verschiedene Tonhöhen erzeugt

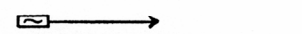
 = gleichzeitig mit dem Luftblasen soll man mit Hilfe der Zunge pfeifen

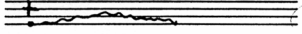
 = mit der Zunge geschlagenen unbestimmten Tonhöhen

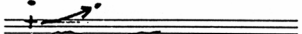
 = Reihe von Tönen unbestimmter Höhe, die mit schnellem Zungenschlag (Doppelzunge oder schwebender Flatterzunge) produziert werden

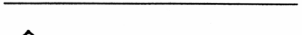
 = gleichzeitig mit dem Zungenschlag können auch leise Obertöne (mit dem Grundton *F*) erzeugt werden

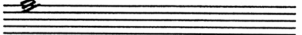
 = ein in das Instrument gesungener Ton (auch Falsetto)


 = sich beschleunigende dynamische Wellen

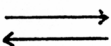
 = Buzz = bourdonnement, bruissement

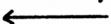
 = ordinario

 = Übergang zwischen Buzz und ordinario

 = Flatterzunge mit lockerer schwebender Zunge

 = frei improvisierte Singstimme zwischen den zwei angegebenen Grenztönen

 = accelerando

 = ritardando

Dauer: ca. 8' 40''

Annexe 2 – *Quatuor*, indication

Die Instrumente müssen folgendermaßen gestimmt werden:



ZEICHENERKLÄRUNG



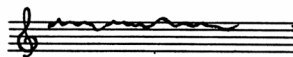
= die Tonhöhe verändert sich der graphischen Abbildung entsprechend



= die sind Grenzöne, die mit dem Glissando nur berührt werden



= Flageolett-Glissando der graphischen Abbildung entsprechend

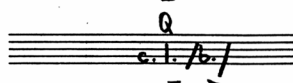


= schnell oszillierende Tonhöhenveränderung



= so hoch wie möglich

= Flageolett-Ton so hoch wie möglich



= Bartók-pizzicato

= col legno (battuto)



= die mit dem Holz angeschlagene Stelle der Saite verändert sich aufwärts bzw. abwärts



= sul ponticello

= das Glissando wird mit dem Stimmschlüssel erreicht (zurückstimmen auf G)

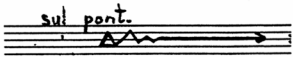


= Orientierungspunkt

= zwischen den frei gruppierten (rhythmisierten) angegebenen Tonhöhen müssen verschiedene Flageolett-Motive improvisiert werden



= mehrere Wiederholungen bis zum Zeichen



= der Bogen bewegt sich hin und her am Steg, um ein Anstreichen der Saite zu erreichen



= nach dem Zupfen die Saite beim Flageolett-punkt sehr schnell berühren

Alles klingt wie notiert
Dauer: ca. 19' 35'' – 20''

Марта Грабоч

ИЗМЕЂУ АВАНГАРДЕ И ТРАНСАВАНГАРДЕ:
О НЕКОЛИКО ДЕЛА ЛАСЛА ДУБРОВАЈА
ИЗ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА
(Резиме)

У чланку се приказује један редак, чак изузетан тренутак у историји мађарског музичког стваралаштва осамдесетих година XX века, када је композитор Ласло Дубровај успео да помири традицију и иновацију, авангарду и трансавангарду, модерне и постмодерне стилове. Између 1970. и 1985. године Дубровај је радио у електроакустичким студијама у Келну, Берлину и Будимпешти и транспоновео та искуства у своје инструментално писмо (у дела за камерне ансамбле, солистичке комаде, итд.).

Према актуелној терминологији, његова музика је „спектрална“ а истовремено, на нивоу структурисања дела, инспирисана највишим европским традицијама. У овом раду аутор покушава да докаже да нове звучне структуре могу да буду сасвим компатибилне са извесним стиливима и формама музике XVIII и XIX века. Предмет аналитичке пажње су следећа дела Л. Дуброваја: *III гудачки квинтет*, *Сола бр. 3* и *бр. 5*, *Октет* и *Симфонија*.

(превела Мелита Милин)

UDC 78.037/.038(439)

788.983:78.071.1 Dubrovay Laszlo

Весна Пено

ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО У ЦРКВЕНОЈ МУЗИЦИ – ОГЛЕД О КАНОНУ И ИНВЕНТИВНОСТИ

Апстракт: Оглед о традиционалном и модерном у црквеној музици се заснива на разматрању својеврсне прекретнице у појачкој традицији Источне цркве током XIII и XIV века. Афирмисање мелизматичног напева у коме мелодија преузима примат над богослужбеним текстом је појава са којом се наизглед руше у предању вековима устаљена, иако у писаним изворима непосредно, правила композиторске вештине у обличавању црквеног мелоса. Модерни – каллофонични поступци у компоновању нових мелодија и аранжманима традиционалних, сагледани, међутим, из перспективе општих тенденција у културном, политичком и црквеном животу Византије које је у периоду пред њену пропаст обележио исихастички покрет, потврђују да између „старог“ – канона и „новог“ – композиторске инвентивности није дошло до битне промене. Другим речима, појаве модерног у музичком изразу су другачији вид испољавања једне истине коју црквено Предање очувава кроз векове.

Кључне речи: црквено појање, традиција, символ, каллофонија, богослужење, исихазам, Предање.

У настојању да дефинише антиномичне појмове *традиционално* и *модерно*, у вези са појачком традицијом Источне цркве, проучавалац мора да активира врло сложен истраживачки апарат, у коме равноправно егзистирају и индуктивни и дедуктивни метод. Појашњење наведених термина неминовно подразумева излазак из оквира музикологије и укључивање у области опште историје књижевности – химнографије, теологије и естетике, антропологије и социологије.

Комплементарни приступ у коме се сусрећу поменуте научне дисциплине или бар неке од њих, још увек није довољно заступљен у постојећим студијама византолошке музикологије.¹ На изазов за

¹ Млада византолошко-музиколошка наука још увек је у фази прикупљања примарних сазнања о рукописним изворима, нотацији, елементима музичког система: осмогласју, лествицама, ритму, врстама напева и др. Стога проучаваоци оправдано прибегавају аналитичко-историјским студијама у којима се разматрају издвојени, углавном теоријски и химнографско-мелодијски проблеми унутар конкретног литургијског контекста у, такође, одређеним историјским периодима, у мање или више сродним појачким традицијама народа који чине православну екумену. Са изузетком неколико наслова, византолошко-музиколошка наука још увек не поседује ни монографије о познатим личностима – мајсторима појачке уметности који су се својим “опусом” издвојили из небројаног мноштва стваралаца црквених композиција.

синкретичким промишљањем теме назначене у наслову рада и њој сродних питања, премда не толико у вези са музиком колико са другим уметностима, покушали су да одговоре стручњаци чија су примарна интересовања окренута естетици и поетици византијског стваралаштва, међу којима има и теолога, и историчара уметности.²

Вођена питањима о смислу и функцији појања и уметности у целини у Византији, о улози уметника и његовој стваралачкој слободи, о критеријумима вредновања црквено-уметничких дела, као и критеријумима који им обезбеђују трајање или их воде у заборав, покушаћу да задату тему осмотрим из више углова. Путања којом ћу јој се приближавати неминовно је кружна и обухвата историјски удаљене станице. Из перспективе Невечерњег дана, поглед ће прећи преко слике коју су, о уметничком изображавању онога што долази, видели Оци Цркве из раног периода Хришћанства, затим ће досећи до времена сутона Византије, до музичког „перцеповања“ и иконизовања Тајне над тајнама, да би се са нама савременим гледиштима о естетици и поетици црквене уметности најзад вратио на почетак, у коме се мозаик саставља. Идеја која прати ово кретање, у коме би дефиниција *традиције* и *модерне* у црквеној музици требало да буде назначена, јесте разоткривање односа који постоји између унапред детерминисаних правила уметничког стварања и инвентивности уметника.

Ограничавајући се на XIV век, на условно кратак, но, без сумње по много чему преломан период комплетне византијске историје и културе, и узимајући за музички узорак само главну тенденцију која је обележила појачку праксу тога доба, а чији је представник мелод Јован Кукузел, свесна сам да су моји закључци прелиминарни. Избор музичке проблематике спроведен је са намером да се у „одјецима старог“ – традиционалног препознају, идентификују и објасне појаве „новог“ – модерног.

² Уп. Р. А. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London 1955; G. Mathew, *Byzantine Aesthetic*, London 1963; *Art et Société a Byzance sous les Paléologues*, Actes du colloque organisé par l'Association internationale des Études Byzantines a Venise en Septembre 1968, Bibliothèque de l'Institut hellénique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise – N. 4, Venise 1971; А. П. Каждан, *Книга и писателъ в Византии*, Москва 1973; Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности* (са руског прев. Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић), Књижевна мисао, Београд 1982; Виктор Бичков, *Византијска естетика* (са руског прев. Димитрије М. Калезић), Просвета, Београд 1991; Χρισόστομος 'Α. Σταμούλης, *Κάλλος τὸ Ἁγίον*, Ἀκρίτας, Αθήνα 2004; Јевгениј Нерцман, *Vizantijska nauka o muzici* (prev. sa ruskog Zoran Buljugić), Clio, Београд 2004; Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства* (са руског прев. Антонина Пантелић), Београд 2004.

У овој ћу студији пре свега постављати питања, и понудити делимичне одговоре. Не претенциозност у изналажењу коначних решења, него запитана радозналост, одредили су начин излагања и структуру рада коме би највише одговарала одредница *оглед*.

* * *

Целокупно хришћанско богослужење, а изнад свега централна служба – Евхаристија, настали су и у својим спољашњим манифестацијама су устројени као символ Будућег царства.³ У Хришћанству се символ поима као само изображење.⁴ Прецизније речено, две реалности (емпиријска или видљива и духовна или невидљива) у символу нису сједињене ни логички (једно означава друго), ни аналогно (једно изображава друго), ни узрочно-последично (једно је узрок другог), него епифанијски (грч. *ἐπιφάνεια* – јављање). То значи да символ није напросто „сличан“ са оним што симболише, већ у томе што симболише учествује и реално уводи у заједништво са њим. „Истински и првобитни символ је неодвојив од вере, с обзиром на то да је она *потврда ствари невидљивих*, тј. знање у којем се може суделовати“.⁵

Изграђивање света у коме се одсликава реалност Есхатона, постао је, још на почетку Хришћанства, стваралачки императив, подједнако за све врсте прегалаца на пољу уметности. На уметност се никада није гледало као на независну сферу делања и мишљења.⁶ Управо супротно, требало је да она обезбеди конкретни, чулима опажајни модел духовног идеала, и да представи не само његову феноменолошку страну, него управо ноуменолошку, да се приближи прототипу, праобразу, суштини. Овај захтев је произашао из уверења да се посредством чулима приступачних симбола човек уздиже, колико му је могуће, до божанских виђења. Другим речима, по божанском промислу и по мери одговора човека на призив да учествује у есхатолошкој стварности, како је записао хришћански мистик познат под именом Дионисије Ареопагит, „умнодостижно

³ Уп. Γρηγορίου Ήερομονάχου, *Η θεία Λειτουργία - Σχόλια*, Αθήνα 1982; Архимандрит Василије Гондикакис, *Света Литургија – Откривење нове твари (Елементи литургијског доживљаја тајне јединства у Православној Цркви)* (са грчког прев. епископ Бачки др Иринеј), Беседа, Нови Сад 1998.

⁴ Од грчке сложенице *συν-βάλλω* што значи: заједно ставити, саставити, сјединити.

⁵ Протојереј Александар Шмеман, *Евхаристија* (са руског прев. Младен М. Станковић), Манастир Хиландар 2002, 30–31.

⁶ Уп. Виктор Бичков, нав. дело, 9.

постаје видљиво, надпостојеће се одева у постојеће, безоблично и без лика облачи се у облик и лик, а натприродна и неуобличива простота умножава се преко појединачних симбола“.⁷

Сам символ у теолошком концепту уметности схваћен је као кључна гносеолошка, али и онтолошка категорија, јер се њиме постепено открива тајна коју он означаје и уједно уводи у још дубљу тајну.⁸ Отуда је и читава византијска уметност, која се симболима користила, имала изразито психолошко, гносеолошко и анагошко усмерење. Наиме, црквена здања, ликовне представе (мозаици, фреске, иконе), богослужбени предмети, свештеничке одежде, светотајински обреди, химнографија, појање – сви ти елементи улазили су у састав култа, који је представљао величанствени уметнички ансамбл. У основи датог ансамбла лежала је најсложенија симболика која је требало истовремено да пружи естетски доживљај и подстакне разумевање и учествовање у мистагошком животу и да доведе до јединства човека с Богом. „Ако се у схватању Византинца – како пише Виктор Лазарев – култ појављивао као главна карика између оностраног и ононостраног света, онда је уметност, будући и сама део култа, имала ту исту функцију“.⁹

У патристичким написима који су у посредној или непосредној вези са појачком уметношћу – управо се као кључне теме издвајају њена симболичка природа и моћ утицаја у сфери емоционалног, психолошког и етичког. Изједначавајући земаљску музику са небеском и називајући је мудрим изумом Учитеља и даром Светога Духа,¹⁰ славословљем у коме учествују, сједињени, анђели и људи,¹¹ наглашавајући њену корист јер осликава настројење душе и продубљује сазнање о божанској мудрости,¹² јача врлину¹³ и мистично узводи у јединство са Богом,¹⁴ – још су кападокијски оци Цркве у

⁷ Цитирано према Ђорђе Трифуновић, *Писац и преводилац инок Исаија*, Крушевац МСМЛXXX, 100.

⁸ Уп. Здравко М. Пено, *Катихизис – основе православне вере*, Манастир Острог 2005², 74.

⁹ Виктор Лазарев, нав. дело, Београд 2004, 17.

¹⁰ Μέγα Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 213; PG 55, 183.

¹¹ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Ὁμιλία Β΄, Εἰς τὸ γενέθλιον τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, PG 56, 387.

¹² Γρηγορίου Νύσσης, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν Ψαλμοῦς*, PG 44, 444D; Μέγα Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 212.

¹³ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Εἰς τὸν Ἠσαΐαν*, ὁμιλία Ε΄, PG 56, 57.

¹⁴ Μέγα Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 213A; Ἰστι, *Περὶ εὐχαριστίας*, PG 31, 228A; Μαξίμου Ὁμολογητῆ, *Μυσταγωγία ΙΑ΄*, PG 81, 689C.

IV веку, а затим и њихови настављачи и представници мистичког богословља у наредним столећима, поставили основе поетике и естетике богослужбених напева.¹⁵

Посебна пажња у светоотачким списима посвећена је емоционално-естетском дејству које музика поседује и њеној способности да у спреси са молитвеним текстом, нарочито псалмима, код слушалаца изазива духовни преображај. Св. Јован Хризостом је био уверен да „ништа не уздиже толико душу и не даје јој крила, ослобађајући је од земље и од привезаности телу, ништа толико не покреће душу ка премудрости и ка презирању свих брига овога света, као једногласна мелодија и ритмичне свете песме“.¹⁶

Позивајући се на учење о етосима мелодија, премда не разматрајући саме музичке елементе са којима се одређени етоси постижу, оци Цркве су били посве конкретни у ставу да мелодија мора да служи богослужбеном тексту, тако што ће његов смисао додатно, својим средствима, истицати. „Једноставан напев преплиће се са божанственим речима како би само звучање и кретање гласа испољавало скривени смисао који се налази иза речи“ – пише Свети Григорије Ниски;¹⁷ слично мисли и Свети Василије Велики рекавши да је „Дух Свети догатима додао насладу мелодије да бисмо с лакоћом и пријатношћу за слух ми неприметно примали корист од речи“.¹⁸

Оваква формулација поетике музичког стваралаштва, постављена у раном периоду Хришћанства, када је процес развоја богослужбених обреда, химнографије, па и самог система осмогласја, био увелико у току, и још сасвим далеко од завршне фазе, остала је као задати аксиом који се, међутим, никада није нашао у списку канонских одредби донетих на Васељенским и Помесним саборима,¹⁹ нити је у потоњој историји добило своју теоријску разраду од стране мелода и појаца.

¹⁵ Αθανασίου Θεοδ. Βουρλή, *Δογματικοθηκικά όψεις της ορθόδοξου ψαλμωδίας*, Αθήναι 1994; Αντωνίου Άλυσζάκη, *Η λειτουργική μουσική κατά τον Μέγα Βασιλείου*, у: *Τόμος έόρτιος χιλιοστής εξακοσιοστής έπετείου Μεγάλου Βασιλείου (379-1979)*, Άριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Θεολογική Σχολή, Θεσσαλονίκη 1981, 255–281.

¹⁶ Γωάννης ό Χρυσόστομος, *Έξήγησεις εις τους ψαλμούς*, PG 55, 156.

¹⁷ В. Бичков, нав. дело.

¹⁸ Μέγα Βασιλείου, *Όμιλία εις τον Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 212.

¹⁹ Црквени сабори су у историји представљали сабрања епископа целе васељена на којима су доношена правила, норме или мере расуђивања, једном речју, канони. Саборске одлуке су изражавале јединство Цркве у вези са очувањем истините вере и ради унапређења живота њених чланова, чија је сагласност била нужна како би се спровеле у литургијску праксу. У историји Цркве

Познато је да су саборске одлуке, између осталог, верификовале и основне тенденције у уметничком мишљењу које су најпре проверене у довољно дугој традицији, како би стекле важност предања, о чему ће у наставку бити више речи. У вези са појањем саборске одредбе упућују готово искључиво на начин интерпретације црквених напева, па тако 75. правило Трулског сабора гласи: „Који долазе у цркве ради певања, желимо да не употребљавају гласове непримерене, и не принуђују природу на крике, нити да избирају нешто што је неодговарајуће и несвојствено Цркви, него са највећом пажњом и скрушеношћу да приносе песме Видиоцу скривености Богу“.²⁰

Став да мелодија треба да истиче смисао речи није образложен ни у музичким рукописима, нити у појачким приручницима; не помињу се композициони принципи који би вокални карактер црквене мелодије детаљније одредили, нити постоје упутства у вези са тим чега се мелод у својој креацији мора придржавати, који напев треба да примени за одређену химнографску врсту, које законитости владају у спрези тона и слога, тонова и целих речи и стихова, које речи имају приоритет, које мелодијске параметре употребити како би се оне додатно нагласиле.

Међутим, и поред тога што мелод није имао пред собом правила која однос текста и мелодије приближно објашњавају, он је био дубоко свестан да је условљеност мелодије текстом канон. Овако схваћеној нормативности композиторског стваралаштва у раној историји црквеног појања треба додати и ризницу живог звука, коју су засигурно чинили мелодијски обрасци, ритмови, лествице и други мелодијски елементи. Инвентивност мелода у музичком представљању богослужбеног текста огледала се у изналажењу до тада неупотребљених или у истицању недовољно истакнутих изражајних особина поменутих параметара. Отуда је принцип бесконачне варијантности на плану односа елемената и поступака њихове организације унутар дела, трајно обележио појачко благољепије, као уосталом и византијску уметност у целини.

Извесно је да је захтев да мелодија буде „корисни“ додаток молитвеним химнама могао бити испуњен све док у појачкој пракси Византије није дошло до композиторског замајца у правцу услож-

одржано је седам Васељенских сабора: у Nikeји 325. године, у Цариграду 381, у Ефесу 431, у Халкидону 451, у Цариграду 553. и 681. и поново у Nikeји 787. године. Уп. З. Пено, нав. дело, 39–46;

²⁰ *Свештени канони Цркве*, прев. са грчког и словенског Епископ Атанасије умировљеног Херцеговачког, Београд 2005, 182.

њавања напева и афирмисања развијеног мелодијског облика у коме је текстуални предложак потиснут у други план.

Премда неусаглашени у вези са почецима мелизматичног третмана богослужбених стихова,²¹ научници деле уверење да је након периода од IX до XII века, када је заокружена дуготрајна и сложена етапа у развоју химнографије, осмогласног система, стихирарског и ирмолошког мелоса, као и прва фаза њиховог нотирања,²² од средине XIII столећа уследио прави процват у области тзв. калофоничног или пападикијског напева. Умножавање неумских рукописа и формирање нових типова појачких зборника *Аколутија*, *Антологија* или *Псалтика*, који садрже нестандардни избор химни за јутрење, вечерње и Литургију, и развијене и технички захтевне мелодије, обележили су црквено-појачку праксу током XIV века.

Трагање за личним стилем – ифосом препознатљиво је у опусима мелода који сада свесно излазе из анонимности и бележе своја имена испод црних и црвених неума. Јован Гликис, Никифор Итикос, Ксенос Коронис, а изнад свих њих, Јован Пападопулос Кукузел, заслужни су за развој оригиналног музичког правца у коме су померене, ако и не „словом“ означене, а оно у вишевековном трајању извесно утврђене, границе слободе у компоновању црквених мелодија.

Иако су истраживачи неумских кодекса наилазили на примере калофоничног певања и пре епохе у којој су стварали поменути композитори, сабирање мелизматичних мелодија на једном месту, међу корице засебног рукописа, није постојало све до почетка XIV столећа. Најстарији датовани зборник ове врсте, непосредно везан за име Јована Кукузела, јесте *Аколутија* ΕΒΕ 2458 Националне библиотеке у Атини из 1336. године.²³

²¹ R. Palikarova Verdeil, *La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)*, MMB Subsidia III, Copenhagen 1953, 207; O. Strunk, *Melody Construction in Byzantine Chant*, EMBW, 194; Kenneth Levy, *A Hymn for Thursday in Holy Week*, JAMS 16, 1963, 156; Jörgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, MMB Subsidia VII, Copenhagen 1966, 118; Ch. Thodberg, *Der Byzantinische Alleluiarionzyklus*, MMB Subsidia VIII, Copenhagen 1966, 13.

²² Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, "Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 3, Ἀθήνα 1994, 66–79.

²³ На 11 recto листу овог зборника стоји наслов *Аколутије састављене од (стране) мајстора господина Јована Кукузела, од почетка великог вечерња до испуњења Божанске литургије (Ἀκολουθία συντεθειμένη παρά τοῦ Μαῖστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κοικουζέλη, ἀπ' ἀρχῆς μεγάλου ἑσπερινοῦ μέχρι καὶ τῆς συμπληρώσεως τῆς Θείας Λειτουργίας)*. Детаљан садржај овог рукописа видети у: Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί ...*, нав. дело, 62–63.

Већ се у насловима песама овог кодекса срећу појмови који указују на новине у појачкој пракси. Јасна су упозорења да се за интерпретацију датих химни очекује појац велике вештине и изузетних способности *καλοφωνάρης ἔντεχνος*).²⁴ Такође, ту су одреднице везане за примењене композиционе поступке као и неуобичајене музичке жанрове који из њих произлазе (*καλοφωνία, ἀηλουιάρια καλλωπισθέντα, στίχοι καλοφωνικοί, ἀναγραμματισμοί, ἀναποδισμοί, κρατήματα, καταυκτικά ἀσματικά, δοξαστικά*).

Главна особеност украшених или „улепшаних“ композиција²⁵ пападикијског напева јесте поменута експонираност мелодије у односу на текст. Штавише, стиче се утисак да потписани стихови мелоду служе тек као покриће да његова музика може понети епитет „црквена“. У бескрајним мелодијским проширењима и варирањима, која подразумевају уметање и измене самосталних формула и целих образаца – својеврсних украса, тзв. калопизама, скоро да је незаобилазно понављање текста, једног или више слогова, једне или више речи, или, пак, читаве фразе.²⁶

Јован Кукузел је крајње радикализовао третман текста у својим композицијама, посежући за изменама у стандардном редоследу речи и стихова,²⁷ чиме је практично себи дао право аранжирања задатог химнографског предлошка. Разумевање основне поруке коју песма носи, овим поступком није нужно ускраћено. Напротив, под условом да мелизматична мелодија не одлаже претерано дуго главну информацију коју текст саопштава, истицање смисла, та својеврсна музичка егзегеза, на овај начин би могло бити и поспешено.

Кукузелева инвентивност се, међутим, није задовољила описаним. Правећи избор између речи и стихова у предлошку, тако што је одређене изостављао, а неке задржавао, и користећи се позајмицама из других химни, или из свог сопственог песничког

²⁴ Сложеница коју чине речи *καλή* и *φωνή*, што значи добар глас, упућује на појца са посебним појачким способностима. Слично значење има и реч *έντεχνος* која се у музичким рукописима односи подједнако и на појца, и на сам напев, а значи: вешт, искусан или, у преносном значењу, захтеван, сложен.

²⁵ Ово је најприближније значење речи *καλοφωνία* и *καλλωπισθέντα*.

²⁶ Edward V. Williams, *John Koukouzeles Reform of Byzantine Chanting For Great Vespers In The Fourteenth Century*, PhD on the microfilm, Yale University 1968; Исти, *The Treatment Of Text In The Kalophonic Chanting of Psalm 2*, SEC II, 1971, 173–193.

²⁷ Глаголска именица *ἀναγραμματισμός* (од *ἀναγραμματίζω*) упућује на поступак промене смисла речи који се остварује премештањем слова унутар ње на пр. ἦρα - ἀήρ. Уп. Henry G. Liddell –Robert Scott, *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, τόμ. Α', ἐκδ. Ι. Σιδέρης Αθήναι, 163.

репертоара, састављајући, другим речима, сам стихове за којима је имао потребу,²⁸ он је, заправо, напустио *textus receptus*. Интервенције које се тичу промене значењског нивоа, а не искључиво слобода у организовању или преорганизовању синтаксичке структуре, показатељи су да се у XIV веку појавила незаустављива потреба за истицањем суверенитета појачког израза, који надилази наслеђено, вековима установљено поетско богатство. Нове мелодије, које у свом дугачком трајању као да се не исцрпљују, траже нове речи чији ће смисао остати неизрецив.

Овакав утисак се недвосмислено потврђује у вези са мелодијама на слокове без значења, тзв. кратимама, које су се првобитно налазиле као додаци, било на почецима композиција²⁹ било на њиховом крају, да би временом образовале самосталан музички жанр.³⁰

Озваничавање ауторства Јована Кукузеља и његових савременика, као и настављача у истом композиторском маниру из XV века,³¹ оправдано се може протумачити као свесно настојање да се изгради, од затечене музичке традиције, независни уметнички објекат. Још један упечатљив показатељ који иде у прилог наведеној тези јесу честе одреднице уз композиције у неумским рукописима из анализираног периода у којима мелодија јасно сведоче о томе да преузимају „стару“ мелодију и мењају је, каллофонично обрађују. У колофонима – заглављима рукописа обично стоји упутница да су садржане песме старе и нове (*παλαιῶν τε καὶ νέων*), а затим, уз појединачне химне постоји и ближе одређење: *измена старог*

²⁸ Овакве химне су обично означене одредницом ἀναποδισμός (ἀναποδίζω – ићи унатраг, враћати, устукнути, узмицати). Посебну групу чине композиције на стихове у петнаестерцу - καταλυκτικά које је детаљно анализирао Григорије Статис. Уп. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η δεκαπεντασύλλαβος ἕμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 3, Ἀθήνα 1977.

²⁹ Када се нађу на почетку химни кратиме имају и функцију интонације, увођења у дати глас. О овој улози ихима или апихима говори се у протеоријама или Пападикама које су саставни део великог броја средњовековних неумских кодекса. Поменути поступак се најпре везивао за стихире на *Слава... и ниње...* (доксастике) за велике празнике. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἅγιον Ὅρος, κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμ. Α', Ἀθήναι 1975, 290.

³⁰ У XV веку образован је и посебан појачки зборник *Кратиматариион* који садржи кратиме. Уп. Γρ. Θ. Στάθης, *Η ἀσματική διαφοροποίηση ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα 2458 τοῦ ἔτους 1336*, Χριστιανική Θεσσαλονίκη, παλαιολόγειος ἐποχή, Κέντρο ἱστορίας τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης; ἀρ. 3, Θεσσαλονίκη 1989, λθ'.

³¹ Најпознатији композитори XV века који су оставили велики број каллофоничних композиција били су Мануил Хрисафис и Јован Кладас.

(*ἄλλαγμα παλαιόν*), старо улепшано (*παλαιόν ἐκαλλωπίσθη*), од старог постаје калофонија (*εἶτα γίνεται καλοφωνία*) и сл.³²

Није познато како су на нескривену инвентивност мајстора калофоничне вештине гледали црквени великодостојници и верници. Висок ступањ свестране канонизације црквене уметности указује да је и сам канон одражавао специфичност источнохришћанског уметничког мишљења и да је, сходно томе, испуњавао функцију важне естетске категорије византијске културе.³³ Канон је, дакле, као и цела уметност, као и богослужење у чијем склопу уметност добија своје место, био символ, образац, али и критеријум оцењивања, прихватања или одбацивања уметничких дела. Отуда је развој византијске уметности и црквеног појања заокупљао пажњу подједнако и уметничких стваралаца и верног народа који је на богослужењима на својеврстан начин учествовао у њиховим делима.

Постоји мишљење да је калофонични музички стил настао из потребе да се атмосфера на богослужењима учини још свечанијом, што је могуће више панигиричком.³⁴ Но, да ли је овај разлог био стварно покриће монаху Велике Лавре, Јовану Кукузељу и његовим светогорским и константинопољским сатрудницима и, уколико јесте, која је природа торжества које се хтело постићи?

У устројству богослужења још је током XI века дошло до мешања монашког типика примењиваног у манастирима Палестине, у коме је улога појања била крајње сведена, и церемонијално и појачки неупоредиво раскошнијег азматског – типика цариградске Свете Софије.³⁵ Почетком XIII столећа од поменутих литургијских поредака створен је један у коме је превагу имао управо монашки.³⁶ Тешко је замислити да су строга начела монашког подвига, који

³² Уп. Гр. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, "Ἁγίου Ὄρου*, нав. дело, τόμ. Α' - Β' - Γ', Ἀθήναι 1975, 1976, 1993.

³³ В. Бичков, нав. дело, 320–321.

³⁴ Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματομοῖ ...*, нав. дело.

³⁵ Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia, Dumbarton Oaks Papers*, ix–x (1956), 175–202; Robert Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West*, Collegeville, MN, 1986; Δημ. Κ. Μπαλαγεώργιου, *Η ψαλτική παράδοση τῶν ἀκολουθίῶν του βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τυπικοῦ*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 6, Ἀθήνα 2001.

³⁶ Азматски типик је након свог званичног нестанка примењиван у цркви Свете Софије у Солуну, у време архиепископа Симеона Солунског (1416–29). Два музичка рукописа *Азматске аколутје* из Националне библиотеке Грчке ЕВЕ 2062 и ЕВЕ 2061 с краја 14, односно почетка 15. века, садрже службе у којима, упркос владајућим тенденцијама, нема уплива монашког типика. Садржај ових рукописа видети у: Δημ. Κ. Μπαλαγεώργιου, нав. дело, 146–167.

подразумева једноставност и усредсређеност, тако брзо попустила пред укусом верника из престонице и других градских центара, те да су првобитно читање богослужбених химни и њихово упрошћено мелодизирање заменили калофонични напеви у којима се исте готово не разумеју.³⁷

Узрок појаве калофоније пре би требало довести у везу са тада актуелним исихазмом – најзначајнијим верским покретом у Византији након иконоборства. Дуге расправе представника мистично-аскетске струје на чијем је челу био највећи теолог онога времена, Св. Григорије Палама, и заступника номиналистичког анагностицизма, хуманизма и ренесансних идеја које је предводио Варлаам Калабријски, одвијале су се у вези са учењем о створеним и нествореним божанским енергијама.

Суштина спора је била у томе што је калабријски монах Варлаам, учитељ Петрарке и Бокача, служећи се рационалним аргументима, покушавао да оспори древно аскетско искуство тврдећи да је Бога немогуће видети и доживети кроз нестворене, већ само кроз створене енергије. Он је истрајавао у уверењу да се божанска истина може спознати путем разума и науке. Супротно овом, исихасти су тврдили да је сједињење са Богом немогуће без натприродног просветљења. Бог, иако трансцедентан и непричастан по суштини, причастан је и по својим нествореним енергијама – говорио је Св. Палама – и то посредством непрестане молитве, до које се долази личним подвигом и у Евхаристији као реалној богочовечанској заједници. Непрестаним понављањем тзв. умносрдачне молитве исихасти су долазили до блаженства у коме би видели божанску светлост, ону исту коју су доживели апостоли при Христовом Преображењу на Таворској гори (Јев. Мт. 17, 1–8).

Оснивач исихастичког покрета синајски монах Григорије је почетком XIV века обишао византијске земље, проповедајући своје мистичко учење које је изузетно јак одјек имало међу житељима Свете Горе. И сам Григорије Палама је монашки пут започео на Атону, и то у манастиру Велике Лавре, у време када се претпоставља да је тамо боравио и Јован Кукузел.³⁸ Занимљив је, иако научно непоткрепљен, податак који наводи Јован Мајендорф, да је послушање Св. Григорија Паламе у Лаври било да сабрате учи црквеном појању.³⁹

³⁷ Монашки типик је предвиђао искључиво читање псалама.

³⁸ Реч је о првим деценијама XIV века.

³⁹ Уп. Јован Мајендорф, *Свети Григорије Палама и православна мистика* (са енглеског прев. Јован Олбина), Београд 1983, 63.

Тешко је установити да ли су се Палама и Кукузељ срели у Великој Лаври и да ли су били упућени један на другога. Но, нема сумње да је Кукузељ знао за покрет исихаста, као што је логично претпоставити да је и Палама слушао на богослужењима калофоничне мелодије, можда баш оне које су носиле Кукузељев потпис.

Да ли је непрекидна молитва спојена са дисањем, о којој су исихасти говорили и коју су упражњавали, могла бити узор мелодима за њихову појану молитву? Да ли су хтели да покажу да и појање које траје, као и непрестана молитва, води у јединство са Богом? Да ли је и њима циљ био да пронађу мелодију којом ће изразити оно што је апофатичко, мелодију којој речи заиста више нису неопходне? Да ли је резултат њихове инвентивности – калофонија уствари објава старе поетике појачке уметности, новооткривеном лепотом звука? Није ли сам појам калофонија изабран да допуни уверење да је лепо и добро оно што је нестворено?

Постављена и њима слична питања захтевају холистички приступ, за који сам унапред указала да ће у овом раду изостати.⁴⁰ Ипак, дилему око тога да ли је XIV век у византијским неумским рукописима добио своју *Ars Nova*-у и да ли су нови композициони принципи знак модернизма или су, како питања која остављам без одговара наводе, продубљивање традиције новим начином, допуњавам чињеницама које не би смеле бити пропуштене.

Најбројније су калофоничне мелодије које за текстуални предложак имају псаламске стихове. Њихова примена у богослужењу везана је превасходно за централни тренутак Литургије када се одвија причешће верних. Нема сумње да је сам чин причешћа често дуго трајао и да је време требало испунити довољно дугом мелодијом, јер кратки напев у коме се један те исти текст узастопно понавља могао би да смањи естетско-емоционални доживљај, да га учини монотоним. Дакле, употреба калофоничних псаламских стихова и кратима овде налази своје највеће оправдање, будући да мелос који се одвија у бескрајним варирањима, са сменом мелодијских тензија, успона и падова, променама лествичних боја, тонских регистара и др, утиче на слушаоце и одржава њихову пажњу.

Мелизматичне стихире са припевом *Слава... и ниње*, које се поју за време изласка служашчих из олтара (великог входа), при изношењу празничне иконе или при помазивању верних освеш-

⁴⁰ Драгоцен прилог овој теми, са другачијим приступом, дао је музиколог Александар Лингас. Упор. Alexander Lingas, *Hesychasm and Psalmody*, Mount Athos and Byzantine Monasticism, ed. By Anthony Bryer & Mary Cunningham, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Variorum 1996, 155.

таним јелејем, такође су имале практичну функцију. Слично би се дало објаснити и уметање кратима у *Трисвету песму*, када у олтару постоји већи број оних који служе и који треба да обаве одређене радње. Међутим, управо од ове последње химне желим да пођем у указивању на један неочигледан, а потенцијално иманентан разлог који употребу калофоније оправдава.

Речи *Трисвете песме* (*Свети Боже, Свети Силни, Свети Бесмртни*) говоре да је Бог Свет, Силан и Бесмртан, дакле, прославља се носилац светости, силе и бесмртности. Ово је унапред дат одговор, који ће у канону Евхаристије, на возглас *Светиње свети-ма*, који изговара свештеник, појци и народ потврдити појући *Један је свет, један Господ*. Улога калофоније, схваћене као музичко-апофатички метод у исповедању божанске светости из стиха *Трисвете песме*, постаје јасна са причешћем као кључним моментом у Литургији. Причасна химна би, у овом контексту, могла да се тумачи као символ, изображење *Песме нове* коју ће, како у *Откривењу* наводи Јован Богослов, Јагњету Божијем у векове појати одабрани међу људима (Откр. Јов. 14, 1-4). Другим речима, они који су током Евхаристије исповедали божанску светост, сада се њоме причешћују и ту, речима недоступну радост, у стању је да изрази једино музика која је дар одозго.

Овакво гледиште иде у прилог ставу да мајстори појачке вештине у одвајању од традиције применом новог музичког жанра и музичког језика нису одступили од канона, него су га, напротив, искористили као уметнички и стваралачки стимуланс, као повод за инвентивност.⁴¹

Изнето мишљење поткрепљују и сазнања историчара о социјалном и политичком контексту у коме је византијски уметник делао у последњем веку Царства.⁴² Византија XIV века, у непрестаним унутарњим сукобима и грађанским ратовима, угрожена на готово свим својим границама, осиромашена и суочена са неминовношћу пропасти коју јој блиска будућност доноси, у свој својој величанствености није имала времена, а изгледа ни потребе за новим трагањима у уметничком изразу.⁴³ Теодор Метохит је с тугом писао да доба

⁴¹ Уп. В. Бичков, нав. дело, 321.

⁴² У конституисању естетичких аксиома врло је важан социјални фактор. Драгутин Гостушки сматра да уметност верно, обавезно и без резерве прати друштвене норме које теже непроменљивости. “Процена естетске вредности по правилу је ствар конвенције и има првенствено социјалан карактер” – закључује Гостушки. Уп. Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, Београд 1977, 17.

⁴³ Уп. Виктор Лазарев, нав. дело, 156.

коме је он сведок „нема више шта да каже“.⁴⁴ Па ипак, еру Палеолога је обележио процват уметности и науке,⁴⁵ који, међутим, како објашњава Виктор Лазарев, „није значио почетак нечег новог, него крај и завршетак старог“.⁴⁶

Верско начело је, наиме, доминирало и даље у животу и уметности, а са јачањем утицаја цркве након раскида уније, крајем XIII века⁴⁷ и победом исихазма, постало је још изразитије у Кукузелјевој епохи. Црква је на сабору у Цариграду 1341. године, између осталог, осудила дух ренесансе, не само у римској цркви, него и у западној култури.⁴⁸ Изабравши исихазам Византија је још једном отворено показала своје опредељење које се подједнако односило и на веру и на уметност. Православни идентитет је потврђен у враћању традиционалним уметничким облицима и вредностима, што је проучаваоце навело да „ренесансу“ Палеолога окарактеришу синтагмом конзервативни традиционализам.⁴⁹ Православни идентитет се, исто тако, потврдио у ономе из чега он црпи своју суштину, а то је освештано Предање које пуки традиционализам надилази.

Дефиницију предања није једноставно дати,⁵⁰ али најкраћа и најприближнија би била да је предање кроз сву свештену историју похрањено хришћанско учење са обрасцима хришћанског начина живота, руковођено Духом Светим. Садржај Предања би се могао изразити и као верност истини Откривења која је била, која јесте и

⁴⁴ Ове речи се налазе у заглављу Метохитовог дела Ὑπομνηματα. Уп. *Theodori Metochitae Miscellanea*, ed. Chr. G. Müller et Th. Kiessling, Lipsiae 1821, 13–18 (цитирано према В. Лазарев, нав. дело, 156, напомена 3).

⁴⁵ Цар Андроник II (1282–1328) је био веома образован владар, дубоко посвећен науци и књижевности, а његови најближи саветодавци били су људи високе културе, попут поменутог Теодора Метохита и Никифора Григоре. Уп. Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Просвета, Београд (2. фототипско издање, 1. фототипско 1969 на основу издања СКЗ из 1959), 448.

⁴⁶ Уп. В. Лазарев, нав. дело, 156.

⁴⁷ Изразито православни правац својој политици дао је крајем 13. века цар Андроник II. Одмах по ступању на престо он се одрекао уније са Римском црквом, чиме је започет процес преброђења духовне кризе која је од Лионског сабора притискала Византијско царство. Уп. Г. Острогорски, нав. дело, 454.

⁴⁸ Исто, 486; уп. и Јован Мајендорф, нав. дело, 73.

⁴⁹ Уп. В. Острогорски, нав. дело, 486; В. Лазарев, нав. дело, 156.

⁵⁰ По св. Иринеју Лионском, Предање обухвата Христа, односно Цркву и све у њој, дакле, целокупни хришћански живот. На сличан начин, о садржају Предања говори и св. Атанасије Велики. Он под њим подразумева: Предање које нам је дао Господ, које су Апостоли проповедали, а Оци очували. Св. Василије доводи у непосредну везу Предање и богослужбени живот. Уп. З. Пено, нав. дело, 32–35.

која ће доћи. Иако Предање укључује прошлост и садашњост, његово исходиште је у будућности, у Есхатону, у доласку Невечерњег дана. Загледаност у ново небо и нову земљу (2. Петр. 3, 13) које суштински одређује Предање онемогућава његово поистовећење са традицијом, схваћеном као подражавање догађаја из црквене историје. „Једна од суштинских функција литургијског предања састоји се у чувању пуноте хришћанске замисли и учења о свету, о Цркви и о човеку, коју – како исправно закључује Александар Шмеман – ниједан појединац, ниједна епоха, ни једно поколење сами по себи нису у стању нити да приме, нити да сачувају“.⁵¹

Убрајајући Јована Кукузеља у сабор светих, додајући његовом имену одредницу *преподобни*,⁵² Црква је изнела свој став о његовом делу у историји и његовом значају за Есхатон. Она је тако недвосмислено показала како је Кукузељев модернизам ушао не само у традицију, него и у предање, и како однос између канона и инвентивности не мора обавезно да подразумева антиномичност. Кукузељева калофонија је постала парадигма за поетички и естетички аксиом који је у IV веку описао још један од великих Кападокијаца, Св. Григорије Нисијски, следећим речима: „Врлински живот и размишљање о горњем, и то да наш инструмент (глас) прима од небеских и узвишених виђења, то је песма Богу која се остварује не силом речи, него узвишеним животом“.⁵³

Vesna Peno

THE TRADITIONAL AND MODERN IN CHURCH MUSIC:
A STUDY IN CANON AND CREATIVITY
(Summary)

Definitions of the terms “traditional” and “modern”, relating to the chanting tradition of the Eastern Church, sprang from research into so-called *kalophony* – a specific compositional method that established melismatic melody. Despite differing academic opinions about the origins of this melody in the liturgical practice of the Eastern Church, it is evident that very embellished and elaborate *kalophonic* melodies appeared frequently from the mid-13th century onwards. The compositional treatment of various genres of these melodies began historically

⁵¹ А. Шмеман, нав. дело, 66.

⁵² Преподобни Јован Кукузељ се прославља не случајно на дан великог химнографа и мелода Романа 1/14. октобра.

⁵³ Γρηγορίου Νύσση, *Βιβλίον εἰς τοὺς ψαλμοὺς* 2, 3, PG 44, 497 A.

with partial respect for the established hymnographic text. This was followed by a more liberal arrangement, ending in a total departure from any textual base (*kratema*).

The fact that the melody in melismatic mode superseded the text suggests that kalophony represented a certain kind of modernity. Even though musical manuscripts in neumatic notation had no written rules about methods of composition or how to balance tones and words, in the tradition of the Eastern-chanting practice, melody was always recognized as a helpful addition, an exegesis of the *textus receptus*.

In order to fully comprehend the introduction of this “new sound” and “new style”, this study focuses on the work of a major protagonist of them, a monk from the Great Lavra, blessed John Koukouzeles. I consider the following questions:

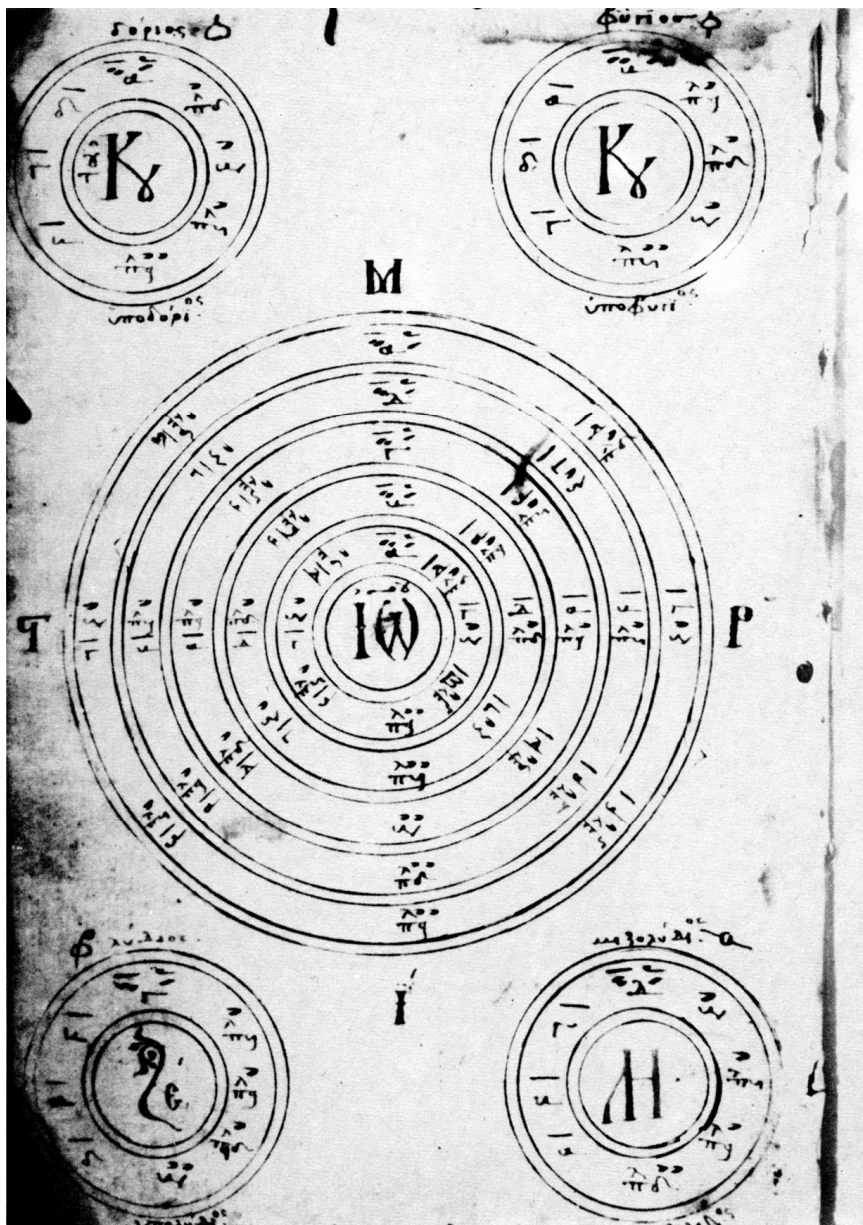
- 1) The purpose and function of chant in the art of Byzantium in general
- 2) The role of the composer/ artist and his creative freedom
- 3) Evaluating criteria for church-related arts/composition
- 4) Criteria which immortalized or buried artwork/composition of the time

Allowing for what possibly motivated John Koukouzeles and his contemporaries to compose kalophonic melodies or to kalophonically modify old, traditional melodies, this study focuses on the effects that hesychasm had on the chanting practice of the time. Considering the theological validation of kalophonic modifications of some liturgical hymns, an attempt was made to interpret the introduction of kalophony as a reflection of prevailing tendencies in Byzantium church life at the dawn of its demise, which affected all areas of artistic production. One of the leading hesychast theologians of the time, St. Gregory of Palama (who shared at one point monastic community with St. John Koukouzeles in the Great Lavra) questioned whether continuous prayer, simultaneous to breathing, a practice taught by hesychasts, could influence composers in their chanted prayer. Did they too want to prove that chanting which acts (in time), as continual prayer, leads to unity with God? Did the composers seek melodies that would express the *apophatic*, melodies that no longer needed words? Could it be that the result of their creativity (kalophony) replaced the old poetics of the chanting art with the newly discovered beauty of their sound?

In this study, the questions of whether the 14th century found its *Ars Nova* in Byzantine neumed manuscripts and whether these new compositional principles preceded modernism, or were, as implied by the aforementioned questions, a reinforcement of the tradition with a new means of expression, is answered by the fact that the Eastern Church included John Koukouzeles in the assembly of the saints. Thus, his opus, albeit new, was recognized in the foundational spirit, and as such, endures through the history on its way to Eshaton.

UDC 783.4.04:271.2-528

271.2-274.4:783.036



Кукузељев метод за учење гласова осмогласја, тзв. круг,
Рукопис Националне библиотеке Грчке, бр. 2458, AD 1336, f. 5v.



*Аκολουтија састављена од мајстора господина Јована Кукузеља
(‘Ακολουθίαи συντεθειμένη παρα τοῦ μαῖστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη)
Рукопис Националне библиотеке Грчке, бр. 2458, AD 1336, f. 11r.*

Биљана Милановић

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА РАНОГ МОДЕРНИЗМА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ ДВА ОСТВАРЕЊА ИЗ 1912. ГОДИНЕ

Апстракт: Први српски ораторијум, *Васкрсење* Стевана Христића и прва српска музичка драма, *Божанска трагедија* Миленка Пауновића настали су готово истовремено, без међусобних интертекстуалних релација. Оба остварења указују на ране знаке српског музичког модернизма, који су се у виду жанровског и стилског плурализма и зачетака модерне музичке свести појавили крајем прве и почетком друге деценије 20. века. У тексту је спроведен низ паралелних испитивања с намером да се практичним примерима поткрепи ширина и значај културолошког приступа у сагледавању српске музике кроз различите моделе културе који су се преплитали, напоредо трајали и исказивали у непрекидној спреси свих домена уметничке праксе и њене рецепције.

Кључне речи: Стеван Христић, Миленко Пауновић, српска музика, модернизам, културни модели.

У Београду је маја 1912. године изведено вокално-инструментално дело Стевана Христића, ораторијум *Васкрсење*.¹ Само месец дана пре ове значајне премијере, један други српски композитор, Миленко Пауновић, завршио је оркестрацију своје музичке драме *Божанска трагедија*.² Остварења писана готово у исто време, посвећена тумачењу исте новозаветне тематике о васкрсењу Исуса Христа, а уз то, истовремено, први представници великих вокално-инструменталних жанрова и раног модернизма у српској музици, настајала су засебно, без међусобних интертекстуалних релација.

Пауновић и Христић нису били у стваралачком контакту, а у време компоновања поменутих опуса вероватно се нису ни познавали. Христић се после честих боравака у многим европским градовима, од Беча, преко Лајпцига, до Москве, Рима и Париза, тада коначно за стално вратио српској престоници у којој га је публика већ била упознала захваљујући извођењу његових ранијих дела – музике

¹ Ораторијум је настао на основу текста Драгутина Илића, објављеног под насловом *Христос Васкрсе* у Ускршњем додатку листа *Одјек*, 27.3.1909.

² Дело је почео да ствара још током студија у Лајпцигу, маја 1910, на истоимени текст сопствене једночинке штампане 1911. у Новом Саду, а потом и 1921. у Прагу (*Divina tragoedia*, Учитељско деониčарско друштво *Natošević*, Novi Sad 1911; *Divina tragoedia*, Štamparija *Narodne politike* u Pragu, Prag, 1921). Наслов *Divina tragoedia* користим у српском преводу.

за комад *Чучук Стана* 1907. и *Симфонијске фантазије* за виолину и оркестар 1908. године.³ Пауновићеве лајпцишке студије хронолошки су се смениле са Христићевим, а претходило им је школовање у Новом Саду и Прагу.⁴ После честих промена позива у провинцијама Аустроугарске и Србије, а потом и учешћа у Првом светском рату, Пауновић је у Београду проживео тек своје последње четири године (1920–1924).⁵ За живота је био и остао на маргинама музичких збивања. У престоници је представљен тек неколико месеци после смрти, захваљујући управо Стевану Христићу који је као диригент извео његову *Прву југословенску симфонију*, марта 1925. године у Народном позоришту. Иако је сам Христић значајно обележио српски музички живот између два светска рата, судбина његовог ораторијума, после 1912. обележена ћутањем, била је слична неизведеној и деценијама непозатој Пауновићевој музичкој драми.

Наведене чињенице покрећу низ паралелних истраживања два композиторска остварења. Заправо, валидност приче о српском музичком модернизму, последњих година актуелизоване у музиколошким студијама посвећеним реинтерпретацији српске музике између два светска рата и њеној историзацији у правцу отклона од ранијег естетског формализма, може у сваком тренутку да буде практично проверена и из нових углова означена управо оваквим, парадигматичним случајевима.

Овај текст представља својеврстан оглед којим развијам и елаборирам ранија разматрања, превасходно она изложена у интегралним студијама о српској музици између два светска рата и радовима о Миленку Пауновићу, а у којем истовремено користим и резултате новијих запажања о Христићевом ораторијуму.⁶

³ Христић у Бечу (1900–1903) учи виолину код Петра Стојановића, потом од 1903. похађа Српску музичку школу у Београду, у Лајпцигу је на Конзерваторијуму од 1904. до 1908, а у периоду од 1910. до 1912. је на студијским боравцима у Москви, Риму и Паризу. Упор. Надежда Мосусова, Место Стевана Христића у југословенској и европској музици, *Живот и дело Стевана Христића*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991, 1–7.

⁴ Пауновић похађа Српску велику гимназију у Новом Саду (1900–1908), уписује последњу годину виолине на Конзерваторијуму у Прагу (1909), а потом код Макса Регера (M. Reger) студира композицију на Конзерваторијуму у Лајпцигу (1909–1911), где му инструментацију предаје Штефан Крел (S. Krehl), Христићев професор композиције.

⁵ Пауновић је кратко службовао у Новом Саду и Руми, а по свој прилици и у Сремској Митровици. Од краја 1913. године радио је као наставник Мушке учитељске школе у Јагодини, где се на кратко вратио и после преласка преко Албаније и учешћа на Солунском фронту.

⁶ Упор. Б. Милановић, Српска музика између два светска рата у контексту раслојавања културе, *Мокрањац*, 1, Неготин, јануар 2000, 46–51; Иста, Проучавање

Примери два наведена опуса поткрепљују свеобухватност и флексибилност културолошког приступа у сагледавању српске музике овог доба кроз различите моделе културе који су се преплитали, напоредо трајали и исказивали у непрекидној спреси свих домена уметничке праксе и њене рецепције.⁷ Такође, ова остварења указују на ране знаке српског музичког модернизма, који су се у виду жанровског и стилског плурализма и зачетака модерне музичке свести појавили и пре такозваног међуратног периода, крајем прве и почетком друге деценије XX века. Са друге стране, с обзиром на неравномерно и дисконтинуирано кретање у жанровском и стилском развоју, несклад између духовних потреба и менталитета појединих аутора и слушачке публике, те непостојање стабилне, институционализоване стратегије развоја националног стваралаштва и недовољне бриге за сопствено музичко наслеђе, наведена дела Христића и Пауновића покрећу круг тема осветљен модалитетима различитих, али и противречних механизма културе, који су пока-

српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 2001, 49–92. Разматрања о Пауновићевом и Христићевом делу у великој мери произилазе из моје монографске студије посвећене Пауновићу (Biļjana Milanović, *Milenko Paunović (1889–1924) – dva modaliteta stvaralaštva*, магистарски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду, Београд, 2004, рукопис). Међу закључцима о Христићевом ораторијуму највише се ослањам на резултате Катарине Томашевић (Katarina Tomašević, *Srpska muzika na raskršću Istoka i Zapada? O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici između dva svetska rata*, докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду, Београд, 2003, рукопис; Иста, *Стилске координате ораторијума „Васкрсење“ Стевана Христића (1912) и питање раскршћа традиција у српској музици 20. века*, *Музикологија*, 4, Београд 2004, 25–37) и Елене Гордине (Е. И. Гордина, *Ораторија Стевана Христића „Воскресение“ и традицији жанра* у: Памяти Н. С. Николаевой, Москва, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сборник 14, 1996, 83–98; Иста, *Ораторија Стевана Христића „Воскресение“ в ее связях с традициями жанра* у: Живот и дело Стевана Христића, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991, 29–38).

⁷ Главни типови културе, од којих су неки наслеђени из XIX века а неки били производ модерног доба, живели су готово истовремено у Србији од почетка XX века: патријархална грађанска култура, просветитељско-рационалистичка или класична грађанска култура, модерна грађанска култура, нови културни модел изграђен у авангардном и футуристичком покрету, пролетерска култура, итд. Уп. Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989; Исти, *Класици српског модернизма*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1995; Исти, *Културни модели у Срба у првој половини 20. века* у: Зборник у част Драгише Витошевића, Београд, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, књ. 27, 2005, 215–230; Б. Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Нав. дело*.

зали продужено дејство не само у српској музици између два светска рата већ и касније, у појединим аспектима чак и до данашњих дана.

Познато је да су први српски модернисти заслужни за жанровске премијере и примере „дефицитарних“ жанрова у тадашњој српској музици, али до сада није наглашено да су ова њихова настојања за проширивањем претежно вокалне физиономије српског стваралаштва имала континуитет успостављен још у почетничким опусима. Реч је о првим покушајима ових аутора, учињеним још пре студија, без обзира на чињеницу што поједини међу њима представљају готово дилетантске радове.⁸ Они се из данашње перспективе могу тумачити као јасни знаци промена које ће се конкретизовати и смером кретања ка стилској модернизацији.

Богаћење националне традиције на релацији жанровско-стилских новина одвијало се у већини њихових опуса у знаку одређених правилности. Залажење у елементе млађих традицијских слојева одиграло се у области соло песме, почев од 1906.⁹ И каснијих година паралелно се може пратити чврст ослонац на традиционално у области крупнијих, а израженије новине у језику на пољу интимних жанрова.¹⁰ Док је концепт модерне грађанске културе у неким другим доменима српске уметности већ био остварен кроз низ значајних резултата, дотле је у музици још увек представљао алтернативу старијим моделима грађанске културе који су се испољавали кроз стилске и естетске знаке романтизма. Продужено дејство овакве ситуације много говори о стању саме националне традиције, посебно о последицама њеног дисконтинуитета и неравномерног развоја, али истовремено упућује и на свесну реакцију првих српских модерниста усмерену на решавање дугорочнијих проблема и несклада у систему музичке културе.

У намери да успостављају унутрашње континуитете и постепено померају хоризонте рецепције српског грађанства претежно патријархалног типа, они су затечену традицију и модернизовали и проширивали новим жанровима. То су углавном чинили паралелно,

⁸ Милоје Милојевић: опера *Станоје Главаш*, симфонија *Всегорд и Дивна*, гудачки квартети из 1904. и 1906. Петар Коњовић: прва верзија опере *Женидба Милоша Обилића*, Миленко Пауновић: несачуване опере *Хајдук Вељко* и *Смрт мајке Југовића*.

⁹ Рани импресионистички примери код Коњовића (*Chanson*, 1906) и Милојевића (*Нимфа*, 1908; *Јапан*, 1909).

¹⁰ На пример, Коњовићеве жанровске премијере симфоније (1907) и оркестарских варијација (1915) чврсто су ослоњене на чешку романтичарску традицију и представљају примере посебно присног ауторовог односа према Мокрањчевој музици.

а не истовремено, процењујући да наглији скокови у ново на плану језика могу бити прихваћени најпре у оквирима оних жанрова који су у националној музици већ били стекли одређени континуитет. У том контексту су Христићев ораторијум и Пауновићева музичка драма представљали упадљиве изузетке, јер су са до тада незаступљеним, великим вокално-инструменталним обликом, уз то још без видљивог ослоња на фолклорно наслеђе, истовремено значили и продор у елементе млађег слоја европске традиције који је у српској музици тек дискретно добијао своју физиономију почев од елемената импресионистичког изражавања у нешто ранијој лирици Коњовића и Милојевића.

С обзиром на целокупну ситуацију у систему музичке културе, може се рећи да је Христић рачунао на бројне неизвесности, те да се са својим делом нашао на самој граници која је у том тренутку била и потенцијално највиша тачка на могућем хоризонту музичке рецепције. Подстакнут претходним студијским боравком у Риму, а охрабрен одушевљено прихваћеним врхунцима вокално-инструменталног извођаштва у Београду, добро је проценио да дело ораторијумског типа има веће шансе за пласман него, на пример, симфонијско или музичко-драмско остварење.¹¹ Хор је, у ствари, имао изванредан жанровски контакт са традицијом, што је значило значајну основу за потенцијалну комуникацију и продор новог и у другим аспектима ораторијума *Васкрсење*. Спреман на напор, па чак и на компромисе, Христић је постигао да се дело изведе. Његово остварење је обележио важан тренутак у зачетку модерне епохе у српској музици, јер је покренуло и динамику целокупног музичког контекста, изазвану продором новине.¹²

Пауновића, у истом тренутку, видимо у другом светлу. Он не сагледава реалност српске музичке културе, што ће се негативно одразити на живот његове музичке драме.

Није у питању само изостанак извођења. Било је уобичајено да велика инструментална и музичко-сценска остварења чекају, а поје-

¹¹ Извођење два Хајднова ораторијума (*Седам речи Христових*, 1907; *Стварање света*, 1908) и Бетовенове *Девете симфоније* (1910) свакако је за Христића било охрабрење да се ухвати у коштац са великом вокално-инструменталном формом. Упор. К. Томашевић, *Српска музика на раскрићу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата*, Нав. дело, 100.

¹² У овом контексту Катарина Томашевић детаљно сагледава извођење ораторијума *Васкрсење* и његову рецепцију у области музичке критике, тумачећи га као један од кључних датума у историји српског музичког модернизма. Упор. *Исто*, 99–121.

дина и не дочекају свој први излазак пред ширу јавност.¹³ То је у повратном смеру одређивало и њихову ограничену продукцију, јер је отежани пласман спречавао окретања у неизвесном правцу. Рекло би се, међутим, да Пауновић није размишљао о извођењу у националном контексту, што првенствено потврђује техничка страна његове партитуре намењене симфонијском оркестру претежно четворног састава. Иако, можда, без реалног увида у стање београдског музичког извођаштва, аутор је на основу ситуације у Новом Саду могао знати да ни услови у српској престоници нису много бољи, те да је овакво дело у нас тада било немогуће извести.

Са друге стране, континуитет Пауновићевог младалачког интересовања за музичку сцену имао је видних контактних тачака са националном традицијом. На то упућују наслови његових несачуваних опера *Хајдук Вељко* и *Смрт мајке Југовића*, односно рани стваралачки развој који у кратком временском распону указује на етапност аналогну еволутивној линији у настанку српских музичко-драмских жанрова.¹⁴ Било је логично да музичка драма буде наредни корак у овом убрзаном процесу усвајања нових форми, не само у Пауновићевом опусу, већ и у ширем националном контексту. Такође, ауторове намере да попут великих немачких композитора пише музичке драме и симфоније, морале су барем у некој мери бити обележене свешћу о неопходном ширењу физиономије српске музике у правцу њеног активног укључивања у европске токове.

Лајпциг је очигледно изазвао ерупцију субјективних потреба Пауновићеве уметничке личности, које су у тренутку настанка *Божанске трагедије* резултирале императивним прекидом комуникације са матичним контекстом. Тако ова музичка драма нема довољно упоришних тачака које би интерферирале са дотадашњом српском музиком, а то је, у начелу, и основна одлика која је дели од ораторијума *Васкрсење*. Одсуство фолклорне компоненте је у том погледу само један од примера ауторовог „исклизнућа“. Судићи по пријему Христићевог дела, чија је тематика једнако захтевала универзалност музичког говора, ова особина јесте представљала поље негативних реакција и отежану, али не и непремостиву околност потенцијалне рецепције.

¹³ Упечатљива је у том погледу касна рецепција Коњовићевих дела. Његова *Симфонија* (1907) је изведена тек 1923, и то у Загребу, а симфонијске варијације *На селу* (1915), 1920. у Београду.

¹⁴ Његов фолклорни комад *Шајкаши* (1908), у којем користи сопствене записе народних песама, писан је отприлике годину дана пре настанка две поменуте опере.

Оба остварења су донела много тога до тада непознатог у српској музици. Њихово компаративно сагледавање по различитим аспектима, од тематике и жанра, велике и сложене форме уопште, преко нових, модернијих стилских елемената, до новог типа изражајности и поступака у драматуршком третману свих расположивих музичких средстава, указује и на различите интензитете модерности које су ови аутори остваривали на плану појединачних параметара својих дела.

Христићева хармонска компонента је изражајнија од Пауновићеве, ширег је дијапозона који са обиљем плагалних веза, целостепеним низом и модалним лествицама у његовом ораторијуму доноси и елементе импресионистичке палете. У тежњи за театрализацијом, Христићево дело са експресивним наступима солиста и драматуршки вишеструко функционалним третманом хора указује на синтетске поступке на линији ораторијумског жанра и оперске драматургије. Пауновићево остварење, утемељено на естетским постулатима немачке музичке драме без хорова и жанр сцена, засновано је на дијалогско-монологском принципу са ариозно-речитативним третманом људског гласа. Оно не прелази оквире романтичарске хармоније, али локалној музичкој традицији доноси новине у виду изражене хоризонталне хроматике, целостепене лествице и прекомерних акорада. Модерност *Божанске трагедије* се далеко више испољава у изградњи структуре која не представља само пример асимилирања Вагнерове (Wagner) традиције, већ и продор у елементе њеног млађег слоја на линији Малера (Mahler) и Р. Штрауса (R. Strauss). Најзад, оба српска аутора, као изузетно талентовани оркестратори, уводе у националну музику низ техничких новина и пре свега модеран став према активној драматуршкој улози оркестра. Партитура Христићевог дела представља изванредан третман целокупног извођачког корпуса, што по питању самог инструменталног апарата значи нагло померање дотадашњих претежно полу-професионалних граница. Пауновићева оркестрација, са захтевно осмишљеним деоницама у оквиру свих инструменталних група, укључујући и снажан, позноромантичарски лимени корпус и честе поделе гудачких инструмената на већи број засебних мелодијских линија, презентује поступке који ће још дуго потом бити страни у области српске стваралачко-репродуктивне традиције. Христић је у овом домену постигао реални максимум, а Пауновић је начинио скок који је за националну музику тога времена још увек био превелики залагај. Посматрано, међутим, уопштеније, оба дела на себи својствен начин пробијају границе романтичарске традиције и по отворености за уплив нових елемената одају блискост са бројним

европским опусима на прелазу векова – Христићево, притом, на линији француско-италијанског, а Пауновићево на релацији немачког, поствагнеровског наслеђа.

Поменуће паралеле указују на блискост у музичким настојањима двојице младих српских модерниста, али и на неке пресудне факторе од којих је зависила могућност извођења њихових дела.

Одабир немачке музичке драме као апсолутне новине у локалном српском амбијенту био је изразито неизвесна инвестиција. *Божанска трагедија*, у свим музичким аспектима озбиљно и сложено остварење, захтевала је интелектуални напор стран тешко променењем укусу домаће оперске публике одгајане на музичко-драмским стереотипима фолклорних комада с певањем. Српско музичко позориште је највише било условљено начином рецепције и системом комуникације, а подразумевало је и постојање бројних материјално-техничких претпоставки. Зато је у поређењу са другим музичким жанровима било најтеже подложно наглијим изменама музичко-драмског језика. Прелазак из традиционалног стила у новији, млађи језик уметничког изражавања значио је у овом жанру *измену читавог модела културе и потпун преображај у систему рецепције*.¹⁵

Да ли је модерна и професионално остварена музичка драма могла да парира комадима с певањем, ако се зна да ће још дуго потом на српском музичко-сценском репертоару владати овај дериват старог модела патријархалне грађанске културе?¹⁶ И малобројне романтичарске опере, у великој мери тематски и музички ослоњене на старију традицију, нису у том тренутку имале нарочиту извођачку перспективу.¹⁷

¹⁵ Закључак о начелно истим проблемима српске националне драме, Предраг Палавештра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба (1892–1918)*, Београд, Српска књижевна задруга, 1986, 429–463. Детаљније о међусобном односу рецепције књижевних родова и музичких жанрова у сагледавању српске музике у контексту владајућих модела културе, упор. Б. Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Нав. дело*, 66–70.

¹⁶ О могућностима проучавања комада с певањем и других превазиђених облика у српској међуратној музици као својеврсним дериватима модела патријархалне грађанске културе, који је имао место у оквирима малограђанског типа културе истовремено присутног са грађанским и антиграђанским концептом, упор. Б. Милановић, *Исто*, 84–88.

¹⁷ Од првих српских опера (Божидар Јоксимовић, *Женидба Милоша Обилића*, 1899–1901; Вацлав Ведрал, *Питија*, 1902; Станислав Бинички, *На уранку*, 1903; Петар Коњовић, *Женидба Милоша Обилића*, 1903; Исидор Бајић, *Кнез Иво од Семберије*, 1909) изведене су опере С. Биничког (1904) и И. Бајића (1911); Након детаљне ауторове прераде, у Загребу је 1917. године (под именом *Вилин вео*) приказана и Коњовићева прва опера.

Продирући знатно у године између два светска рата, оваква ситуација сведочи о дуготрајном процесу неравномерног развоја српске музике. И поред оснивања београдске Опере (1920), постепеног подизања извођачких квалитета, ширења репертоара, премијера првих српских музичко-драмских остварења модерног израза, популарност остаје готово искључива привилегија традиционалних националних форми музичког позоришта.¹⁸ Поствагнеровска музичка драма имала је слабу перспективу у таквим околностима, па је била и веома ретак предмет креативних композиторских преокупација. Изузев Пауновића, они аутори који су поседовали професионалне и стваралачке предиспозиције нису имали интересовања за немачку традицију (Коњовић, Христић) или нису били посвећени подручју овог музичко-драмског жанра (Милојевић). На том пољу су се тренутно или у појединим композиционим аспектима окушали традиционалније усмерени ствараоци, Петар Стојановић и Светомир Настасијевић.¹⁹ Конзервативна физиономија која је означавала затвореност романтичарског стила (Стојановић) или недовољно професионална композиторска спрема (Настасијевић) довели су до ограничених уметничких резултата. Стога, стицајем читавог круга међусобно повезаних фактора, немачка музичка драма у српској средини није имала могућност опстанка.

И жанр духовног ораторијума, уведен у српску музику Христићевим остварењем, једнако ће остати без стваралачког одговора у националној композиторској пракси. С обзиром на чињеницу да је реч о вековима негованој музичкој форми католичке духовне провенијенције и вокално-инструменталном начину изражавања страном традицији српске православне музике, није се могло очекивати да локални амбијент буде обogaћен континуитетом оваквог жанра. Међутим, тежиште проблема се тиме премешта на друга питања која су већ постављана у досадашњем музиколошким дискурсу, везана за Христићеву комуникацију са латинском духовном традицијом²⁰, за његов искорак из музичког наслеђа православља, те рецепцију

¹⁸ У релативно кратком временском размаку изведени су Христићев *Сутон* (1925) и Коњовићеве музичке драме *Кнез од Зете* (1929) и *Коштана* (1931), али ниједно од ових дела не остаје дуго на репертоару. Најпопуларнија је у то време Христићева опера *Зулумћар* (1927) која се у квалитативном погледу налази далеко испод поменутих остварења, а својом севдалијско-сентименталном анахроношћу на линији првих српских опера, најбоље комуницира са претежно малограђанским укусом међуратне публике.

¹⁹ Светомир Настасијевић, *Међудушко благо* (1927); Петар Стојановић, *Блаженкина заклетва* (1934). Фрагменти оба остварења су изведени концертно, Настасијевићевог 1937, а Стојановићевог 1940.

²⁰ Упор. наведене радове Е. Гордине и К. Томашевић.

Васкрсења које је чак и у световном амбијенту *Народног позоришта*, имало тежину и пун смисао провокативног музичког геста.²¹

Христићева стваралачка реакција на ораторијуме Дом Лоренца Перозија (D. L. Perosi, 1872–1956), италијанског композитора који је имао посебну способност интегрисања искустава старих мајстора и новијих достигнућа на пољу духовне и оперске музике, одиграла се првенствено на линији препознавања њему сродних модернистичких тежњи за својеврсним универзалним изражавањем.²² И сâм једно време посвећен проучавању духовне музике на изворима њене западне и источне уметничке традиције, Христић је, такође, интерфемирао и са симболистичком естетиком религиозне мистике која је на прелому векова била једно од важних средишта инспирације бројних европских уметника.²³ С обзиром на поједине музичке елементе, као што су плагалност и модалне лествице, али и на вокално-говорне интонације и вишегласну хорску фактуру, који су у новијим музиколошким тумачењима означени као посебан контакт са музиком националног поднебља²⁴, може се рећи да је Христић и у музици једнако као и у самој централној теми Новог Завета тражио и налазио мотиве заједничког цивилизацијског наслеђа Истока и Запада.

Да ли је Христићев искорак из оквира православне традиције, а у правцу једног широког, модернистички схваћеног хуманизма и својеврсне екуменске духовности, добио одговарајућу рецепцију по премијери 1912. године? Судајући по два критикама на које је композитор потом и сам одговорио, управо је универзална нит архаике овог ораторијума погрешно протумачена као егзотична и страна.²⁵

Милојевићев текст о *Васкрсењу* био је највећи аксиолошки, естетички и идеолошки пад у области музичке критике на стра-

²¹ К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 31.

²² О поређењу Перозијевог ораторијумског стила са Христићевим делом уп. наведене радове Е. И. Гордине.

²³ *Исто*.

²⁴ *Исто*.

²⁵ Јован Зорко, *Васкрсење* – библијска поема. Музика од Ст. Христића, текст од Драгутина Илића. Извођена у Народном позоришту 2. маја 1912. год. *Звезда*, св. 9, Београд, 1912, 571–573; Милоје Милојевић, *Васкрсење*. Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У народном Позоришту 2. маја 1912. године, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, св. 11, 1912, 862–868; Стеван К. Христић, Поводом две критике, *Дело*, књ. 64, св. 1, јун, 145–149 и св. 2, август, 309–312, Београд, 1912. Обе критике и Христићев одговор прештампани су у часопису *Музички талас*, бр. 1–2, Београд, 1997, 25–32. Сва три текста су детаљно размотрена у наведеним радовима К. Томашевић.

ницама *Српског музичког гласника*.²⁶ Заједно са написом из пера Јована Зорка, насталим под Милојевићевим туторством, представљао је идеологију већ окоштале, дидактичко-морализаторске уметничке праксе старије грађанске традиције, коју је писац, међутим, тенденциозно употребио у корист идеје да исконструише Христићеву неоригиналност. Опсервације на тему различитих страних утицаја и искључивости у изјавама да једно дело за сопствени народ *не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележје духа његовога*, биле су у нескладу са раним модернистичким тежњама самог композитора Милојевића, те отворено наводе на закључак да он унапред није желео да очу „прави“ идентитет остварења свог генерацијског колеге.

Истина је да Христићу нису упућене директне критичарске замерке због његовог обраћања музичкој форми католичке провенијенције.²⁷ Међутим, поједине Милојевићеве констатације – на пример: *Ми имамо нашу народну, и црквену и световну, музику и баи за овај предмет је било пуно материјала у нашој црквеној музици* – управо су отворен прекор учињен и у том правцу, припремљен уводним делом његове критике, којим покушава да деградира опште музичке вредности ораторијума као самог жанра.

Судећи, са друге стране, по сведочанствима о дугом аплаузу који је уследио на крају извођења Христићевог дела, шира београдска публика је била спремна да прихвати и новине у језику и духовност једног другачијег сензибилитета, исказану кроз музичку форму пристиглу са Запада.²⁸ Оваква реакција, барем већим својим делом, указује на *флексибилности укуса (...) доминантно грађанске публике Београда*.²⁹ Захваљујући неколицини ораторијума који су претходили премијери Христићевог *Васкрсења* – а међу њима, управо, и дело исте тематике поменутог Перозија, треба имати у виду да је локална публика била у могућности да препозна западњачки контекст Христићевог остварења. Истовремено, међутим, она није била оптерећена истим, латинским наслеђем, па је и саме новине у области језика, вокално-инструменталног изражавања и нове естетике прихватила лакше и природније него што би то исто учинила да је пред собом, којим случајем, имала овако вишеструк

²⁶ Александар Н. Васић, *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, магистарски рад обрађен на Филолошком факултету, рукопис, Београд, 2003, 50.

²⁷ Закључак К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 34.

²⁸ Упор. *Исто*, 30.

²⁹ *Исто*.

модернистички пробој у оквирима сопствене, српске православне *a capella* традиције.

Христић је показао своју модерност и висок ниво индивидуализма у комуникацији са универзалним цивилизацијским вредностима, препознајући их у библијској тематици. На овој равни поређења стоје и најудаљеније тачке између његовог ораторијума и Пауновићеве музичке драме која својим бласфемијским драмским садржајем указује на присуство једне другачије, ултрамодерне естетике, а у локалном контексту представља најупечатљивији симптом ауторске аутистичности.

Причом о Христовом васкрсењу первертираном у превару, Пауновић отворено негира валидност вишевековне библијске традиције. Тезом о хришћанству као удаљавању од чисто људског означава свој скептичан и безобзиран став према овој религији и директно најављује дубоку наклоност према Ничеовој филозофији коју већ увелико парафразира у књижевном опусу ствараном истовремено са првом музичком драмом. Остајући, дакле, утемељен у немачкој традицији, а са очигледним увидом у литературу која се бавила демитологизацијом хришћанства, те врло вероватно и у езотерију и теософско учење, Пауновић се својим мисаоно-философским аспирацијама и њиховом заокупљеношћу, првенствено у литерарним делима, премешта из једног модернистичког окружења с краја столећа у најмлађе таласе уметничке климе првих деценија 20. века, обележене у уметности европског континента различитим авангардним покретима који су у трагању за новом, мистичном духовном културом порицали смисао нововековне материјалистичке цивилизације. И док су се овакви немири више слутили, а мање конкретно уобличавали међу представницима најмлађег књижевног нараштаја у Србији пре Првог светског рата, дотле они налазе место у првој српској музичкој драми.

Овај ексклузивитет у целокупној националној уметности с почетка века данас видимо као парадоксално присуство једне димензије авангардности у оквирима најконзервативнијег музичког жанра. Да је *Божанска трагедија* којим случајем могла да одјекне у јавности, реакција би свакако била равна шоку изазваном далеко мање музичком компонентом него драмским садржајем. Ако се, најзад, може говорити о Пауновићевим проценама потенцијалне рецепције, оне су сигурно по два основа биле нереалне: несагледавање репродуктивних могућности српске музике и избор бласфемског садржаја.

Иако ће прва јавна мишљења о Пауновићевим остварењима уследити тек по композиторовом пресељењу у Београд, симптома-

тично је да она потичу из истог пера које је означило критику Христићевог ораторијума.³⁰

Милојевић је у једном од својих написа кратко прокоментаришао музичку драму *Божанска трагедија*: после готово једнодеценијског постојања, ово остварење је и даље деловало као *апсолутни врхунац компликације модерне технике*.³¹ Аутор, међутим, ниједном речју није поменуо ни вагнеровску музичку традицију нити бласфемски карактер шокантног драмског садржаја, што наводи на закључак да није имао увид у Пауновићеву партитуру и штампани драмски текст. Упркос томе, Милојевић је проценио да је композитор *био сувише млад да би му тако компликовано дело испало потпуно за руком* и закључио како је ово дело *зато ипак доказ један од најизразитијих које имамо, да је српска модерна музика на путу којим иду претставници музике културних народа*.³²

Сам Пауновић није био провоциран наведеним аксиолошким дискурсом, али је његов револт био изазван даљим речима у истом тексту о модерној српској музици, којима Милојевић прелази на коментар о вокалним делима Косте Манојловића и оцену да је овај други аутор *изразитији, сталоженији, дубљи и националнији*.³³ Сматрајући овакво поређење за нестручно, неодговорно, па тиме и депласирано, Пауновић га доживљава као личну увреду која постаје повод његових не само бурних, оштрих и крајње циничних реакција на водећег идеолога српске музичке критике и морално стање у београдским музичким круговима, већ и крајње негативског става према целокупној музичкој јавности.³⁴

³⁰ М. Милојевић, Уметнички преглед. Начело модерне музике примењено при обради народне музике, *Српски књижевни гласник*, 1920, књ. I, бр. 4, 294–300 и књ. I, бр. 5, 383–388; Исти, О модерној српској музици, *Просветни гласник*, Београд, септембар 1921, год. XXXVIII, св. 9, 513–520.

³¹ М. Милојевић, О модерној српској музици, *Нав. дело*, 518.

³² *Исто*. Милојевићев коментар о *Божанској трагедији* остаће годинама по уметничковој смрти не само прва већ и једина забележена реч о овом остварењу, а цитираће је и други аутори написа о Пауновићевим делима (Уп. В(инавер), Миленко Пауновић, *Comœdia*, 20. 10. 1924, бр. 8, 1924/25, 30–31; Boris Papandopulo, Milenko Paunović i njegova Jugoslovenska simfonija, *Zvuk*, март, 1936, 12.

³³ *Исто*.

³⁴ Миленко Пауновић, *Генију Милоју Милојевићу – музичком критичару за варош Београд и околину*, писмена изјава упућена Милојевићу, без датума, писаћа машина, 3 стране, Архив Музиколошког института САНУ, МИ Ан 850. Два Пауновићева текста под псеудонимом – Incognitus, Будућност наше музике, *Нова светлост*, 1. 10. 1921, 28–32; А. В. Моцарт – Incognitus, Велики духовни концерт, *Нова светлост*, 15. 10. 1921, 24–28.

Не улазећи овом приликом у детаљна тумачења Пауновићевих алегорично-метафоричних изјава, које су и по идејама и по наступу биле блиске памфлетским инвективама и авангардном програму Велибора Глигорића, уредника часописа за књижевност, науку и уметност *Нова светлост*, битно је у овом тренутку нагласити неколико међусобно условљених теза.³⁵ Са једне стране, и Пауновићеви гестови авангардног понашања и његове мисаоно-философске аспирације имале су најдубље утемељење у његовој психолошкој потреби да ствара по сценарију несхваћеног и бунтовног уметника, означавајући заправо осамљеничку и у контексту социјалног миљеа некомуникативну природу овог уметника. Са друге стране, текстови штампани под песудонимом и један необјављен доказ конфликтног односа са Милојевићем, који указује и на међусобне усмене оптужбе, представљају посебан знак Пауновићевог маргиналног присуства не само у области извођеног стваралаштва, већ и ауторовог положаја у самом залеђу полемичког контекста и јавног музичког живота уопште.

Пауновићев револт према Милојевићу имао је тон личног обрачуна, по чему значајно одудара од сталоженог и чињеницама документованог одговора који је Христић упутио својим критичарима, покренувши расправу о проблемима стила, националног, модерног, оригиналног, *око којих ће и током послератних деценија укрштати копља композитори одани националној традицији, заступници модерних погледа, „лево“ и „десно“ оријентисани композитори, као и представници најмлађе генерације стваралаца (...)*.³⁶ Ипак, оба композитора су на себи својствен начин указала на штетност идеолошког монопола критике, посебно у контексту српске престонице која је упркос сталној узлазној путањи на линији музичког укуса и даље бивала плавлена провинцијалним музичким духом и ускогрудошћу лако подложном ауторитарним ставовима професионално упућених појединаца.

После Христићевог одговора критичарима, поводом ораторијума се није развијала даља расправа. Милојевић је своје ставове порекао не само сопственим делима, већ и искупитељским речима записаним тринаест година касније у изузетно повољној критици

³⁵ Реч је о готово пресликаној идеологији уредника Глигорића, упереној према антагонистичким струјама „старих“ и „младих“, односно о његовом манифесту који није имао прецизирана мерила вредности, оријентацију и политику листа, већ само програм којим означава против какве ће се уметности борити: *рушити предрасуде, обарати идоле са стакленим ногама (...)* објавити рат једностраним и фанатичним ауторитетима (...) *рушити цео један систем олигархије и научине. Једном речју: извојевати слободу уметности и самосталност уметника.* Упор. детаљније В. Milanović, *Dva modaliteta stvaralaštva..., Nav. дело, 30–39.*

³⁶ К. Томашевић, *Стилске координате..., Нав. дело, 35.*

поводом премијере Христићеве опере *Сутон*: ...ми морамо објективно посматрати једно уметничко дело из пера домаћег аутора и оценити га с обзиром на то што оно хоће да буде, а не с обзиром на то што бисмо ми хтели да оно буде.³⁷ Чињеница је, међутим, да се Христић за живота није потрудио да поново представи свој ораторијум, иако је појединим стваралачким аспектима исказаним у овој композицији остао веран и у каснијим опусима.³⁸

Да ли су Милојевићеве првобитне реакције једним делом утицале на потискивање Христићевог младалачког дела? Ако на ово питање не можемо дати одговор, он је изванредан у случају Пауновићевог стваралаштва. Опсервације на тему неправедне запостављености и потискивања биле су готово опште место у написима поводом извођења Пауновићеве прве симфоније, као и у некролозима посвећеним овом аутору. Такође, по првом београдском представљању ауторовог симфонијског дела, које је на претходној премијери у Љубљани доживело овације и највише оцене критике, готово једини неповољан, а неоснован суд био је управо из пера Милоја Милојевића. Додуше, исти критичар је по каснијим представљањима овог дела, а по сличном механизму као и у Христићевом случају, знатно ублажио своје оцене, али је и више пута доказао да је његово мишљење знатно утицало на судбину појединачних дела тадашњег српског музичког стваралаштва.

Проучавање два вокално-инструментална дела раног музичког модернизма у Србији указује на постојање различитих културних модела који су деловали у систему целокупне националне културе тога доба. Противречности, супротстављања, преплитања, коезистенције или међусобна искључивања културних концепата чинили су динамизам различитих културних стремљења специфично исказаних и у оквирима музичке уметности. Пошто је у тадашњем српском друштву грађанска култура била заступљена у мрежи политичких, привредних и културних институција, за њену ширу афирмацију у доменима свакодневног живота, самосвести, менталитета и укуса различитих друштвених група и појединаца требало се практично и дуготрајно борити. Резултати таквих настојања нису увек и у потпуности остваривани, што се као посебно бреме наслеђа рефлектује и на токове данашњице.

³⁷ Д-р Милоје Милојевић, *Уметнички преглед*, „Сутон“, музичка драма Ст. К. Христића, СКГ, 1925, XVI, 8, 632. Упор. А. Васић, *Нав. дело*, 51.

³⁸ Упор. детаљније К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 36.

Biljana Milanović

CONTEXTUALIZATION OF EARLY MODERNISM IN SERBIAN
MUSIC: CASE STUDIES OF TWO WORKS FROM 1912

(Summary)

This study deals with the first Serbian oratorio, *Vaskrsenje (Resurrection)* by Stevan Hristić, and the first Serbian musical drama, *Divina Tragoedia* by Milenko Paunović. These works are based on two different interpretations of the same theme (the Resurrection of Jesus Christ). They were composed almost at the same time (1912), but separately, with no inter-textual relations. They represent the first steps of Modernism in Serbian music. Hristić's work follows the French and Italian heritage whereas Paunović's is connected with the German, post-Wagnerian tradition.

In this text we highlight the different intensities of modernity realized by the composers, by comparing numerous aspects of the theme, genre and style with new types of expressiveness and procedures in the treatment of all musical resources.

The parallel investigation of the oratorio and musical drama shows the closeness of these two young composers in their musical attempts, but also emphasizes some factors that were decisive for the public presentation of their works. Hristić predicted that the genre of oratorio had better chances of placement than, for example, a symphonic or musical-dramatic composition. Actually, a choir had strong links with tradition and it presented a significant means of potential communication, as well as penetrating novelties into other parts of the oratorio. Due to his readiness to make an effort and to compromise, the composer succeeded in performing his work. On the other hand, Paunović did not anticipate problems in the national cultural system of his time. Numerous aspects of his work, which prevented performance, confirm this. The chosen genre of German musical drama was a very speculative investment in the local musical context. Furthermore, the score was inappropriate for the real reproductive potential of Serbian performers. In addition, an avant-garde gesture was marked by the blasphemous treatment of the New-Testament theme in the dramatic content. These were among the most important indications of the author's unrealistic estimation of potential public reception of his music.

Modern works of large-scale genre had no prospects of continual survival on the concert repertoire in the period between the two World Wars, either. This testifies to long-standing problems of national musical tradition, especially in consequence of its discontinued and uneven development. This study of early modernism shows the value of researching Serbian music through different cultural models existing in the system of national art of this time. The network of political, economical and cultural institutions was imbued with modern bourgeois culture, but the struggle for its wider acceptance in the domains of everyday life, self-consciousness, and the mentality and taste of different social groups and individuals, was slow and long. Such attempts have not always and fully realized the particular burden of inheritance, reflected in recent times.

UDC 783.3.036(497.11)“1912”

Весна Микић

РАЗЛИЧИТИ ВИДОВИ МОДЕРНИЗМА/НЕОКЛАСИЦИЗМА ДУШАНА РАДИЋА

Апстракт: Рад је намењен разматрању могућих сагледавања неокласицизма у (српској) музици као модернистичке појаве. У случају послератне домаће музичке продукције ова врста проблематизације чини се неопходном, јер се неокласицизам појављује као вид реакције на соцреализам с једне, док са друге стране, постмодерна додатно актуелизује његову позицију. Стваралаштво Душана Радића се у овом контексту намеће као прави избор за аргументацију почетне претпоставке, те је она и изведена на примеру неких његових дела из педесетих година прошлог века.

Кључне речи: Душан Радић, неокласицизам, модернизам, хорска музика, Гунгулице, Списак, Теле кула.

Кад се питања односа између традиције класичне музике и модернистичких иновација нађу у центру пажње музиколошких истраживања, одговори се обично траже кроз испитивање оних појава и стваралачких опуса који у извесној мери радикализују, или у потпуности преусмеравају датим контекстом установљену релацију између традиционалног и новог. Из тога даље проистичу различити типови вредновања и позиционирања проучаваних појава, најчешће у оквиру канонских музиколошких дискурса у којима се, опет по обичају и правилу, као „напредне“ фаворизују оне које према традицији иступају радикално. И поред тога што су неки од „најрадикалнијих“ уметника¹ прошлог столећа указивали на своје везе са традицијом, добар део музиколошких потрага у прошлом веку је протекао у покушају етаблирања главног тока историје музике по горенаведеним узусима.

Управо због таквог наслеђа, покушаји откривања „скривених“ историјских појединости и доказивања значаја и значења које неке, на први поглед не толико радикалне појаве у историји музике XX века имају, чине се битним јер пружају могућност за садржајнију, потпунију и актуелнију контекстуализацију композиторског стваралаштва, и то посебно кад оно припада „малим“ културама, попут српске.

¹ Подсећамо на један од најпознатијих примера, на Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) и његово указивање на везе сопствене музике са музиком Брамса (Johannes Brahms).

Имајући у виду околности и особености развоја, као и уметничка достигнућа српске музике прошлога столећа, разумљиво је што је знатна пажња посвећивана продорима које је српско музичко стваралаштво остваривало у правцу „приближавања“ актуелним европским и светским музичким праксама, обично праћеним радикалним нарушавањем или напуштањем традиције, док су други његови аспекти, они чије су везе са традицијом биле наизглед чвршће и видљивије, опет разумљиво, у оваквим читањима донекле занемаривани.

Стајемо, овом приликом, „у одбрану“ оних појава у српској музици прошлог столећа које су, мада по обиму продукције значајне, захваљујући својим наизглед снажним везама са традицијом, премда признаване и уочаване, у разматрањима остајале некако по страни. Наиме, наша је „борба“ овде намењена указивању на могућа тумачења и контекстуализације музичког неокласицизма као специфичне модернистичке појаве у историји (српске) музике, а „извођење доказа“ ћемо покушати да остваримо на случају појединих остварења која припадају стваралаштву еминентног српског композитора, академика Душана Радића (1929).

Бројни су поводи због којих се неокласицизам одвећ дуго налазио на маргинама проучавања, а њих је управо могуће наћи у самој природи овог уметничког усмерења. Наиме, неокласицизам у европској музици одликује, за доба у којем се, наизглед неочекивано појавио, тешко објашњиво и одвећ отворено окретање прошлости. Тај први утисак који је својом појавом остављао узроковао је и касније разумевање правца као превасходно рестаураторског, назадног и реакционарног покушаја сналажења уметника у новонасталим друштвено-идеолошким и тржишним околностима по завршетку Првог светског рата. У тим околностима се такође могао ишчитаваати „жал за прошлим временима“, неретко у блиској вези са екстремним идеолошко-политичким позицијама, десним или левим. Овде првенствено имамо у виду француски „*rappelle à l'ordre*“², чије бисмо (пре)поруке, на различите начине формулисане, могли пронаћи и у другим европским срединама у међуратном раздобљу.

Ипак, после почетних изненађења, заслепљености и осуда неокласичне „промене правца“ у односу на предратни радикални мо-

² Текст „Позив на ред“ (1923), вероватно је један од најпознатијих Коктоових (Jean Cocteau) текстова везаних за ову проблематику, мада и у *Петлу и арлекину* (1918) проналазимо „исте тонове“. Ипак, читава се уметничко усмерење руковођено овим прогласом означава истим термином, а и у његовој основи стоји позив на повратак класичном реду, на одбацивање немачких елемената у уметности и повратак „чистој“ француској уметности. Читава проблематику неки историчари повезују и са националистичким, десничарским позицијама.

дернизам, све су чешће уочаване сличности између предратног и међуратног стваралаштва појединих аутора, да бисмо данас неокласицизам разумевали и као особен вид модернизма, који поседује сопствене разнолике манифестације. У основи, ради се о типу модернизма који инсистира на својим везама са прошлошћу у најширем смислу, те као уметнички резултат генерално продукује остварења која се најчешће одликују полимузичношћу³, истовременим и/или сукцесивним протоком више различитих музика. Овакав вид „умереног“ односа према традицији може бити проблематизован и у односу на читања неокласицизма као искључиво рестаураторског и реакционарног правца, с обзиром на то да је можда управо неокласичарски однос према музици прошлости радикалније угрозио њена достигнућа, кријући се иза маске решења које је на први поглед одражавало респект према прошлости, али и према захтевима садашњости.

Разнолике манифестације неокласицизма у музици, у светлу његовог тумачења као модернизма оствареног на темељу комуникације са традицијом, могуће је сврстати у неколико (међусобно блиских) усмерења. Може се говорити о историцистичко⁴-академском модернизму и „маскираном“ модернизму, заснованом на феномену „реакција-формација“⁵. Неретко од истих аутора потичу остварења радикалног модернизма, или пак његови елементи коришћени у контексту „маскираног“ модернизма, али и остварења са постмодернистичким цртама, које такође најчешће имају функцију субверзивних модернистичких потеза.

³ Термин Владана Радовановића, *Шостакович и стваралаштво*, рукопис, Београд, 1955.

⁴ Термин је преузет и преведен са енглеског („Historicist Modernism“) из: Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, 138–186.

⁵ Уп. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2005, 164–165. Мада аутори сврставају Пикасово стваралаштво од 1919. године у антимодернизам, они његов „заокрет“ у основи кога и даље уочавају црте кубизма нпр., објашњавају користећи се фројдовским моделом „реакција-формација“, којим описује „чудну трансформацију потиснутих потреба, трансформацију која као да пориче те ниске, либидинално вођене импулсе замењујући их нечим што је био њихов прецизни опозит: понашањем које је било „узвишено“, похвално, ваљано. Али тај опозит, истиче Фројд, заправо је начин да се настави забрањено понашање његовим кријумчарењем испод очишћене, сублимиране маске. (...) Даље, каже Фројд, реакција-формација собом носи „секундарну добит“. Не само да је субјект у стању да искаже своје импулсе, већ и то понашање сада постаје друштвено признато“. Аутори даље истичу да је овакво сагледавање двоструко корисно јер с једне стране објашњава везе предратног и међуратног стваралаштва, а са друге различите видове „повратка реду“.

Схватање неокласицизма као модернистичке манифестације у српској музици након Другог светског рата показује се изузетно занимљивим, посебно ако се имају у виду друштвенополитичке околности. С обзиром на чињеницу да се неокласицизам појављује педесетих година XX века⁶, у тренутку када је у званичној политици дошло до разлаза са СССР-ом, те самим тим и до попуштања захтева ригидне културне политике соцреализма, његова се достигнућа морају проблематизовати у односу на ту, непосредно претходећу ситуацију, као и у односу на шири културно-уметнички, али и контекст музичке продукције истог периода.

Када је 1951. године Добрица Ћосић објавио роман *Далеко је сунце*, Петар Лубарда остварио своју самосталну изложбу, а Милан Ристић (1908–1982) представио јавности своју *Другу симфонију*, постало је евидентно да је у српској уметности отпочело „ново доба“, у први мах обележено бројним полемикама и сукобима између заступника реализма и представника модернизма у књижевности. Пошто сродне појаве бележимо и у ликовним уметностима, поставља се питање да ли је сличне тензије могуће препознати у музичком стваралаштву истог раздобља? Имајући у виду чињеницу да су питања реализма у музици далеко компликованија него у другим уметностима, тешко је „супротстављена“ усмерења у музици педесетих година свести на релацију реализам – модернизам, но њу је ипак могуће транспоновати и потом препознати у односима између представника и остварења националног романтизма (који и није био у отвореном „сукобу“ са захтевима соцреализма) с једне, те модернизма/неокласицизма са друге стране.

Јерко Денегри различите манифестације новонасталог стања у српском сликарству педесетих година тумачи као послератни позни модернизам, указујући на његове везе са традицијом, његов интернационални карактер и његову „склоност“ ка академизацији до које је, пред крај педесетих година и дошло.⁷

Захваљујући управо овим околностима, неокласицизам се у српској музици, донекле парадоксално у односу на уврежена поимања овог правца као ретроградног, најједном испоставља као носилац значајних, и очито, јединих могућих промена и продора. Отклон од националног романтизма, те отклон од тема и изражајно-техничких прописа соцреализма, био је, ако не на први поглед радикалан, оно

⁶ Поменимо овде да у српској музици ранијег раздобља постоје неокласични опуси, нпр. онај Предрага Милошевића, но овде мислимо на установљење неокласицизма у већем броју стваралачких опуса, те знатно већој продукцији.

⁷ Уп. Ješa Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1993, 5–20.

ипак, дефинитиван. Управо они аспекти међуратног европског неокласицизма, због којих се нпр. стваралачки поступци Стравинског (Игорь Стравинский) и Пикаса (Pablo Picasso) објашњавају као „реакција-формација“, маскирани модернизам, имали су, у условима у којима се развијала српска музика педесетих, субверзивно дејство у односу на утврђене обрасце и теме „главног тока“. Јер, подсетимо, српском неокласицизму није, као европском, претходио радикални модернизам, него је реакција која га је непосредно подстакла била реакција на соцреалистичко тумачење односа према традицији и улоге уметности у друштву. Отуда је једини пут за исказивање ове реакције водио преко привидног, умереног прихватања захтева у комбинацији са субверзивним отклонима од њих. Зарад те своје (привидне) умерености, неокласицизам постепено продире у различите сфере стваралаштва, у програме студија композиције и подлеже академизацији, те ће, очекивано, временом постати предмет реакција и отклона који резултују отвореније радикалним и авангардним продорима у потоњој српској музици.

Различити видови српског музичког модернизма педесетих година с почетка се испољавају у стваралаштву предратних авангардних стваралаца, припадника *прашке групе*, и то у распону од историцистичко-академског (неоромантичарског) Рајичићевог, преко маскираног (неокласичног) Ристићевог до оног радикалнијег (неоекспресионистичког) Љубице Марић. Паралелно с њима, опстајао је и „реализам“ старијих композиторских генерација и композитора блиских социјалистичком реализму.

У таквом окружењу, у којем је, подсетимо, стабилизован и институционални оквир за композиторско школовање, почетком педесетих почео је да ствара Душан Радић. Теза од које полазимо јесте да се у Радићевом стваралаштву, првенствено из шесте деценије века, могу препознати сви витални пунктови домаћег (послератног позног?⁸) музичког модернизма, те да се заправо на основу проучавања његових остварења могу изводити претпоставке и закључци о видовима у којима се, превасходно у својој неокласичној варијанти, модернизам рефлектовао у домаћој музичкој продукцији.

На које се начине Радић стваралаштвом одређивао према традицији (српске) уметничке музике и према захтевима културне политике времена, и како се конкретни резултати тих његових стваралачких реакција могу тумачити у контексту о којем је било говора? Који су, дакле, конкретни видови у којима се испољава Радићев модернизам? У односу на раније наведене видове модернизма, чини

⁸ Isto.

се да је, с обзиром на ауторов избор тема, начин њихове презентације и конкретне материјале које користи у реализацији својих идеја, Радићево стваралаштво педесетих година најближе позицији „маскираног“ модернизма, модернизма заснованог на „реакцији-формацији“. Ти избори сведоче о другачијој природи његовог модернизма у односу на елитистичко-академски, они омогућавају Радићу искорак у радикалније сфере модернистичког израза, као и повремено отворено експонирање постмодернистичких одлика. Генерално говорећи, све се ове одлике препознају онда када се његово дело посматра у релацији према наслеђу националног романтизма, домаћем фолклорном наслеђу, те у релацији с тада омиљеним темама (НОБ и обнова и изградње земље) и жанровима (вокалноинструментални) времена у којем Радић стасава. Управо у начину на који под маском прихватања, симулирајући и парафразирајући их, Радић субвертира, редефинише и коментрише та наслеђа, откривамо механизме уз помоћ којих функционише његов модернистички сензибилитет. Руковођени овим замислима, осврнућемо се сада на неке од Радићевих композиција.

Веома је интригантна чињеница да су се готово све кључне одлике Радићевог стваралаштва, које обухвата период дужи од пола века, испољиле, па и установиле још у раним, готово студентским годинама. Горица Пилиповић у том погледу правилно закључује да су педесете године „чворне“ за Радићево стваралаштво⁹, те у том смислу, и неке од оних одлике које су нам овде релевантне, проналазимо већ у *Гунгулицама*, хорским обрасцима за мешовити хор (1953).

Уколико се домаћи аутор одлучи да, на темељу обраде народних песама организованих у сплет компонује музику за мешовити хор, онда је сасвим разумљиво да се Мокрањчево (ређе Маринковићево) дело наметне као могући модел према којем се компонује. Још прецизније, тај ће модел, пре или касније искрснути као значајан за наше проучавање композиторових поступака и намера. Тако и у случају *Гунгулица* можемо разматрати Радићев однос према Мокрањцу, тачније: Радићев отклон од Мокрањца и традиције његових руковети. У којим то поступцима ишчитавамо Радићеву модернистичку формулу „отпора“, где се потврђује његов „маскирани“ модернизам? Најпре, у „непоштовању“ неких генералних Мокрањ-

⁹ Goriца Pilipović, *Stvaralačke koordinate Dušana Radića*, magistarska teza, rukopis, FMU, Beograd, 1993. Поменимо овде да је Горица Пилиповић ауторка која је свакако највише писала о Душану Радићу, и њеним радовима дугујемо многа вредна сазнања. Овде истичемо и књигу исте ауторке: *Поглед на музику Душана Радића*, САНУ, Посебна издања, књ. DCXLV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. X, Београд 2000.

чевих поставки. Прво, Радић не бира песме из истог краја, дакле за њега нису важни порекло и „аутентичност“ материјала, а тај његов став још снажније потврђује и чињеница да су његови материјали потекли „из друге руке“, дакле, није их сам сакупљао, што би сваки „прави“ српски романтичар урадио. Радић се „задовољава“ збирком записа Владимира Ђорђевића *Из предратне Србије* (1931), и у њој проналази песме које ће у свом остварењу обрадити. Друго, Радић „изневерава“ Мокрањца и у погледу жанровског јединства одабраних песама, јер у *Гунгулицама* се мешају обредне, љубавне, шаљиве, деље... песме, без икаквог покушаја реализације латентне драматургије, било у текстуално-садржајном, било у формално-музичком погледу. Даље, он користи могућности које му пружа и фолклорна традиција, својом праксом комбиновања различитих текстова на исту мелодију и обратно, те и сам прави сопствене мини-колаже, користећи текст једне песме, на мелодију друге, или припев из једне песме у другој; тако, екстрахујући један од припева, долази и до наслова свог остварења. Додајмо свему овоме и чињеницу да је Радићев избор песама (кратке једноставне мелодије, често уског обима и секундног кретања, модалних основа) очито био руковођен жељом да се постигне потпуно нов звучни резултат, који свакако није заснован на потрази за „аутентичним“ фолклорним звуком. Тиме је реализован и очекивани отклон од српске фолклорне традиције. Већ се у *Гунгулицама* испољава ауторова наклоност према изградњи форме у остинатним блоковима и рескијим, углавном секундним или квартним вертикалним структурама, које ће остати карактеристичне и у каснијем стваралаштву. Међутим, чини се да, уколико се управо у контексту ауторовог модернизма посматра његово касније дело, *Гунгулице* крију и један други, за свог аутора типичан квалитет, квалитет којим се његов модернизам препознаје као супротан академском и у извесном погледу близак порукама модела француског неокласицизма, а тај је – једноставност. Довољно је кренути само од наслова и поднаслова, па уочити Радићеву поруку о непретенциозности и једноставности. Не само да за наслов бира „бесмислене“ слоге припева од којих сачињава именицу женског рода у множини, чиме као да хоће да каже да се ради о необавезним, насумично прикупљеним песмицама, које могу да буду „припеване“, него поднасловом објашњава да оне нису ништа више (или можда и ништа мање?) од хорских „образаца“ за одређени број певача. Ту је одлику надаље могуће тражити и у поменутом одабиру песама, како у погледу тематског, тако и у погледу музичког садржаја (нпр. *Престан, престан ћишице* или *Коларићу, панићу*), потом кратким трајањем сваке од песама и једноставним захватима у односу на Ђорђевићеве моделе, коначно у завршном „уздуху“

хора „уморном“ од канонских преплитања, тој „наглој“ и (за руковети) неочекиваној завршници, која као да треба да поништи сваку могућност да се дело схвати „озбиљно“. На овај начин Радић остварује дело које само на први поглед кореспондира са захтевима времена и школе, односно с канонским поставкама традиције српског националног романтизма, док у основи рedefинише и реинтерпретира традицију „изнутра“, подривајући прописане нормe.¹⁰

Ту својеврсну промоцију једноставности Радић наставља и у свом вероватно најпознатијем опусу, у „тринаест крокија за тринаест извођача“ под насловом *Списак* (1952–1954), и пружа нам пример како и нешто свакодневно и једноставно може у одређеним контекстима да постане синоним за радикално, модерно и авангардно. Радићева непретенциозност остварила је опус који ће бити најзапаженији у оквиру концерта који историја српске музике бележи као „историјски концерт“. Сходно овоме, нема Радићевог дела о којем и око којег је више писано, почев од полемика које су уследиле након његове премијере и поделиле стручну јавност на начин сродан ономе каква је била подела књижевне јавности у полемикама око реализма и модернизма. Стога, нећемо и овом приликом понављати све чињенице везане за *Списак* и концерт од 17. марта 1954. године, него ћемо, као и у случају *Гунгулица*, покушати да докучимо могуће проблематизације *Списка* у контексту Радићевог модернизма.

Није нимало једноставно говорити о *Списку*, јер, имајући у виду тренутак у ком је настао, тип примењеног музичког језика, те коначно (и, ако се баш мора), позицију српске музике у односу на европску музику тога времена, нуде се могућности за макар исто толико читања.

Уколико се ослонимо на закључке изведене из разматрања *Гунгулица*, потражићемо могуће сличне манифестације отклонa од традиције и обрачуна са пожељним нормама „главног тока“ тадашњег музичког стваралаштва и тачке у којима се оне испољавају. У случају *Списка* отклон од српске музичке прошлости није сакривен јер не постоји узор на који се Радић директно позива и ослања. У том смислу, додатно се може проблематизовати *неокласичност* овог остварења, но, као што ћемо касније видети, све у вези с њим мора се у извесној мери подвргнути неком виду степеновања, или дру-

¹⁰ Поменимо у овом контексту клавирску *Sonatu lesta* из 1950. године, која на сличан начин зрачи ведрином, али и формалним решењима која су једноставна и резултују кратким ставовима, готово у маниру сонатине. Узгред, Радић и овде парафразира народну мелодику „из друге руке“, али сада је то Мокрањчева „рука“ и песма „Цвеће цафнало“.

гостепеног проблематизовања. Будући, дакле, да нема непосредног позивања ни на српску музичку прошлост, ни на српски музички фолклор, *Списак* је, посматран из угла захтева времена, од првог тренутка у раскораку и сукобу са њима. То одсуство резонанце још је оштрије у погледу тематског садржаја који је основ дела. И у том одабиру уочавамо континуитет са *Гунгулицама*, но овде је Радићева склоност ка једноставности и свакодневности које нису толико далеко ни од апсурда, нашла свој литерарни пандан у поезији Васка Попе. Друга линија континуитета може се сагледавати у композиционом поступку који није битно другачији од оног примењеног у *Гунгулицама*, али је овде, захваљујући типу третмана камерног извођачког ансамбла, разрађенији и упечатљивији. Даље, колико појам *кроки* подсећа на појам *образац*, у погледу „дубине“ и сложености захвата које и један и други подразумевају? Дакле, наново кратко, јасно, једноставно и непретенциозно. Па и тамо где би могао да се у романтичарском маниру „размахне“, дакле у третману гласова и инструмената, као и у тумачењу текста, Радић намерно, следећи своју основну замисао, остаје на нивоу цртежа. Отуда ансамбл, захваљујући саставу и третману, најчешће звучи „суво“, попут неког скицираног аранжмана, претежно „ударачки“ и неретко попут цез ансамбла. Дакле, никако према очекивањима ондашњег музичког укуса. Гласови, пак, певајући на текст заснован на дескрипцији свакодневних предмета и бића, делују сасвим „страно“, отуђено антиромантичарски и херметично. На овај начин Радић постиже неки вид „празнине“ и два паралелна тока који нити желе, нити могу да се сусретну, јер, и зашто би се сусрели када је њихова улога само констатовање неке реалности. У том празном трбуху ансамбла и у празнини која зјапи између гласова и ансамбла, почива Радићева модернистичка критика стварности, с којом је већ у формалном смислу ступио у отворен окршај. (Зашто Радић бира баш вокалноинструментални жанр – омиљени жанр соцреализма?) Будући да, сходно свему истакнутом, модернистички дискурс који Радић присваја у *Списку* очито нема директне везе са српском музичком прошлошћу, па се тешко може констатовати да је исти као и онај примењен у *Гунгулицама*, – постаје проблематично и везивање *Списка* за неокласични музички израз. Мада би за расправу о полимузичности и колажу можда и могло да се нађе простора и аргумената, остаје чињеница да нема модела из прошлости који је парафразирани или симулирани. Тим констатацијама улазимо у поље проблема који су иначе везани за неокласицизам у српској музици, а који се тичу односа према његовом „имењаку“ из европске музике чија су остварења могла такође бити модел за рад. Ова проблематика може се донекле односити и на подручје неоекспресионизма

и других нео- праваца у српској музици. Када је у питању *Списак*, модел за симулацију у основи постоји, али њега треба тражити у ближој прошлости и његов одабир треба разумевати и у контексту Радићевог односа према средини у којој је сазревао. Отуда се и по музичким решењима и по типу звучности, али и по значењима која производи, модели могу тражити у „прелазним“ делима Игора Стравинског, *Свадби* и пре свих, *Причи о војнику*. Наново, „коришћењем“ свакодневице, истицањем апсурда и подстицањем шока, Радић се приближава сфери неокласицизма Ерика Сатија (Erik Satie) и француске *Шесторке*. Из овог аспекта може се размишљати и о читавом концепту историјског концерта као догађаја, осмишљеног на веома сличан начин како су некада били осмишљавани наступи *Шесторке* или пројекти неких њених чланова у сарадњи са другим врхунским уметницима.

Отуда онај (парадоксални) тренутак у којем неокласицизам може својим продуктом деловати радикално у односу на традицију, па и авангардно (у смислу локалне авангарде)¹¹, пре свега у одређеном друштвеноисторијском контексту и неким својим спољњим манифестацијама, но и као вид модернизма „реакције-формације“ типа Игора Стравинског и француских аутора, уколико се српска музика посматра из аспекта европског међуратног неокласицизма.

И погледајмо, коначно, како Радићев неокласицизам/модернизам, за чије ћемо механизме констатовати да нису битно измењени, већ можда чак и оштрије испољавани, у рецепцији постаје део „главног тока“ крајем педесетих година, у време када и све остале појаве у српској уметности које смо означили као модернистичке подлежу академизацији. „Епско виђење у четири певања“, *Телекула* за солисте, хор и оркестар (1957), спада у остварења која у потпуности формално задовољавају захтеве времена. Тематика јесте донекле другачија, у смислу да је национално обојена и бави се даљом српском историјом, у основи вечним питањем човекове борбе, односно борбе народа за слободу. Ипак, наново у сарадњи са Васком Попом, Радић успева да и од овако „прихватљиве“ поставке, не извргавајући руглу опште хуману поруку, сачини опус интригантног модернистичког сензибилитета. Најочитији пример за то је чувени завршни став, истог имена као и цело дело. Мада се у *Телекули* чини да је Радић макар привремено оставио по страни њему природне замисли о једноставности, па и апсурду, овде смо сведоци њиховог смелог пласирања у први план, у звучном и смисаоном

¹¹ Уп. Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1983, 337–343.

погледу у потпуности неочекиваног за тематику која се обрађује, и за конвенционалне начине њене тонске обраде. Наново дакле, добијамо неочекивани обрт, сада у знатно ширем захвату него у *Гунгулицама*, па и у *Списку* (крај „без краја“ у *Кактусу*, као да музика иде у *fade out* док кактусове бодље/ударалке настављају да „боду, боду...“), завршетак који изоштрава аспурд ситуације. Наиме, музичко-технички Радић разрешава ствар тако што „вечиту“ тему смрти, која је већ захваљујући Попиним стиховима постављена у сфере пркоса и ироније, спаја са „свакодневним“, жанру кантате неприпадајућим, *boogie-woogie* обрасцем, који ће, ипак, на крају трансформисати у образац *alla Marcia*. У односу према фолклорној традицији *Беле-кула* такође доноси отклон од, чак и за Радића уобичајеног, с обзиром на то да овде композитор користи неки вид фолклорних интонација општијег типа (нпр. симулација свирке гусала или нешто шира мелодика *Заневке* произашла из генералних одлика тужбалица).

Коначни резултат је негде на трагу хонегеровских „великих машина“ и према начелима изградње форме (циклично понављање мотива) и према средствима којима се дочарава апсурдност ситуације (нпр. *Суђење из Јованке Орлеанке на ломачи* и *Беле-кула*). С обзиром на ове одлике, можемо да кажемо да је и у *Беле-кули* на делу модернизам „реакције-формације“, модернизам који подривајући конвенционални жанр, обезбеђује делу другачију позицију од очекиване.

Осим што нам је уочавање Радићевог интересовања за једноставност и свакодневно послужило у претходним примерима као основ за извођење аргументације у „одбрани“ његових модернистичких позиција, то и није био једини разлог за скретање пажње на ове одлике Радићеве поезије. Имајући у виду нашу ранију експликацију модернистичких одлика, где смо истакли и могућности појаве протопостмодернистичких елемената у склопу различитих модернизма, везе свакодневног и популарног са постмодерном, омогућавају читање неких појава у Радићевом опусу и са овог полазишта. Уколико већ истицаним моментима у којима Радићев музички језик и у конкретном смислу резонира са свакодневним и популарним, додамо узгред и податаке о балету *Балада о месецу луталици* (1957–1960), са комбинованим симулацијама модела фолклорне и популарне музике, као и замисао и начин реализације грандиозног *Oratorio profano* (1974), – онда нам се Радићев модернизам јасно у појединим моментима указује као протопостмодернистички. Макар је то у оноликој мери, у коликој на своје везе указују уметнички продукти француског међуратног модернизма и постмодерне, као и уопште везе између метода и поступака музичког неокласицизма и

постмодерне у музици.¹² Тај сложени однос између ове две појаве додатно усложњава чињеница да су оне у неким опусима (посебно домаћих аутора, па и Душана Радића) „савременице“. У таквом окружењу, Радићево стваралаштво наново се актуелизује и разматра, те је и наш поглед на њега један од таквих прилога. Сигурни смо да је Радићева позиција дефинитивно модернистичка (у контексту разматрања неокласицизма као модернизма које смо на почетку извели), макар видови тог модернизма били ту и тамо мање препознатљиви и убедљиви. Могуће је да би разматрања односа између модернизма и постмодернизма у Радићевом случају произвела и другачија мишљења, али их остављамо за неку другу прилику.

Оно што је сигурно јесте да Радићев опус до данас остаје усидрен у „водама“ у које је „упловио“ током педесетих година прошлога века. Можда због тога можемо да тврдимо, захваљујући првенствено непрестаним трагањима композитора, њему прирођеном антиконформизму, његовој радозналости, непретенциозности и чврстим везама са „реалним“ животом, да свако његово дело може да поседује атрибуте неке од уочених радићевских модернистичких субверзија.

Vesna Mikić

DIFFERENT SHAPES OF MODERNISM/NEOCLASSICISM:
A CASE STUDY OF DUŠAN RADIĆ'S CREATIVE OUTPUT
(Summary)

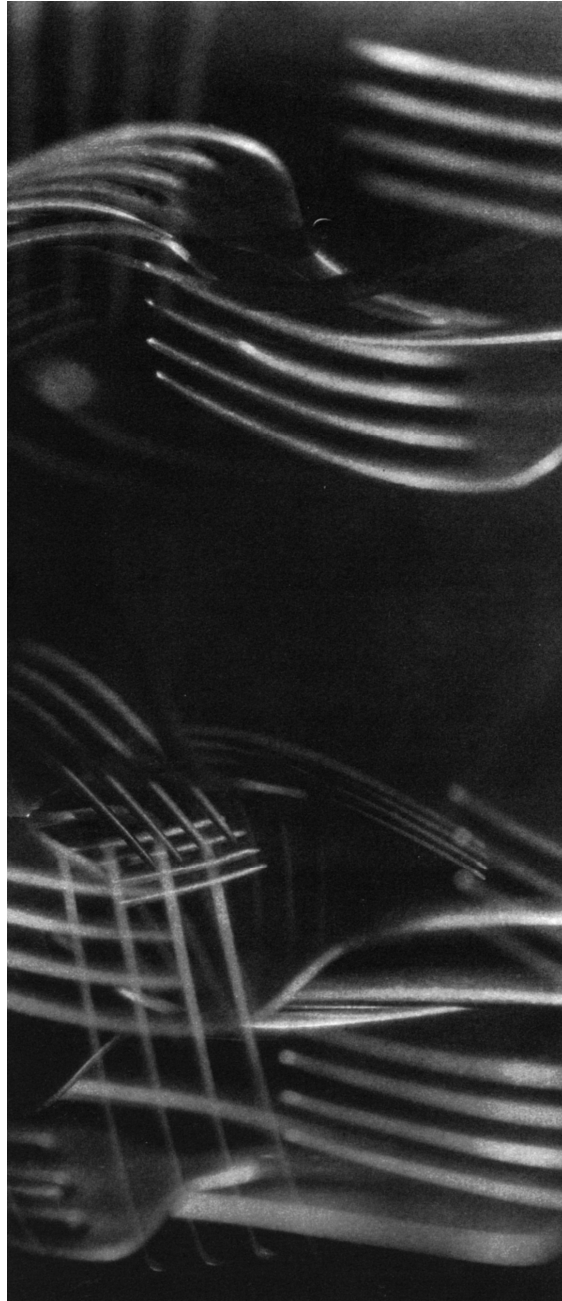
This paper deals with musical neoclassicism in the context of modernism, and shows that some neoclassical features, usually considered to be reactionary and retrograde, could and should be understood as modernist. This kind of contextualization is especially important when Serbian postwar music is in question. Neoclassicism in Serbian music began in a specific ideological *milieu*. Paradoxically, and despite its “call for order” characteristics, it turned out to be a kind of modernistic phenomenon. On one hand it received all typical shapes of European modernism, while on the other it remains as a typical idiom of postwar Serbian musical production, blending in perfectly with the postmodern.

These issues are argued and proved through analysis of some pieces written by Dušan Radić during the 1950's. We see a kind of “disguised” modernism in the composer's subversion of the norms of national romanticism and socialist realism in the neoclassical choir piece *Gungulice* (1953), a modernism that is based on Freud's “reaction-formation” notion. Then, a more radical kind of modernism is followed in the piece *The List* for chamber ensemble (1952–

¹² О овој проблематици видети у: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad 1997.

1954), arguing the notion of radical in the context of Serbian music, and coming to the conclusion that different interpretations of this piece as *avant-garde*, radical, or neoclassical/modernist can occur as a consequence of the listener's position. In the case of *The Tower of Skulls* we observe the same kind of “disguised” modernism, but now directly interwoven with proto-postmodern elements, coming from popular music practices, which is also the case in other pieces by Dušan Radić. The composer's nonconformity, lack of pretentiousness, and inclination toward the simplicity of everyday things form his modernistic identity.

UDC 78.071.1 Radić Dušan:78.036.01



Без наслова
Untitled

1929

Никола Вучо
Nikola Vučo

Milanka Todić

CUT AND PASTE PICTURES IN SURREALISM

Abstract: Proceeding from the idea of the readymade, Marko Ristić's, Vane Bor's and Dušan Matić's collages regroup readymade pictorial and textual matrices according to the rules of free associative syntax. Everything that they collected cut out and pasted bears the hallmark of personal choice, i.e. objective chance, as the Surrealists would say. In the new structure of the collage, picture and text were of equal importance. However, we should not forget that both picture and text were only fragments, of different origin, so that they could not function as autonomous elements in their own right, nor could they establish logical interlinks. Cut and paste picture in Surrealism are primarily registered as visual wholes, in which the former principle of harmony has been substituted by the principle of discontinuity. In fact, they do not aspire to establish closed and unambiguous semantic structures either on a single paper or within a cycle, disregarding as they do conventional narrative and illustrative order in representing reality.

Key words: Surrealism, collage, photomontage, cut and paste, André Breton, Max Ernst, Marko Ristić, Vane Bor, Dušan Matić.

Surrealists in France, Czechoslovakia, Poland, Italy, as well as many countries throughout the world practiced different collage methods as a form of anti-artistic and revolutionary expression. Collage is by definition heterogeneous in terms of media. It combines the verbal and the pictorial in communicating a message, and, to be understood must be both read and seen. The incorporation of readymade photographs in the collage structure produces a photomontage or a photocollage. With Surrealism and its faith in dream images combined with a disinterested play of thoughts, in addition to film and photography, collage and photomontage came to have a crucial role in new visual exploration. In fact Breton was of the opinion that Surrealism should be traced from 1920 onwards, from Max Ernst's collages, because these had established "a quite original visual structure corresponding to Lautréamont's and Rimbaud's poetic strivings".¹ In 1921, Breton also used Duchamp's notion of "readymade", writing the foreword for the catalogue of the exhibition of these collages by Ernst. He said, *inter alia*, that they had been made as "readymade pictures of objects".² These collages elicited deep admiration from the moment they arrived in Paris, and their influence constantly grew with the years. In particular the cycle *Le femme 100 tête* (1929), constructed

¹ R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge 1994, 42.

² *Idem*, 46.

of cut-out 19th century illustrations, demonstrated freedom of thought and an arbitrary juxtapositioning of totally different readymade visual units. It was both impressive and encouragingly stimulating to many Serbian Surrealists. Indeed, Max Ernst played a decisive role in the introduction of the collage and of combined techniques generally in Serbian Surrealism: from Marko Ristić and Vane Bor to Radojica Živanović Noe, Dušan Matić, Nikola Vučo, Aleksandar and Lula Vučo. Ernst was also a cult figure on Marko Ristić's *Surrealist Wall*, and the once came into contact with him and his artistic opus was never discontinued.³

Drawings by Yves Tanguy and Andrée Masson were soon added to the work of Max Ernst on Marko Ristić's *Surrealist Wall*, established in Belgrade, which directly brought the French Surrealist model into the Serbian cultural context. Paris, not Belgrade, was in effect the city in which the works of Serbian Surrealism were first created: Marko Ristić's collages and Nikola Vučo's photographs. In November 1926 Ristić started a series of eleven collages and two drawings under the same name, inspired by Ernst's collages and a verse from a poem in French by Vane Živadinović Bor, *La vie mobile*, under the title *Revolution* (in Cyrillic script). This was finally completed in Paris. It is important to note that the collages were created in Paris, because this was a city Ristić knew much about, but had dreamed about it even more, like some "secret garden", which he later revisited many times. "When was I *really* in Paris? *Really, if that means anything at all*, if thoughts and chimeras dreamt in waking life and dreams are not just as real," he wrote in the diary of his recollections many years later.⁴

Direct contact with Breton and the new, urban, environment and the revolutionary stances of the French Surrealists, reminded him also of the ideas of his favorite poet, Apollinaire, who had said: "Mosaic painters painted with stones or wooden blocks. A certain Italian painter allegedly used faeces. At the time of the French revolution, some painted with blood. You can paint with anything, pipes, postage stamps, postcards,

³ Apart from Ristić and Bor, Rastko Petrović also established personal contacts with Ernst in America. M. Ristić, *Tri mrtva pesnika / Three Dead Poets /, Rad JAZU*, knj. 301, Zagreb 1954, 307; On their honeymoon in Paris, from November 1926 to March 1927, Ševa and Marko Ristić bought Ernst's painting *The Owl (Bird in a Cage)* which was the basis of their famous future *Surrealist Wall*, B. Aleksić, *Chronologie, Stevan Živadinović Bor*, Museum of Contemporary Art, Belgrade 1990, 142; Marko Ristić's installation *Surrealist Wall* was included in the new permanent display of the Museum of Contemporary Art in Belgrade in April 2002, as an autonomous work of art, while at the same time, *Breton's Wall* was displayed at the Parisian Pompidou Center, within a large exhibition entitled *The Surrealist Revolution*.

⁴ M. Ristić, *12 C*, Sarajevo 1989, 223.

playing cards, pieces of wax cloth, necklaces, colored paper, or newspapers.”⁵ Ristić painted his stay in Paris precisely following these instructions: with fragments of maps, newspapers, postcards, photographs, stamped letters from Belgrade, with colored paper, playing cards, invitations, newspaper ads and other souvenirs passionately collected around his favorite city. He appropriated all these fragments of readymade pictures and inscriptions bombarding his optic nerve through a new collage structure which left him ample space for his own interplay of associations and synthesized impressions.



Marko Ristić, *La vie mobile* (7), 1926

⁵ K. Teige, On Photomontage, *Vašar umetnosti*, Belgrade 1977, 149.

Marko Ristić, *La vie mobile* (5), 1926

The title, *La vie mobile*, was extracted from the context of Bor's poem, and was visually and typographically shaped on the basis of Parisian newspaper headlines. Proceeding from the idea of the readymade, Ristić's collages regroup ready pictorial and textual matrices according to the rules of free associative syntax. Everything that he had collected, cut out and pasted bears the hallmark of personal choice, or objective chance, as the Surrealists would say. In the new structure of the collage, picture and text were of equal importance. However, we should not forget that both picture and text were only fragments of different origin, so that they could not function as autonomous elements in their own right, nor could they establish logical interlinks. That is why Marko Ristić's photocollages are primarily registered as visual wholes, in which

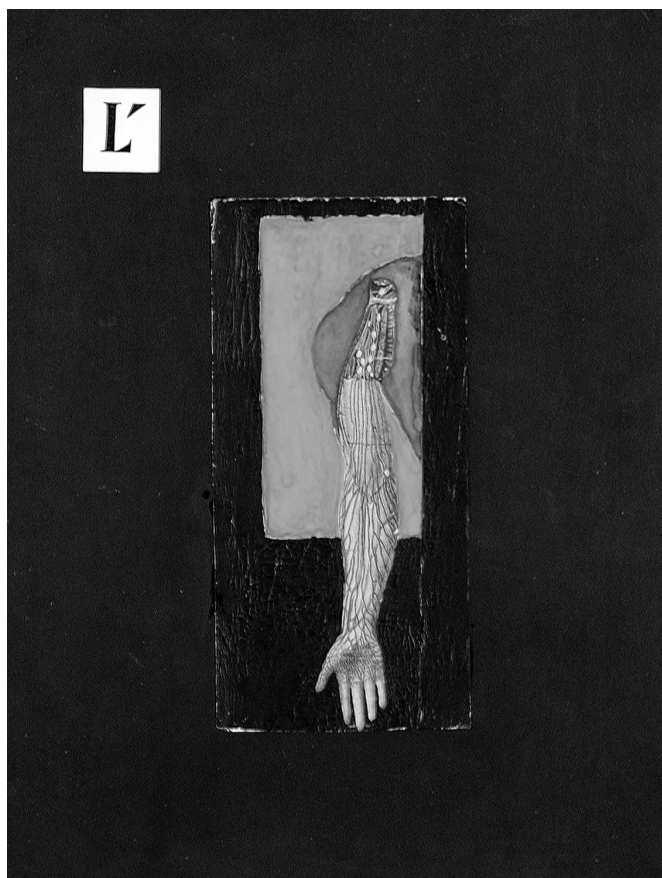
the former principle of harmony has been substituted with the principle of discontinuity. In fact, they do not aspire to establish closed and unambiguous semantic structures, either on a single sheet of paper or within a cycle, disregarding as they do conventional narrative and illustrative order in representing reality.⁶



Marko Ristić, *La vie mobile*, 1926

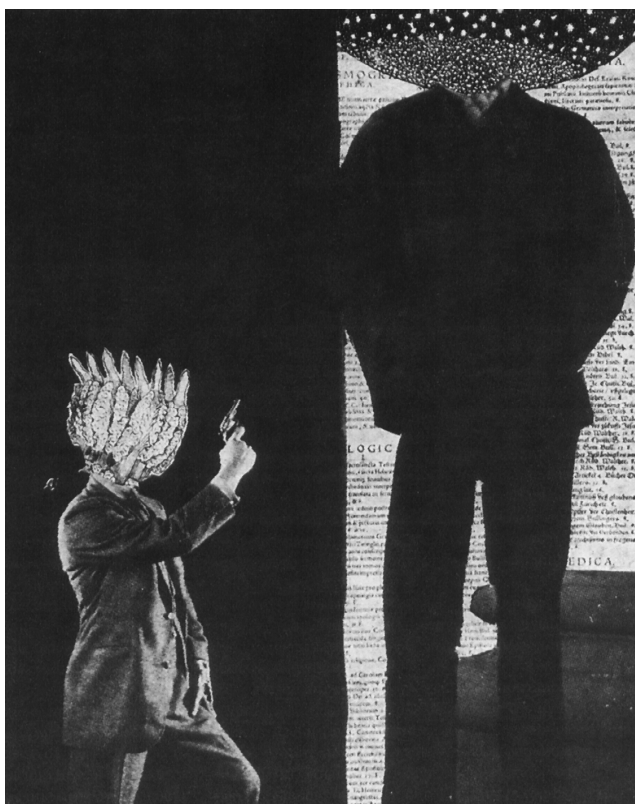
As regards the material used, it is hard to say with precision what principle of selection the author was guided by in articulating the entire series. The visual structure of the photomontage comprises completely different matrices: sometimes they are entire newspaper articles, like in *La vie mobile* (2) and sometimes scraps of colored paper, labels, or playing cards, *La vie mobile* (13). The freely flowing associations and the decomposed picture and text result in a dynamic visual structure, which does not convey precisely formulated thought. On the contrary, it depends on shock and aggression to rivet the spectator's attention. Such resolutely and boldly executed a-logicity and discontinuity of fragments, using readymade pictures, so typical of Marko Ristić's collages, partially draws on the visual experiences of Dada. However, in Ristić's case the potential for exploring personal mythologies was far more important than political engagement.

⁶ The collages and drawings from the *La vie mobile* cycle were subsequently numbered 1 to 13, while originally only the first collage had been numbered, because it bore the title of the entire cycle.



Dušan Matić, Aleksandar Vučo, *L'*, 1930

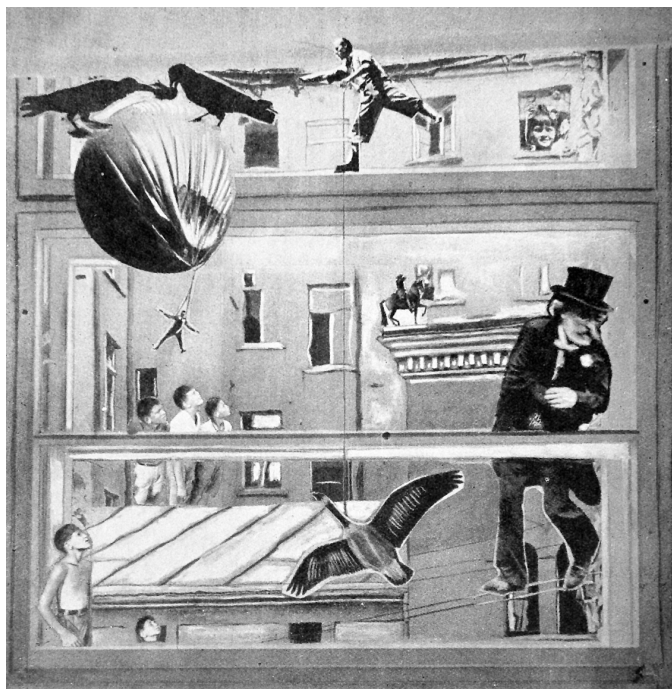
The spectator has difficulty in discarding the habit of conventional recognition of the aesthetic in the *La vie mobile* cycle of collages, in particular since some of them depended on coloristic effects, with green and red accents for instance, placed on a transparent blue paper background. However that would be the wrong way to perceive a pictorial whole which, in principle, does not deal with pictorial qualities; on the contrary, it rejects them in a quest for the principles of meta-reality and anti-aesthetics. The collages, above all, insist on eliminating the fulcrum and on perceptual confusion. Some textual clippings can be associated with picture fragments, as for instance in the case of *Triple désert*, accompanied by a piece of camel, but, on the whole, neither the textual nor the pictorial fragments can be combined into a sensical message. All these “readymade pictures of objects” build up a whole that is not only a-logical but also anti-painting and anti-artistic.



Dušan Matić, *Murky Fishing in Clear Waters*
(*Mutan lov u bistroj vodi*), 1929

Traditional materials are discarded first and foremost: paint, oil, and canvas. Then, even though collages use pictures, which are technical and mass-produced, their authors and original setting are of no consequence. They are found, readymade pictures of objects, as Breton calls them, secondarily used in these collages, with their original functions and previous history forgotten. Pauses and blank intervals necessarily occur between the cut-out photographs and between words, giving the collages from the *La vie mobile* cycle the appearance of linguistic structures. The well-known observation that it was poets, rather than photographers and painters who were interested in the technique of collage, also applies to the context of Serbian Surrealist art.⁷ Namely, collage allows for a compilation of picture and text, but the principles of either medium can be avoided in it.

⁷ R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, 106–107.



Dušan Matić, *The exploits of the "Five Cockerels Gang"*
(*Podvizi družine „Pet petlića“*), 1933



Vane Živadinović Bor, *La prière du soir*, 1931/31

There is no doubt that the collage possesses elements of linguistic systems, but it can also be viewed as a cinematographic structure, as static film, as the Dadaists had already called it. Just how serious Marko Ristić's visual explorations were is also demonstrated by a series of twelve collages named *Crustaceans on the Chest*. It is well known that the visual material used in the collages was from a manual for amateur magicians, *La physique amusante*. In addition Ristić used this manual in two ways: "in the first, the pictures remained intact, as taken from the book, and in the second, certain new elements were added to them, to highlight their grotesqueness and irrationality".⁸ *Crustaceans on the Chest* was published in the almanac *The Impossible* in 1930, with a film script by Aleksandar Vučo by the same name. This can account for the markedly cinematographic atmosphere of these collages, in which unexpected and strange events succeed one another as in a film. *Crustaceans on the Chest* is, basically, a shooting screenplay for a Surrealist movie. Both the screenplay images and the text of the scenario observe this discontinuity in narration. Only occasionally do the collages refer to the text (as those on pages 69 and 72), but that, as a rule, was not their aim, as, just like the script, they do not follow the logical course of the plot.

This series of Ristić's collages, like the one by Vane Živadinović Bor from the same year, 1930, is visually the closest to Max Ernst cycle *La femme 100 tête* (1929), not only because they use the same materials (printed illustrations from old books) but also because their process of creation is the same. In the earliest cycle of Ristić's collages, in *La vie mobile*, certain building blocks, parts of picture and text, were clearly delineated, divided by white blanks of paper. The seams between them were conspicuous, and the entire process of cutting, pasting, drawing in, etc. could be followed step by step. As on an X-ray, the observer could see all the stages of the development of the picture, eventually, articulating the final visual message of the *La vie mobile* cycle. Combining heterogeneous materials, Ristić neither wished to hide nor at least retouch ever so slightly, and thus soften, the sharp seams and differences between the readymade pictures and readymade texts. He let the gash and the clash of different realities hit the eye of the viewer with all their might. In contrast to this open aggression in toppling the coherent and harmonious visual structure in the collages of *La vie mobile*, in the cycle *Crustaceans on the Chest*, Ristić constructed an illusion of a parallel world in which everything was in accord, but only apparently so. If we were to compare these two concepts, then we should say that both are equally revolutionary,

⁸ M. B. Protić, Srpski nadrealizam 1929–1932, *Nadrealizam, Socijalna umetnost 1929–1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, 15.

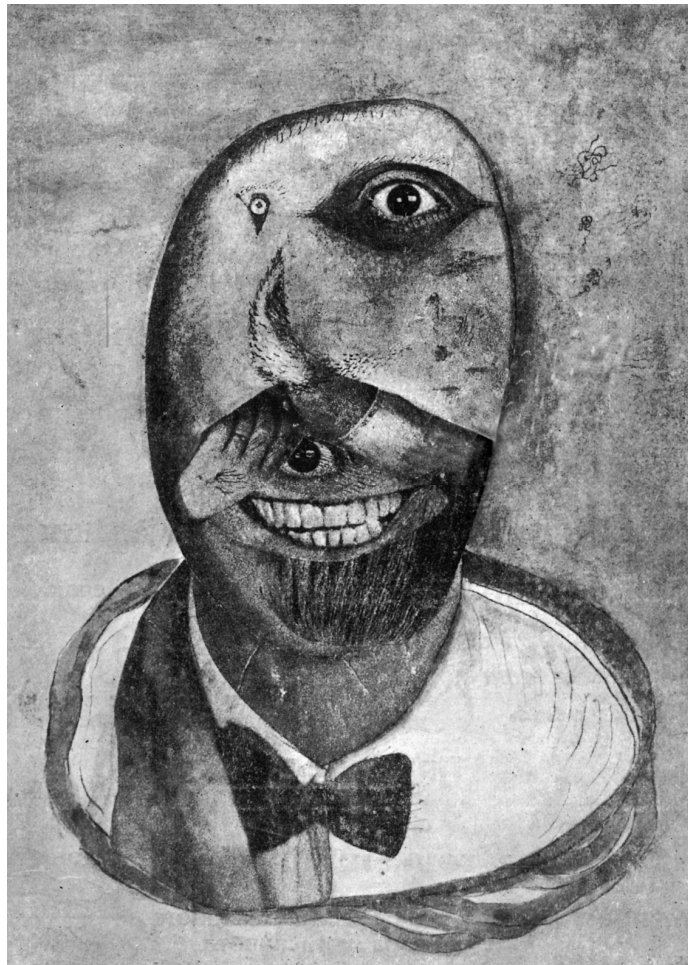
relative to the representational model of art: one brings down the entire system of relations by which things and phenomena function in representing reality, and on the other, instead of observable reality, a supraréality is imposed, in which some other laws of gravity apply.



Vane Živadinović Bor, *Erinnern sie H noch*, 1931/32

The 1930 almanac *Nemoguće-L'impossible* also featured collages by Vane Živadinović Bor and Đorđe Jovanović composed, also, of gravures and illustrations from old books. Already this points to Max Ernst, whose oeuvre was decisive for the reception of Surrealism in the visual arts sphere. An indication of the impressiveness of Ernst's works exhibited in Paris in 1927 was given in Vane Bor's later notes: "Ernst's painting

confounds [us] with its prose atmosphere. I had but one wish: to enter the contest as soon as possible, to follow that direction”.⁹ The new rhetoric structure of the Surrealist opus inspired not only Bor but also many other Serbian Surrealist artists as well; Ristić, Matić, Noe, Aleksandar and Lula Vučo, who themselves embark on experimenting with “cut” and “paste” techniques.



Radojica Živanović Noe, *Untitled (Bez naziva)*, 1931

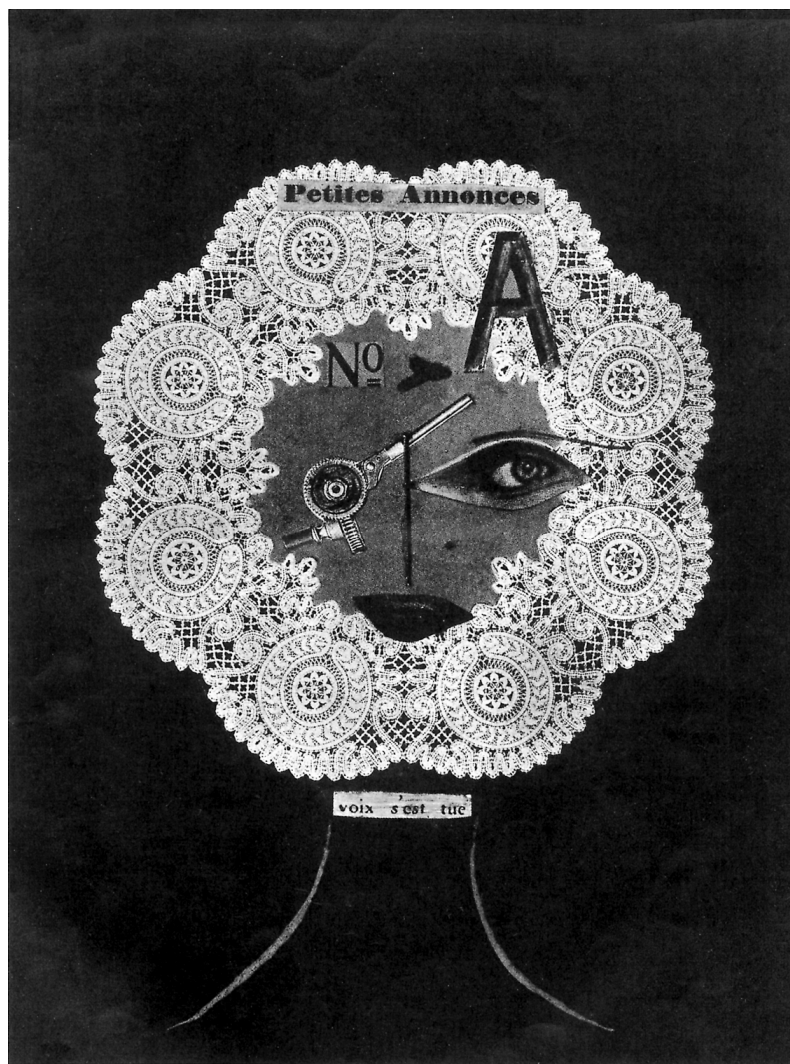
⁹ B. Aleksić, *Chronology*, 142. In 1963, Ristić stated: “The greatest significance of Surrealism is in the fact that it was Max Ernst’s ‘Wind Bride’, that it was a type of wind bringing fresh air, clearing horizons, without which, spiders would indeed have spun a web all over the skies.”, M. Ristić, *Svedok ili saučesnik/Witness or Accomplice*, Belgrade 1979, 170.

The prose atmosphere, which Bor emphasized in connection with Ernst's works, was also a crucial element of his collages *Početak svakog fanatizma* /*The Beginning of Any Fanaticism*/ and *Pejzaž* /*Landscape*/, from the almanac, as well as of later works executed by 1932. He, naturally, takes fragments from old books, but then does not place these plucked out parts into an a-logical relationship, like Ristić, but assembles them into a new narrative-visual composition. Sometimes, as in the collage *La prière du soir*, he seeks to make cuts between the constituent parts, i.e., between the different realities in which the taken inserts originate, as inconspicuously as possible in order to make the resulting image as convincing as possible. A good example of this is *Landscape*, where separate realities are only apparently logically combined. The precision of old illustrations was a sufficiently solid basis upon which the new and bold associations could base their own "precision", such as is in fact required of illustrations in anatomy atlases. Surprised as he may be by the totally unexpected landscape inside the stomach, the viewer can find it acceptable to a certain extent because it is represented by known means. Speaking a succinct visual language, Bor concocted a quip employing a minimum of means, but counting on a maximum of contradictory meanings.

The opus of Vane Bor is an example of a sparing selection of existing matrices, not only for collages but also for photomontages. While capable of finding hidden and ambiguous meanings in them, he was not overly interested in systematically exploring specific ideas, positions or techniques, and engaged in different aspects of analyzing the unconscious from work to work. By this breadth and boldness in experimentation, Vane Bor was closest to Ristić, whose activity was indeed also heterogeneous. Like numerous other Surrealists, writing philosophical-theoretical texts and poetry did not prevent them from exploring collage, photocollage, assemblage, photogram and film.

Vane Bor, a student of law in Paris, did not need much preparation to make several collages in 1927, and several photomontages some time later. These are works whose dimensions also constitute intimate visual statements. The first collages were witty portraits, like when children play with colored paper, manifesting the joy and pleasure of creation while disregarding established rules. On the other hand, Bor saw photomontage primarily as static film, and endeavored, through that multilayered structure, to relate his dreams, recollections and erotic impulses, and thus, as psychoanalysis says, make them come true in a roundabout way. It is a fact that photomontages, as well as collage, lend themselves more easily to representing an act or a situation that are an illusion of time. Employing the technique of montage, readymade pictures of objects and

events are transformed into a new structure, which is not the same as the simple sum or a sequence of individual photographs. Indeed, Teige remarked long ago that photomontage “is actually closer to film than to photography. Film is a stroboscopic photomontage, in continuity, which develops in time. Photomontage is a simultaneous-optical synthesis on a plate. It is, if one can say so, static film”.¹⁰



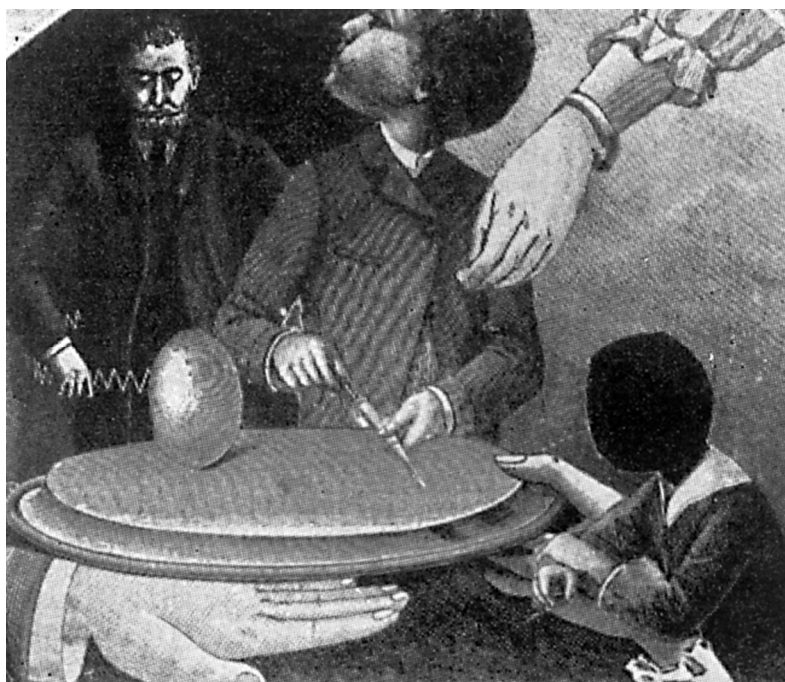
Radojica Živanović Noe, *The horse Croaked (Crko konj)*, 1931

¹⁰ K. Teige, *On Photomontage*, 160.

In his photomontages, as in his collages, Vane Bor dramatically reduced materials in order to produce, with admirable simplicity, a work charged with tension which could be read in different ways. One can say that he constructed his own language, primarily characterized by an acute feeling for film effects. *Memorija /Memory/*, *Ilustracija za vaspitanje dece /An Illustration for Upbringing Children/*, *Erinnern Sie H Noch* and *Kolaž /Collage/* belong to a group of photomontages which, together with a series of photograms, came into being as a result of Bor's interest in avant-garde film. In a cinematographic way he organized, first of all, the set behind the embracing couple in *Memory*, as well as the yawning black gap in the 1932 *Collage*, for had it not been precisely the "cinema that invented empty space".¹¹ It is in that context that all other optical effects should be viewed: the fusing of images and the shifting of the angle of observation, the frustrating proportions and ratio of sizes among objects, the blurred relations between man and machine, man and the environment, etc. All these are just some of the devices Bor employs to promote the "static" film event in his photomontages. Above all, he is a master of attraction, of creating an atmosphere of uncertainty and tension. With fragments of photographs pasted on a dark paper background, Vane Bor suggests an experience of cinematographic suspense. Thus, without narration, as in silent movies, in the works *Collage* (1932) or *Portret (Mrtvačka glava) /Portrait (The Skull)/* (1927), for example, photograph fragments are assembled into an exciting frame. In that context it is very important to draw attention to the 1932 photomontages, among which *An Illustration for Upbringing Children*, *Erinnern Sie H Noch* and the mentioned *Collage* are true examples of building non-narrative tension, where the picture is just a trigger to stimulate the viewer mentally and emotionally to recognize "the horror of it all". The articulation of suspense in a single frame shows how artfully Bor used the expressive devices of photomontage. If it were true that montage is a principle common to the theater, film and collage, then photomontage would primarily be film, as for Eisenstein... "Film was primarily montage"¹².

¹¹ P. Bonitzer, *Slikarstvo i film /Painting and Film/*, Film Institute Belgrade 1998, 87 to 89.

¹² S. M. Eisenstein, *Montaža Atrakcija /The Montage of Attractions/*, Belgrade 1964, 57. In his 1923 essay, *The Montage of Attractions*, Eisenstein wrote about the similarity of the theater, film and collage: "I introduce attraction as a regular, independent and primary element in the construction of a theatre performance – a molecular unity (i.e., the unity of the constituent elements of the effective force of the theatre, namely theatre in general. This fully corresponds to the 'painting arsenal' employed by Georges Grosz or the elements of photographic illustration (photomontage) of Rodtchenko." *Idem*, 30.



Marko Ristić, *Crustaceans on the Chest (Ljuskari na prsima)*, 1930

Mutan lov u bistroj vodi /Murky Fishing in Clear Waters/ is a photomontage by Dušan Matić, first published in 1930 in the almanac and then in *Le surréalisme au service de la révolution* (1933). It accompanies Matić's poem bearing the same name and establishes continuity in Surrealist poetic-artistic practice with Dedinac's *The Public Bird*.¹³ *Murky Fishing in Clear Waters* proceeds from the conciseness of folk sayings, and that type of simplicity is then translated also to the plane of visual/graphic language. The free associations of Surrealists in visual as well as poetic language have been seen to lend themselves readily to molding according to fundamental linguistic models. Fragmented pictures form a new whole, one not totally anarchic and chaotic in meaning but readable and understandable, which, nevertheless, observes

¹³ D. Matić. La pêche trouble dans l'eau claire, (translated by K. Popović). *Le surréalisme au service de la révolution*, No. 6, Paris, 1933, 31–32. The contributions of Zdenko Reich, Préface a une étude sur la métaphore (25–27) and Marko Ristić, L'humour attitude morale (36–39) were published in the same issue. Under the title "Des surréalistes yougoslaves sont au bain", Réne Crevel first drew attention to the strengthening of nazism and fascism and then presented the "Surrealist Movement" in Belgrade and described the arrests of Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Koča Popović and Đorđe Jovanović in December 1932 (36–39).

the basic principles of the picture, which is of art. What would be the answer to the question: what is real in a photocollage or photomontage? Could it be a photograph of a man with a gun in his hand? If the viewer were, even for a moment, to think that that was real, Matić disillusions him at once, because the man has grass turf for a head. It is a picture that is a pure creation of the spirit, although it seems possible to find a basis in reality for some of its elements.

As a new medium using technically reproduced pictures, photomontage sets traps for natural perception. At first glance it seems that, thanks to the documentary values of photography, it is possible to find anew the lost thread of mimetic representation of the real world, but it is from there that the numerous manipulative processes employed by the art of Surrealism proceed. In his collage *Murky Fishing in Clear Waters*, Dušan Matic uses the documentary nature and precision of photography to obtain a new artistic synthesis, representing surreality. Varying dark and light surfaces, he puts the viewer into an embarrassing position, because the picture hovers between dream and reality.



Marko Ristić, *Crustaceans on the Chest (Ljuskari na prsima)*, 1930

Dušan Matic and Aleksandar Vučo used almost the same montage methods, and they also observed the principle of heterogeneity with regard to authorship. Namely, in 1930, the two of them made the montages *Rognissol*, *Rekom kućujem zid (With the River I House the Wall)* and *L'*,

exploring the possibilities of collective creative work with joint action taking precedence over individual authorship ambitions. These works were created in an atmosphere of close collaboration among the Serbian Surrealists surrounding the publishing of the almanac, which is also attested to by the use of the same graphic and typographic elements. The capital 'L' in the name of the almanac, together with the anatomical drawing of a human hand and painted segments, form the a-logical and multimedia structure of a painted collage. Matić and Vučo continued to collaborate, producing several Surrealist objects, i.e., assemblages, and later also the book *Podvizi družine 'Pet petlića' /The Exploits of the 'Five Cockerels' Gang/* (1933). Aleksandar Vučo wrote this book for children and Dušan Matić made its unconventional pictures with "drawing scissors". "What is the use of a book without pictures", says Alice in Wonderland, quoted by Matić in the foreword to the book, where he explains the photomontage i.e., the "paste picture": "When, having looked at them a hundred times, the pictures start to bore you, let your scissors graze on them. Scissors are faster than a kangaroo. Cut out the girl's little legs and stick them on the door... Cut out the ravens from the snow and glue them onto a balloon... This is how you get a paste picture. A picture of chance. A picture of emotion. This is how, from immobile, tombstone pictures you get a live picture, a life picture. This is the way to unite forever disunited pictures and obtain the kind of pictures you want – desire pictures".¹⁴

While this fine and correct statement about photomontage requires no additional explanation, we should say that Matić accurately describes the concept of Surrealist photomontage, i.e., of cut and paste pictures. He emphasizes its rhetoric, but even more importantly, he reveals its closeness to projections of the unconscious, since it is a "desire picture". In addition, we should not forget that it is not only montage among the visual arts that relies on the recycling of the same material. Avant-garde literature, poetry and film all employ cut and paste method, but in different ways: alliteration, rhyme, refrain, cuts, etc. The techniques of recycling are, in a sense, similar to dreams, because, like dream imagery, they provide pleasure because of the easy release of bottled up energy.¹⁵

¹⁴ A. Vučo, *Družina "Pet petlića" /The Exploits of the "Five Cockerels' Gang"/*, Belgrade 1959, 13–14.

¹⁵ "The economy of the rediscovery of the known is gratifying" and "with its techniques art translates the shapeless into legible form, even into form which determines the order of perception and visual language." J. Baudrillard, *Simbolička razmena i smrt /Symbolic Exchange and Death/*, Gornji Milanovac 1991, 252.



Nikola Vučo, *Untitled (Bez naziva)*, 1926

Concluding this analysis of collage/montage in Serbian Surrealism, let us note that a number of the published works have not been signed, and can thus be considered to have resulted from joint activity. Avant-garde ideas, stressing the advantages of new, collective, as opposed to traditional, individual art, are well known but insufficiently emphasized in Surrealism. Surrealist magazines were expected to be clearly ideologically committed, such as the commitment openly expressed at the time both

by collages and photomontages on the cover pages of the leftist publications of Nolit (New Literature) which had begun coming out in 1928. The link between Nolit's books and collages/montages was so firm and functional that some contemporaries believed that Nolit should be credited with using the new visual language first. Surrealist collages and photomontages, from 1926 and 1927, however revolutionary in technical and visual terms, were never considered in the service of the mass propaganda of social revolution, so that even then the bourgeois left claimed that Surrealists were primarily interested in keeping up the *l'art pour l'art* practice. From Cubism, Futurism, Dadaism, Russian Constructivism and Surrealism, collage and photomontage were keenly used techniques not only as a new expressive device of the avant-garde, but also in designing aggressive advertising for new ideological messages. Nevertheless, we should recall that in his essay on Surrealism, Benjamin drew attention to the fact that this very accusation had been leveled at art repeatedly in its history, but that it should never "be taken literally, for it was almost always a flag under which goods which cannot be declared sail because they are still nameless"¹⁶.

The artistic activity of the Serbian Surrealists was of a multimedia nature, with their basic interest being innovation and experimentation, namely the new media, which at the time were primarily collage, photography and film. Classical art disciplines such as oil on canvas and prints were not valued in the circle of the Surrealists, and the only trained painter among them, Radojica Živanović Noe, publicly renounced his practice as painter. The works of Marko Ristić, Vane Bor, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Nikola Vučo, Radojica Živanović Noe, Đorđe Kostić and Oskar Davičo should be re-evaluated and viewed in the context of 20th century art. Their collages, photographs, photograms, photocollages, assemblages and objects negate the traditional categories of art and the concept of realism, while proposing new procedures and criteria of convulsive beauty, which is arrived at by experiment rather than by conventional methods. In addition, it should be borne in mind that avant-garde art movements, until the emergence of Dadaism, and then also Surrealism, generally did not refer only to the Serbian but also to the Balkan cultural context. Such a milieu, as Ristić observed, "was not convenient even as the object of passionate, consistent and extreme negation of the established norms and conventions of the bourgeois culture."¹⁷

¹⁶ W. Benjamin, *Nadrealizam, poslednji trenutni snimak evropske inteligencije / Surrealism – The Last Snapshot of the European Intelligentsia*, *Eseji*, Belgrade 1974, 265.

¹⁷ M. Ristić, *Witness or Accomplice*, 171.



Nikola Vučo, *Untitled (Bez naziva)*, 1929

Миланка Тодић

„ЛЕПАК СЛИКЕ“ У НАДРЕАЛИЗМУ
(Резиме)

„Кад сто пута прегледате слике и досаде вам, пустите маказе нека их обрсте. Маказе су брже од кенгура. Отсеците девојци ножице и прилепите их на врата... Отсеците гавране са снега и прилепите их на луфтбалон... Тако се добија лепак-слика.“

Душан Матић, *Подвизи дружине*
„Пет петлића“, Београд 1933.

У надреалистичким „лепак сликама“, односно, колажима и фотоколажима, инсистира се на елиминисању тачке ослонца и на конфузији у опажању. Иако се неки текстуални исечци могу повезати са деловима слика, у целини, ни текстуални ни сликовни фрагменти, међусобно се не могу сложити у једну смислену поруку. „Лепак слике“ граде не само алогичну, већ исто тако и антиуметничку целину. Оне су одбациле, најпре, традиционалне уметничке материјале и медије какви су: боја, уље, платно, а затим су смело присвојиле техничке и масовно репродуковане слике, чији је изворни контекст или претходна историја, одбачена као небитна. То су нађене или редимејд слике објеката, како их називао Бретон. Између фрагмената фотографија, разгледница, илустрација и исечака из новина, као и између речи, нужно се појављују у „лепак сликама“ паузе, бели интервали. Ти оштри резони, осим што негирају континуитет и линеарност у опажању/читању, деконструишу представу о свету. Колаже, како Марка Ристића тако и Вана Бора, Душана Матића и Радојице Живановића Ноа треба разумети као специфичне језичке структуре. Позната констатација да су песници, пре него фотографи и сликари, били заинтересовани за технику колажа потврђена је и у контексту уметности српског надреализма. Наиме, колаж дозвољава компилацију слике и текста, али у процесу конституисања дела он избегава принципе и једног и другог медија. Колаж се, такође, може посматрати и као кинематографска структура, као статични филм јер манипулише фрагментима заустављеног времена. Разни поступци монтаже, конструкције и декомпоновања воде ка изградњи хетерогене и мултимедијалне авангардне визуелне форме која обликује језик фикције српског надреализма у потрази за револуционарним принципима антиестетике.

UDC 7.037.5(497.11):7.011.22



Бетовен I
Beethoven I

1926/29

Никола Вучо
Nikola Vučo

VARIA

Jarmila Gabrielová

ANTONÍN DVOŘÁK AND RICHARD WAGNER*

Abstract: The essay deals with the relation of prominent Czech composer Antonín Dvořák (1841–1904) to the personality and work of Richard Wagner (1813–1883). As opposed to the common opinions linking Dvořák's name with Wagner's ideological opponents and placing his 'Wagnerian' period in the early phase of his career only, our examination shows that Dvořák's interest in Wagner and his music was of deep and lasting nature and was significant for him throughout the whole of his life.

Key words: Antonín Dvořák, Richard Wagner, Dvořák's 'Wagnerianism', reception of Wagner in Czech music, Wagnerian influences.

Today, more than a hundred years later, it is hard to imagine what a tremendous influence the life and work of Richard Wagner had on the minds of his contemporaries, or his impact on at least the next two generations of composers and their audiences. Without exaggeration we can say that almost no important musicians of the second half of the nineteenth century and the early twentieth century remained indifferent to Wagner's legacy, without taking note of it—regardless of whether, in the period atmosphere of polarised opinions and values, they considered themselves 'Wagnerians' and continued consciously along the trail he had blazed, or whether they found themselves in the camp of the opposition as regards both art and views of the world. Everything indicates that Antonín Dvořák (born 8 September 1841 in Nelahozeves, died 1 May 1904 in Prague), whose name is often linked with Wagner's ideological opponents, was no exception in this regard.

Music historians and journalists who have devoted detailed attention to Dvořák's life have generally been in agreement in their view of his relation to Richard Wagner. They all place Dvořák's 'Wagnerian' (or 'New German') period in the early phase of his career, in the 1860s. They refer to a tendency toward expansion and loosening of form manifesting itself in his orchestral works from this period, i.e. in the first two symphonies and the A major cello concerto, and also point out what they take to be allusions to particular passages from Wagner's music, not

* *Editor's note:* The Czech version of this article has been published in the collection of papers *Richard Wagner a česká kultura* (ed. Pavel Petránek, Národní divadlo Praha, 2005, pp. 239–248, ISBN 80-7258-190-2). The article has been revised and slightly extended for publication in our journal. The American musicologist and Dvořák scholar David Beveridge has translated the main text into English.

only in Dvořák's operas *Alfred* (1870) and *Král a uhlíř* (King and Charcoal Burner, first setting, from 1871) but even in chamber works, namely the three string quartets without opus number in B flat major, D major, and E minor from 1868-70. Agreement prevails also in the notion that this 'Wagnerian' and 'New German' enchantment represents only a short episode in Dvořák's stylistic development, which ended definitively in the early 1870s.

Space does not allow a detailed analysis here, aimed at investigating the truth and justification of these interpretations. Instead I shall attempt to map and classify the available evidence as to when and where Dvořák may have encountered Wagner's works, what music by Wagner he may have known, and what his opinion was on this music and its composer.

I

If we start by seeking the source of the common opinions regarding Dvořák's 'Wagnerianism', we find with little difficulty that they undoubtedly came from the composer himself. However, he spoke of his relation to Wagner in his youth only many years later, in a biographical interview with the British journalist Paul Pry (about whom we have no information) during his third concert trip to England in the spring of 1885. More than twenty years after the fact, and more than two years after Wagner's death, Dvořák recalled very vividly the composer's visit to Prague (in 1863), saying 'I was perfectly crazy about him, and recollect following him as he walked along the streets to get a chance now and again of seeing the great little man's face.' In the same context he mentions Wagner's significant influence on the harmony and orchestration of his opera *Král a uhlíř* (first setting, from 1871), which however he says he later destroyed.¹

Another source of information about inspiration from Wagner is a letter Dvořák wrote to the Viennese critic and music journalist Eusebius Mandyczewski on January 7, 1898 in which at Mandyczewski's request he provides information on unpublished and unperformed works from his youth. In this case, however, he is considerably more reserved and only mentions briefly that he had written an overture in D flat - C (the overture to the opera *Alfred*), 'wo sich auch schon Wagner meldet'

¹ Enthusiasts Interviewed. No. XVII. „Pann“ Antonin Dvorak, in: *Sunday Times* (London), 10 May 1885, p. 6. Reprinted and commented in: David R. Beveridge (ed.): *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, Oxford 1996, pp. 281-288. German translation and commentary in: Klaus Döge: *Antonin Dvořák. Leben. Werke. Dokumente*,² Zürich – Mainz 1997, pp. 316–328.

(where now Wagner, too, makes himself known'); by contrast he says his earlier symphony in B flat major (No. 2) from 1865 was marked by the influence of Schumann.²

Discussions regarding where the beginning composer might have encountered Wagner's music and which works he may have come to know before 1870 usually focus on the first public performances of Wagner's works in Prague, during the 1850s and 1860s. They almost always refer to the Prague premieres of the operas *Tannhäuser*, *Lohengrin*, and *Der fliegende Holländer* (The Flying Dutchman) presented between 1854 and 1856 in what was then called the Landestheater (now the Estates Theatre) by the conductor and composer František Škroup; on the other hand the Prague premiere of *Rienzi* in October 1859 is not usually mentioned. Also cited are concerts of the Cecilia Society of Prague given by Anton Apt, likewise in the 1850s, in particular a concert on February 27, 1858 that included a performance of Wagner's cantata *Das Liebesmahl der Apostel* (The Love Feast of the Apostles) as well as a concert on March 12, 1859 featuring Hans von Bülow as both conductor and pianist which included the prelude to *Tristan und Isolde*. And at the centre of attention stand three Prague concerts on Žofín Island conducted by Wagner himself on February 8 and November 5 and 8, 1863, which included excerpts from operas not yet published or performed on stage at that time: *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Die Walküre*, and *Siegfried*.

It goes without saying that Dvořák could not attend the Prague premieres of Wagner operas under Škroup in the mid-1850s, because he was not yet in the city at that time. However, theoretically he could have attended some of the reprises of those works as well as the later production of *Rienzi*. It must be said, however, that we have no evidence for this. In view of Dvořák's well-known financial difficulties during the time of his studies at the organ school in Prague (1857–59), we can probably assume that he did not get to the theatre very often then. And the above-mentioned interview in the *Sunday Times*³, which we have good reason to consider one of the most reliable sources of information on the first ten to fifteen years of Dvořák's residence in Prague, indirectly confirms this assumption: he vividly recalls how he longed at that time to see operas, especially, and how disappointed he was when for lack of money for a ticket he was unable to see a performance of Weber's *Der Freischütz*. Here he makes

² Cf. Milan Kuna et alii (ed.): *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty* [Antonín Dvořák Correspondence and Documents]. Vol. 4. *Korespondence odeslaná 1896–1904* [Correspondence Dispatched 1896–1904], Praha 1995, pp. 112–113.

³ See footnote 1.

no mention of the Wagner operas referred to above that were performed in Prague before 1860. However, he recalls having heard *Die Meistersinger von Nürnberg* just before composing *Král a uhlíř* (first setting), i.e. in 1871; the Prague premier of *Die Meistersinger* is known to have taken place in the Landestheater on April 24 that year.

It also remains an open question whether Dvořák himself played, as is usually asserted in the literature, in the two Cecilia Society concerts featuring music by Wagner in February 1858 and March 1859 and in the concerts Wagner conducted in February and November 1863. The notion that Dvořák participated actively in these concerts rests on the allegation that soon after arriving in Prague, i.e. already in the autumn of 1857, he joined the orchestra of the Cecilia Society as a violist, and on the supposition that the orchestra of the Provisional (Czech) Theatre, of which Dvořák was a member, participated in those landmark concerts in 1863. Actually, however, it is impossible to determine reliably whether Dvořák performed in all the concerts of the Cecilia Society given from the late 1850s through 1865 when this institution was dissolved, or whether the orchestras for those three concerts in 1863 included members of the orchestra of the Provisional Theatre.⁴ If Dvořák played under Wagner's baton, that it seems strange to say the least that in his interview for the *Sunday Times*⁵ he says nothing at all about how Wagner struck him as a conductor or what impression Wagner's music made on him during those concerts. If he had really been a member of the orchestra in those concerts he would certainly have had sufficient opportunity to see the admired composer up close and perhaps even greet him and exchange a few polite words with him.

II

As mentioned above, biographers of Dvořák have by and large been in agreement that those 'Wagnerian' influences in Dvořák's music rapidly and permanently vanished early in the 1870s. And for this reason they do not trace various later occasions when he may have come into contact with Wagner's music. Perhaps it will be in place here to point out and summarise at least some of these occasions.

In regard to staged presentations of Wagner's works in Prague theatres, after the 1871 production of *Die Meistersinger* came a rather long break.

⁴ It was Miroslav K. Černý who was discussing this problem last; cf. Malá dvořákiana. Nové doplňky k životopisu Antonína Dvořáka [Little Dvořákiana. New Supplements to the Biography of Antonín Dvořák], in: *Opus musicum* 36 (2004), No. 3, pp. 2–6.

⁵ See footnote 1.

We know that the Czech Provisional Theatre intentionally avoided presenting operas by Wagner for the whole period of its existence (1862–1881/1883). However, starting in 1885, with the arrival in Prague of the zealous Wagner expert and advocate Angelo Neumann (born 1838 in Vienna, died 1910 in Prague), Wagner's works were presented systematically in high-quality performances in Prague's German theatres. From the beginning of 1888 these performances were given in the grand building of the New German Theatre, which was opened festively on January 5 that year with a new production of *Die Meistersinger*. Through the 1891–1892 season, i.e. up to the time of Dvořák's departure for the United States, all of Wagner's musical-dramatic works starting with *Rienzi* were performed there with the exception of *Parsifal*.⁶ We have no evidence that Dvořák attended these performances, nor that he attended the first Czech performances of Wagner's operas at the National Theatre, i.e. *Lohengrin* (opened January 1885) and *Tannhäuser* (six years later). Nor can we rule this out, however. If we are to believe a later recollection by Josef Kovařík, Dvořák's assistant and family friend during his stay in America, that when the conductor Seidl asked Dvořák in New York whether he knew Wagner's *Siegfried* he replied, 'I have seen it only once,'⁷ then this could only have been in the German theatre in Prague between 1887 and 1892.

From another recollection published by Josef Michl, who was Dvořák's pupil at the Prague Conservatory, we learn about composer's trip to Vienna for the purpose of receiving his state scholarship. On that occasion, Dvořák is said to have attended rehearsals for *Tannhäuser* and *Lohengrin* at the Court Opera. If we are to believe this recollection, then this must have been rehearsals for Viennese premieres of both operas that took place in November and December 1875.⁸

⁶ Cf. Jitka Ludvová: Německý hudební život v Praze 1880–1939 [On German Music Life in Prague 1880–1939], in: *Uměnovědné studie* [Studies in Art History and Theory], Vol. IV, Praha 1983, pp. 53–180.

⁷ Cf. Michael B. Beckerman: *New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life*, New York 2003, p. 215.

⁸ Cf. Josef Michl: Z Dvořákova vyprávění [What Dvořák told us], in: *Hudební revue* VII (1913–1914), p. 402. The opening nights for both operas were November 22 and December 15, 1875 respectively. (After Herbert Barth – Dietrich Mack – Egon Voss: *Richard Wagner. Leben und Werk in Bildern und Dokumenten*, Mainz – München²1982, p. 28.) In Josef Michl's version, Dvořák was observing Wagner during the rehearsal and wished to speak to him. However, he did not dare to approach him and introduce himself to him having in mind that Wagner was at the top of his fame while his own name was still almost unknown at that time. Actually, it is our assumption or hypothesis mentioned above (i.e. that Dvořák probably had not participated in Wagner's Prague concerts in 1863 and had not met Wagner in person at that time) that seems to be supported by this recollection. At the same time, it is strange that the

By the 1870s and 1880s Wagner's music had become a relatively normal part of programs in public concerts, represented by operatic and concert preludes and overtures, solo and choral excerpts from various operas and music dramas, and/or paraphrases and arrangements for piano or other instruments. This applied to Prague as well, where for example the cantata *Das Liebesmahl der Apostel* (The Love Feast of the Apostles) was performed again in a concert of the Hlahol Association on March 27, 1870, this time however in Czech under the title *Letnice* (Pentecost), and then the Philharmonic concerts included in succession the *Faust Overture* (November 27, 1870), the prelude to *Die Meistersinger* (December 12, 1869 and April 16, 1871), and the prelude and conclusion of *Tristan und Isolde* (April 27, 1873), all conducted by Bedřich Smetana. Two more important concerts, this time consisting exclusively of works by Wagner, were given on March 11, 1883 and March 16, 1884. They were led by Ludwig Slansky, chief conductor of the Landestheater, and included excerpts from all four operas of *Der Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, and *Götterdämmerung*) as well as from *Die Meistersinger*, *Tristan*, and *Parsifal*.⁹

As in the case of the opera productions mentioned above, however, here again we generally have no evidence regarding which if any of these concerts Dvořák may have attended, and which of the works performed he thus actually heard. Exceptions are cases where Wagner's music was on the program of concerts that also included performances of Dvořák's own works, in some cases even premieres. The first such occasion was a Philharmonic Concert on Žofín Island on March 30, 1873 in which Dvořák's orchestral nocturne *Májová noc* (May Night) was played along with the prelude to *Tannhäuser* and Beethoven's Symphony No. 7 in A major; the conductor was again Ludwig Slansky. Ten years later, on January 6, 1883, Siegmund's song from *Die Walküre* sounded along with Dvořák's overture to the opera *Dimitrij* (first version), Nocturne in B major, Op. 40, and Waltz in D flat major for piano, Op. 54, No. 4 in a concert given by František Broulík, a member of the corps of soloists of the Vienna Court Opera. The program for the thirteenth popular concert of the Umělecká beseda (Arts Society) on February 2, 1890 included the premiere of Dvořák's Symphony No. 8 in G major

name of Dvořák's later partisan and friend, Hans Richter, who was the conductor of the Vienna Wagner performances of 1875 (see below) is not mentioned in Michl's article at all. As a matter of fact, there are no other sources reporting of Dvořák's trip to Vienna in the mentioned space of time.

⁹ Cf. a.o. Vladimír Lébl and Jitka Ludvová: Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895 [Prague Symphonic Concerts in the years of 1860–1895], in: *Hudební věda* [Musicology] XVII (1980), No. 2, pp. 99–138.

alongside the prelude and final scene from *Tristan und Isolde*. And finally the program for the Czech Philharmonic Concert on April 11, 1896, whose central number was Dvořák's Cello Concerto in B minor in its Czech premiere, opened with Wagner's *Faust Overture*.¹⁰

Also noteworthy in this regard are the programs of Dvořák's concerts in England. For example in the concert of the London Philharmonic Society on April 22, 1885 the world premiere of Dvořák's Symphony No. 7 in D minor was followed immediately by Walther's song (the 'Preislied') from Wagner's *Die Meistersinger*. The English premiere of Dvořák's cantata *Svatební košile* (The Spectre's Bride), in the first part of a concert at the music festival in Birmingham on August 27, 1885, was followed after the interval by excerpts from *Tristan und Isolde* and *Die Walküre* among other works. And after the closing 'Agnus Dei' in Dvořák's *Requiem* in its world premiere at the festival in Birmingham on October 9, 1891 came the prelude to *Parsifal* and Beethoven's Symphony No. 7.¹¹

III

Dvořák's relations with orchestral and operatic conductors form a story in themselves, and constitute a remarkable link between him and Wagner. At least three of these conductors, who were among the top luminaries in interpretational art of the time and who played a major role in performing and disseminating Dvořák's works, were also, if not primarily, outstanding conductors of music by Wagner. In the first place we must name Hans Richter (born 1843 in Győr/Raab, died 1916 in Bayreuth), who devoted himself to Dvořák's music most systematically and who was linked with our composer by many years of artistic and personal friendship. In the late 1870s, when Richter met Dvořák for the first time and introduced his works to audiences in Vienna, he had already conducted productions of *Tannhäuser* and *Lohengrin* at the Vienna Court Opera in the autumn of 1875 shortly after assuming the position of chief conductor there, and most significantly the landmark first complete performance of *Der Ring des Nibelungen* at the Bayreuth festival in August 1876. Later he promoted Wagner—and also Dvořák—especially in London. Until 1912 he was also a regular conductor at the Bayreuth Festival. In letters Dvořák wrote to Richter in June 1898 and

¹⁰ Lébl and Ludvová (see footnote 9); Milan Kuna et alii (ed.): *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*. [Antonín Dvořák. Correspondence and Documents]. Vol. 10. *Dokumenty*. [Documents]. Chaps. X-XVI, pp. 181–182, 215, 220, 260.

¹¹ Milan Kuna et alii, Vol. 10 (see footnote 10), pp. 198–199, 202–204, 234–234, 250–251.

February 1902 he repeatedly stated his intent to come to Bayreuth and attend the Wagner festival, but he never did make the trip.¹²

Another in the gallery of great conductors was Hans von Bülow (born 1830 in Dresden, died 1894 in Cairo), conductor of the world premieres of *Tristan und Isolde* and *Die Meistersinger* in Munich. Works by Dvořák he later had in his repertoire included the *Hussite Overture*, which he conducted for the first time in November 1886 in Hamburg, and above all the Symphony No. 7 in D minor, which he led to extraordinary acclaim in two concerts in Berlin in October 1889. We know that this Berlin performance was an unforgettable experience for the composer himself from the title page of his autograph of the symphony, on which he pasted Bülow's photograph and wrote whimsically: *Sláva! Tys' toto dílo přivedl k životu!* ('Praise to you! You have made this work come to life!') Already two years earlier, late in 1887, Dvořák had dedicated his Symphony No. 5 in F major to Bülow as a token of gratitude and respect.¹³

During Dvořák's stay in the United States from 1892 to 1895 he became well acquainted with the conductor Anton Seidl (born 1850 in Budapest, died 1898 in New York), who in December 1893 introduced to the world Dvořák's most famous symphony, *Z Nového světa* (From the New World), in E minor. Seidl, who died tragically a few years later, was also an enthusiastic Wagnerian and an expert on that composer's music. In 1872 he had come to Bayreuth where he had served Wagner as an assistant for several years and helped in preparations for the first complete performance of the *Ring* in the summer of 1876. Starting in the late 1870s his positions had included conductor for Angelo Neumann's Wagner Society, and in 1882 he had conducted the first complete performance of the *Ring* in London. In 1885 he had collaborated with Neumann for a short time in Prague. (See above.) In the same year he was called to the Metropolitan Opera in New York, where before Dvořák's arrival he led the American premieres of *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger*, and individual operas of the *Ring*. According to the testimony of Josef Kovařík, Dvořák and Seidl met regularly in New York and had long and animated debates primarily about Wagner and his music. Allegedly Dvořák asked repeatedly about Seidl's experiences with Wagner at

¹² Cf. Otakar Šourek: *Antonín Dvořák a Hans Richter. Obraz uměleckého přátelství* [Antonín Dvořák and Hans Richter. The Image of an Artistic Friendship], Praha 1942; Dvořák's letters are published here in Czech translations on pp. 72 and 78–79. For original German versions, cf. Milan Kuna et alii, Vol. 4 (see footnote 2), pp. 133–134 and 238.

¹³ Cf. Otakar Šourek: *Život a dílo Antonína Dvořáka* [Life and Works of Antonín Dvořák], Vol. 2, ³Praha 1955, pp. 182–183, 231–232.

Bayreuth and listened to detailed stories about them. Kovařík's report is confirmed by a letter Dvořák wrote in New York on January 29, 1895 to his friend Jindřich Káan, director of the conservatory in Prague, in which—with his typical brevity and restraint—he mentioned that he often went to a coffeehouse where Seidl would tell him about Wagner and how he composed *Parsifal*, and that it all 'interested him tremendously'.¹⁴ Also evidently characteristic, however, is the fact that neither this explicit interest nor his friendship with Seidl persuaded Dvořák to attend performances of Wagner's operas at the Metropolitan Opera—with the exception of *Siegfried* early in 1894, which however he reportedly left after the first act.¹⁵

IV

Written sources from the last decade of Dvořák's life documenting his relation to the music of Wagner are only sporadic. In his article *Music in America*, Dvořák addressed Wagner together with C. M. Weber as 'national' German composers and, at the same time, declared *Die Meistersinger* for Wagner's 'most German' work.¹⁶ In his well-known article about Franz Schubert, he mentioned Wagner in several places, expressing appreciation for the fact that he 'condensed all his genius into ten great music-dramas', invented 'weird harmonies' for Ortrud's scenes in *Lohengrin*—which however he said were anticipated in Schubert's *Erkönig* and *Der Doppelgänger*—and 'struck the true ecclesiastical chord in the Pilgrims' Chorus of *Tannhäuser* and especially in the first and third acts of *Parsifal*.' However, because this article was written 'in cooperation with Henry T. Finck', a music critic and journalist who was undoubtedly responsible for the final wording – as was the former one written together with Edwin Emerson jr., we cannot guarantee the absolute authenticity of these statements.¹⁷

¹⁴ Cf. Milan Kuna et alii, Vol. 4 (see footnote 2), p. 371. Later recollections recorded by Josef Michl (see footnote 8, pp. 402, 404, 444–446), too, are consistent with Kovařík's memories as well as with Dvořák's own statement.

¹⁵ Cf. Otakar Šourek: *Život a dílo Antonína Dvořáka* [Life and Works of Antonín Dvořák], Vol. 3, ²Praha 1956, pp. 207–208. Further on, the whole story is recapitulated by Michael B. Beckerman (referring to Josef Kovařík); Cf. Beckerman (see footnote 7), pp. 214–218.

¹⁶ *Music in America*, in: *Harper's New Monthly Magazine*, February 1895. Reprinted in: John C. Tibbets (ed.): *Dvořák in America 1892-1895*, Portland, Oregon 1993, pp. 370–382. Czech translation by J.E.S. Vojan, in: *Hudební revue* IV, 1911, pp. 418–426.

¹⁷ Franz Schubert, in: *The Century Illustrated Monthly Magazine* Vol. 48 (New Series Vol. 26) Nr. 3, July 1894, pp. 342–345. Reprinted in: John Clapham: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966, pp. 296–305. A Czech translation

There is another brief mention of Wagner in a letter Dvořák wrote to Jaroslav Kvapil on August 22, 1900 pertaining to their collaboration on the opera *Rusalka*. Dvořák asked the librettist for a text for a duet of the Prince and the Foreign Princess in Act II, appealing to the fact that even Wagner ‘could not make do without this exception’ at the end of Act II of *Tristan*.¹⁸

Dvořák’s last documented encounter with Wagner’s music was his attendance at a performance of *Lohengrin* in the Municipal Theatre in Plzeň on September 24, 1903. This time, however, he was clearly not interested in Wagner’s work as such but in assessing the quality of the Plzeň operatic ensemble before entrusting it with performing his operas *Čert a Káča* (The Devil and Kate) and *Dimitrij*.¹⁹

* * *

From the above evidence—however incomplete and full of gaps—it is quite clear in my judgement that Dvořák’s interest in Richard Wagner and his music was not only a youthful vagary, and that it by no means ended with the 1860s but rather had a deeper dimension and was of a more lasting nature. Everything indicates that Dvořák’s knowledge of Wagner’s music was extensive and detailed. We shall probably never find out exactly by what paths and under what circumstances he came to acquire this knowledge, but we must not forget a manner of coming to know and absorbing music that played a decisive and irreplaceable role in the second half of the nineteenth century, namely via reading scores and playing them on the piano. Wagner had a privileged position among operatic composers of his time in this regard, in that all his principal operas and music dramas were published immediately after being completed, both in piano-vocal reductions and in complete orchestral scores. It seems more than probable that Dvořák acquired a major portion of his knowledge of Wagner’s music in this way.²⁰

of this article was prepared by Jaroslav Procházka (1953); reprinted in: *Opus musicum* 1983, No. 6, pp. i–vii.

¹⁸ Cf. Milan Kuna et alii., Vol. 4 (see footnote 2), pp. 192–193.

¹⁹ Cf. Jarmil Burghauser: *Antonín Dvořák. Thematický katalog* [Antonín Dvořák. Thematic Catalogue], ²Praha 1996, p. 758. However, Milan Kuna writes (without a nearer explanation) that it only was a rehearsal for that opera; cf. Milan Kuna et alii., Vol. 4 (see footnote 2), p. 245.

²⁰ This assumption is supported a.o. by Zdeněk Nejedlý, namely in his article *Z hovorů Ant. Dvořáka se Zd. Fibichem* [From Ant. Dvořák’s Conversations with Zd. Fibich], in: *Smetana II* (1912), pp. 52–53. I wish to express my thanks to Mr. Jiří Kopecký who has brought this material to my notice.

Everything attests to the fact that Wagner interested and fascinated Dvořák as a great creative spirit and extraordinarily productive and original composer, but also, to a certain extent, as a man—despite the fact (or for the very reason?) that he had no opportunity of coming to know him personally. On the other hand all the evidence indicates that Wagner's ideology, his theoretical and aesthetic conceptions, and also his philosophical or pseudo-philosophical opinions and the associated polemics of the time left him indifferent, or rather that they remained outside the sphere of his interest and his manner of thinking. What impressed him was primarily Wagner's compositional 'métier' – the inventiveness of his harmony, his work with orchestral sound, and various dramaturgical procedures in opera. For the time being the question of which among these observations and experiences were finally projected into Dvořák's own music, and what Wagnerian influences may be sought and found not only in his first attempts but also in mature and late works, remains open: answering it will require new and untraditional analytical and comparative approaches.

Јармила Габриелова

АНТОЊИН ДВОРЖАК И РИХАРД ВАГНЕР
(Резиме)

Данас, после више од сто година, тешко је замислити колико су живот и дело Рихарда Вагнера (Richard Wagner) имали огроман утицај на умове његових савременика, као и на најмање две следеће генерације композитора и на њихову публику. Све указује на то да ни Антоњин Дворжак (Antonín Dvořák, 1841–1904), најистакнутији чешки композитор касног XIX века, чије се име често повезује са Вагнеровим идеолошким противницима, није био у том смислу изузетак.

По општем мишљењу, обично се Дворжаков „вагнеријански“ период везује за рану етапу његовог стваралаштва, за 1860-те године. Преовлађује сагласност у констатацији да очараност „вагнеријанским“ и „новонемачким“ представља у Дворжаковом стилском развоју само кратку епизоду, која се дефинитивно завршава у раним 1870-тим. Чини се да је извор оваквим тумачењима био сам композитор, односно један интервју који је дао британском новинару Полу Прају (Paul Fry) 1885. године, као и писмо упућено Еузебијусу Мандичевском (Eusebius Mandyczewski) 1898. године.

У нашем проучавању покушавали смо да сачинимо преглед највећег броја концертних и оперских извођења Вагнерових дела којима је Дворжак могао присуствовати у Прагу, Великој Британији и САД-у (укључујући и оне догађаје током којих су на програму извођена и Вагнерова дела и музика самог Дворжака). Такође, покушали смо да укажемо и на релевантне

писане изворе који документују Дворжаков однос према Вагнеру, као и на његове блиске професионалне и личне везе са савременицима, Хансом Рихтером (Hans Richter, 1843–1916), Хансом фон Биловим (Hans von Bülow, 1830–1984) и Антоном Зајдлом (Anton Seidl, 1850–1898), диригентима који су важили за специјалисте за извођење Вагнера.

Супротно преовлађујућим мишљењима, наше истраживање показује да Дворжаково интересовање за Рихарда Вагнера није била само младалачка лудорија, већ да је имало дубљу димензију и било трајније природе. Све указује на то да је Дворжаково познавање Вагнерове музике било велико и детаљно. Вероватно никад нећемо тачно утврдити којим путем је Дворжак стекао то знање, али не смемо заборавити начин упознавања и упијања музике која је имала пресудну и незаменљиву улогу у његово време, а то је путем читања партитура и њиховог свирања на клавиру. Вагнер је, у том смислу, имао привилеговано место међу оперским композиторима тог доба, с обзиром на то да су све његове главне опере и музичке драме штампане одмах по завршавању, и то како у клавируском изводу, тако и у комплетној оркестарској партитури. Чини се више него могућим да је и Дворжак на тај начин стекао највећи део сопственог увида у Вагнерову музику.

Све потврђује чињеницу да је Вагнер својим снажним стваралачким духом и неубичајеном продуктивношћу и оригиналношћу фасцинирао Дворжака не само као композитор, већ и као човек – упркос чињеници да очигледно није био у могућности да се са њим лично и упозна. С друге стране, сви извори указују на то да је био индиферентан према Вагнеровој идеологији, његовим теоријским и естетским поставкама, а такође и његовој филозофској или псеудо-филозофској мисли и ондашњим полемикама у вези с тим; све то остало је изван сфере Дворжаковог интересовања и начина мишљења. Оно што га је импресионирао, био је првенствено Вагнеров композициони 'métier' – инвентивност његове хармоније, третман оркестарског звука и разнолики драматуршки поступци у опери. Утврдити који су се од ових разматрања и искустава коначно пројектовали у самој Дворжаковој музици, као и то које вагнеријанске утицаје можемо уочити и наћи не само у његовим првим радовима, већ и у зрелим и касним делима, питање је које засад остаје отворено: биће потребни нови аналитички и компаративни приступи да би се дао одговор.

(превела Јелена Михајловић-Марковић)

UDC 78.071.1 Dvorak/Wagner

78.035.01:172.15

Александар Васић

СРПСКА МУЗИЧКА КРИТИКА И ЕСЕЈИСТИКА XIX И ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА КАО ПРЕДМЕТ МУЗИКОЛОШКИХ ИСТРАЖИВАЊА*

Апстракт: Почетком 2006. године навршиле су се две деценије од смрти Стане Ђурић-Клајн, првог историчара српске литературе о музици. Спољашњи повод, удружен с чињеницом да је у новије време објављен значајан број научних радова посвећених овој области српске музичке историје, стоји иза одлуке да се изнесу преглед, стање и резултати досадашњих музиколошких истраживања српске музичке критике и есејистике XIX и прве половине XX века. Читаоцу се даје на увид елабориран историјат ових истраживања – главна ауторска имена, књиге, расправе, чланци – као и проблеми из ове области српске музикологије. На крају рада указано је на правце и задатке будућих испитивања националне музикологије до 1945. године.

Кључне речи: српска музичка критика – XIX и XX век, српска музичка есејистика – XIX и XX век, српска музикологија – XX век.

Научна истраживања српске литературе о музици – музичке критике, есејистике и публицистике – започета су пре једног столећа, и то радом на библиографским пословима.

Првих година XX века, Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938), пионир српске етномузикологије, почео је да прикупља грађу за историју наше музичке уметности и културе. Његов *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*¹ пре свега је водич кроз штампане, литографисане и рукописне музикалије српских композитора, као и појединих странаца који су компоновали према нашим музичким темама и мотивима. У другоме своме делу *Оглед* доноси библиографски преглед домаћих текстова о музици – расправа, обимнијих критика, чланака, брошура и др. Међутим, из ауторовог предговора јасно се може закључити да његова намера није била да састави потпуну, већ селективну музичку библиографију српских листова, часописа и посебних публикација. Зато је за данашњу музикологију овај невелики одељак Ђорђевићеве књиге више од историјског неголи практичног интереса. Висока редуцираност понуђеног библиографског извода представља неотклоњиву препреку да би ово, иначе,

* По природи ствари, рад прегледног карактера нужно мора садржати обиман документациони материјал. Због обимности тога материјала напомене и коментари су дати као засебна целина, после главног текста.

фундаментално дело, могло послужити као исцрпна и тиме поуздана основа при изради историје српске музичке критике и есејистике XIX века.

Од времена када је заслужни Владимир Р. Ђорђевић довршио свој пионирски рад, па до појаве наше наредне библиографије написа о музици, проћи ће седам деценија. Године 1984. Југославенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“ у Загребу објавио је тринаести, а две године касније и четрнаести том капиталне ретроспективне библиографије расправа и чланака на језицима југословенских народа, у временском распону од краја XVIII века до завршетка Другога светскога рата.² Две књиге Лексикографског завода садрже најопсежнији репертоар библиографских података о српској и југословенској музичкој критици, есејистици и публицистици; о музиколошким, естетичким и етномузиколошким студијама и огледима; о полемичким написима, некролозима и разноврсним белешкама о музици. Засебну научну и практичну вредност имају допунски регистри објављени у четрнаестом тому; тамо је, наиме, разрешен већи број шифара и псеудонима, расветљено је ауторство одређеног броја непотписаних чланака о музици. Свакако, овим двема књигама историчар српске музикографије и музикологије XIX и прве половине XX века добио је до данас најбоље помоћно средство за свој научни рад. Међутим, и оно се мора користити опрезно.

Из предговора који је уредништво потписало у тринаестој свесци произлази да је загребачка *Bibliografija* рађена *in extenso*. То, нажалост, није тако. Из необјашњених и нејасних разлога изостао је велик број библиографских података који воде порекло из корпуса српске штампе.³ Такође, у приручнику није саопштен засебан попис дневних и периодичних листова, часописа, алманаха, календара, зборника и других сличних публикација из којих су музички подаци црпи. Наши непосредни увиди указују на то да није консултована целокупна југословенска дневна и периодична штампа, као и да из прегледаних извора нису преузете све доступне библиографске реалije о музици.⁴

Године 1994. појавио се, у издању Музеја позоришне уметности Србије, *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*. Слободана Турлакова. Турлаковљево дело представља први покушај целовите реконструкције музичког живота српске престонице од времена када је Србија била мала вазална кнежевина, па до тренутка када је Краљевина Југославија ступила у светски рат.⁵ Писац је у својој библиографији сабрао чињенице о одржаним концертима, оперским и балетским представама и музичком репертоару, који су током тих

изванредно динамичних, еманципаторских стотину година српске културне историје померали хоризонт очекивања овдашње музичке публике. Историчару српске литературе о музици од помоћи ће бити и Турлаковљеви додатни библиографски подаци о музичким рецензијама објављеним у нашој штампи поводом појединих концерата или музичких позоришних представа. Аутор *Летописа* није сматрао својом обавезом да систематично бележи сва критичка реаговања у вези с одређеном музичком манифестацијом, јер је циљ његовог дела, као што смо видели, био другачије врсте. Међутим, и овај избор из старије српске музичке критике и публицистике употпуњује познавање историје писане речи о музици код Срба.

Библиографске податке од интереса за историју српске музичке критике и публицистике прикупљали су и овдашњи филолози. Троје сарадника београдског Института за књижевност и уметност, на дугогодишњем, изузетно значајном научноистраживачком пројекту *Историја српске књижевне периодике*, своју пажњу управили су на књижевне, позоришне, ликовне, музичке и филмске рубрике водећих београдских гласила. Најпре је, 1989. године, Видосава Голубовић сачинила селективну културноисторијску библиографију листова „Време“, „Политика“ и „Правда“, и то за период од 1914. до 1925. године. Истим методолошким и тематским критеријима руководила се Марија Циндори-Шинковић која је 1992. год. објавила библиографски пресек дневника „Политика“ и „Правда“, за раздобље 1904–1907. Она ће 2002. године издати и наставак овога свог рада, сада за године 1908, 1909, 1910. и 1911. Дуго потискиваној теми домаће историографије и библиографике – српском културном животу за време немачке окупације 1941/1944 – окренуо се у својој пионирској библиографији Бојан Ђорђевић.⁶

Све четири библиографије које је Институт за књижевност и уметност објавио у заједници с Матицом српском садрже драгоцене, зналачки одабране примере српске музичке критике и публицистике.

Најзначајнији лексикографски центар код Срба – Матица српска у Новом Саду – издала је библиографије једног броја наших старијих листова и часописа. Тако историчару српске литературе о музици стоје на располагању подаци о чланцима (о музици) које су објавили „Летопис Матице српске“, „Седмица“, „Матица“, „Млада Србадија“, „Даница“, „Застава“, „Вила“, „Јавор“ и „Стражилово“.⁷

Великим знањем и трудом историчара књижевности и библиографа Љубице Ђорђевић и Станише Војиновића наша култура обогаћена је потпуном библиографијом вероватно најбољег часописа у историји српске књижевности – „Српског књижевног гласника“ – и то за обе серије, за ону до 1914. године, као и за ону у међуратном

периоду.⁸ За музиколога чија је истраживачка област старија српска литература о музици, те су књиге од темељног значаја, јер је „Српски књижевни гласник“, поред дневника „Политика“, главни, најобимнији и најбогатији извор за историју српске музичке критике и есејистике прве половине прошлог века.

Па ипак, како се из изложеног може наслутити, музиколог усмерен на обухватно виђење српске музичке критике и есејистике XIX и прве половине XX века мораће предузимати сопствена библиографска истраживања. Јер, упркос вредним напорима појединаца и установа, остаје неиспуњена потреба за потпуном музичкоаналитичком библиографијом нововековне српске штампе.⁹

* * *

За (тек) пола stoleћа организоване, институционалне научно-истраживачке делатности, тематски и истраживачки приоритет српске музикологије били су, разумљиво, домаћи композитори и њихова остварења.¹⁰ Прва историја српске музике методолошки је конципирана као историја музичке уметности, а подаци о музичким писцима и текстовима дати су елементарно, па и недовољно.¹¹ Готово ниједан историјски приказ српске музике не поклања посебну, већу пажњу развојним процесима домаће музикографије.¹² До интензивнијег рада на тумачењу и вредновању српске литературе о музици дошло је у два последњим деценијама прошлог века.

Најзначајнији допринос историјском истраживању и проучавању наше писане речи о музици дали су Стана Ђурић-Клајн, Роксанда Пејовић и Слободан Турлаков.

Своје бављење домаћом музикографијом Стана Ђурић-Клајн (1909–1986) отпочела је у годинама непосредно пред избијање Другог светског рата.¹³ Најпре се у „Звуку“, музичком часопису чији је оснивач и уредник била, јавила као критички приказивач текуће југословенске литературе,¹⁴ да би убрзо иступила и са својим првим прилогом историјском проучавању наше писане речи о музици. Наиме, из године 1940. потиче њен историјски преглед југословенских музичких часописа.¹⁵ После ослобођења, она се посветила састављању студија о српским музичким писцима – Петру Коњовићу, Војиславу Вучковићу и Исидори Секулић;¹⁶ за штампу је приредила изабране радове Коњовића и Вучковића.¹⁷ Стана Ђурић-Клајн је много радила и на пољу музичке лексикографије и објавила, поред осталог, низ чланака о српској музичкој критици, нашим критичарима, есејистима, музиколозима и музичким часописима.¹⁸ Из њеног пера потиче прва, до данас једина, антологија српског есеја о музици.¹⁹

Прошло је двадесет година од смрти овога пионира српске музичке историографије. За то време српска музикологија објавила је нове чињенице и нова тумачења из области историје домаће критике и есејистике. Аналитичка апаратура савременог музиколога обogaћена је модерним методологијама – како с подручја науке о музици, тако и из сфере суседних дисциплина. Научни рад данашњег тумача националног музичко-књижевног наслеђа одвија се у друштвенополитичким околностима ослобођеним стега комунистичке епохе. Зато не треба да чуди што се савремени професионални читалац књига и студија Стане Ђурић-Клајн неће у свему сложити са својом значајном претходницом. Данас нећемо подржати одређене чињеничне, методолошке и вредносне, каткад и идеолошки мотивисане процене првог историчара српске музике.

Тако, на пример, пишући о Станиславу Винаверу, Стана Ђурић-Клајн, између осталог, каже и следеће: „Ако оставимо по страни музичке критике које је [Винавер] између 1925. и 1929. писао у *Времену*, у којима се огледају час бизарност става, час необјашњиви узлети одушевљења, понекад интуитивно дубоко проникнута оцена, а каткада духовита досетка – остало што је Винавер писао на тему музике није обимно...“²⁰ Иако у интерпретативном аспектима, оцена Стане Ђурић-Клајн није и довољно јасна, односно потпуна, када је реч о опсегу Винаверовог музичко-критичког рада. Према резултатима новијих истраживања књижевног историчара Гојка Тешића, једног од најбољих познавалаца српске књижевности прве половине XX века, иза Станислава Винавера је остало преко пет стотина музичких критика.²¹

Стана Ђурић-Клајн на више места у својим радовима одриче Петру Коњовићу својства и поступак музиколога.²² Тачно је да је Коњовић, широко образовани уметник – композитор, у својим текстовима најчешће наступао са слободне позиције музичког есејисте. Али се тиме не може пренебрегнути чињеница да је својом књигом о Милоју Милојевићу дао музичкоисторијску монографију. То што Коњовић не располаже увек комплетним библиографским подацима, или то што пише о своме годину дана млађем савременику, не може суштински утицати на процену природе и домета његовог методолошког поступка. Уосталом, и сама Стана Ђурић-Клајн је у једној каснијој прилици довела у питање ове своје погледе.²³

У иначе изнијансираној и убедљивој слици Војислава Вучковића као музиколога и музичког писца, Стана Ђурић-Клајн изашла је и с проценама које се једино могу разумети као данак времену (1955. година), или као израз идеолошких наклоности саме ауторке. Тешко да би данашњи музиколог, у вези с Вучковићевим чланком

„Савремена совјетска музика“, текстом писаним с позиција совјетског идеолошког догматизма из тридесетих година XX века, могао усвојити оцену Стане Ђурић-Клајн: „...студија је писана са таквом објективношћу да јој није данас потребно никакво кориговање нити актуелизовање“.²⁴

Данас се може приметити да у радовима Стане Ђурић-Клајн ни су увек на одговарајући начин наглашени обим, разуђеност, па и значај домаћег музичколитерарног наслеђа XIX и прве половине XX века. Релативно уздржано држање/вредновање је, можда, последица близине погледа који долази од делимичног савременика епохе о којој тај савременик пише; можда последица страха од прецењивања достигнућа једне веома младе и скромне музичке културе. Међутим, крупна је заслуга Стане Ђурић-Клајн што је прва утврдила темељне, незаобилазне податке о старијем фонду српске литературе о музици, оцртала линију њене еволуције, и што је о многим питањима тога корпуса исказала уравнотежена схватања која су остала прихватљива и за потоње испитиваче. Она је у својим студијама, огледима и чланцима поставила основу за даља истраживања и проучавања богатог наслеђа писане речи о музици код Срба. Са библиографске исцрпности и деликатне читалачке емпатије, ауторкин можда најбољи прилог, с овога подручја музиколошког рада, остаје студија о Исидори Секулић као музичком критичару и есејисти.

Њена ученица Роксанда Пејовић (1929), од свих се музиколога најистрајније бавила истраживањем, анализом и вредновањем наслеђа српске литературе о музици претпрошлог и прошлог столећа.²⁵ Њен научни рад на овоме подручју започео је још шездесетих година XX века, у време израде магистарске тезе *Muzička kritika i esejistika u Beogradu između dva rata*.²⁶ Касније, она ће састављати студије, расправе и чланке о музичким писцима као што су Стана Ђурић-Клајн, Милоје Милојевић, Бранко М. Драгутиновић, Станислав Винавер, Антун Добронић, Коста П. Манојловић, Стеван Христић и Стеван Мокрањац.²⁷ Из пера Р. Пејовић изашла је и прва, до данас усамљена, монографија о једном домаћем музикографу и музикологу – о Стани Ђурић-Клајн.²⁸ Њену пажњу заокупљали су и музички часописи „Гудало“, „Савремени акорди“ и „Звук“.²⁹ Професор Роксанда Пејовић писала је и обухватне, прегледне и проблемске текстове о српској музичкој критици, есејистици и публицистици: пратила је идеологију националног стила у процесу професионализације написа о музици српског XIX века; рашчлањивала је темељне појмове међуратне српске критике – појмове музички савременог, модерног и авангардног; анализирала је приступ старије српске рецензије питањима музичке интерпретације у XIX столећу.

Међу њеним на широј фактографској равни постављеним прилозима налазе се и они о музици у српској периодичној штампи XIX столећа; о српској музичколитерарној мисли до осамдесетих година века романтизма, а онда још и реферат о односу српске публицистике према проблемима црквене музичке уметности, од 1839. до 1914. године.³⁰

Роксанда Пејовић је приступала музичкој критици старијег доба и као богатом регистру обавештења о другим видовима српске музичке повести. Наиме, писаној речи обраћала се као извору за познавање рецепције појединих, страних и домаћих, композитора и репродуктивних музичких уметника. И њени историјски прегледи водећих установа београдског музичког живота, или српског музичког извођаштва, саздани су, великим делом, на изворном материјалу чије је порекло у листовима, часописима и сличним издањима.³¹

Као и њен учитељ и претходник Стана Ђурић-Клајн, и Роксанда Пејовић је истакнути српски музички лексикограф.³²

У скорије време објавила је у две нове а засебне књиге, прву синтезу о историји српске музичке критике, есејистике и музикологије, од 1825. до 1941. године.³³

Несумњиво, научно дело Роксанде Пејовић чини датум у познавању српске литературе о музици, од најстаријих сачуваних текстова, па до оних из данашњег времена. Она је, на првом месту, видно, проширила фактографску основу коју је својевремено фиксирала Стана Ђурић-Клајн. Новим, изворним подацима и тумачењима обогаћена су знања о музичким писцима, њиховим библиографијама, о њиховим историјским, естетичким и идеолошким назорима, али и о развојном луку српске музикографије у целини. Успешним библиотечким истраживањима која је вршила годинама, као и интерпретацијама које је на основу њих предложила, пресудно је утицала да се у једном делу музичке и научне јавности престане с непознавањем и потцењивањем гледати на старија раздобља српске музичколитерарне историје. И још је једна њена немала заслуга: у време када је национална музикологија била обузета анализом композиција, професор Роксанда Пејовић је својом непрестаном и плодном активношћу изборила равноправан статус текстовима о музици као научној области српске музикологије.

Уколико не застанемо код ауторкине не увек довољне фактографске прецизности; или, почесто, код недовољне брижљивости у погледу стилске и композиционе стране њених састава; ако апстрахујемо, једнако, извесна схватања с којима се не можемо сложити,³⁴ остаје као далеко крупнији проблем однос Роксанде Пејовић према

изворима. Наиме, анализе и интерпретације у својим радовима ауторка често не оснива на истраживању целокупног изворног материјала, него на једном, макар и већем, али изабраном делу тога градива. При томе се читаоцу редовно ускраћује информација о разлозима и критеријима тих и таквих избора. Ова недоумица у значајној мери оптерећује научно коришћење и двеју историја српске критике Р. Пејовић. У оба поменуто тома излагања у основном тексту допуњавана су, како то методологија и техника научног рада налажу, одговарајућом фактографијом и аргументацијом у напоменама. Тамо се, одиста, налази огроман број библиографских референци о нашој критици и есејистици, али се читаоцу не даје на увид засебна, интегрална листа (не)коришћених и (не)прегледаних листова, часописа, алманаха, календара и монографских публикација о музици. Изношење тих података отклонило би могућне нејасноће и неспоразуме, а наведеним књигама обезбедило већи степен употребљивости.

Посебно и веома значајно место међу истраживачима и тумачима наслеђа српске музичке критике и есејистике XIX и прве половине XX века припада и Слободану Турлакову (1929), историчару српске музике, театрологу, музичком критичару, позоришном редитељу и књижевнику, пензионисаном професору глуме на Катедри за соло певање београдског Факултета музичке уметности. Турлаков је понајвише испитивао рецепцију великих стваралаца европске музике у Србији: Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Вердија (Giuseppe Verdi), Чајковског (Петр Ильич Чайковский), Бетовена (Ludwig van Beethoven), Пучинија (Giacomo Puccini) и вериста и Шопена (Frédéric-François Chopin). При томе се великим делом ослањао на податке који се могу ишчитати из старих критика, полемика и есеја. Пажње је вредна и његова реконструкција и анализа идеолошких и културолошких аспеката рецепције Штраусове (Richard Strauss) музичке драме *Саломе* у Београду, почетком тридесетих година минулог века. И најновија синтеза професора Турлакова, круна његовог дугогодишњег музиколошког и театролошког рада – волуминозна *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)* – углавном је заснована на грађи међуратне музичке критике и као таква представља крупно и незаобилазно дело за историчара српске музикографије. Директан, духовит, склон парадоксу и сарказму, неретко провокативном, па и проблематичном језику и стилу, Слободан Турлаков је пришао српској музичкој критици ранијих времена као пасиониран истраживач, али и као писац неконвенционалних, свежих и упечатљивих погледа.³⁵

И други музиколози и музички писци, припадници различитих генерација, давали су прилоге проучавању српске литературе о му-

зици XIX и XX века. Најстарији међу њима, Петар Коњовић (1883–1970), објавио је 1954. г. фундаменталну монографију о Милоју Милојевићу, једном од најзначајнијих српских композитора и музичких писаца прве половине прошлог столећа. Премда Коњовић није располагао комплетном библиографијом Милојевићевих списа, његова монографија је очувала актуалност до данашњег времена. Понуђена тумачења и вредновања Милојевићевог музикографског и музиколошког опуса не само што имају пионирски карактер, него највећим делом не траже историјске, естетичке или идеолошке корекције савремене музикологије.³⁶

Дугогодишњи професор Опште историје музике на београдској Музичкој академији, композитор и музиколог Никола Херцигоња (1911–2000), проучавао је музиколошки опус Војислава Вучковића, нашег истакнутог музичког писца међуратне епохе и марксистичке оријентације. Херцигоњина студија, међутим, писана је једнострано, идеолошки пристрасно, и она данас има значај више као сведочанство о своме аутору и времену када је написана, него што би била методолошки и херменеутички релевантна за савремене проучаваоце Вучковићевих списа.³⁷ Вучковићем се дуго бавио и Душан Плавша (1924); он је за штампу припремио избор његових студија и огледа из области музичке естетике и социологије музике. Написао је и расправу *Актуелност естетичко-социолошких теорија Војислава Вучковића*, где је указао на Вучковићеву идеју о релативној самосталности развоја уметности од унутрашњег развоја њених изражајних средстава.³⁸

Мирка Павловић-Соврлић (1924) истражила је однос српске критике према делима Стевана Мокрањца.³⁹ Јелена Милојковић-Ђурић (1931), музиколог и слависта, наставник универзитета у САД, у својој докторској дисертацији *Muzika kao deo srpske kulture između dva rata* бавила се и Милојем Милојевићем и Војиславом Вучковићем као музичким писцима.⁴⁰

Даница Петровић (1945) дала је слику заступљености музичке тематике у „Србском народном листу“ Теодора Павловића и у „Србско-далматинском магазину“.⁴¹ Композитор Властимир Трајковић (1947) изнео је сугестивна запажања о својствима музикографског опуса Милоја Милојевића.⁴² Мелита Милин (1953) истражила је рецепцију авангарде у српским музичким часописима између два светска рата. Њен најновији прилог проучавању домаће музикографије представља студија о до сада музиколошки необрађеном часопису наше авангарде – о „Зениту“ (1921–1926) Љубомира Мицића.⁴³ Своју магистарску расправу Соња Маринковић (1954) посветила је тзв. прашкој групи српских композитора, па се зато бавила и музичкоидеолошким назорима Војислава Вучковића.⁴⁴

Најмлађа генерација музиколога није заобишла српску литературу о музици у својим научним истраживањима и проучавањима. Тако је Катарина Томашевић (1960) одредила однос између традиционалног и модерног погледа на музичку уметност на страницама „Летописа Матице српске“ од 1895. до 1914. године. Питањима наше критике и периодике делимично се обратила и у прегледној студији *Проблеми проучавања српске музике између два светска рата*.⁴⁵ Тијана Поповић (1962) осликала је портрет Петра Бингулца као музичког писца;⁴⁶ Јелена Глигоријевић (1964) библиографски је и етномузиколошки обрадила часопис „Караџић“ (1899–1901, 1903).⁴⁷ Потписник ових редова (1965) своја истраживања је усмерио на „Српски књижевни гласник“, овде већ помињани часопис, богат извор обавештења о српској музичкој критици и есејистици између 1901. и 1941. године. Поред монографске студије о „Гласниковој“ музикографији, написао је студије и расправе о Милоју Милојевићу, Војиславу Вучковићу, Густаву Михелу и другим нашим музичким писцима.⁴⁸ Помињемо још и музичког педагога Неду Векић (1965), ауторку прилога о музици у мостарској „Зори“, од 1891. до 1901. године, као и Богдана Ђаковића (1966), који је дао библиографску и музичкоисторијску студију о дневнику „Нови Сад“, за раздобље 1924–1941. год. Драгана Стојановић-Новичић (1968) објавила је више радова у којима испитује музичколитерарно и музиколошко наслеђе српских писаца и листова с краја XIX и из XX века.⁴⁹

Српски филозофи, социолози и естетичари нису ни радо ни често ступали на подручје наше музикографске и музиколошке мисли. Разлоге вероватно ваља тражити у недовољној упућености у појмовни језик музичке теорије. Ипак, Драган М. Јеремић (1925–1986), Милан Ранковић (1932), Сретен Петровић (1940) и Миодраг Шуваковић (1954) расправљали су о музичким писцима Србије (највише о Војиславу Вучковићу), о њиховим естетичким и идеолошким погледима и др.⁵⁰

Поменућемо и ауторе осталих студијских образовања, односно струка, који су се прикључили поворци проучавалаца наших музичких писаца и часописа. Театролог Боривоје С. Стојковић је у своме животном делу – *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* – пружио увид и у питања наше музичке, односно оперске критике, јер се његово дело оснива и на овој врсти изворне грађе.⁵¹ Историчар књижевности, библиограф и библиотекар Милана Бикицки (1925–2005) писала је, поред осталог, о нашој музичкој периодици: о „Српском музичком листу“ Исидора Бајића, затим о музичком гласилу „Гудало“, а такође и о музичким штивима у листу „Јединство“ Петра Коњовића. Милана Бикицки је испи-

тала старију војвођанску штампу као извор за познавање живота и рада Корнелија Станковића, првог српског образованог музичара у новом веку.⁵² Историчар уметности и театролог Верослава Петровић (1936) документовано је приказала однос међуратне београдске критике према оперској уметности руских емиграната. Као и Слободан Турлаков, занимала се за особености рецепције Штраусове музичке драме *Саломе* у Београду, током четврте деценије XX века.⁵³

Сасвим ретко, наслеђем српске литературе о музици бавили су се и стручњаци из других националних и академских средина. Хрватски музиколог Дубравка Франковић (1950) пружила је акрибичне студије о критичарима Милоју Милојевићу и Петру Коњовићу који су писали о хрватским уметницима и у хрватским часописима.⁵⁴

* * *

Тешко је и незахвално, у данашњим, веома сложеним, кадровским, финансијским, али и свеукупним приликама и околностима, говорити о перспективама будућих истраживања српске литературе о музици XIX и прве половине XX века. Као што се на основу овде изложеног прегледа обављених испитивања могло закључити, српска музикологија је до сада учинила значајан, хвале вредан напор на упознавању, тумачењу и вредновању овога дела националног музичког и литерарног наслеђа. Тај напор дошао је више од појединаца него од организованог рада иза којег би стајале научне и стручне установе са својим колективним истраживачким тимовима и пројектима.

Када се каже да је учињен значајан напор, то не значи да је урађено потребно и довољно, а најмање значи да је урађено „све“. Проблеми који прате истраживање српске музичке критике, есејистике и публицистике новог века могу се означити као општи и специјални.

Основни проблем који оптерећује проучавање наше писане речи о музици јесте исти онај проблем који у великој мери успорава рад и другим нашим националним, културноисторијским наукама. Реч је о националној историјској библиографији.⁵⁵ С многих разлога непопуларан и незахвалан, али преко потребан и фундаменталан, јесте рад на аналитичкој библиографији наше штампе. Колико нам је познато, о покретању таквог пројекта у овом часу нико не размишља. За постојања друге Југославије, за ту врсту истраживања био је задужен Југославенски лексикографски завод у Загребу; он је тај посао обављао најприлежније и издао четрнаест енциклопедијских библиографских приручника за различите области националних хуманистичких струка.⁵⁶ Како се показало, а то смо овде већ разматрали, музичка струка урађена је с многобројним лакунама, па

се зато загребачка *Bibliografija* не може сматрати поузданим, а свакако не коначним приручником у овој области.

Пре Другог светског рата у Србији није објављен велик број књига о музици. Далеко највећи део музикографске активности српских музичких писаца одвијао се у оно доба у дневној и периодичној штампи, и зато се рад на аналитичкој библиографији српске периодике никако не може заобићи. Уколико имамо на уму и потребе и задатке граничних дисциплина – историје српске књижевности, упоредне књижевности, театрологије, историје уметности, националне историје и др. – онда би требало размишљати о капиталном националном пројекту, с великим бројем ангажованих стручњака различитих профила, који би био окренут *потпуној* аналитичкој библиографији српске штампе. Ако би се истраживање поставило на тај начин, мултидисциплинарно и екстензивно, заправо би се уштедели и време и финансијска средства, јер онда не би свака струка независно и у разна времена, без синхронизације, савлађивала целокупну штампу, него би се одмах, интегрално и симултано приступало обради сваког гласила понаособ и на крају би се добила аналитичка библиографија прилога у целокупном корпусу наше периодике. У овом тренутку, ова идеја засигурно би побудила неверицу, па и дубоку сумњу. Али надвладају ли свест и опредељење да је то најбољи начин решавања овога далекосежног питања наше науке и културе, онда би то већ био знак извесности. Уосталом, недавно усвојени Закон о српској енциклопедији говори о вољи државе да стане иза крупних националних потреба.⁵⁷

Овако постављен рад на библиографији српске штампе омогућио би на поузданој основи и оно што је, такође, ретко предузимано у српској музикологији. Реч је о издавању списа наших музикографа и музиколога. На тај, опет фундаменталан задатак, српска музикологија се није одазивала ни често ни с превеликим еланом. Уколико се изузме издање скупљених списа Војислава Вучковића из 1968. године, ниједан српски музички писац није добио издање сабраних или изабраних дела. То у одређеној мери умањује емисиону снагу савремених музиколошких текстова у којима се претресају написи и идеје поменутих старијих писаца. Лишена могућности најбрже демонстрације пред читаоцима – а она се обезбеђује упућивањем на издања скупљених написа толико расутих у овдашњој разуђеној штампи – српска музикологија остаје без ослонца који би њене резултате учинио видљивијима и комуникативнијима. Музиколошка, али и шира научна публика – филолошка, филозофска, историографска, театролошка – лакше би у своја проучавања и интерпретације уграђивала резултате савремене националне музикологије

када би могла да се ослони и на прикупљене и издате изворе. Увек је лакше поклонити своје поверење нечијем тумачењу или вредносној оцени ако и сами имамо могућности да непосредно и без много додатног напора разгледамо фактографску основу, *in extenso*.

Постоје и посебни проблеми, они се односе на садашње стање у српској музикологији. То су недовољна финансијска средства, али, што је можда и тежи проблем, премали број стручњака.

Иако бављење српском музикографијом није једини задатак националне музичке историографије, ипак треба приметити да у овом часу на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, као и на истоименој Катедри Академије уметности у Новом Саду, не постоји ниједан стручњак чија би најужа специјалност била историја писане речи о музици код Срба. (То, наравно, не значи да се специјалисти за друге музиколошке гране и теме повремено не огледају и на материјалу и проблемима српске музикографије.) У Музиколошком институту Српске академије наука и уметности делује само један истраживач, специјалиста за ову научну област. У последњих петнаест година евидентно је све веће интересовање наставника, сарадника, па онда и студената у Одсеку за музикологију ФМУ за савремену, и за најсавременију музику. Колико нам је познато, у темама за дипломске, магистарске и докторске радове на овој установи, у наведеном периоду, није се јавио ниједан наслов који би се бавио искључиво српском музикографијом пре 1945. године.⁵⁸ На релативно младој Катедри за музикологију и етномузикологију новосадске Академије уметности, Маријана Кокановић (1975) дипломирала је на теми из историје српске музикографије – *Написи о музици у „Босанској вили“ (1885–1914)*.⁵⁹

Још један нарочит проблем прати српску музикологију у вези с овом научном облашћу, а то је питање формирања самих стручњака. По природи ствари, писана реч о музици не може бити тежишни део универзитетске наставе у сфери опште и националне музичке историје; композиције и стилови, музички родови, врсте и поступци (језиком науке о књижевности: унутрашња музичка историја), јесу и морају бити језгро те наставе. Доцније, ако се дипломирани музиколог определи за бављење историјом музикографије, јављају се многобројни проблеми. Музикологу који се одлучи за ову врсту научног рада потребно је додатно образовање које се не стиче на Факултету музичке уметности. У значајној мери интердисциплинарног карактера, истраживања писане речи о музици, истраживања њене историје, теоријских, методолошких, естетичких и идеолошких аспеката, захтевају широка и прецизна филолошка и историјска знања, она из области историје српске и опште књижевности, мето-

дологије науке о књижевности, науке о српском језику, националне друштвенополитичке, културне, позоришне историје, из историје естетичких теорија и националне библиографије. Зато би последипломска настава морала да се отвори према установама које ту врсту знања и садржаја нуде – пре свега према Филолошком и Филозофском факултету и тамошњим стручњацима.

Паралелно с овим пословима – дуготрајном раду на аналитичкој библиографији српске штампе, као и формирању, мотивисању и ангажовању већег броја компетентних стручњака – могу се и морају обављати они задаци које обезбеђује мера садашњих снага и средстава. Свакако ваља приступати појединачној и систематској, библиографској и музиколошкој обради српских листова, часописа, зборника и осталих сличних публикација. Не заборавимо да чак ни тако значајан лист као што је београдска „Политика“, која је у међуратном раздобљу имала изузетно развијену музичку критику, до данас није интегрално – ни библиографски ни музиколошки – обрађена.

У актуалним приликама, појединачна и сукцесивна истраживања српских дневних и периодичних публикација, с презентираним увидом у комплетну музичку библиографију сваког истраженог наслова, остају најреалнија *desiderata* научног рада у овој области српске музикологије.

Напомене

- ¹ Завршен 1908, допуњаван до 1914, објављен је постхумно: Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија Б. Лазић, Народна библиотека СР Србије – Нолит, Београд 1969.
- ² *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, Struka VI, A – R, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984; *Isto*, knj. 14: Muzika, Struka VI, S – Ž, Indeksi, Zagreb 1986.
- ³ У предговору за XIII том стоји: „Knjige XIII i XIV retrospektivne bibliografije Jugoslavenskoga leksikografskog zavoda sadrže bibliografiju članaka i rasprava o muzičkim zbivanjima u nas i u svijetu, objavljenih u našoj periodici od njenih prvih početaka do 1945. godine“. Определивши се, на извештајан начин, за неутралну и недоречену формулацију, уредништво је заправо одбило да положи рачуна о методологији и критеријима свога рада. Иначе, нисмо у могућности да проценимо јесу ли ваљано представљени музички писци и чланци из других република бивше југословенске федерације.
- ⁴ Додајмо још и то да је нарочито редуktivно обрађен период Другог светског рата. То се лако може запазити када се загребачки мапал упореди с подацима које нуди књига Бојана Ђорђевића, *Летопис културног живота Србије под окупацијом 1941–1944*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 12), Нови Сад – Београд 2001. Препостављамо да се у овом сегменту загребачки Завод суочио с ограничењима политичке и идеолошке (ауто)цензуре која је била својствена политичком уређењу друге Југославије.

- ⁵ Према усменом саопштењу аутора, *Летописом* је обухваћено између 70 и 75% изворног материјала. Озбиљан је недостатак овога издања то што не садржи регистар имена и музичких дела, као ни предметни индекс.
- ⁶ Видети: Видосава Голубовић, *Летопис културног живота 1919–1925: „Време“ – „Политика“ – „Правда“*, Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 2), Нови Сад – Београд 1989; Марија Циндори-Шинковић, *Летопис културног живота 1904–1907: „Политика“ – „Правда“*, исти издавачи (иста серија, 5), Нови Сад – Београд 1992; Иста, *Летопис културног живота 1908–1911: „Политика“ – „Правда“*, исти издавачи (иста серија, 13), Нови Сад – Београд 2002; Бојан Ђорђевић, в. библиографски податак у нап. 4. Иначе, године 2002. наведени пројекат Института за књижевност и уметност преименован је у *Српска књижевна периодика XX века*.
- ⁷ Видети: Марко Малетин, *Садржај Летописа Матице српске 1825–1950, I део: садржај по писцима*, 1968; Вида Зеремски – Ђурђевка Љубибратић – Марија Чурчић, *Седмица: садржај и предметни регистар*, 1972; Ђурђевка Љубибратић, *Матица: садржај и предметни регистар*, 1976; Марко Малетин – Светислав Марић – Душко Вртунски, *Садржај Летописа Матице српске 1825–1950, II део: садржај по струкама*, 1976; Стојан Трећаков, *Садржај Летописа Матице српске 1951–1960*, 1977; Ђурђевка Љубибратић, *Млада Србадија: садржај и предметни регистар*, 1982; Иванка Веселинов, *Даница: садржај и предметни регистар*, 1984; Стојан Трећаков, *Садржај Летописа Матице српске 1961–1970*, 1984; Трива Милитар, *Садржај Заставе 1871–1875*, у редакцији Душка Вртунског, 1985; Анкица Васић, *Вила: садржај и предметни регистар*, 1987; Иванка Веселинов, *Јавор: садржај по ауторима, I*, 1987; Ђурђевка Љубибратић, *Стражилово: садржај по ауторима, I*, 1989; Иванка Веселинов, *Јавор: предметни регистар, II*, 1989; Ђурђевка Љубибратић, *Стражилово: предметни регистар, II*, 1991. На предлог проф. др Данице Петровић у Матици је у новије време започет рад на пројекту *Музика у српској штампи XIX и прве половине XX века*. У оквиру овога научноистраживачког пројекта темељно су урађени библиографски пописи музикографских прилога у двадесетак наших листова и часописа. Прикупљена библиографска грађа чува се у Матици српској у Новом Саду, а из једнога дела те грађе произашле су студије објављене у „Зборнику Матице српске за сценске уметности и музику“. Аутори тих прилога су Јелена Глигоријевић [=Јовановић] (1993), Неда Векић (1995) и Богдан Ђаковић (1996). (Видети ниже, у овом раду.) Због недостатка финансијских средстава овај пројекат је угашен средином деведесетих година прошлог века.
- ⁸ Уп. Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника 1901–1914*, Народна библиотека Србије, Београд 1982; Станиша Војиновић, *Српски књижевни гласник 1920–1941: Библиографија нове серије*, Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 15), Нови Сад – Београд 2005.
- ⁹ Српска наука и култура још увек не располажу комплетним пописом своје штампе. Заслужни библиографи и библиотекарки Милица Кисић и Бранка Булатовић објавиле су до сада најшири избор наслова из српске дневне и периодичне штампе, од *Славено-србског магазина* из средине XVIII века, па до 1995. године, али је и то селективна библиографија; уп. Милица Кисић – Бранка Булатовић, *Српска штампа 1768–1995: историјско-библиографски преглед*, Медија центар (Библиотека „Press документи“, 1), Београд 1996. И други познати библиографи радили су на овим пословима; в. нпр. Милана Бикички – Ана

Каћански, *Библиографија новосадске штампe 1824–1918*, Библиотека Матице српске (Библиографије Војводине), Нови Сад 1977.

- ¹⁰ Године 1948. отворена је Катедра за историју музике и музички фолклор на Музичкој академији у Београду (данашњи Одсек за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности). Исте године формиран је и Музиколошки институт Српске академије наука. Пре Другог светског рата у Србији није било институционалног рада на подручју науке о музици, иако је између 1922. и 1939. год. наш први доктор музикологије, Милоје Милојевић, предавао историју и теорију музике на Филозофском факултету Београдског универзитета. Милојевић, наиме, није имао самосталне музиколошке катедре, већ је његова дисциплина изучавана као помоћни предмет, у трајању од четири семестра, и то на студијским групама за Општу историју и Упоредну књижевност и теорију књижевности. Своју академску каријеру на Филозофском факултету Милојевић је започео као члан Семинара за класичну археологију и историју уметности Владимира Р. Петковића, продужио у Семинару за упоредну књижевност и теорију књижевности Богдана Поповића, а када се овај повукао у пензију, завршио у Српском семинару Павла Поповића; уп. Ђорђе Живановић, *Напомене о једној споменици: Двадесет пет година од изласка споменице „Сто година Филозофског факултета“*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1989, књ. 53–54, св. 1–4 (1987–1988), стр. 230–234; Исти, *Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1990, бр. 6–7, стр. 325–348. Видети такође: *Сто година Филозофског факултета*, Народна књига, Београд 1963, стр. 95, 266. и 838.
- ¹¹ Уп. Stana Đurić-Klajn, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, [у:] Josip Andreis – Dragotin Cvetko – Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, стр. 529–709. Иста концепција задржана је у другом и трећем (енглеском) издању овога дела; уп. Иста, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro musica (Едиција „Pro musica“, 1), Београд 1971; Иста, *A Survey of Serbian Music through the Ages* (translated by Nada Ćurčija-Prodanović), Association of Composers of Serbia, Belgrade 1972.
- ¹² То се односи на следећа дела: Стана Ђурић-Клајн, *Увод у историју југословенске музике*, [Београд] 1959; *Isto*, друго, допуњено издање, Уметничка академија, Београд 1963. Видети и: Соња Маринковић, *Историја српске музике* (за средње музичке школе), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000. Изузетак представља књига Роксанде Пејовић, *Српска музика 19. века: извођаштво – чланци и критике – музичка педагогија*, Факултет музичке уметности, Београд 2001. Али ова књига није управљена на српску музику у целини, већ је ограничена на XIX столеће, и то на одређене видове музичке културе тога века.
- ¹³ Најпотпунији увид у библиографију Стане Ђурић-Клајн дугујемо монографији Роксанде Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Српска академија наука и уметности [до краја нашег рада: САНУ] (Посебна издања, књ. DCXXVII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 9) – Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, Београд 1994, стр. 173–201. Видети, у погледу (не)потпуности библиографије, ограђујућу напомену проф. Пејовић на стр. VII–VIII.
- ¹⁴ Уп. Stana Ribnikar [Стана Ђурић-Клајн], *Dr. Vojislav Vučković: Materialistička filozofija umetnosti (Izdanje knjižare „Napredak“, Beograd 1935)*, Zvuk, Beograd, jun 1935, god. III, br. 6, str. 243–244. (поново у: *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства*, редактор Властимир Перичић, Нолит, Београд 1968, стр. 255–256).

- ¹⁵ Ista, *Deset godina „Muzičkog Glasnika“*: „Muzički Glasnik“ i jugoslovenski muzički časopisi, Музички гласник, Београд, јануар – фебруар 1940, год. X, бр. 1, стр. 7–17; у измењеном облику, а под насловом „Историски преглед југословенских музичких часописа“, објављено у ауторкиној књизи *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Просвета, Београд 1956, стр. 79–93.
- ¹⁶ Иста, „Предговор“ [за:] Петар Коњовић, *Књига о музици, српској и славенској* (с предговором и у редакцији Стане Ђурић-Клајн), Матица српска, Нови Сад 1947, стр. 3–12. (Поново у ауторкиној књизи *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981, str. 157–164.) Petar Konjović – *Povodom osamdesetogodišnjice rođenja*, Pozorišni život, Beograd, septembar 1963, god. VII, br. 22, str. 25–26. (Поново у ауторкиној књизи *Akordi prošlosti*, str. 261–266.) *Улога Петра Коњовића у нашој култури*, Pro musica, Beograd 1968, br. 37, str. 12–13. (Поново у ауторкиној књизи *Akordi prošlosti*, str. 266–270.) Petar Konjović – *osnivač Muzikološkog instituta i muzički pisac*, Zvuk, Sarajevo 1970, br. 108, str. 341–343. (Објављено још два пута: *Споменица посвећена преминулом академику Петру Коњовићу*, САНУ /Посебна издања, књ. CDXLVII, Споменица, књ. 53/, Београд 1971, стр. 37–39; S. Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti*, str. 270–273.) „Есејистички рад Војислава Вучковића“, [предговор за:] Војислав Вучковић, *Избор есеја*, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССXXXIII, Музиколошки институт, књ. 7) – Издавачко предузеће „Научна књига“, Београд 1955, стр. 1–10. (Други пут штампано у колективној збирци *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства*, редактор Властимир Перичић, Нолит, Београд 1968, стр. 371–379. Трећи пут у ауторкиној књизи *Akordi prošlosti*, str. 169–179.) *Музичке теме Исидоре Секулић*, Зборник историје књижевности САНУ, Београд 1986, књ. 11, стр. 23–35; поново у ауторкиној књизи *Музички записи*, Културно-просветна заједница Србије – Музиколошки институт САНУ – „Вук Караџић“ (Библиотека „Култура и друштво“), Београд 1986, стр. 77–93.
- ¹⁷ Петар Коњовић, *Књига о музици, српској и славенској* (с предговором и у редакцији Стане Ђурић-Клајн), Матица српска, Нови Сад 1947; Војислав Вучковић, *Избор есеја*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССXXXIII, Музиколошки институт, књ. 7) – Издавачко предузеће „Научна књига“, Београд 1955.
- ¹⁸ S. Đ. K. [Стана Ђурић-Клајн], „Dragutinović, Branko“, *Muzička enciklopedija*, knj. 1, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb MCMLVIII, str. 383; „Vinaver, Stanislav“, *Isto*, knj. 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXIII, str. 766; „Konjović, Petar“, *Isto*, str. 47; „Muzička kritika u Jugoslaviji. Srbija“, *Isto*, str. 245–246; „Muzički glasnik“, *Isto*, str. 274; „Muzički časopisi u Jugoslaviji. Srbija“, *Isto*, str. 255. (Све су ове јединице поновљене у другом, допуњеном издању *Muzičke enciklopedije*, Zagreb 1971–1977.) S. Đ. K. [Стана Ђурић-Клајн], „Konjović Petar“, *Enciklopedija Jugoslavije*, knj. 5, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb MCMLXII, str. 305; „Milojević Miloje“, *Enciklopedija Jugoslavije*, knj. 6, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXV, str. 115.
- ¹⁹ *Есеји о уметности*, за штампу припремили: Јован Ћирилов (Драмска уметност), Стана Ђурић-Клајн (Музичка уметност) и Лазар Трифуновић (Ликовна уметност), Матица српска – Српска књижевна задруга (Библиотека „Српска књижевност у сто књига“, књ. 91), Нови Сад – Београд 1966, стр. 175–327. За ово издање Стана Ђурић-Клајн саставила је и обиман предговор „Музичка есејистика и публицистика у Срба“, стр. 175–201, а та је уводна студија прештампана у ауторкиној већ цитираној збирци музиколошких студија и чланака *Akordi prošlosti*, str. 189–209. Иначе, у другом издању колекције „Српска књижевност у сто књига“ (1969–1972), том *Есеји о уметности* није поновљен.

- ²⁰ Видети: Стана Ђурић-Клајн, „Музичка есејистика и публицистика у Срба“, [предговор за:] *Есеји о уметности...* стр. 199; исто у: *Akordi prošlosti...* стр. 208.
- ²¹ Уп. Уредник [Гојко Тешић], „Хроника научног скупа“, *Књижевно дело Станислава Винавера: теорија – есеј, критика и полемике – поезија – версификација – проза – језик и стил – преводаштво – компаративне теме – разно*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност (Посебна издања, књ. XI) – „Браничево“, Београд – Пожаревац 1990, стр. 484.
- ²² Уп. Stana Đurić-Klajn, „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji“, [y:] Josip Andreis – Dragotin Cvetko – S. Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, str. 661; Ista, „Petar Konjović – povodom osamdesetogodišnjice rođenja“, *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981, str. 264; Ista, „Post mortem“, *Isto*, str. 273.
- ²³ Уп. Stana Đurić-Klajn, *Glasbena esejistika in muzikologija pri Srbih*, Muzikološki zbornik, Ljubljana 1966, zvezek II, str. 96. Овде Стана Ђурић-Клајн говори о Коњовићу као писцу који се у својој књизи о Милојевићу „у знатној мери служи научним методама“. Друго је, наравно, питање: може ли се о уметничкој историографији уопште говорити као научној дисциплини *sensu stricto*? О том проблему, и то с обзиром на методолошка питања науке о књижевности, писао је у својој веома утицајној књизи недавно преминули академик Светозар Петровић; уп. Sv. Petrović, *Priroda kritike*, Samizdat B92 (Edicija „Reč“), Beograd 2003.^[2]
- ²⁴ Уп. Стана Ђурић-Клајн, „Есејистички рад Војислава Вучковића“, [предговор за:] Војислав Вучковић, *Избор есеја*, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССХХХIII, Музиколошки институт, књ. 7), Београд 1955, стр. 9. Ни после двадесет шест година, припремајући збирку својих огледа и студија, ауторка није сматрала да ова тврдња потребује ревизију; уп. S. Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti...* стр. 179. О овим музиколошки неубедљивим оценама писала је у најновије време Соња Маринковић, *Војислав Вучковић и нови реализам*, Нови Звук, Београд 1993, бр. 2, стр. 26–29; в. и енглеско издање овога чланка: S. Marinković, *Vojislav Vučković and new realism*, New Sound, Belgrade 1993, No. 2, pp. 23–32.
- ²⁵ Библиографија Роксанде Пејовић саопштена је у њеној недавно публикованој књизи: *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003)*, Факултет музичке уметности – „Сигнатуре“, Београд 2005, стр. 298–303. Видети и текст Катарине Томашевић о научном раду Р. Пејовић, *Нав. дело*, стр. 84–94.
- ²⁶ Урађена под руководством проф. Стане Ђурић-Клајн, а одбрањена 1965. године на Катедри за историју музике и музички фолклор београдске Музичке академије, теза није публикована и није нам била доступна.
- ²⁷ *Muzikološka delatnost Stane Đurić-Klajn (Povodom 60-godišnjice rođenja)*, Zvuk, Sarajevo 1968, br. 85–86, str. 188–193; *Muzikološka delatnost Stane Đurić-Klajn: povodom šezdesetogodišњице живота*, Pro musica, Beograd 1968, br. 31, str. 42; *In memoriam Stana Đurić-Klajn*, Zvuk, Sarajevo 1986, br. 1, str. 7–8; *Miloje Milojević kao muzički pisac i kritičar*, Zvuk, Sarajevo 1972, br. 124–125, str. 142–145; „Tradicije 19. veka u napisima Miloja Milojevića“, *Miloje Milojević – kompozitor i muzikolog, radovi s naučnog skupa održanog povodom stogodišњице umetnikovog rođenja*, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, str. 271–286; *Sećanje na Branka Dragutinovića (1903–1971)*, Zvuk, Sarajevo 1972, br. 124–125, str. 142–145; *Prve muzičke kritike Stanislava Vinavera*, Zvuk, Sarajevo, zima 1973, br. 4, str. 436–440; *Antun Dobronić i njegovi napisi publikovani u Beogradu*, Međimurje, Čakovec, studeni 1988, br. 13/14, str. 165–171; „Kosta Manojlović kao

- есејиста и критичар“, *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa*, zbornik radova, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1990, str. 101–142; „Стеван Христић: написи о музици“, *Живот и дело Стевана Христића*, зборник радова с научног скупа одржаног 19. и 20. новембра 1985, поводом 100-годишњице композиторовог рођења, САНУ (Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3), Београд 1991, стр. 109–118; *Написи Стевана Мокрањца и њихов значај у историји српске музике*, Развитак, Зајечар 1992, год. XXXII, бр. 3–4 (188–189), стр. 31–35.
- ²⁸ Р. Пејовић, *Музиколог Стана Бурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност...* (Потпуне податке о овој књизи видети у нап. бр. 13.)
- ²⁹ „Гудало“, *још један од претеча часописа „Pro musica“*, Pro musica, Београд 1979, бр. 100, стр. 5; „Савремени акорди“, Pro musica, Београд, децембар 1984, бр. 124, стр. 29–30; „Savremeni akordi“, Zvuk, Sarajevo 1985, br. 1, str. 107–108; *Четири југословенска „Звука“*, Нови Звук, Београд 1993, бр. 1, стр. 29–53. (на енглеском: *Four editions of the Yugoslav magazine Zvuk /Sound/*, New Sound, Belgrade 1993, No. 1, pp. 29–52). Као што је познато, часопис „Савремени акорди“ излазио је после Другог светског рата, и као такав није у вези с нашом темом. Ми смо ипак навели овај податак из научног рада Р. Пејовић да би се стекла целовитија слика о њеном интересовању за различите периоде у историји српске музикографије.
- ³⁰ „Ideologija nacionalnog stila u procesu profesionalizacije napisa o muzici srpskog 19. veka“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati s naučnog skupa održanog 29–31. X 1987, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1987, str. 159–168; *Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata*, Међимурје, Џаковец, студени 1988, br. 13/14, str. 172–184; „Белешке о интерпретацији у српском XIX веку“, *Аспекти интерпретације*, реферати с научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988, Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, Београд 1988, стр. 15–48; „Музика у периодици XIX века“, *Теодор Павловић и његово доба*, зборник радова с научног скупа одржаног у Матици српској 22. и 23. маја 1986. године поводом 150-годишњице појаве *Србског народног листа*, Матица српска (Одељење за друштвене науке), Нови Сад 1989, стр. 209–215; *Српска музичка мисао до осамдесетих година 19. века*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1991, бр. 8–9, стр. 51–80; *Текстови о српској црквеној музици у српској публицистици (1839–1914)*, Нови Звук, Београд 2000, бр. 16, стр. 42–53. (на енглеском: New Sound, Belgrade 2000, No. 16, pp. 41–52).
- ³¹ *Корнелије Станковић у очима својих савременика*, Народно стваралаштво, Београд, јануар – април 1965, св. 13–14, стр. 1078–1085; *Petar Ilić Čajkovski i njegova dela izvedena u Beogradu*, Zvuk, Sarajevo 1967, br. 71, str. 20–26; *Нека мишљења старих критичара о Мокрањцу*, Развитак, Зајечар 1968, год. VIII, бр. 3–4, стр. 74–77. (поново објављено у: *Мокрањчеви дани 1967*, зборник радова са састанака етнолога, фолклориста и музиколога, Неготин 1969, стр. 48–57; скраћена верзија, под насловом „Мишљења критичара – савременика о Мокрањцу“, штампана је у часопису Pro musica, Београд 1968, бр. 34, стр. 8–9); „The works of Leoš Janáček in the light of Czech music performed in Belgrade between the two wars“, *Colloquium Leoš Janáček et musica europea, Brno 1968*. (Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno, Volume 3), arranged and edited by Rudolf Pečman, International Musical Festival, Brno 1970, pp. 277–286; *Hrvatski muzički umetnici i kompozitori u Beogradu između dva rata*, Arti musices, Zagreb 1972, br. 3, str. 119–144; *Одакова опера „Дорица плеше“ и њен одјек у Београду*, Театрон, Београд 1995, год. XIX, бр. 92, стр. 88–

- 92; *Вредновање достигнућа Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца у историји српске музике*, Мокрањец, Неготин, септембар 2001, бр. 3, стр. 21–25; *Јосиф Маринковић (1851–1931): критичарски и музиколошки погледи*, Нови Звук, Београд 2001, бр. 18, стр. 29–36. (на енглеском: *New Sound, Belgrade 2001, No. 18, pp. 27–34*); *Дела Миховила Логара у њима савременом контексту српске музике*, Нови Звук, Београд 2002, бр. 20, стр. 50–59. (на енглеском: *New Sound, Belgrade 2002, No. 20, pp. 48–56*); „Најстарија генерација виолиниста и виолончелиста у београдском музичком животу између два рата“, *Музика кроз мисао*, Четврти годишњи скуп наставника и сарадника Катедре за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, Београд, 21–22. јун 2002, зборник радова, Факултет музичке уметности, Београд 2002, стр. 11–22; *Камерно музицирање и његови заступници*, Нови Звук, Београд 2003, бр. 21, стр. 95–109. (на енглеском: *New Sound, Belgrade 2003, No. 21, pp. 95–108*); „Педесет година Београдске филхармоније“, *Београдска филхармонија 1923–1973*, Београдска филхармонија, Београд 1977, стр. 29–72; *Опера и Балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)*, [Факултет музичке уметности], Београд 1996; *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Универзитет уметности, Београд 1991; *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности – „Сигнатуре“, Београд 2004. итд.
- ³² Сарађивала је на *Музичкој енциклопедији* и *Leksikonu jugoslavenske muzike* Југославенског лексикографског завода у Загребу, Просветиној „Малој енциклопедији“, на водећим енглеским и немачким музичким енциклопедијама (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) и др. Др Роксанда Пејовић је радила и на допуњавању библиографије српске литературе о музици. Њену студију „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar“ (уп. *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa, zbornik radova, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1990, str. 101–137*), прати, на стр. 138–142, библиографски appendix под насловом: „Članci koji nedostaju Bibliografiji rasprava i članaka, Muzika 13, Zagreb 1984“. Р. Пејовић је на стр. 103. и 138. наговестила да ће приложити и попис радова Косте Манојловића између 1945. и 1949. године, али тога пописа у овоме прилогу нема.
- ³³ *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1994; *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд 1999.
- ³⁴ Видети: Александар Васић, „Оперске критике Милоја Милојевића у Српском књижевном гласнику“, *Српска музичка сцена*, зборник радова с научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта (приредиле Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић), Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, стр. 233–234.
- ³⁵ Слободан Турлаков, *Моцарт у Београду до 1941*, Театрон, Београд 1993, год. XVII, бр. 78/79/80, стр. 5–92; *Верди у Београду до 1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994; *Са Чајковским (у Београду до 1941)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997; *Књига о Бетовену са нама до 1941. Quasi una fantasia*, Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развоја, Београд 1998; *Пучини и веристи (у Београду, до 1941)*, „Борба“ (Библиотека „Посебна издања“), Београд 2003; *Хрестоматија о Шопену (уз његово присуство међу нама до 1941)*, Ауторско издање, Београд 2003; „Владика Иринеј и Салома“, *Из музичке прошлости Београда*, Ауторско издање, Београд 2002, стр. 83–118. У време рада на овој студији др Турлакову није било познато да је пок. Зденка Петковић, англиста и компаратиста, још 1976. год. обрадила одјеке оперске премијере *Саломе* у београдској штампи триде-

сетих година прошлог века. Учини́ла је то у својој магистарској тези *Prisustvo Oskara Vajlda na srpskohrvatskom jezičkom području*. Теза је састављена под менторством проф. др Виде Е. Марковић и одбрањена је на Катедри за англистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Дактилографисани примерак ове, за музиколога корисне расправе, може се наћи у Библиотеци београдске Катедре за англистику: инв. бр. 19245, сигн. 378; видети пето поглавље наведене магистарске радње, стр. 37–42, као и хронолошку библиографију, стр. 99–100. Сажету верзију своје магистарске расправе ауторка је објавила под насловом *Рецензија дела Оскара Вајлда на српскохрватском језичком подручју (1901–1970)*, Зборник Матице српске за славистику, Нови Сад 1990, бр. 38, стр. 111–137. Штраусова *Салома* обрађена је на стр. 121–122. и 134. Најновије дело проф. Турлакова: *Историја Опере и Балета Народног позоршта у Београду (до 1941)*, I–II, Издавачи: аутор и „Чигоја штампа“, Београд 2005. Иначе, колико нам је познато, библиографија Слободана Турлакова нигде није публикована. Непотпуни су, због застарелости, подаци које доносе југословенска и српска лексикографија; уп. *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. 2, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, str. 480; *Ko je ko u Srbiji '96. Intelektualna, umetnička, politička, finansijska, vojna, sportska elita Srbije* (selektori i urednici za klasičnu muziku, muzikologiju i muzičku kritiku: Dejan Despić i Aleksandar Vasić), „Biblioфон“, Beograd 1996, str. 595. Зачудо, библиографија професора Турлакова није представљена, чак ни избором (?), тамо где би се с правом очекивала; в. помену́ту књигу др Роксанде Пејовић, *Лисана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003)*, Факултет музичке уметности – „Сигнатуре“, Београд 2005, стр. 207. и даље: „Библиографија музичких, етномузиколошких и етнокорееолошких књига и чланака чији су аутори ступили у музички живот после 1945. године (избор)“.

- ³⁶ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Српска академија наука (Посебна издања, ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1), Београд 1954.
- ³⁷ Никола Херцигоња, „Музиколошки опус Др Војислава Вучковића. Фрагменти есеја“, *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства* (редактор Властимир Перичић), Нолит, Београд 1968, стр. 129–161. (Прештампано у ауторовој збирци *Napisi o muzici, Umetnička akademija, Beograd 1972, str. 115–147.*)
- ³⁸ Војислав Вучковић, *Уметност и уметничко дело, есеји и студије о уметности и музици, текстуалну редакцију извршио и написао есеј о Вучковићу као музикологу Душан Плавша, Нолит, Београд 1962; Актуелност естетичко-социолошких теорија Војислава Вучковића, Градина, Ниш, мај 1968, год. III, бр. 5, стр. 36–43; поново у ауторовој књизи *Musica humana, eseji i studije, Akademija umetnosti, Novi Sad 1990, str. 29–46.**
- ³⁹ „Стеван Мокрањац и савремена критика“, *Стеван Ст. Мокрањац (1856–1981)*, посебно издање часописа „Pro musica“, Београд 1981, стр. 41–44; *Osvrt na neke napise o Mokrańcu u vojvođanskoj štampi krajem prošlog i početkom ovoga veka*, Zvuk, Sarajevo 1981, br. 2, str. 54–61; такође у: *Развитак, Зајечар 1983, год. XXIII, бр. 2, стр. 80–86. итд.*
- ⁴⁰ Дисертација је одбрањена 1981. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду; уп. *Филозофски факултет 1838–1998, период 1963–1998*, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд 1998, стр. 610. Објављена је у енглеском преводу: *The Tradition and Avant-Garde. The Arts in Serbian Culture between the Two World Wars, East European Monographs, No. CLX, Boulder; Distributed by Columbia University Press, New York 1984.*

- ⁴¹ Даница Петровић, „Музика у Србском народном листу Теодора Павловића“, *Теодор Павловић и његово доба*, зборник радова с научног скупа одржаног у Матици српској 22. и 23. маја 1986. године поводом 150-годишњице појаве *Србског народног листа*, Матица српска (Одељење за друштвене науке), Нови Сад 1989, стр. 217–226; Иста, *О певању и појању у „Србско-далматинском магазину“*, Зборник о Србима у Хрватској, Београд 1989, бр. 1, стр. 199–209.
- ⁴² Vlastimir Trajković, „Miloje Milojević – stota godišnjica od rođenja kompozitora“, *Miloje Milojević – kompozitor i muzikolog*, radovi s naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, str. 9–38. Видети нарочито стр. 19–23. где су у полемичком маниру сугерисане вредности Милојевићевог музикографског поступка.
- ⁴³ Мелита Милин, „Написи о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата“, *Српска авангарда у периодици*, зборник радова, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 8), Нови Сад – Београд 1996, стр. 479–492; „*Тонови нарицања, меланхолије и дивљине*“ – *зенитистичка побуна и музика*, Музикологија, Београд 2005, бр. 5, стр. 131–144.
- ⁴⁴ Sonja Marinković, *Praška generacija u previranjima ideja socijalne umetnosti*, необјављена магистарска теза одбрањена 1983. год. на Катедри за историју музике и музички фолклор Факултета музичке уметности у Београду (ментор: проф. Властимир Перичић). Делове своје тезе који обрађују ставове Војислава Вучковића, ауторка је изнела под насловом *Војислав Вучковић и нови реализам*, Нови Звук, Београд 1993, бр. 2, стр. 23–33. (на енглеском: *New Sound, Belgrade 1993, No. 2, pp. 23–32*).
- ⁴⁵ Катарина Томашевић, „Преламање традиционалних и модерних погледа на музичку уметност у *Летопису Матице српске* између 1895. и 1914. године“, *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914)*, зборник радова, Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 6), Нови Сад – Београд 1992, стр. 355–363; Иста, *Проблеми проучавања српске музике између два светска рата*, Музикологија, Београд 2001, бр. 1, стр. 25–47.
- ⁴⁶ Тијана Поповић, *Tekstovi o muzici Petra Bingulca kao fakt i kao umetnički doživljaj*, *Zvuk*, Zagreb 1989, br. 1, str. 19–31.
- ⁴⁷ Јелена Глигоријевић, *Написи у часопису „Караџић“ у вези с народном и црквеном музиком*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1993, бр. 12–13, стр. 101–114.
- ⁴⁸ Александар Васић, *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, 274 стр. Необјављена магистарска теза одбрањена 19. маја 2004. г. на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду (ментор: проф. др Даница Петровић); *Духовна музика у написима Милоја Милојевића*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1994, бр. 15, стр. 155–164; „Оперске критике Милоја Милојевића у *Српском књижевном гласнику*“, *Српска музичка сцена*, зборник радова (приредиле Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић), Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, стр. 224–238; „Војислав Вучковић у *Српском књижевном гласнику*“, *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодци*, зборник радова, Матица српска (Одељење за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 14), Нови Сад – Београд 2003, стр. 213–224; *Српска пијанисткиња Јован*

- ка Стојковић, Темишварски зборник [Матице српске], Нови Сад 2002, бр. 3, стр. 51–62. (видети нарочито стр. 56–58, где је изложена анализа једне значајне критике Јована Јовановића Змаја о Јованки Стојковић); *Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства*, Музикологија, Београд 2004, бр. 4, стр. 39–59; *Музички критичар Густав Михел*, Исто, стр. 167–195; *Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – Српски књижевни гласник*, Музикологија, Београд 2005, бр. 5, стр. 289–306; *Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901–1941)*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд 2005, књ. 34/2, стр. 213–224; *Српски књижевни гласник и национална уметничка музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 2005, бр. 32–33, стр. 101–116; „Српски књижевни гласник и пољска уметничка музика“, *110 година полонистике у Србији*, зборник радова, Славистичко друштво Србије, Београд 2006, стр. 243–256.
- ⁴⁹ Неда Векић, *Написи о музици у мостарској „Зори“ (1896–1901)*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1995, бр. 16–17, стр. 203–212; Богдан Ђаковић, *Написи о музици у недељнику „Нови Сад“ (1924–1941)*, Исто, Нови Сад 1996, бр. 18–19, стр. 207–220; Драгана Стојановић-Новичић, „Бождар Локсимовић као музички писац и његов однос према Мокрањчевом раду (полемика у вези са делом *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, зборник радова, „Мокрањчеви дани“, Неготин 1997, стр. 129–133; „Музика у публикацијама општег типа у другој половини 19. века. (дела Милана Ђ. Милићевића и Владимира Карића)“, Исто, стр. 145–150; *Написи о музици у „Цариградском гласнику“ (1895–1909)*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 2000, бр. 26–27, стр. 81–103; *Посматрати друге, открити себе: музичке критике Михаила Вукдраговића*, Нови Звук, Београд 2001, бр. 18, стр. 37–50.
- ⁵⁰ Dragan M. Jeremić, *O filozofiji kod Srba (VIII): Počeci marksističke filozofije*, Savremenik, Beograd, januar 1968, god. XIV, knj. 27, sv. 1, str. 58–74. (о Војиславу Вучковићу уп. стр. 69–70). Овај чланак ушао је у састав Јеремићеве постхумно издате књиге: *О филозофији код Срба*, Плато (Библиотека „На трагу“, 12), Београд 1997, стр. 165–167; Милан Ранковић, *Историја српске естетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998. (Професор Ранковић пише о Војиславу Вучковићу, али и о послератним нашим музичким естетичарима као што је Драгутин Гостушки.) Sreten Petrović, *Između konzervativne teorije i avantgardnog ukusa. O teorijskim stavovima Vojislava Vučkovića*, Treći program, Beograd, III (leto) 1980, br. 46, str. 229–247. (Библиографија Сретена Петровића саопштена је двапут: *Анали Филолошког факултета*, Београд 1979, књ. XIII: биографије и објављени радови наставника и сарадника, стр. 307–310; *Анали Филолошког факултета*, Београд 1986, књ. XVII: објављени радови наставника и сарадника, стр. 233–236.) Миодраг Шуваковић, *Естетика музике XX века у Србији. Део I: Увод у естетику музике*, Нови Звук, Београд 1999, бр. 14, стр. 83–99; *Део II: Неиманентна и иманентна естетика музике*, 2000, бр. 15, стр. 127–142; *Део III: Посебне естетике музике*, 2001, бр. 17, стр. 86–107.
- ⁵¹ Издање Музеја позоришне уметности СР Србије, Београд 1979.
- ⁵² Милана Бикички, „Српски музички лист“ *Исидора Бајића*, Зборник Матице српске за друштвене науке, Нови Сад 1964, књ. 39, стр. 166–170; „Гудало“: *први српски музички лист*, Библиотекар, Београд 1969, год. XX, бр. 4, стр. 261–267; *Стогодишњица „Гудала“ – првог српског музичког часописа*, Гудало, Кикинда 1986, бр. 11, стр. 12–18; „Гудало, најстарији музички часопис у Србији“, *Банатска периодика XIX и XX века*, зборник радова, Матица српска (Одељење

- за књижевност и језик) – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 7) – Градска библиотека „Жарко Зрењанин“, Нови Сад – Београд – Зрењанин 1995, стр. 113–119; *Написи о музици, позоришту и књижевности у „Јединству“ Петра Коњовића*, Зборник Матице српске за друштвене науке, Нови Сад 1983, књ. 75, стр. 159–167. (прештампано у ауторкиној књизи *Прилози за историју српске периодике*, Библиотека Матице српске /Едиција „Трагови“, књ. 3/, Нови Сад 1993, стр. 66–72); „Корнелије Станковић у војвођанској штампи“, *Корнелије Станковић и његово доба*, зборник радова с научног скупа одржаног од 27. до 29. октобра 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, САНУ (Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1) – Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, стр. 205–225. (прештампано у ауторкиној већ цитираној књизи изабраних студија и чланака *Прилози за историју српске периодике...* стр. 86–101).
- ⁵³ Верослава Петровић, „Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика“, *Руска емиграција у српској култури XX века*, зборник радова, том II, Филолошки факултет (Катедра за славистику и Центар за научни рад), Београд 1994, стр. 171–178; Иста, *Вајлдова и Штраусова „Саломе“ на сцени Народног позоришта у Београду*, Театрон, Београд, лето 1997, год. XXII, бр. 99, стр. 30–35. (Ни Верослава Петровић не помиње мр Зденку Петковић као своју претходницу на истој теми.)
- ⁵⁴ Dubravka Franković, „Gostovanja hrvatskih muzičkih umjetnika u Beogradu u kritičkom fokusu Miloja Milojevića“, *Miloje Milojević – kompozitor i muzikolog*, radovi s naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd 1986, str. 255–270; Иста, „Петар Коњовић – музички критичар *Hrvatske njive* 1918. године“, *Живот и дело Петра Коњовића*, зборник радова с научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења, САНУ (Научни скупови, књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2) – Музиколошки институт САНУ, Београд 1989, стр. 139–152.
- ⁵⁵ Недостатак историјске библиографије, у вези с периодиком, посебно отежава рад на упоредној науци о књижевности (видети нпр. Петар Буњак, *Преглед пољско-српских књижевних веза /до II светског рата/*, Славистичко друштво Србије /Славистичка библиотека, књ. IV/, Београд 1999, стр. 129). Рецепција европске књижевности код Срба се великим делом одиграла у листовима и часописима, и зато би израда једног опсежног библиографског *manuala* била више него пожељна.
- ⁵⁶ Загребачка библиографија излазила је од 1956. до 1986. године, најпре под насловом *Bibliografija rasprava, članaka i književnih radova*, а од 1965. г. и осмог тома под насловом *Bibliografija rasprava i članaka*. Обухваћене су следеће области: наука о књижевности (књижевност уопште), теорија књижевности, упоредна књижевност, историја југословенских књижевности, историја страних књижевности, књижевне периодичне публикације, историја народне књижевности, књижевна друштва, југословенска поезија, инострана поезија, историја (историја уопште, помоћне историјске науке, археологија, документација, грађа), историја југословенских народа, ликовне уметности и музика. Пред распад СФРЈ очекивао се излазак петнаесте књиге која је требало да обради театрологију, али се, нажалост, та књига није појавила.
- ⁵⁷ Народна скупштина Републике Србије усвојила је овај закон 8. децембра прошле године; уп. Службени гласник Републике Србије, Београд, 12. децембар 2005, год. LXI, бр. 110, стр. 26–27.

- ⁵⁸ Колико нам је познато, једини изузетак представља магистарска теза Александаре Н. Кесеровић, *Izvori estetičkog gledišta Pavla Stefanovića i njegova metodologija analize muzičkog dela*. Теза је урађена под руководством проф. др Милана Дамњановића и одбрањена је 1993. године. С обзиром на тему наше расправе, магистарски рад колегинице Кесеровић представља само делимичан изузетак, јер она Стефановића као музичког писца сагледава у оба његова стваралачка периода: првом, од 1934. до 1941. године, и другом, од 1948. до 1985. г.
- ⁵⁹ Рад је одбрањен 2002. године, а ментор је била проф. др Даница Петровић. Шири резиме свога дипломског рада М. Кокановић је објавила под насловом *О музици у часопису „Босанска вила“*, у Зборнику Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 2004, бр. 30–31, стр. 103–116. Недавно је изашао још један прилог М. Кокановић посвећен домаћој музичколитерарној историји: *Нписи о музици у крфском „Забавнику“*, Свеске Матице српске, Нови Сад 2006, бр. 45 (Серија уметности, св. 10), стр. 67–74.

Aleksandar Vasić

SERBIAN MUSICAL CRITICISM AND ESSAY WRITING
DURING THE XIXTH AND THE FIRST HALF OF THE XXTH
CENTURY AS A SUBJECT OF MUSICOLOGY RESEARCH
(Summary)

The beginning of 2006 marked two decades since the death of Stana Djurić-Klajn, the first historian of Serbian musical literature. This is the exterior motive for presenting a summary of the state and results of up-to-date musicology research into Serbian musical criticism and essay writings during the XIXth and the first half of the XXth century, alongside the many works dedicated to this branch of national musical history, recently published. In this way the reader is given a detailed background of these studies – mainly the authors' names, books, studies, articles, as well as the problems of this branch of Serbian musicology.

The first research is associated with the early years of the XXth century, that is, to the work of bibliography. The pioneer of Serbian ethnomusicology, Vladimir R. Djordjević, composed *An Essay of the Serbian Musical Bibliography until 1914*, noting selected XIXth century examples of Serbian literature on music. Bibliographic research was continued by various institutions and experts during the second half of the XXth century: in Zagreb (today Republic of Croatia); the Yugoslav Institute for Lexicography, Novi Sad (Matica srpska); and Belgrade (Institute for Literature and Art, Slobodan Turlakov, Ljubica Djordjević, Staniša Vojinović etc). In spite of the efforts of these institutions and individuals, a complete analytic bibliography of music in Serbian print of the last two centuries has unfortunately still not been made.

The most important contributions to historical research, interpretation and validation of Serbian musical criticism and essay writings were given by Stana Djurić-Klajn, Dr Roksanda Pejović and Dr Slobodan Turlakov.

Professor Stana Djurić-Klajn was the first Serbian musicologist to work in this field of Serbian music history. She wrote a significant number of studies and articles dedicated to Serbian musical writers and published their selected readings. Prof. Klajn is the author and editor of the first and only anthology of Serbian musical essay writings. Her student Roksanda Pejović published two books (along with numerous other factually abundant contributions), where she synthetically presented the history of Serbian criticism and essay writings from 1825 to 1941. Slobodan Turlakov, an expert in Serbian criticism between the World Wars, meritorious researcher and original interpreter, especially examined the reception of music of great European composers (W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Chopin, G. Verdi, G. Puccini etc) by Serbian musical critics.

Serbian musical criticism and essay writings were also the focus of attention of many other writers. The work quotes comments and additions of other musicologists, but also historians of theatre, literature and art, philosophers, aestheticians, sociologists, all members of different generations, who worked or still work on the history of the Serbian musical criticism and essay writings.

The closing section of the text suggests directions for future research. Firstly, it is necessary to begin integral bibliographical research of texts about music published in our press during the cited period. That is a project of capital significance for national science and culture; realization needs adequate funding, the involvement of many academic experts, and time. Work on bibliography will also enable the collection and publication of sources: books and articles by Serbian music writers who worked before 1945. A separate problem is education of scholars. To study musical literature, a musicologist needs to be knowledgeable about the history of Serbian literature, aesthetic theory, and theatre, national social, political and cultural history, and methodology of literary study. That is why facilities for postgraduate and doctoral studies in musicology are necessary at the Faculties of Philology and Philosophy.

UDC 78.072(497.11)"18/19"

Данка Лајић-Михајловић

ВРЕМЕНСКА ДИМЕНЗИЈА ЕПСКИХ ПЕСАМА

Апстракт: Рад представља етномузиколошки методски оглед, покушај сагледавања временске димензије мелопоеетске структуре епских песама које се изводе уз гусле кроз однос поетске и музичке компоненте. Посматране су релације: број стихова – трајање извођења, трајање мелостиха – позиција стиха у синтакси, трајање интерлудијума – интерпункцијски знак, синтаксичка пауза – интерлудијум, цезура – форма мелостиха, квантитативна клаузула – трајање „мелослогова“ и сл. Односи параметара у два фокусирана примера указују на опозитну семантизованост временске димензије. Сагледавање индивидуалних стилова представљених тим примерима у ширим, историјско-стилским оквирима је усмерено резултатима досадашњих проучавања епике, али је истовремено указано на условност реконструисања еволуције епског певања због повезаности са дискутабилном сфером хронологије општих музичко-естетских феномена симетрије и асиметрије, „еволутивног“ и „архитектонског“ принципа образовања структуре.

Кључне речи: епске песме уз гусле, мелопоеетска структура, поетска компонента, музичка компонента, време, темпо, ритам, индивидуални стил, симетрија – асиметрија, еволуција стила: „старо“ – „ново“.

Иако је наша народна епика у свом функционалном облику одувек нераскидиво обједињавала поетску и музичку компоненту, у научним приступима је њена синкретичка структура често „декомпонована“ и проучавана првенствено са филолошког аспекта. У појединим приступима музички елементи епског израза су чак потпуно маргинализовани и прокламовало се радикално подвајање проблемских целина.¹ Ипак, значајан је број и оних у којима је епска песма третирана као сложени продукт прожимања поезије и музике², истицана потреба проучавања „функционалне“ форме која у пуном напону врши своју епску функцију у епском миљеу³, важност „живе физиологије, а не мртве анатомије“⁴. Велики методолошки напредак остварен је у периоду између два светска рата када

¹ Уп.: „u gradi narodnih naših stihova ima mnogo i mnogo koješta, što može naći i obraditi i onakav čovjek, koji za muziku i za melodije ništa ne pita“, Tomo Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama, Rad JAZU*, knj. 168, Zagreb 1907, 6.

² Овакав свеобухватан приступ промовисали су Лука Зима, Фердо Милер, Вагрослав Јагић, Волнер, Петар Будман и Миливој Шрепел.

³ W. Wollner, Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes, *Archiv für Slavischen Philologie*, IX, 1886, 177–281.

⁴ Владимир Дворниковић, Психогенеза епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, год. III, св. 2, Београд 1936, 162.

је јужнословенска народна епика привлачила велику пажњу међународне научне јавности, експерата различитих профила, а посебно је плодотворна била сарадња слависта и (компаративних) музиколога. У другој половини XX века поново долази до пада кооперативности, па чак и негативних мишљења о потреби компарирања резултата проучавања поетске компоненте са онима добијеним етномузиколошким истраживањима.⁵ Суштинску разлику између „радикално-филолошких“ и етномузиколошких приступа проучавању структуре епских песама представља однос према говорном, рецитујућем, односно музичком, аутентичном извођењу епских песама. Већ на основу аудитивног утиска јасно је да је полемика ирационална, а, осим тога, разлика је одавно потврђена и објективно, мерењима.⁶ Проучавање само једне од компонената сложене појаве каква је епска песма није само недовољно, већ може дати и сасвим погрешну слику у односу на „оригиналну“ – једину која се уклапа у рамњеног функционалног контекста.⁷

Мултидисциплинарни приступ епској песми захтева у идеалној варијанти истраживачки профил који би објединио знања из лингвистике, књижевности и етномузикологије, а компромисно решење је консултовање резултата из не-матичних области и преламање сопствених закључака кроз друге призме.⁸ Осим поменутог маргинализовања улоге музике у синкретичком епском изразу, ступањ развоја младе етномузиколошке науке и њен далеко мањи кадров-

⁵ Уп.: „... једну толико општу појаву (акцент – прим. аутора), која је зацело само ритмичке и језичке природе, треба да реше језичари и метричари а не музиколози“, Светозар Матић, „Акцент у нашем стиху“, *Наш народни еп и наш стих. Огледи и студије*, Матица српска, Нови Сад 1964, 321.

⁶ Валтер Винш, Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, год. V, св. 2, Београд 1938, 186–190.

⁷ „Потпуније упознавање одређене појаве, са искуством и методологијом савремене лингвистике, постиже се њеним сагледавањем не само у оквиру контекста, историјско-културне матрице која је изнедрила, већ и у оквиру конситуације, специфичних околности извођења, конкретних услова реализације одређеног текста, комуникације међу одређеним актерима...“ (превод Д. Л. М.) Видети: И. А. Морозова, Т. А. Старостина, Ситуативные факторы порождения фольклорного текста, *Актуальные проблемы полевой фольклористики*, вл. 2, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Филологический факультет – Кафедра русского устного народного творчества, Москва 2002, 12–26.

⁸ Реалну процену проблема у реализацији оваквог научног приступа налазимо у мишљењу Светозара Петровића да је „за међуоднос етномузиколога и теоретичара стиха у великој мјери карактеристична (...) недовољна способност да се властити проблем формулира у терминима разумљивима другој страни и да се туђи проблем разумије.“ С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватскога епскога десетерца и спорна питања његовога описа, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 17, св. 2, Нови Сад 1969, 180.

ски потенцијал разлог су што музичка компонента није проучена ни приближно колико поетска.⁹ У монографским и малом броју компаративних етномузиколошких радова о епским песама пажња се примарно усмерава на елементе музичке структуре, док је потврда уважавања њихове мелопоеетске природе (на морфолошком нивоу) присутна више у назнакама, него кроз истицање релација међу конкретним елементима ове две равни. Сасвим је мали број радова у којима је фокусирање структуре епских песама као традиционалног облика заједништва поетског и музичког израза базична идеја.¹⁰

У циљу јаснијег сагледавања комплексних односа структурних компонената епских песама, овом приликом ће пажња бити усмерена само на једну њену димензију – време. С обзиром на поменуте недостатке у националној етномузиколошкој литератури, као и на особености сваке епске традиције због прозодијских особина језика и у том смислу одсуства адекватних паралела, начин на који ће то бити учињено има првенствено карактер методског огледа. У његовом осмишљавању је кључну улогу имао недостатак базичног нивоа – морфолошких профила индивидуалних извођачких стилова гуслара.¹¹ Морфолошки приступ је предуслов било каквог законмерног сагледавања – извођења доминантних елемената, уочавања структурне хијерархије, па је, након дистанцирања од овог принципа у науци о музици и другим формама традиционалне културе у другој половини 20. века данас наново актуелизован и представља део модерних методолошких приступа.¹²

Иако се естетички приступи музици разликују у погледу њене квалификације као „временске уметности“ (у опозицији према „просторним“, ликовним уметностима)¹³ или дефинисања музичког тока

⁹ Danka Lajić-Mihajlović, Epic in the Network of Ethnomusicology, у: *Music & Networking*, The 7th International Conference Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, ed. T. Marković, V. Mikić, Belgrade 2005, 273–282.

¹⁰ Vinko Žganec, *Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca*, *Narodna umjetnost*, 2, Zagreb 1963, 3–35; Cvjetko Rihtman, Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u Bosni i Hercegovini, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 97–105.

¹¹ У овом тренутку усмерење је ка највећем и најзначајнијем делу традиционалне епске праксе – певању уз гусле, са надом да ће будућа истраживања обухватити и друге облике епике у циљу сагледавања целокупне српске епске традиције.

¹² Игор Мациевский, О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке, у: *Историческа мофология. Искусство устной традиции. Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского*, Санкт-Петербург 2002, 12, 13, 15.

¹³ Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika*, III, BIGZ, Beograd 1970, 19–20.

као јединствене временско-просторне категорије,¹⁴ подударност мишљења остварена је у истицању важности темпоралних квалитета музике као примарних, базичних.¹⁵ Реализација временске димензије мелопоеетске структуре може се посматрати кроз два феномена: темпо и ритам. Брзина извођења неког дела је једно од важних експресивних средстава, што потврђују и конвенционални термини за означавање темпа који извођачима остављају одређену слободу у процени, али истовремено сугеришу карактер или афективни садржај дела.¹⁶ У том смислу, промене темпа, од мањих одступања од устаљене брзине, до значајне агогичке слободе подразумеване под појмом *tempo rubato*, носе додатну експресивну вредност. Промене темпа које су резултат интенције и као такве представљају средство, суштински се разликују од оних које су последица (непрецизан, несавршен извођач и/или некритичан однос према темпу). У радовима филолога мало је запажања која се односе на темпо извођења¹⁷, а специфичну, социјалну димензију сугерише само запажање Матије Мурка да је „достојанственији (начин извођења карактеристичан) за господу, а бржи за сељаке“.¹⁸ У радовима етномузиколога најчешће се уопштено наводи да се брзина креће у оквирима умерених темпа, као и да су промене темпа у току песме стандардни део интерпретација. На нивоу индивидуалних извођачких стилова промене темпа су проучаване подробније: по акустичком критеријуму – инструментални сегменти према вокално-инструменталним, по месту у макро-форми – „оквирни“ према „унутрашњим“, по жанровима и извођачком апарату, а указано је и на промене темпа условљене семантиком текста.¹⁹ У радовима младих колега отворена су интере-

¹⁴ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Muzikološki institut, Posebna izdanja, knj. 14, Beograd 1968, 157(–313); Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio (biblioteka *Ars musica*), Kulturni centar Beograda, Beograd 1998, 61, 65.

¹⁵ Zofia Lissa, *Estetika glazbe. Oglеди*, Naprijed (biblioteka *Naprijed*), Zagreb 1977, 12.

¹⁶ Ivona Ajanović, „Tempo“, *Muzička enciklopedija*, 3, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1977, 559.

¹⁷ Нешто више запажања о брзини извођења и агогичким променама дао је Твртко Чубелић: Т. Чубелић, *Uvodna napomena*, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 179–180.

¹⁸ Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*, knj. 1, JAZU (*Djela JAZU*), 41, Zagreb 1951, 382.

¹⁹ Miroslava Radeta, *Tri narodna guslara*, дипломски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду 1984, рукопис, 10–11; Валентина Исаков, *Три гуслара из Врбаса*, семинарски рад за IV годину студија (шк.1999/2000) из предмета Етномузикологија на Одсеку за етномузикологију Катедре за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду, рукопис, 9; Миљана Перић, *Певање уз гусле. Музичка анализа објављених песама које изводи гуслар*

сантна питања односа темпа и интонационе структуре која би надаље могла/требала да обухвате и однос физиолошког и семантичког.²⁰ Ипак, досадашње констатације о темпу у гусларским извођењима епских песама махом су, како је поменуто, део особених извођачких профила, а ниво уопштавања је присутан само спорадично. Због специфичне генезе фолклорних музичко-поетских творевина, ритмо-синтаксичка основа, као продукт интеракције ритма стиха и мелодије (универзалног карактера), чини темељ народних песама.²¹ Као веома постојана, она представља једну од важних карактеристика, а поред сижејно-тематског садржаја често и опредељујућу вредност при класификацији родова и жанрова народних песама.²² Овом приликом међузависност поетске и музичке компоненте у временској равни биће сагледана првенствено као однос елемената поетске структуре који се сматрају константама или оних ка чијој реализацији постоји јасна тенденција и њихових музичких еквивалената.

Компарација (временске димензије) индивидуалних стилова захтева статистички узорак са „заједничким именитељем“, истом поетском основом и у структурном и у тематско-сижејном смислу. Чињеница да гусларска пракса новијег доба, па и велики број снимака извођења епских песама којим данас располажемо припадају „не-стваралачком“ периоду епике, тачније периоду раздвојених функција творца поетског текста и извођача-творца мелодије²³ и дословног репродуковања записаних текстова²⁴, свакако има негативну конотацију. Ипак, негативни аспект те чињенице више долази до изражаја у оквиру проучавања поетске компоненте – музичка и даље у највећој

Миломир Миљанић, дипломски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду 2004, рукопис, 28.

²⁰ Јована Божић, *Начини изградње мелодијског обликовања структура у гусларској традицији на примеру три извођења песме „Стари Вујадин“*, семинарски рад за IV годину студија из предмета Етномузикологија на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, рукопис, 14.

²¹ Софија И. Грица, *Украинская песенная эпика*, Академија наук Украјинској ССР, Институт искуствовознања, фолклора и етнографије им. М. Т. Рылског, „Советски композитор“, Москва 1990, 26–27.

²² Исто, 28.

²³ О различитим типовима преносилаца епске народне традиције видети: Светозар Петровић, О превладавњу границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, децембар 1975, 1011; Ђенана Buturović, *Епске pjesme savremenog kazivača kao izraz etnosocijalne sredine*, *Народно стваралаштво – Folklor*, год. XVII, св. 65, јануар–март 1978, 2.

²⁴ Репродуковање према запису елиминира усменост као један од основних квалитета традиционалне епике, истовремено одвијање процеса стварања и процеса извођења. Albert B. Lord, *Pevač priča. I – teorija*, Idea (biblioteka XX vek), Beograd 1990, 23, 37.

мери представља резултат непоновљивог креативног чина.²⁵ У конкретном случају, (релативна) фиксираност поетског предлошка је предност, „идеалан“ предуслов за сагледавање различитости приступа временском обликовању.

Музичко-стилска хетерогеност гусларске праксе логично је налагала суочавање представника опозитно-особених извођачких стилова, а извођење закономерности могуће је само на основу таквих који су истовремено и репрезентативни представници ширих стилских праваца, оних који имају већу парадигматску вредност од других представника тог стилског израза.²⁶ Процена је да један од квалитетних пресека наведених критеријума у погледу узорка чине варијанте песме *Дијоба Јакишића*²⁷ у извођењима Момчила Лутоваца²⁸ и Бошка Вујачића²⁹.

²⁵ Данас егзистирају и изузеци по питању уникатности музичке компоненте извођења: масовна доступност аудио-технике омогућила је да се путем виšekратних репродукција снимљена извођења готово дословно меморишу, чиме се елиминише креативност и у музичкој димензији. Оваква ситуација је честа у периоду формирања извођачког стила младих гуслара који умеће не преузимају усменим путем, већ, понекад и тенденциозно, копирају стил реномираних гуслара, успешних учесника такмичења.

²⁶ И сам појам „индивидуални стил“ је парадигма, па је слика која се добија на основу извођења једне песме само једна од могућих представа о том индивидуалном стилу. О односу постојаности и променљивости у оквиру индивидуалног стила постоје (по елементима, у овом случају на примеру места нагласака) не само описни, већ и статистички показатељи. Видети: С. Петровић, *Поредбено проучавање српскохрватскога епскога десетерца*, 184.

²⁷ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, Дела Вука Караџића*, прир. Владан Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 442–445, прво издање Беч 1845. Накнадно, у четвртој књизи *Српских народних пјесама* Вук је навео податке о певачима, гусларима и казивачима од којих је записао песме из претходних збирки, али их је именово по првом стиху (а не по тематици, као у збиркама). Према почетном стиху „Мјесец кара звијезду даницу“ требало би да се податак за ову песму односи на *Дијобу Јакишића*, али стоји да је песма из треће књиге, где, међутим, нема песме са таквим почетком, на основу чега закључујем да је погрешан податак о књизи. Дакле, *Дијобу Јакишића* Вук је забележио од свог оца Стефана, за кога сам каже да је „мало марио за песме“ и да их је „неотице“ упамтио од његовог оца Јоксима и брата Томе. В. С. Караџић, „Предговор“, *Српске народне пјесме. Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу, Дела Вука Караџића*, прир. В. Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 374.

²⁸ Момчило Лутовац је рођен 1925. године у Дапсићима (општина Беране) и значајан део живота провео је у родном крају. Као високообразован човек (докторирао је географију), схватао је важност епике и прихватио мисионарску улогу у њеном очувању. Често је наступао са идејом да едукује младе људе, сакупљао је и редиговао народне песме, а и сам је имао песничког дара и написао неколико епских песама. Снимио је више плоча и касета. Није имао велико интересовање за такмичења гуслара, али је ипак успешно учествовао на једном од

Најексплицитнију разлику међу анализираним примерима представљају њихова трајања у реалном времену: гуслар Лутовац је песму *Дијоба Јакишића* извео за 6 минута и 18 секунди, док је Вујачићево извођење исте песме трајало 11 минута и 15 секунди.³⁰ И поред разлике у броју стихова које су отпевали³¹, јасно је да први пример одликује брже, кондензовано излагање поетског текста. У равни (субјективног) доживљаја слушалаца овакво извођење условљава извесну напетост, захтева појачану концентрацију, активније праћење садржаја.

Као баланс, противтежа овој врсти „захтевности“ у првој варијанти је присутно „прегледније“, уједначено трајање формалних сегмената које чине мелостих и инструментални део који за њим следи,³² насупрот различитим трајањима аналогних целина у другом примеру. У Лутовчевом извођењу дужина ових сегмената је 4–5

првих такмичења и пласирао се у финале. Један је од оснивача првог гусларског друштва у Београду, друштва „Вук Караџић“. Умро је 1990. године. (Подаци из интервјуа са Мирком Добричанином, дугогодишњим пријатељем и сарадником М. Лутовца, аудио-касета Г2 у личној архиви аутора.)

²⁹ Бошко Вујачић је рођен 1947. год. у Стругу, општина Шавник. Живи у Београду. По струци је дипломирани инжењер металургије. Један је од најуспешнијих савремених гуслара: вишеструки је првак Југославије, објавио је 15 компакт-дискова са епским песмама из Вукових збирки, стиховима Његоша и Радована Бећировића, имао је бројне наступе у иностранству, Европи и Америци, од којих су најважнији они по позиву на високошколским установама и међународним фестивалима где је представљао нашу традиционалну музику. Од 2003. године наставник је гусала на Етномузиколошком одсеку Музичке школе „Мокрањац“ у Београду. (Подаци из интервјуа са Б. Вујачићем, аудио-касета Г4 у личној архиви аутора.)

³⁰ Први снимак са инструменталним уводом и кодом (Coda) траје 6' 33'', али је „засечен“ почетак и утишан крај (тзв. fade-out), па је реално трајање извођења вероватно за неколико секунди дуже, док је трајање комплетног другог примера 12' 10''.

³¹ У првој варијанти отпевано је 80 стихова, а у другој 102, колико има и у Вуковом запису. Редукција је остварена изостављањем стихова чија садржина није од примарне важности за праћење радње, па није изискивала прилагођавање околних стихова новом поретку.

³² У етномузиколошкој литератури се за најмању мелопоетску целину у (епским) песмама користе и термини певана синтагма (...), певани стих (...), колон, али овом приликом није могуће њихово детаљније разматрање, па је задржан уобичајени назив за мелопоетску целину која одговара (поетском) стиху – мелостих. Инструментални одсеци између два мелостиха немају општеприхваћене адекватне називе, па се наводе описно или према позицији, као „интерлудијуми“. Сегменти који у ствари чине основну јединицу мелопоетске структуре гусларских песама, а који обједињују мелостих и интерлудијум, такође немају посебне називе. Све наведено је још једна потврда о терминологији као једном од веома важних проблемских поља у нашој науци.

секунди,³³ што се перципира као својеврсна изохронија у околностима мале и постепене промене брзине певања. Став је психофизиолога да екстензија „садашњег“ износи 5–6 секунди³⁴, што би могло да значи да овај гуслар, као индивидуа, има одличан осећај за трајање које обезбеђује целовито перципирање или да је ова врста искуства генерација извођача постала архетип, колективно несвесно „кодирано“ у традицији чији је део и сам Лутовац.³⁵ Одговарајуће целине у Вујачићевом извођењу крећу се у много већем распону, од 4–16 секунди³⁶, што би се могло (погрешно) протумачити и као одсуство правилности. Међутим, и према аудитивном утиску и на основу аналитичких података, уочена је стандардизованост трајања одсека према позицији у макро-структури: „унутрашњи“ стихови мелоформе трају 4–6(7) секунди, а одсеци којима се завршавају синтаксичке целине поетског текста су знатно дужи, више него двоструко у односу на претходни унутрашњи. Енергетски набој акумулиран кроз сегмент са мање-више устаљеном брзином протока мелостихова празни се наглим успоравањем. Први мелостих нове синтаксе обично је „прелазна вредност“ и активира наредни динамички талас. Динамизирање музичког тока је тако у непосредној вези са поетском структуром. Ако се ова активност музичке компоненте преведе у бројчане вредности, запажа се да се извођење базира на умереном темпу, али се протеже и до његових граничних вредности.

Код оба извођења запажа се устаљеност односа величина морфолошких јединица у реалном времену, семантизираност трајања. Међутим, у анализираним примерима она је представљена управо супротним принципима: код Лутовца је кључна постојаност те величине, док је за Вујачићев израз карактеристичан систем промена овог параметра. Изохроност основних формалних сегмената пандан је изосилабичности, једнакој дужини (поетских) стихова³⁷, на-

³³ Мање агогичке измене не ремете наведене временске оквире, а реално дужих, и то не знатно, је свега неколико стихова.

³⁴ D. Gostuški, *Nav. delo*, 174.

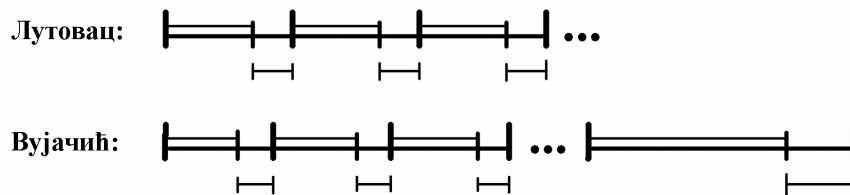
³⁵ У прилог овом закључку иде и запажање Драгослава Девића да је просечно трајање стихова у извођењима гуслара из драгачевског краја 3–5 секунди (Д. Девић, *Народна музика Драгачева. Облици и развој*, Факултет музичке уметности у Београду, Београд 1986, 52). Устаљеност временских оквира мелоформе запажена је и у обредним песмама за плодност, чак и из удаљених крајева (Jasminka Dokmanović, *Neke arhaične melo-ritmičke zakonitosti kao faktor izgradnje oblika u srpskim obrednim pesmama za plodnost*, у: *Rad XXXVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije. Plitvička jezera 1990*, SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb 1990, 433–434).

³⁶ Код последњег стиха узето је у обзир само трајање мелостиха, без инструменталне коде (Coda), па се његова дужина (10 секунди) уклапа у овај распон.

³⁷ Ова се особина поетске структуре различито квалификује, с обзиром на одређени број стихова који имају мање или више од десет слогова.

супрот апострофирању синтаксичке структуре, због које се на метричку константу одговара музичком променљивом.

И однос трајања самог мелостиха и инструменталног интерлудијума је у Лутовчевом извођењу устаљен – инструментална „пауза“ између стихова најчешће траје колико певање два слога. У Вујачићевој варијанти трајање интерлудијума има семантичку вредност музичких интерпункцијских знакова: заокруживање синтаксичке целине постиже се интерлудијумима сразмерно већег трајања од оних који следе након стихова „унутар“ синтаксе, односно дужином интерлудијума се музички одговара на правописну тачку/узвичник/упитник и зарез. С обзиром на поменуте разлике укупних трајања стиха и интерлудијума које релативизују бројчане вредности, процена односа трајања може се дати само према непосредном окружењу, па се може рећи да су „разграничавајући“ оријентационо 2–3 пута дужи од „повезујућих“ интерлудијума.



На основу апострофираних стилских специфичности закључак је да би се хијерархија „интонацијских сигнала“, о којој лингвисти говоре у оквиру стиха³⁸, могла посматрати и на макро-плану, међу каденцијалним сегментима, прецизирајући да се у овом контексту акценат ставља на њихову временску вредност. Односи мелостихова и интерлудијума у анализираним примерима указују на два опозитна музичка мишљења: у једном се стихови надовезују без посебног односа према синтакси (у поетској димензији), негира се постојање хијерархијског устројства синтагми, док га други директно демонстрира семантичким вредностима односа трајања. Код првог начина омузикаљивања текста инструментални интерлудијуми се доживљавају као синхрона маргиналија уз паузу у певању условљену физиолошким потребом – удахом, насупротив другом где интерлудијуми имају комуникативну функцију.

³⁸ Мирослав Топић, Граница стиха у српскохрватским десетерачким песамама, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 42, св. 1–4, Београд 1976, 228.

Оба разматрана индивидуална стила подударају се у односу музичке компоненте са тзв. синтаксичком паузом која се сматра једном од константи поетске структуре.³⁹ Непостојање опкорачења (*enjambement*) у поетској структури има паралелу у наступу инструменталног интерлудијума након излагања сваког мелопоетског десетерца у извођењима Лутовца и Вујачића, као и већине осталих гуслара.⁴⁰ Искуства говоре да пауза у певању на крају мелостиха омогућава извођачу да преживљава емоционални подтекст песме, истовремено дајући такву могућност и слушаоцима, а такође да се присети текста који следи и осмисли његово мелодизирање.⁴¹ Осим овакве организације музичког тока, у литератури се као „старински начин певања“ описују извођења при којима се пауза прави после 9. слога, а 10. слог се везује за почетак следећег стиха⁴², па чак и певање са паузом после 8. слога.⁴³ Овакви конструкциони поступци доводе до специфичног музичког „замагљивања“ синтагматских, односно синтаксичких граница и „уланчавања“ стихова.⁴⁴ Несумњиво је да такви поступци отежавају разумевање садржаја поетског текста (супротно од логике коју налаже функција) и зато су за њихово „декодирање“ неопходни додатни подаци.⁴⁵ У литератури се помиње још једна варијанта образовања макро-форме, а то је испевавање

³⁹ Roman Jakobson, Slovenski epski stih – proučavanje uporedne metrike, у: *Ka poetici narodnog pesništva*, priredio Svetozar Koljević, Beograd 1982, 326; М. Топић, *Нав. дело*; Svetozar Petrović, „Stih“, *Uvod u književnost. Teorija, metoda*, ur. Zdenko Škreb, Ante Stamać, Grafički zavod Hrvatske (biblioteka *Rotulus*), Zagreb 1983^{III}, 382; Žarko Ružić, „Deseterac“, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, II dopunjeno izdanje, ur. Dragiša Živković, Nolit, Beograd 1992, 126–127.

⁴⁰ Овај начин обликовања чест је и у другим епским традицијама. В. Елена Стоин, *Български епически песни*, Българска академия на науките, Институт за музикознание, Софија 1980, 53–54.

⁴¹ Виктор И. Елатов, *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Министерства культуры БССР, Минск 1966, 53.

⁴² М. Murko, *Nav. delo*, 382. Овакав начин обликовања помињу као специфичност, али без хронолошке одреднице, Ц. Рихтман и Т. Чубелић (С. Rihtman, *Nav. delo*, 98–99; Т. Čubelić, *Nav. delo*, 172).

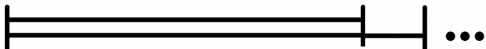
⁴³ Miloš A. Slijepčević, Nekoliko načina guslarskog kazivanja epskih pesama, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 131.

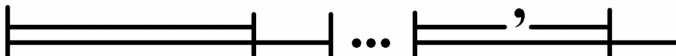
⁴⁴ Слични обликотворни принципи примењују се и у неким архаичним обредним вокалним формама. Видети: Сања Радиновић, Елементи макроструктуре запланских обредно-обичајних песама у функцији „зачараног кружног кретања“, у: *IV међународни симпозијум Фолклор – музика – дело Београд 1995*, ФМУ, Београд 1997, 442–466.

⁴⁵ У том смислу интересантно је запажање да такав поступак народ прихвата са задовољством, као неко „освежење“. С. Rihtman, *Nav. delo*, 98.

стихова без (инструменталног) интерлудијума,⁴⁶ али се чини да је овај манир пре коришћен као средство драматизације у појединим сегментима музичко-поетског тока, него као обликотворни принцип на нивоу читаве форме, већ и због напорности оваквог начина певања.

Одабрани примери гусларске праксе презентују и различито обликовање мелостихова у односу на цезуру, једну од неоспораваних константи структуре „епског“ десетерца која стих дели на два неједнака дела, полустихове од 4 и 6 слогова.⁴⁷ Она није нужно и пауза, одмор, мада се често подударују.⁴⁸ У протоку музичко-поетског садржаја цезура може бити представљена експлицитно – паузом, само назначена ритмичким фразирањем, али и потпуно „занемарена“. У Лутовчевом извођењу кроз читаву песму се потенцира целовитост мелостиха, цезура нема музички еквивалент, док Вујачић у својој варијанти комбинује компактне и сегментирани структуре мелостихове.

Лутовац: 

Вујачић: 

Примена сегментираних мелостихова свакако није физиолошки условљена (појављује се нпр. у почетним мелостиховима, па искључује могућност исцрпљености, потребе за додатним удахом), а на основу разматраног примера чини се да овај облик није ни у вези са структуром стиха (распоредом акценатских група). Најуочљивија је веза са завршном позицијом у синтакси, односно

⁴⁶ Овакав поступак описује Бекинг, а Винш помиње поименце гуслара Иванишевића из Мостара који је према његовом наводу врло често повезивао по два мелостиха без интерлудијума. Gustav Becking, *Der musikalische Bau des Montenegroischen Volksepos*, *Archives Neerlandaises de Phonétique Experimentale*, (Proceedings of The International Congress of Phonetic Sciences), VIII – IX, La Hague 1933, 147; Walther Wünsch, *Die Geigentechnik der Südslawischen guslaren*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen universität in Prag, 1934, 55.

⁴⁷ Roman Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“ („Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen“, prev. Tomislav Bekić), *Lingvistika i poetika*, Nolit (biblioteka *Sazvežđa*), 16, Beograd 1966, 148; Isti, *Slovenski epski stih...*, 326; Ž. Ružić, „Cezura“ ..., 104; Isti, „Deseterac“, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, II dopunjeno izdanje, Nolit, Beograd 1992, 126.

⁴⁸ Ž. Ružić, „Cezura“ ..., 105.

местом последњег мелостиха у мелострофи.⁴⁹ Наиме, мелостихове са паузом у певању на месту поетске цезуре Вујачић употребљава првенствено да појача експресију, па их зато најчешће употребљава на завршецима реченица које имају карактер узвичних. Потврду семантичке вредности ове форме налазимо и у њеној вези са дужим интерлудијумима, као и са екскламативним рефренима који се додају само мелостиховима вишег, драмског значаја.

Даље фокусирање односа временске димензије музичке и поетске структуре води у подручје ритма у ужем смислу. Однос ове две компоненте код Лутовца се на суб-нивоу може описати као специфична асиметрија, према подели временске целине великог процента мелостихова на десет приближно једнаких, изохроних „мелослогова“⁵⁰, што не одговара квантитативним одликама слогова, односно ритму конкретних стихова. У умереном темпу извођење 10 слогова у 5 секунди се уобичајено нотира осминским вредностима, па се овакав низ заокружен (инструменталним) интерлудијумом у трајању сразмерном певању два слога често реално изводи и перципира, а још чешће „конструише“ у оквиру доживљаја као последица запамћеног⁵¹ метроритмичког обрасца приближног тротактној фрази у дводелној мери. Уобличавање мелостиха према овом идеалтипском изохроном обрасцу са трохејским тонским карактером који се генерално приписује нашој епској поезији⁵², дакле, не постиже се односима трајања – ритмом, већ другим изражајним средствима које гуслар има на располагању – интонацијом, динамиком, артикулацијом. Проучавање ове проблематике захтева значајан искорак из оквира које подразумева бављење темпоралном структуром, разматрања свих димензија музичких акцената⁵³, па ће, као свакако изузетно

⁴⁹ С обзиром на то да за појаву овакве структуре на почетној позицији у синтакси нема поредбеног узорка, није могуће утврдити да ли је њен „кључ“ сама позиција или се може довести у везу и са интонационом структуром стиха, одн. синтагме.

⁵⁰ Термин „мелослог“ је изведен као пандан односа мелостих : стих и мелострофа : строфа, а аналогни термини користе се и у другим језицима, нпр. руском (*слогонота*) и бугарском (*тон-срички*).

⁵¹ В. Поповић, „Музичка форма и меморија“, *Nav. delo*, 73–89.

⁵² Још је Вук Караџић скренуо пажњу на неподударње дужина слогова (акцената) у говору и у стиху, одн. да се на један начин говори, чита и „казује“, „али кад се пјева, онда су све трохеји“. Вуково запажање потврдила је већина метричара која се бавила овом проблематиком, као и практично сви музиколози, међу првима Бекинг и Винш. В. С. Караџић, „Предговор“, *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме, Дела Вука Караџића*, прир. Владан Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 548; G. Becking, *Nav. delo*, 147; W. Wünsch, *Nav. delo*, 39–56; V. Žganec, *Nav. delo*, 25.

⁵³ У музици, осим ритмичких, постоје и метрички, мелодијски, хармонски, динамички акценти; в. Branka Antić, „Акцент“, *Музичка енциклопедија*, 1, Jugoslavenski

менским вредностима, и у релативном смислу – у темпоралном оквиру мелостиха коме припада, узимајући у обзир и евентуалне агогичке промене. Из морфолошког аспекта најзначајнији је каденцијални моменат. У литератури је забележено да су одређени односи (били) на нивоу закономерности.⁵⁹ Однос 9. и 10. слога и у Вујачићевом извођењу има највећу устаљеност: последњи слог је дужи од претходног у преко 65% мелостихова.⁶⁰ Овај се квалитет музичке ритмичке структуре не подудара са квантитативном клаузулом која се сматра једном од константи метричке структуре нашег епског десетерца⁶¹ или бар врло јаком ритмичком тенденцијом⁶², као ни „стремљењем“ да се дужине, макар и ненаглашене, чешће налазе на 9. него на било ком другом слогу.⁶³ Ако се за дуже трајање претпостави да је носилац ритмичког акцента, онда се може закључити да се ова врста музичких акцената не подудара са тенденцијом ка обрасцу трохејског пентаметра која се остварује кроз упадљиву склоност парних слогова ка наглашености и непарних ка ненаглашености.⁶⁴ Остали односи трајања суседних непарних и парних слогова указују да према овом параметру нема изразите трохејске тенденције: први слогови су дужи од других (само) у 41% стихова (а други од првих у 31%), трећи од четвртих чешће имају мање трајање него што је обрнутих ситуација (26% : 36%), у односу петих и шестих готово да не постоји превага (пети су дужи у 28% случајева, а шести у 24%), док су седми и осми слог у више од пола стихова подједнаки са тенденцијом ка продужавању 8. слога (у 37% стихова). Према овим статистичким подацима могла би се извести идеалтипска ритмичка шема⁶⁵ (са алтернативама у доњем реду, при

⁵⁹ Винш је своја запажања о начинима каденцирања резимирао у ритмичке каденцијалне обрасце регионалног типа. Исто, 43, 51.

⁶⁰ Остале комбинације, већа дужина претпоследњег и једнака дужина последња два слога, примењују су у приближном броју мелостихова, нешто преко 17% и 15%.

⁶¹ Епски десетерац најчешће се завршава дактилском или хипердактилском клаузулом (нагласак на 8. одн. 7, ређе 6. слогу), а евентуално наглашени 9. слог по правилу је дуг; в. R. Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“... 153; Isti, Slovenski epski stih ...324; S. Petrović, „Stih“..., 382; Ž. Ružić, „Deseterac“..., 126–127; Žarko Ružić, „Klauzula“, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd 1992^{II}, 357.

⁶² С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца... 189.

⁶³ R. Jakobson, Slovenski epski stih. ..., 326. Ово „стремљење“ је инкорпорирано у нека тумачења квантитативне клаузуле као константе.

⁶⁴ Продужавање последњег слога је на нивоу стилске одлике запажено и код гуслара у драгачевском крају; Д. Девић, *Нав. дело*, 53.

⁶⁵ Трајања нота употребљених за графички приказ односа трајања мелослогова по паровима су симболична: четвртина ноте означава мелослог дужег трајања, а осмина – краћи мелослог.

чему однос 9. и 10. слога, због релативно велике устаљености, једини нема варијантну комбинацију):



Слика указује на тенденцију ка истицању трајањем граничних слогова колона, 1, 4, 5 и 10, али је разлика у односу на алтернативну и истовремено супротну шему недовољна да би се ово промовисало у искристализован принцип. Оно што се недвосмислено намеће јесте да је 10. слог не само дужи од претходног слога, него је најчешће он и најдужи мелослог у мелостиху, чиме се ритмички „засвођава“ синтаксичка целина, а трајање добија семантичку вредност и на микро-плану. На овом нивоу закономерности је и значајно продужавање последњег слога у „завршним“ стиховима у односу на стихове унутрашњег дела синтаксичког тока, као и четвртог слога када претходи назначавану поетске цезуре паузом у музичком току. Дакле, принципијелни односи трајања мелослогова се у Вујачићевом извођењу најјасније запажају на нивоу „маркантних“ стихова, док су код осталих стихова те релације слободније.

Следећи, сада већ очекивани, пропорционални однос елемената мелопоетске структуре Лутовац остварује испевавањем једног слога на један тон – доследном силабичном структуром, док се у Вујачићевом извођењу овај однос протеже у широком спектру од силабичних мелостихова до различитих односа силабичности и мелизма-тичности у оквиру мелостиха.



Иако је због велике осцилације промена темпа однос нотних трајања релативизован, различитост ритмичких обликотворних принципа ова два гуслара илуструје употреба претежно осминских трајања за нотирање Лутовчевог певања, док су за записивање Вујачићевог певања коришћене нотне вредности у распону од шеснаестине (♩) до једне и по целе ноте (♩).

Социо-културна интеракција која се остварује преко епске песме најчешће се сагледава као комуникација извођача са аудиторijумом кроз причу у облику поетског текста. Изопштавањем музике из представе овог феномена не само да му се ускраћује реална форма, већ се потпуно искључује прича о његовом функционисању. Проблем је настао као последица усмеравања пажње на садржај мимо функције, односно на садржај без форме. За сваку усмену форму, па и епску песму, од кључне је важности темпорална структура, а већ анализом ове, једне димензије утврђена је велика важност музичке компоненте у динамичком систему какав представља функционишућа, мелопоетска форма епске песме. Поређењем сижејних варијанти, музичка се компонента показала критичном вредношћу за диференцирање система односа поетске и музичке компоненте – стилова интерпретације. Квалитет и вредности њених параметара су основа богатства данашњег епског „извођачког“ миљеа, свеукупности музичких обликовања поетских садржаја.

Разноликост стилске палете овом приликом је представљена крајностима изведеним на основу темпоралних структура, индивидуалним стилима који представљају опозитне приступе организацији поетског садржаја у времену. Једну крајност чини конструкција чија се временска димензија на свим нивоима музичко-поетске структуре састоји од елемената устаљених величина. Односи величина морфолошких јединица у поетској и музичкој равни указују на специфичну интеракцију на структурном нивоу. Упркос „симетрији“ на макро-плану, не би се могло рећи да је музика потпуно у служби поезије, првенствено због „изневереног очекивања“ у погледу мелопоетског, односно музичког ритма, који би, по примарној функцији епских песама, требало да буде одређен говорном динамиком.⁶⁶ Полазећи од ове премисе, аутоматско приписивање „мањ-

⁶⁶ Елатов у белоруској народној музици према ритмичким закономерностима издваја два основна типа односа музичке и поетске компоненте – групе жанрова: жанрове говорне динамике и жанрове окарактерисане динамиком кретања. В. И. Елатов, *Нав. дело*, 29. Такође видети: В. В. Дубравин, *Истоки народного музыкального эпоса*, у: *Народная песня. Проблемы изучения (Сборник научных трудов)*, Министерство культуры РСФСР, Ленинградский государственный

кавости“ музичкој компоненти значило би да се музика трансформисала у односу на исходну структуру, конкретно да је ритам базиран на говорној динамици „еволуирао“ у изохрони образац и тако нарушио „идеалан“ однос. Међутим, симетрија је један од општих музичко-фолклорних архетипова,⁶⁷ па њено доследно спровођење даје основу за процену такве форме као архаичне. У погледу дискутованог ритмичког устројства епске песме то претпоставља или давнашњу промену од говорног – хетерохроног, ка изохроном, или погрешну базичну претпоставку о функцијом условљеној подређености певаног ритма говорном. Еволуциони обликотворни принцип⁶⁸, периодичне ритмичке структуре и то првенствено у репетиционој варијанти⁶⁹ – доминација изохроније на различитим нивоима као отелотворење идеје симетрије, ближе је динамици кретања, а често конотира и магијско-хипнотично својство. Епске песме се на различите начине доводе у везу са обредно-обичајним жанровима, пре свега са тужбалицама и другим мелопоетским формама везаним за погребни циклус⁷⁰, а запажена је и специфична атмосфера која одликује извођење ових песама у аутентичном контексту.⁷¹ У вези са ритмом покрета интересантном се чини белешка о орским мелодијама (без текста) које су се у неким крајевима изводиле на гуслама.⁷² Иако није доказана, није ни аргументовано искључена (некадашња) веза епских песама и обредног контекста, па у вези са њим, или потпуно засебно, са покретом, што је једно од могућих објашњења изохроне ритмичке структуре, односно, неподударања ритма мелодије са ритмом изговарања стихова.

Осим ових, али и синхроно са њима, разлози неподударности ритмичких структура стиха и мелодије могу бити и промене које су се десиле у прозодији српског језика, као што сугеришу неки линг-

институт театра, музики и кинематографији, Ленинград 1983, 94–102; С. Грица, *Нав. дело*, 123.

⁶⁷ С. Грица, *Нав. дело*, 124.

⁶⁸ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1986, 74; В. Поповић, *Нав. дело*, 66.

⁶⁹ Елатов разликује два основна типа ритмичких структура: периодичне – понављање једне музичко-ритмичке дужине (у варијантама репетиционе и цикличне) и непериодичне – одсуство рашчлањавања. В. И. Елатов, *Нав. дело*, 149.

⁷⁰ Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, САНУ, *Посебна издања*, књ. DСХI, Одељење језика и књижевности, књ. 45, Београд 1995, 33–34; Т. Ћубелић, *Нав. дело*, 166–167.

⁷¹ W. Wünsch, *Нав. дело*, 50; С. Ришман, *Нав. дело*, 98.

⁷² Dragoslav Antonijević, *Oblici epskog pevanja i kazivanja u Aleksinačkom pomoravlju*, у: *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembra 1968*, Sarajevo 1971, 109.

висти.⁷³ Иако око виђења еволуције словенских, па и српског језика, од времена заједничког живота читаве словенске заједнице до њихових савремених устројстава не постоји консензус, ово је један од незаобилазних аспеката у проучавању односа метроритмичке структуре поетске и музичке компоненте епских песама. Познато је да су у неким жанровима традиционалне музике очувани изузетно архаични елементи, па је могуће да су се у музичкој димензији епских песама очували одређени квалитети који су установљени и устаљени пре промена у језику. У овом тренутку може се само начелно констатовати да у савременом (књижевном) српском језику квантитет има важну улогу, у оквиру акцената, али и неакцентованих дужина, тако да изохрони ритмички обрасци нису адекватна слика ритма говора на силабичком нивоу, односно на нивоу акцентатских целина. За област метрике и спорну трохејску квалификацију десетерца неопходно је минуциозно сагледавање акцената у обе равни – поетској и музичкој, с једне стране, уважавање свих знања о метатонији – акцентатским променама, првенствено у погледу позиција акцента, а са друге, свих врста музичких акцената и њихове хијерархије у одређеној музичко-синтаксичкој целини.

Дијалектичка природа традиционалне музике огледа се и у њеним опозитним способностима да, с једне стране, конзервира архаичне елементе, а са друге, да истовремено живи кроз непрекидни низ варијантних облика. И сама музичка димензија је конгломерат различитих еволутивних етапа музичког мишљења, па се и у оквиру примера са доминацијом изохроног ритмичког обрасца „пробијају“ и они са ритмичким каденцирањем, као што међу хетерохроним има оних који садрже изохроно језгро и маркантне оквирне вредности. Управо такви, затворени или засвођени обрасци сматрају се типичним за гусларску праксу⁷⁴, па се, уз неопходну статистичку проверу, могу узети за предлог традиционалног ритмичког обликовања.

Другу крајност спектра стилова, посматрано из аспекта организације структурних елемената у времену, представља стил у коме је динамика музичке компоненте остварена по архитектонском принципу⁷⁵, смењивањем различитих величина. Морфолошка логика и

⁷³ Роман Јакобсон наглашава да се контраст између „музичког калупа“ стиха и „песничког калупа“ јавља само када се стари стихови читају по новој акцентуацији. Roman Jakobson, *Studies in Comparative Slavic Metrics, Oxford Slavonic Papers*, III, 1952, 21–66, према: V. Žganec, *Nav. delo*, 16.

⁷⁴ M. Murko, *Nav. delo*, 383; W. Wunsch, *Nav. delo*, 39–56; Jerko Bezić, *Muzički folklor Sinjske krajine, Narodna umjetnost*, 5–6, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1967/68, 193.

⁷⁵ D. Skovran, V. Peričić, *Nav. delo*, 73–74; B. Popović, *Nav. delo*, 66.

компактност целине обезбеђене су пропорционалним односима трајања (закључних мелостихова музичко-синтаксичке целине према унутрашњим, а у складу са тим и њихових каденцијалних мелослова, затим мелостиха и интерлудијума итд.). Иако ови елементи указују на квалитативни развој и могу се тумачити као израз преношења структурног тежишта на музику⁷⁶, анализа је показала да су семантичке вредности временске димензије музичке структуре у најтешњој вези са структуром стиха и синтаксе. Темпорална структура музике је подређена поетској структури у великој мери, већој него у претходно описаном стилу. Парадигму хијерархијског критеријума представљају запевци, одн. претпевни рефрени⁷⁷, који у овом стилу имају семантичку вредност, насупрот структури где се овакве музичко-поетске форме и не појављују. Примењени систем одраз је промишљања односа компонената, аналитичког разматрања садржаја и структуре поетског текста. Он сведочи о интелектуалном и образовном нивоу извођача и специфичној одговорности, професионалном приступу чину извођења. Висок степен правилности у спровођењу сложеног морфолошког система у музици делимично је одраз и посебних, „неаутентичних“ околности, пре свега фиксираних, унапред познатог текста, као и студијских услова настанка снимка – могућности понављања и компиловања сегмената до жељеног облика. У овом правцу отвара се још једно проблемско поље везано за временску димензију извођења, пре свега за њену „конситуациону“ реализацију, а то је однос извођења у аутентичном контексту, пред публиком и извођења у „неприродним“ околностима, без компетентног аудиторијума (у смислу могућности остварења квалитетне интеракције) или чак у студијским условима. Од важности за темпоралну структуру „на секундарном нивоу“ могу бити и други елементи „конситуације“, нпр. да ли се изводи песма у целини или само њен одломак, предиспозиције извођача и сл.

Индивидуални извођачки стилови, као проводници мишљења средине, имају две димензије, географску – регионалну, и историјску – временску. Ново доба је миграционим процесима потпуно изменило просторне одреднице (музичко-)фолклорних зона и проучавање регионалних стилова учинило компликованијим. Типичне

⁷⁶ Структурно тежиште је компонента која има улогу координатора свих догађаја, „руководилац“ колективних активности; В. Поповић, *Nav. delo*, 111.

⁷⁷ Према терминологији Драгослава Девића (преузетој од П. Коњовића), одн. Димитрија Големовића; D. Dević, *Odnos ritma stiha i napeva simetričnog osmerca*, у: *Zbornik XII kongresa jugoslovenskih folkloristov Celje 1965*, SUFJ, Ljubljana 1968, 285–286; Димитрије Големовић, *Рефрен у народном певању. Од обреда до забаве*, Реноме – Бијељина, Академија уметности – Бања Лука, Београд 2000, 59.

стилове једног подручја сада је могуће чути ван матичне средине, а усељеничка подручја постала су конгломерати различитих епских израза.⁷⁸ У таквој ситуацији долази до неминовне размене утицаја. Чак и подручја која важе за матице исељавања, те као таква немају значајан физички прилив становништва који би иницирао акултурационе процесе, остварују посредне контакте са другим епским срединама, пре свега путем средстава масовне комуникације и, наравно, преко личних контаката у различитим приликама. Имајући у виду да су облици и стилови извођења епских песама уз једноструне гусле везани примарно за традицију динарске културне зоне, једног музичког дијалекта, мало је вероватно да се међу њима, на нивоу музичких наречја, могу очекивати значајне разлике. Ипак, индивидуални стилови разматрани овом приликом, већ на основу једног параметра, само једне димензије, показују суштински различита музиком изражена мишљења. Не негирајући присуство одређених разлика на регионалној основи, вероватнијом се чини претпоставка да су кључни диференцијални елементи показатељи развоја од симпрактичког као силогичном, „од представе ка схватању“, одн. потврда полистадијалности наше епике.⁷⁹ Постојање структурног шаблона, доминација изохроног ритмичког модела и значајан удео силабичности, према неким тумачењима су показатељи припадности старијем слоју⁸⁰, што би значило да је стил Момчила Лутовца реликт архаичног епског певања. Стил који кључно одликује осмишљена асиметрија, овом приликом представљен извођењем Бошка Вујачића, могао би се оквалификовати као „новији“ и повезати са правцем извођења чијим се зачетником сматра гуслар Петар Перуновић.⁸¹ Ипак, важно је нагласити да постоје и другачија мишљења о хронолошком поретку симетричног и асиметричног композиционог принципа: она која управо асиметрију сматрају првобитним принципом⁸²,

⁷⁸ У Војводини или у великим градовима могуће је чути гусларе родом из других крајева Србије, Црне Горе, Републике Српске или федерације Босне и Херцеговине.

⁷⁹ С. Грица, *Нав. дело*, 15, 13.

⁸⁰ Мишљење Беле Бартока да је изохрони ритам првобитна форма музичког тока, утицало је на многе етномузикологе да ово примене као полазну премису за генеалогичке класификације ритмичких образаца. Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde*, Wien 1935, XI-XII, према: С. Джуджев, *Нав. дело*, 124–125; такође: В. И. Елатов, *Нав. дело*, 168; Александър Моцев, Структура и форма на българските народни песни, *Известия на Института за музика*, том XIII, София, Българска академия на науките, Отделение за езикознание, литературознание и изкуствовознание, 1969, 6; Е. Стоин, *Нав. дело*, 51–52.

⁸¹ W. Wünsch, *Nav. delo*, 49.

⁸² М. Кондратьев, О типологии ритмической вариантности/формульности в песенных традициях народов Поволжья и Приуралья, у: *Историческа мофология*.

али и идеје о њиховом паралелном развоју.⁸³ Присуство ритмичких образаца типичних за „старији“ гусларски епски стил и у „новијем“ и природност утицаја ритма речи на музику по функционалној логици насупрот (не)вероватноћи да је „уведен“ као апсолутна иновација, сугеришу постојање сродничких односа међу њима, еволуције из истог, „традиционалног“ корена, из кога су се развила два изданка – конзервативнији и либералнији, реформаторски, при чему те квалификације овом приликом нису и вредносне категорије.⁸⁴ Пре постављања критеријума оцењивања, свакако незаобилазног у оквиру сложеног задатка очувања епске традиције у новим, потпуно промењеним околностима, неопходно је детаљно упознавање стилске разноврсности у односу на временско-просторно мењање и кретање. Тежина остварења овог задатка лежи првенствено у варијативној природи музичког фолклора, мноштву које сачињава сваку од за то потребних инваријаната.

Danka Lajić–Mihajlović

THE TEMPORAL DIMENSION OF EPIC SONGS
(Summary)

Since research into south-Slav epic songs began, finding its place within philological sciences, the musical component has been marginalised. In extreme cases the correlation between poetry and music was even denied. In the relatively few (ethno)musicological works dealing with the epic songs, that correlation was observed mainly on the macro-formal level. The author maintains that any systematic research of the functional melopoetic structure of Serbian epic songs should include the temporal features of music. The article is an essay on the methodology in which the poetry–music relationship is investigated from the point of view of their temporal dimension. The flow of music–poetry content is observed from the perspectives of tempo and rhythm, primarily as relations between durations on different structural levels.

Искусство устной традиции, Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского, Санкт-Петербург 2002, 214.

⁸³ С. Грица, *Нав. дело*, 124.

⁸⁴ Потреба за наглашеним ографивањем од тумачења исказа као вредносног суда подстакнута је мишљењем које је давно изнео Волнер, а касније се са њим сложио и Жганец, да би варијанта настанка ритма напева под утицајем говорних нагласака у новије време (из првобитно „строжијег“ ритма) била декаденција епског певања (V. Žganec, *Nav. delo*, 10). О новом стилу, „новој интонацији“ као виду декаденције традиционалног епског извођења изјаснио се и Винш (W. Wunsch, „Nova intonacia”, *Nav. delo*, 53–56).

The chosen examples consist of two variants of an epic song, typical of their kind, which have the same subject and structural bases. The performers were two gusle-players, so that the performing bodies were the same. In the course of analysis, focus was directed on the musical equivalents of elements of poetic structure considered to be constant, or at least showing strong tendencies towards expression in verse forms.

The analysis demonstrated that the musical component was the critical value needed to differentiate the systems of relations between the poetic and musical components, i.e. styles of interpretation. The chosen individual styles represent contrasting approaches to the organisation of the poetic content in time. Although the temporal dimension in both examples is semanticised, its values in those styles are diametrically different.

At one extreme a construction is found in which the relation of morphological unit values on poetical and musical levels demonstrates a specific interaction on the structural level. The symmetry on the macro plan depends on the constancy of the verse length, but it cannot be maintained that music is fully in the service of poetry. The reason for that is to be found mainly in the (isochrone) basis of the melopoetic, i.e. musical rhythm that, contrary to expectation (in view of the primary function of epic songs), is not achieved according to the dynamics of speech. The causes of such non-correspondence could be detected in the archaic links of epic songs with genres possessing characteristic rhythms of movement, first of all with rituals belonging to the death cycle, and/or changes in the prosody of the Serbian language.

The other extreme is to be found in a style that represents, in a certain way, a quality development in the process of transferring the structural centre of gravity from poetry to music. It should be added that in the course of that process the semantics of that style's temporal dimension on the macro-plan stays in closest relation with the structure of verse and syntax. The key non-correspondence of durations of spoken and sung syllables demands wider elaboration of the relation between the rhythm of poetry and music.

While not denying the importance of regional differences, the author finds more probable the hypothesis that the key differences between the researched styles are linked to their development, from sinpractical to sinlogical, "from representation to understanding", i.e. the hypothesis of the polystadiality of Serbian epic tradition. The application of the results of this research on a wider historical/stylistic scale should be approached cautiously, not only because of the scope of the given examples, but primarily because of links with the problematic chronology of the musical-aesthetic phenomena of symmetry and asymmetry, the "evolutive" and "architectonic" principles of structural construction.

(translated by Melita Milin)

UDC 781.7:784/787].031.4

Јелена Јовановић

**МАРГИНАЛИЈЕ МИОДРАГА ВАСИЉЕВИЋА
О СТУДИЈИ БЕЛЕ БАРТОКА *МОРФОЛОГИЈА
СРПСКО-ХРВАТСКИХ НАРОДНИХ ВОКАЛНИХ
МЕЛОДИЈА***

Апстракт: У раду је реч о необјављеним белешкама које је Миодраг А. Васиљевић (1903–1963), зачетник модерне српске етномузикологије, записивао читајући студију Беле Бартока *Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија* (Њујорк, 1951).

Кључне речи: Бела Барток, Миодраг Васиљевић, морфологија, српска народна вокална музика, хрватска народна вокална музика.

Знаменита студија Беле Бартока (Béla Bartók, *Morphology of the Serbo-Croatian Vocal Folk Melodies*)¹, до сада је једини свеобухватан етномузиколошки рад о српској и хрватској – Барток користи термин „српско-хрватска“² – вокалној традицији на страном језику. Бартоков рад представља огроман допринос, будући да је, како је данас већ добро познато, први открио многе значајне појаве у нашем музичком фолклору. Његова изванредна запажања о нашој музичкој традицији и сјајна достигнућа у домену транскрипције, представио је нашој научној јавности Драгослав Девић.³ Српски етномузиколози се данас ослањају на Бартокове основне принципе транскрибовања. Значај Бартокове студије огледа се и у доменима формалне анализе мелодија са наших терена, за коју се констатује да је „до данас једина права синтеза остварена на ову тему“. Сања Радиновић је

¹ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, Columbia University Press, New York 1951.

² Користећи термине „српско-хрватски“ и „Србо-Хрвати“ у студији, Барток се надовезује на термилошко одређење коме је у српској етнологији главну смерницу, после Натка Нодила и Антуна Радића, дао Јован Цвијић у својим раним радовима (в. Јован Цвијић, „О националном раду“, *Говори и чланци*, I, Београд 1921. [1910], 54; исти, „Српско-хрватска терминологија и номенклатура“, *Говори и чланци* III, Београд 1923. [1907], 65–100); у томе га је следдио Јован Ердељановић (в. његов рад „Какву ћемо културу, европску или српску?“, сепарат). Барток, сходно томе, нигде у току студије и не покушава да направи дистинкцију између „српског“ и „хрватског“ у традиционалној музици ових простора.

³ Драгослав Девић, „Бела Барток и југословенска народна музика“, *Нови звук*, 6, Београд 1995, 19–23, 28.

недавно упозорила да његов још увек непревазиђен аналитички метод није у довољној мери прихваћен од домаћих етномузиколога.⁴

Мишљење о првом издању Бартокове студије изрекао је својевремено и један од највећих светских ауторитета у области етномузикологије Бруно Нетл (Bruno Nettl), опазивши да њен теоријски допринос није у сразмери са великим утицајем који има.⁵ За српску етномузикологију су нарочито занимљиве реакције савременика, етномузиколога и композитора у тадашњој Југославији и Србији, на појаву првог издања Бартокове студије. Преглед разноликих реаговања појединих личности из овдашње стручне и културне јавности на садржај студије (са посебним освртом на токове Бартоковог упознавања са српским и хрватским музичким наслеђем) налазимо у наведеном раду Сање Радиновић. Захваљујући њој, стичемо и увид у ставове према Бартоковој студији једне од водећих личности у југословенској и српској музичкој јавности, композитора Јосипа Славенског (1896–1955).⁶ Остало је, међутим, недоречено како је резултате Бартоковог рада примио етномузиколог и етномузикограф, оснивач модерне српске етномузикологије⁷ Миодраг Васиљевић (1903–1963), чији је активан рад на проучавању јужнословенског музичког фолклора текао у време и непосредно после доба када је Барток писао своју студију. На основу белешки које је Васиљевић исписивао на маргинама свога примерка Бартокове студије упознаћемо се са најискренијим, јавности вероватно ненамењеним реаговањима нашег најзначајнијег етномузиколога тог времена на поједине ставове изнете у Бартоковој студији. У раду ће бити поменути и неки аспекти Бартокове књиге о којима је у претходно наведеним радовима било сасвим мало коментара.⁸

⁴ Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу (или: Последице једне старе политичке полемике)“, рад представљен на симпозијуму „Јосип Славенски и његово доба – поводом 50 година од композиторове смрти“, (Београд, од 8. до 11. новембра 2005) (рукопис), 4–5.

⁵ Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited, London, New York 1964, 41.

⁶ Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток...“.

⁷ Ненад Љубинковић, *Поговор* књиге Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, прир. Зорислава М. Васиљевић, Београдска књига и „Нота“, Књажевац 2003, 403–407.

⁸ Почетна идеја и подстрек за овај рад потекли су од Зориславе М. Васиљевић, у чијем се поседу налази Васиљевићев лични примерак превода Бартокове студије. За драгоцене сугестије у току уобличавања раније верзије овог текста, представљене на Округлом столу „Миодраг А. Васиљевић – живот и дело“, (Институт за књижевност и уметност, Београд 30. 10. 2003) (рукопис), као и у току

Миодраг Васиљевић је предано тражио одговоре на многа важна питања која је и Барток разматрао. Штавише, обојицу је у то време повезивао исти циљ, да начине свеобухватну студију која би представљала синтезу сазнања о специфичностима јужнословенске, односно, „српско-хрватске“ народне музике⁹, и обојица чине озбиљне кораке на том пољу: Барток као први страни проучавалац, а Васиљевић као први српски етномузиколог који се упушта у тако широку проблематику.¹⁰ Оно што чини разлику у приступу грађи јесу њихови мотиви. За Белу Бартока је проучавање „српско-хрватског“ музичког наслеђа био задатак од секундарног значаја – у функцији лакшег идентификовања сличности и разлика у односу на мађарски фолклор, и јаснијег кристалисања карактеристика мађарске традиције. Насупрот томе, основни циљ Миодрага Васиљевића био је проучавање саме српске традиционалне музике. Посматрајући музичку традицију Јужних Словена – прецизније, музичку традицију словенских народа које је обухватала државна граница авнојевске Југославије¹¹ (сродних, дакле, језички и етнички) – настојао је да дође до што ближих сазнања о ономе што је у јужнословенском музичком фолклору специфично српско. Паралела између мотива двојице научника намеће се, отуда, сама од себе. Патриотски мотивисану Васиљевићеву научну усмереност данас треба сагледати, и разумети, онако како се разумева Бартоков „животни компаративно-музиколошки пројекат, проистекао из природних

рада на његовој коначној форми, срдачно захваљујем етномузикологу мр Сањи Радиновић и музикологу др Катарини Томашевић.

⁹ При том се може рећи да је Васиљевићу било познато више примера јужнословенске музичке традиције него Бартоку, а имао је неупоредиво веће теренско искуство на нашим просторима. Барток је, с друге стране, у време активног бављења јужнословенском традицијом већ имао велико мелографско и етномузиколошко искуство и завидно знање о традицијама Мађара и других европских (изузев словенских, чију је музику мање познавао) и азијских народа.

¹⁰ Овај аспект Васиљевићевог рада имао је у виду и Живко Фирфов; видети његов текст „Поводом десетогодишњице смрти професора Миодрага Васиљевића“, *Народно стваралаштво – фолклор*, 47/48, Београд 1973, 25.

¹¹ Своје прве две збирке народних мелодија насловио је као *Југословенски музички фолклор I* и *II*. О Васиљевићевом настојању да обради музички фолклор широко омеђеног простора вредно је мишљење проф. Драгослава Девића (који је, говорећи о Васиљевићу, имао у виду првенствено његову теорију о тоналним основама): „Било је преурањено да говори о целој Југославији, јер, чини се, није стигао да заврши своје теоријске поставке, али је имао интуицију да укаже на многе проблеме и да да нека оригинална решења.“ Извод из дискусије у оквиру научног скупа „Делатност Миодрага Васиљевића“ (Београд, Легат Јосипа Славенског, децембар 1985), забележен на магнетофонској траци у поседу Зориславе М. Васиљевић. Цитат је добијен љубазношћу З. М. В.

патриотских побуда једног Мађара“. Таква Бартокова настојања су у нашим научним круговима прихваћена са благонаклоношћу, као израз здравог и природног патриотизма,¹² Нема никаквог разлога да се на исти начин не разуме и патриотска мотивација у Васиљевићевом етномузиколошком раду.¹³

Бартокова студија, објављена постхумно, синтетичко је дело које обухвата различите аспекте „српско-хрватске“ музичке баштине. Појавила се годину дана после прве Васиљевићеве књиге, која је била посвећена само проблематици тоналних основа. Логично је, отуда, што је Васиљевић морао бити живо заинтересован за Бартоков рад; разумљиво је, такође, и да је, читајући студију мађарског научника светског угледа, а сâм будући велики посвећеник истим темама које је и Барток обрађивао, неретко реаговао емотивно, па и оштро.¹⁴ Такве су, уосталом, све приватне реакције на текст за који постоји нарочито интересовање.

Први утисак при читању Васиљевићевих белешки нужно је допунити данашњим знањима о раду обојице научника. Овај рад тако покреће још један, секундаран проблем: не само како је Васиљевић формулисао свој однос према овом или оном питању који је Барток обрадио, већ и на који начин данас читамо и тумачимо његове и Бартокове речи.

Садржај Васиљевићевих примедби обухвата веома широку проблематику: од реакција на различита питања која третира Барток, до допунских, личних и сажетих Васиљевићевих ставова и тврдњи које захтевају широку додатну елаборацију. Због тога у оквиру овог рада

¹² Барток је проучавао не само мађарску, већ и традиције сродних, суседних и околних народа, како би стекао што прецизнија сазнања о специфичним мађарским елементима и међусобним утицајима. Видети: Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток...“, 10.

¹³ Паралела између настојања двојице етномузиколога мора се употпунити увидом у још једну чињеницу: Барток је проучавао традицију Мађара из разних географских области које су у време његовог рада припадале различитим државама; сагледавао ју је, дакле, као целину – баштину једног народа. Васиљевићева лична заинтересованост првенствено за српску музичку традицију одражава се у његовим радовима и необјављеним белешкама. Међутим, у време када је радио, ту своју оријентацију није изражавао транспарентно, јер је целокупна тадашња политичка клима у Србији и Југославији била таква да су настојања у вези са српском културом била пригушивана и онемогућавана. Због тога се Васиљевић у насловима збирки позивао на традицију јужнословенских народа у границама тадашње Југославије. (Подаци из разговора са З. М. Васиљевић, јануара 2006).

¹⁴ Та оштрина у реакцијама потиче великим делом из дубоког осећања осујећености, из разлога наведених у фусноти 13 овог рада.

није било могуће на адекватан начин коментарима обухватити све његове белешке; на велики део његових примедби указујемо само као на правце будућих истраживања.

Миодраг Васиљевић на другим местима није оставио много писаних трагова о Бартоковој студији. Стога је његов лични примерак превода Бартокове књиге на српски језик (педесетих година 20. века превод начинио Милош Велимировић) једино целовитије сведочанство о томе како је Васиљевић читао Бартока¹⁵: ту поред коментара наилазимо на подвлачене речи, реченице, па и читаве тематске целине. Подвучених делова текста је веома много. На левим празним странама, и понегде уз сам текст налазе се руком писани коментари, понекад и са допунским објашњењима. Они стоје у висини речи или реченица на које се односе, а да се у њима боље снађемо помажу нам штампарске ознаке. Неколико извода из Бартокове студије и свега два своја коментара Васиљевић је уобличио у форму намењену објављивању у оквиру текста „Структура тонских низова у нашој народној музици“, публикованог тек пола столећа касније.¹⁶

Прва запажања у вези са Бартоковим радом Васиљевић је забележио у оквиру поглавља *Постављање тактица и избор вредности (Setting of bars and choice of values)*, делу *Увода за Први део*. У њему Барток, између осталог, говори о два питања која се јављају при записивању народних песама: прво се односи на одређивање метричких целина у мелодијама са ритмом *парландо рубато*, а друго на избор најпогоднијих вредности као ритмичких јединица сразмерно темпу извођења¹⁷. Барток је предложио да се за ритмичке јединице код бржег темпа узимају краће нотне вредности, а код споријег – дуже. Васиљевић се у овоме у потпуности слагао са Бартоком. С друге стране, Бартокову тврдњу „Други проблем је бирање најпогоднијих вредности за транскрибовање низа мелодија“¹⁸, прати израз Васиљевићевог неслагања у виду коментара „За Бартока ово не би

¹⁵ Колико је познато, тај превод је умножен у неколико примерака: два су припала Музиколошком институту САНУ, један Васиљевићу и један Винку Жганецу. У Музиколошком институту се налазе два примерка, куцана на латиничној машини; један од њих се води под сигнатуром А 125.

¹⁶ Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 334, 337, 352, 355, 368.

¹⁷ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs, Nav. delo*, 11–12; у преводу М. Велимировића, стр. 11–12.

¹⁸ Барток има у виду „мелодије које припадају истом или сродним типовима“, при чему записивач „треба да покуша да постигне извесну сталност у одабирању јединица вредности.“ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 10; у преводу стр. 10.

био проблем да је познанство са народном музиком Југославије стекао прво преко македонске музике, а не преко босанске. У Македонији су тактови рељефни и јаче истакнути; њихове особености било је потребно упознати тим (лакшим и природнијим) путем. Босанска метрика је тежа; она делимично може да буде нерешљива ако мелограф не познаје одлике македонске музике.“ Иако се Бартокова констатација на коју је Васиљевић реаговао не мора односити директно на јужнословенску грађу, она се дотиче једног од главних поља Васиљевићевог педагошког и етномузиколошког рада – проблема идентификовања метричких структура у народној музици Јужних Словена, са ослањањем на његову теорију о хронос протосима. Иако на први поглед не мора изгледати разумљиво што се у коментару доводе у везу македонска и босанска метрика, треба имати у виду да је он, сходно раније наведеном циљу, имао богато искуство у транскрибовању вокалних мелодија из ових области, те се ова напомена најпре може схватити као напомена мелографа и музичког педагога.

Своје слагање са Бартоковим закључком Васиљевић показује непосредно затим. Док Барток, образлажући свој предлог одређивања принципа за избор ритмичке јединице говори да „врло дуге нотне вредности чине да транскрипција изгледа сувише тешка; врло кратке чине је тешком за читање“¹⁹, Васиљевић као одговор записује: „*Види мој предлог у ЈМФ II*“, мислећи на сопствени идентични предлог објављен у овој књизи.²⁰ Мало затим, уз Бартоков предлог да се употреба четвртина и осмина нота као ритмичких јединица усвоји при одређеним темпима извођења, Васиљевић додаје: „*Кад сам ја у ЈМФ II предложио основну метричку јединицу (ММ ♩ = 60 до 120 уд.)*, Бартоков предлог ми није био познат!“ Иако није забележена година настанка Велимировићевог превода, врло је вероватно, дакле, да су двојица научника дошла до истог закључка независно један од другог. Из формулације Васиљевићеве реченице може се претпоставити да га је сазнање о Бартоковом гледишту пријатно изненадило, па и да му је импоновало, јер је поткрепљивало његове закључке. Полазећи од овог, могло би се констатовати да је Васиљевић први српски етномузиколог који је, независно од Бартока, дао предлог за коришћење одређених ритмичких јединица у записивању народних мелодија.

Васиљевић је крупне примедбе имао на први део овог поглавља, где Барток разматра питање постављања тактица при записивању, то јест, одређивања метричких целина у нашим народним

¹⁹ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 10.

²⁰ Видети: М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*, Просвета, Београд 1953, XXII.

мелодијама.²¹ Поред осталог, Барток говори о нагласцима у инструменталним играчким мелодијама и евентуалним заблудама које су могуће уколико се записивач поведе за нагласцима на другој и четвртој осмини у двочетвртинском такту, као и о могућем погрешном груписању вредности од стране неискусног записивача. Описно даје пример за могућност грешке у идентификовању врсте такта и фразирања у специфичним случајевима мелодијског обликовања неких инструменталних играчких мелодија, „у којима периоди садрже понављање реченица неједнаке дужине“ (следи шематски приказ мелодије таквих примера); напомиње да ће се при поновном испитивању оваквих мелодија, са циљем исправљања грешке, пронаћи да су у питању „мелодије у двочетвртинском такту са `помереним` ритмом у њиховим фразама.“²² У продужетку Бартокове тврдње Васиљевић дописује (!) и речи: „*нажалост није!*“ што је на овом месту цео његов коментар. Нажалост, Барток уз опис не наводи нотне примере којима би поткрепио своје речи, па је само делимично јасно на коју врсту грешке упућује. С друге стране, Васиљевић коментаром не наговештава који аспект Бартокове анализе или закључак доводи у питање.²³ Без конкретних примера, у овом случају ништа поуздано не можемо закључити.

Барток даље говори: „Много веће тешкоће појављују се при одређивању места тактице као и структуре инструменталних *пар-*

²¹ Барток своје виђење метричке организације наших песама формулише овако: „(...) у неким случајевима нађеним у источној Европи, нарочито у српско-хрватским народним мелодијама, структура мелодија при првом слушању изгледа као да противуречи одговарајућим деловима текста. Неке необичне одлике мелодије (паузе, највише ноте, понављања) могу врло често да заведу човека без текста у руци и он би могао да погрешно одреди њену структуру, то јест, у противуречности са структуром текста. (*Nav. delo*, 8, у преводу: стр. 8). Ове две реченице Васиљевић је подвукао, али није оставио никакав писани коментар. Реч је, свакако, о специфичности у изградњи форме источноевропских и јужнословенских народних песама, која се, између осталог, често огледа у неподударању мелодијских и текстуалних целина, што у великој мери проблематизује примену тзв. финске методе при анализи, које се, у основи, држао и Барток. О идентификовању два културна круга – западне и источне Европе – који заједно чине европску културну целину, и издвајање елемената који су одлике музичког мишљења у источној Европи, укључујући појаве које је уочио Барток, писао је Оскар Елшек у раду „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана“, *Музички талас*, 5, Београд 1998, 43–50. Овој проблематици, кад је реч о анализи српских песама дужну пажњу је посветила Сања Радиновић у раду „Проблем применљивости `финске методе` у мело-поетској анализи српских народних песама“, *Нови Звук*, 12, Београд 1998, 37–59.

²² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 9; у преводу, стр. 9.

²³ Можда је имао у виду присуство певаног текста уз мелодију за игру, који би својом метриком одредио другачију, а не двочетвртинску меру.

ландо рубато мелодија. Стихови текста не могу да послуже за управљање по њима²⁴. Васиљевић на ово одговара: „Ко зна језик – може.“ Барток наставља: „нагласци у извођењу често могу да заведу на страну“, а Васиљевић додаје: „Не! Нагласци су једини путоказ.“ Овим Васиљевић изражава свој став – да „метрика наше народне музике, особита по своме богатству и облицима, носи у себи своје говорно порекло“; да „у низу удара они који су јаче истакнути, наглашени, стварају акцентске слике. (...) Помоћу акцентских слика се врши и опажање метрике“; према томе, текст је „главни носилац акцентске логике мелодијског израза“.²⁵ На самом крају излагања о овом питању, Барток каже: „(...) у екстремним случајевима, место тактица као и одређивање структуре остаће предмети нагађања“²⁶, на шта Васиљевић одговара: „Са овим се не слажем!“

Интердисциплинарна проучавања ове проблематике код нас била би од изузетног значаја.²⁷ У нашој етномузиколошкој литератури ретки су радови који су посвећени томе.²⁸ Сасвим је извесно да је и Барток увиђао повезаност метрике и ритмике народних песама са народним говором; примера ради, у једном од својих писама он каже да би „волео да утврди да ли се такозвани бугарски тип ритма јавља на српскохрватском говорном подручју“²⁹. О степену Барто-

²⁴ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 10; у преводу, стр. 9.

²⁵ М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*, XXI, XVIII.

²⁶ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 10, у преводу: стр. 9.

²⁷ Васиљевић је први српски етномузиколог који је аргументовано указао на постојање чврстих веза између народног говора и народне музике. Узор међу европским музичарима за оваква испитивања јесте чешки композитор Леош Јаначек, чијим трагом је у свом раду ишао Петар Коњовић. Друге, интуитивне, мање или више аргументоване претпоставке, код нас најречитије исказане у Настасијевићевом есеју о *матерњој мелодији* (видети: Момчило Настасијевић, „За матерњу мелодију“, *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књига четврта, *Есеји * Белешке * Мисли*, Дечје новине, Српска књижевна задруга 1991, 38–45) такође би могле да буду инспиративан подстрек за интердисциплинарна истраживања ове проблематике.

²⁸ Вредан прилог овој теми јесте текст Мирјане Вукичевић-Закић, који доноси објашњење правилности у начину обликовања пастирских инструменталних парландо рубато мелодија из Запаља: оне су засноване на одређеним интонационим моделима, а највећи број мелодија „почива на истоветним конструктивним принципима“; М. Вукичевић-Закић, „Музички језик запаљских пастирских инструмената“, *Музички талас*, 29, Београд 2001, 48, 50.

²⁹ Benjamin Suchoff, „Béla Bartók and Serbo-Croatian Folk Music“, *The Musical Quarterly*, Vol. LVIII, No 4, G. Schirmer / New York / London, October, 1972, 559–560. Анахрони термин „бугарски тип ритма“ Барток користи имајући у виду акаск ритам. У време које је претходило писању његове студије, тај тип ритма су први на Балкану описали бугарски етномузиколози, па је због тога израз „бугарски“ остао у полузваничној употреби, а термин „аксак“ је уведен касније

ковог познавања нашег језика данас немамо поуздана сазнања, осим сведочанства Золтана Кодаља, да је био изузетно обдарен за језике.³⁰ Из садржаја једног од Бартокових писама, сазнајемо да је он могао „само да разуме [хрватске] народне текстове, али књижевни језик једва“³¹. Отуда, необично је да Барток у својој студији прибегава тези о „предметима нагађања“ кад је реч о утврђивању метра у једној врсти мелодија, чак ни не наговештавајући да је у том циљу потребно доћи до додатних сазнања. Таква његова констатација код читаоца може изазвати утисак да однос истраживача према грађи допушта одустајање од упознавања са теже уочљивим правилностима, па чак и њихово (свесно или несвесно) занемаривање, то јест, изостављање из круга параметара који су вредни истраживања.

У поглављу *Извесне особености које се појављују у овом издању (Certain peculiarities appearing in the present edition)*³² Барток говори о два појединоста код записивања народних вокалних мелодија: о начину записивања осмина нота³³ и о ознакама тоналитета. Његово је гледиште да је иза кључа потребно уписати само предзнаке за тонове који се стварно и појављују, односно, да је недопустиво тумачити народне мелодије као да припадају систему западноевропског тоналитета и одступања од тих образаца објашњавати само као хроматске промене појединих тонова у тоналитету.³⁴ Затим Барток констатује да примена оваквог поступка може да доведе и до нео-

као званичан, после уважања чињенице да је исти тип ритма распрострањен на ширем ареалу Балкана, Европе, Азије и Африке. О томе видети: Нице Фрациле, „Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 14, Нови Сад 1994, 31–32.

³⁰ Видети: Драгослав Девић, „Бела Барток и југословенска народна музика“, 29.

³¹ Benjamin Suchoff, „Béla Bartók and Serbo-Croatian Folk Music“, 565. Необично је да се „народни“ језик примењен у традиционалним песмама, са свим његовим специфичностима, овде помиње као лакше разумљив за Бартока од књижевног језика.

³² Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 12–13, у преводу: стр. 12–13.

³³ Барток је опредељен за повезивање осмина нота у групе, под једним ребром, без обзира да ли су певане на један или више слогова (в. исто). У овом погледу Васиљевић се није слагао са Бартоком; био је присталица писања одвојених вредности тамо где је реч о различитим слоговима, што се очитује у његовом поступку у транскрипцији (видети: М. А. В., *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*; Исти, *Југословенски музички фолклор II – Македонија*; Исти, *Народне мелодије из Санџака*; Исти, *Народне мелодије из лесковачког краја*, САН Посебна издања, књ. СССХХХ, Музиколошки институт, књ. 11, Београд 1960; Исти, *Народне мелодије Црне Горе*, Музиколошки институт, Посебна издања, књ. 12, Издавачка установа Научно дело, Београд 1965). Оба поступка се и данас следе у светској и у домаћој етномузиколошкој пракси. О овом свом неслагању, међутим, Васиљевић није оставио никаквог писаног коментара.

³⁴ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 13; у преводу: стр. 13.

бичних ознака тоналитета, „на пример b cis, или as es, или b as des ces. Међутим,“ каже даље Барток, „постоји и практична предност овога поступка; читалац одмах на први поглед схвата која је скала употребљена у мелодији“³⁵. На крају ове последње реченице Васиљевић ставља знак питања (?) и исписује сасвим кратко: „Пардон!“.

Васиљевић је током своје записивачке праксе мењао начин бележења предзнака³⁶; трагао је за решењем којим би се његова теоријска поставка на најбољи могући начин одразила у транскрипцији. Упркос недореченом коментару, са сигурношћу закључујемо, с обзиром на резултате његовог рада на проблематици тоналних основа, да је имао у виду проблематику модалних особина наших мелодија и проблем обележавања алтерованих тонова³⁷, па самим тим и проблем унапред сугерисаног укупног тонског састава „скале употребљене у мелодији.“ Када је Барток износио, сходно тадашњем општем и његовом личном искуству сасвим исправне, ставове у вези са предзнацима, није могао претпоставити теоријску комплексност проблема којима је Васиљевић био посвећен.

У следећем великом делу превода, све до поглавља *Симболи и формуле (Symbols and formulas)*³⁸, доста текста је подвучено. Једини писани коментар везан за ово поглавље односи се на једну ознаку коју је Барток предложио: ону која у његовој студији означава структуру несиметричног осмерца, 3+2+3. Ту структуру Барток је означио са 8b, при чему број 8 означава број слогова у стиху, а слово b представља реч „бугарски“, пошто је, по Бартоку, „ова метричка структура врло карактеристична за текстове бугарских народних песама“³⁹. Васиљевић на овом месту даје врло оштру примедбу:

³⁵ Исто, 13, у преводу: стр. 13.

³⁶ У збиркама песама са Космета и из Македоније записује предзнаке као ознаке тоналитета иза кључа, с тим што алтерованим тоновима предзнаке додаје „у току“. Не прибегава, међутим, „необичним ознакама тоналитета“ тамо где би то било сасвим оправдано. Могло би се рећи да иза кључа бележи предзнаке одређених модалних лествица, а „у току“ алтероване тонове, да би указао на теоријско образложење њиховог присуства. У збиркама из Санцака и лесковачког краја поред кључа исписује само три врсте предзнака којима сугерише тип употребне лествице, док алтероване тонове обележава „у току“. У последњој збирци, из Црне Горе, сви предзнаци су „у току“.

³⁷ Проблематику алтерованих тонова Васиљевић је посебно теоријски обрадио; видети М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*; Исти, *Народне мелодије из Санцака*, XVI; видети и: Исти, „Структуре тонских низова у нашој народној музици“, у: *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 373.

³⁸ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 27–31; у преводу: стр. 30–34.

³⁹ Исто, 30, напомена 14; у преводу: стр. 33.

„Бартук је више волео Бугаре него нас Србе и то није хтео да сакрије већ је истицао и у питањима за која није био стручан“. Део овог коментара који се односи на Бартокову стручност подразумева, претпостављамо, да он није био довољно упознат са географском распрострањеношћу несиметричног осмерца, па, самим тим, ни са метриком српских народних песама. Чињеница је да је Бартоук имао на располагању далеко више бугарске него српске грађе⁴⁰ и да је наведени термин употребио сходно својим (непотпуним) знањима у том тренутку. Доносећи свој предлог, имао је у виду примере из западне Бугарске, а не и источне и југоисточне Србије. Према подацима којима данас располажемо, сасвим је извесно да несиметрични осмерац не треба везивати само за бугарску традицију; овај стих се у источним и јужним крајевима Србије веома често среће, и то у обредним и епским песмама, што је аргумент у прилог његове аутохтоности и утемељености и у српској традицији. Значајно је да је, анализирајући и друге параметре српских (код Бартока: „српско-хрватских“) и бугарских песама, сам Бартоук увиђао блиску сродност ових двеју традиција, о чему сведоче његове речи: „Између народних музика ова два народа („Србо-Хрвата“ и Бугара, прим. Ј.Ј.) тешко је повући оштру границу.“⁴¹

У поглављу *Проблеми у вези са груписањем (Problems connected with grouping)*⁴², у делу о метрици стихова и њиховом разврставању, Бартоук као прво питање поставља проблем тринаестосложног стиха: треба ли га посматрати као један или као два стиха, 8+5? Бартоук сматра да би се такав стих могао, независно од мелодије, посматрати као један целовити стих, али да се он у јединству са мелодијом понаша другачије, јер га мелодија дели на два полустиха, 8+5.⁴³ У овоме се Васиљевић слаже са Бартоком. Његов коментар гласи: „Не може се тринаестерац сматрати новим, већ комбинованим стихом VIII+V још и из тог разлога што је мелодија стиха играла улогу клишеа комбинованих стихова, а не право, структуралног стиха, јединственог.“ У новом реду наставља: „Други моменат који иде у прилог комбинованим стиховима (VIII+V=XIII) јесте традиција, техничка навика, стваралачки манир наслеђен из десетерца:

⁴⁰ Уз то, слободно се може рећи да није имао ни приближно толики увид у грађу из источне, југоисточне и јужне Србије колико је имао Васиљевић.

⁴¹ Збирке текстова песама које говоре у прилог овој тези: И. С. Јastreбов. *Обычаи и пѣсни турецких Сербовъ (въ Призрѣнѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ)*, С.-Петербургъ, 1886; Илија Николић, *Народне песме Пирота и околине (1841–1964)*, књижевноисторијска истраживања, Пирот 2005.

⁴² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 31–34, у преводу: стр. 35–39.

⁴³ Исто, 31; у преводу: стр. 35.

a) $8+6=14$ (X: 4, $4 + 6 = 14$) (у коме се први полустих од четири слога понавља, па се тек онда додаје други полустих – $4 + 4 + 6$);

b) 8b: $(3 + 5) + (5) = XIII$ (и несиметричног осмерца у коме се понављају друга два чланка стиха, тако да настаје $3 + 5 + 5$).“

Објашњење порекла четрнаестерачког и оваквог, далеко ређе, тринаестерачког стиха захтева подробније елабориран приступ, тако да коментар наведене Васиљевићеве поставке овом приликом не можемо дати.⁴⁴

У обимном поглављу *Опште карактеристике српскохрватских народних песама (General characteristics of the Serbo-Croatian folk songs)*⁴⁵ Барток узима у обзир и резултате проучавања бугарске вокалне традиције и поставља тезу да се присуство песама пентатонске структуре, силазне контуре мелодије и широког обима међу нашом грађом може објаснити инфилтрацијом из Бугарске. У објашњењу Барток каже: „У Бугарској су постојала и још увек постоје многа чисто турска насеља; у Србији и Хрватској их нема ни једног. Ово може бити врло вредан податак за чињеницу да у бугарском материјалу постоји шест пута више (пропорционално) таквих мелодија неголи у српскохрватском.“⁴⁶ Васиљевић одговара: „Не може из два разлога: 1) јер су помашка насеља у Бугарској примитивнија од других и 2) српски материјал је више оријентализован од бугарског јер је код нас оријентализација текла од Босне ка Србији, а не од Турске (истока) ка западу.“ У новом реду наставља: „Усто Бугари су имали мање унутрашњих миграција (метанастазичких кретања), били су знатно мирнији од Срба, па су и могли да изграде мелодије савршенијег обима.“⁴⁷

О овим Васиљевићевим виђењима токова исламизације и степена оријенталних утицаја у Србији и Бугарској за сада је тешко

⁴⁴ О грађи четрнаестерца и тринаестерца видети: *Rečnik književnih termina*, друго, допуњено издање, Nolit, Beograd 1992, 115, 880–881.

⁴⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 34–84, у преводу: стр. 39–96.

⁴⁶ Исто, 56; у преводу: стр. 63–64.

⁴⁷ Из ових Васиљевићевих реченица може се запазити његов специфичан, са данашње тачке гледишта унеколико необичан однос једног етномузиколога према архаичном музичком наслеђу. Виђење по коме проучавалац његовог искуства епитетом „примитивно“ означава архаичне културне елементе (који су од изузетног значаја за базична етномузиколошка проучавања), а да у односу на њих млађе елементе доживљава и тумачи као „савршеније“, изгледа да произлази из чињенице коју је изрекао Драгослав Девић: „Он [Васиљевић] је изашао из оне генерације која је непосредно израсла из слоја композитора, па се и то код њега осећа“, извод из дискусије у оквиру научног скупа „Делатност Миодрага Васиљевића“, 1985, добијен љубазношћу Зориславе Васиљевић.

дати одређени суд; кад је реч о народној музици, то је питање које је код нас данас још недовољно истражено, као и широко питање датирања оријенталних утицаја на Балкану. Уз то, остаје нејасно због чега Васиљевић помиње музику помашких, а не турских насеља о којима говори Барток.

У одељку *Скале (Scales)*⁴⁸ који припада истом поглављу, Барток објашњава да су у нашој вокалној музици најчешће мелодије које имају за основу „фрагмент дијатонске скале који се састоји од првих четири, пет или шест ступњева F–дура или f–мола (или неке друге посебне врсте) са II ступњем као финалисом“. На овом месту видимо да је Барток, опрезно али потпуно исправно, претпостављао да би ова лествица могла да има засебне, специфичне одлике, у које овом приликом није залазио. Њих је, међутим, Васиљевић теоријски детаљно разрадио, установљујући ову скалу под називом „антички дур“ као, по Радмили Петровић, „карактеристично обележје српског музичког Гесталт-а“⁴⁹ и на тај начин дао важан допринос европској етномузикологији.⁵⁰ У даљем излагању Барток каже: „У мелодијама узаног опсега карактеристике ове скале ће свакако нестати.“⁵¹ Васиљевићев одговор на ово гласи: „*Неће је нестати, јер је оквир малих амбитуса тетраход чији су тонови функционални, главни (синафе) и споредни и што свака мелодија каденцира увек на доњем главном тону тетрахода који је носилац финалиса.*“⁵²

⁴⁸ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 59–65; у преводу, стр. 67–74.

⁴⁹ Радмила Петровић, „Миодраг Васиљевић у развоју српске етномузикологије“, *Народно стваралаштво-фолклор*, 47/48, Београд 1973, 29.

⁵⁰ О томе видети: Wanda Czekanowska-Kuklinska, „Significance of Miodrag Vasiljevic’s works for the interpretation of Slavonic music“, *Народно стваралаштво – фолклор*, 47/48, Београд 1973, 39.

⁵¹ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 59, 69; у преводу: стр. 67, 68. Исти овај навод Васиљевић даје и у тексту намењеном објављивању, не придружујући му, међутим, никакав свој коментар; видети: М.А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 334. Занимљиво је да у свом објављеном коментару Васиљевић погрешно чита Бартокове речи да скале о којој је реч нема „у мађарском материјалу“, и констатује да је нема на подручју Мађарске (*нав. дело*, 334). Овакво тумачење није исправно: присуство ове скале јесте потврђено на подручју Мађарске, у традицији Срба и Хрвата који у овој земљи живе као припадници националних мањина. Видети бројне примере у: Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, Preduzeće za izdavanje udžbenika, Budimpešta 1978, 112–298.

⁵² Наводећи исте ове Бартокове речи у тексту намењеном објављивању, Васиљевић их пропраћа јетким речима: „Он [Барток] се нада (подв. Ј.Ј.) да ће `карактеристике ове скале свакако нестати`“, што одаје његов, несумњиво, емотиван однос према целокупној материји коју проучава (М. А. Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 334).

Бартокова мисао овог пута није сасвим јасна. Можда подразумева да би будући развој музичког мишљења код „Србо-Хрвата“ подразумевао појаву каденце на „1. ступњу“ дура; у том случају, на ове речи би се односио коментар који је Васиљевић наменио објављивању: „амбитус сажет у мале целине квартног система, успео је да одоли историјском утицају Запада на тај начин што је разрешио дисонанцу динарске дијафоније у консонантни дурски квинтакорд и дао му улогу тонике.“⁵³

Васиљевић у коментару записаном на маргини Бартокове студије ни речју не помиње мелодије узаног опсега, о којима је Барток и говорио, које својом грађом не досежу тетракорд (а у којима се могу јавити и тонови колебљиве висине, најчешће као хипертоника). У вези са овим питањем, вредно је обратити пажњу на следеће мишљење музиколога, теоретичара и композитора Властимира Перичића: „Критика да мелодије малог амбитуса не говоре у корист Васиљевићеве теорије – не стоје, јер ако узмемо савремено коришћење доминантине доминанте (*g h d f*) појављује се умањена октава према тонском кретању у вишем регистру (*g a b c*). Овде су се сусрела два начина мишљења – један европски и један архаичан, јер се тон *h* одомаћио и није противуречио латентном звуку овог система који постоји у спојеним тетракордима. Сва осцилирања и варирања, нарочито централног тетракорда (због којих европски теоретичар може да се ухвати за главу!) проистиче управо из логике основног тетракордалног низа из Васиљевићеве теорије. Зато мислим да немамо још увек бољи одговор од оног који је дао Васиљевић педесетих година“.⁵⁴

Иако се то из његове примедбе чита тек „између редова“, јасно је да је Васиљевић био сагласан са Бартоковим налазом о најзаступљенијој лествици код Јужних Словена; уз то, даје допуну његовим запажањима указавши на стабилну конструкцију тетракорда као једног од музичких архетипова код Јужних Словена.

Следећа подвучена Бартокова реченица гласи: „Она (скала са финалисом на II ступњу, прим. J.J.) је распрострањена на подручју Бугарске а појављује се исто тако и на подручју Румуније“, а у фусноти је додато: „Нарочито у области Баната.“⁵⁵ Васиљевић ове речи коментарише на следећи начин: „У области Баната су је донели Срби који су тамо остали после Првог светског рата. Румунски

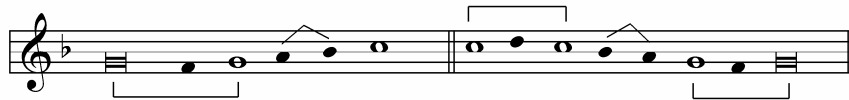
⁵³ Миодраг Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 368.

⁵⁴ Извод из дискусије у оквиру научног скупа „Делатност Миодрага Васиљевића“, 1985, добијен љубазношћу Зориславе Васиљевић.

⁵⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 60, напомена 52; у преводу: стр. 68.

део Баната је интегрални део југословенског Баната, па је отуда и песма иста и с једне и с друге стране румунске границе.“⁵⁶ Очигледно, иако то није експлицитно речено, и овде међу мишљењима Бартока и Васиљевића постоји сагласност: Васиљевић се слаже са Бартоковим закључком да се присуство „античког дура“ код Румуна у области Баната и Бихора може сматрати резултатом јужнословенског утицаја.⁵⁷

На Бартоково даље излагање о скалама Васиљевић има доста примедби. Прво, Барток претпоставља да су у „српско-хрватском“ материјалу песме узаног опсега старије, а да је постепено ширење обима наступило касније, услед све већег утицаја западних тоналних односа. Затим износи претпоставку да су „дурске или молске пентахордалне мелодије“ преузете из западне музике.⁵⁸ На обе ове поставке Васиљевић одговара по једним објашњењем. У погледу ширења обима, он каже: „За овај процес није био потребан западни утицај, него музикалније певање аутохтоних певача. Процес ширења обима је текао скретањем главних тонова тетра хорда у суседне тонове навише и наниже:



развијао се, дакле, симетрично према централном (тоничном) тонском низу (тетра хорду).“ Ово своје становиште Васиљевић је,

⁵⁶ Наведене Бартокове и Васиљевићеве констатације о описаној лествици код Јужних Словена у данашњем Банату, могу бити допуњене још једном констатацијом: пре би се могло рећи да се ова лествица *развила* међу Јужним Словенима (Васиљевић у коментару помиње само српску традицију зато што се највише бавио њоме), него да су је они у те крајеве *донели*, с обзиром на то да су на том простору староседеоци; наиме, од времена досељавања, део словенске популације задржао се северно од Саве и Дунава и никада није ни прелазео на Балканско полуострво (Јован Ердељановић, „Трагови најстаријег словенског слоја у Банату“, *Niderluf sbornik*, Dilu II, svazek 1, Prage 1906).

⁵⁷ Ово мишљење наводи у две незваничне прилике, у писмима упућеним колегама 1926. и 1934, и у закључку своје студије; видети: Benjamin Suchoff, „Béla Bartók and Serbo-Croatian Folk Music“, 562, 565; Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 86; у преводу: стр. 98. Барток, такође, истиче да ова скала није присутна у мађарској музичкој традицији. Постојање ове скале у музичком наслеђу Јужних Словена констатовали су и други етномузиколози који су поредили њихове музичке традиције са традицијом инородних народа, посебно Мађара; видети нпр. Aniko Bodor, *Zajedničke melodije u srpskom i mađarskom muzičkom folkloru*, posle diplomski rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1984, MR/1.

⁵⁸ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 60; у преводу: стр. 69.

заједно са нотним примерима, објавио у неколико прилика.⁵⁹ Кад је реч о позајмљивању тетрахордалних и пентахордалних мелодија из западне музике, Васиљевић пише: „*Позајмљивања не верујем да је било, него развијања, изграђивања, еволуције таквих пентахордалних мелодија из којих су се развили, далеко касније дурски и молски пентахорди.*“

Бартоков аспект посматрања овог проблема потпуно је оправдан; његови налази о спољним утицајима на наше музичко стваралаштво резултати су савесног аналитичког рада. Васиљевићев став изречен на овом месту представља, међутим, други пол виђења истог проблема. Док Барток појаве проширења обима објашњава страним утицајем, не постављајући у том погледу никакву резерву, Васиљевић инсистира на не мање значајном питању за домаћу етномузикологију: разматрању могућности других, аутохтоних токова развоја тонског опсега у нашој музичкој традицији.⁶⁰ У прилог оправданости таквог виђења говори чињеница да су после Васиљевића кораци у истраживању ових процеса предузимали и други истраживачи у Србији.⁶¹

У продужетку Барток појаву различитих финалних тонова у записима мелодија – поред g1, у каденцама и полукаденцама јављају се и финалиси a1 и f1 – објашњава као последицу западног утицаја. Уз то, Барток налази да неке од мелодија са „српско-хрватског“ простора воде порекло и из новијег мађарског фолклора (и све ове налазе документује примерима).⁶² На основу свог увида у материјал, он сматра да је у „српско-хрватском“ материјалу наступила „промена: осећање за завршетак мелодије било је померено и улоге потпуне и непотпуне каденце биле су измењене“.⁶³ Васиљевић то овако коментарише: „*Никакве промене ни померање финалиса. Померања финалиса никада није било, осим када је то музикални процес израза стварао нешто тонално ново.*“

На овом месту намеће нам се двојаки утисак. С једне стране, Васиљевић, читајући са пуним емоционалним набојем, занемарује

⁵⁹ Видети: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санцака*, XXXI; Исти, „Структура тонских низова у нашој народној музици“, у: *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 365.

⁶⁰ Видети његова објашњења проширења обима у: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санцака*, XXXI, XLI-XLVII.

⁶¹ Видети: Љубинко Миљковић, „О тоналној реконструкцији архаичног фолклорно-музичког изражавања“, *Флогистон*, 7, Београд 1998, 415–440.

⁶² Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 60–61 и напомена. 53; у преводу: стр. 69.

⁶³ Исто, 60; у преводу, стр. 69.

чињеницу да Барток своје оправдано виђење износи на основу упоредног проучавања српског, хрватског и инородног нотног материјала. (Одређену забуну уноси његова синтагма „померање финалиса“, која се у Бартоковом тексту не појављује.) Постојање различитих финалиса у нашем музичком фолклору, с обзиром и на данашња искуства, могу се (делимично) објаснити уливом утицаја западно-европског тоналитета.⁶⁴ Васиљевић, међутим, својим коментарима исказује став да у случајевима појаве различитих финалиса може бити речи и о другачијој тоналној, односно, модалној структури, независно од западних утицаја. У нашој музикологији до сада је, на жалост, недовољно истражено питање наслеђа из модалних основа традиције источног, православног црквеног појања, које се данас одражавају и у српском народном црквеном појању.⁶⁵ О том аспекту проблема Васиљевић пише у својим студијама о тоналним основама, дајући такође напомену о недостатку упоредних проучавања на овом пољу.⁶⁶ Занимљиво је да и сам Барток у истом одељку студије пише о модалном осећању висина тонова код наших певача, не износећи притом претпоставку да је оно у вези са западноевропским тоналним системом. Могућност двојаког тумачења тоналних односа на какве наилазимо у нашем музичком фолклору – као примљених са запада и као дела аутохтоног музичког наслеђа Балкана – јесте проблем који обавезује да му се од наших етномузиколога тек посвети посебна пажња у будућим истраживањима.

Барток, говорећи даље о страним утицајима, образлаже своје налазе о позајмљивањима првих делова страних мелодија, па и њихових развијања у нове облике, и констатује: „Непотпуна каденца, међутим, остала је непромењена.“⁶⁷ На ову реченицу Васиљевић реагује: „А која је каденца непотпуна? Да ли она на II ступњу!“ Ово питање и „узвик“ су Васиљевићеве реакције на алузију коју чини употреба термина *непотпуна каденца* (*imperfect cadence*), који Барток користи током целог излагања о овом проблему.⁶⁸ Васиљевић овим указује на чињеницу да се каденца на финалису *g1*, ако се

⁶⁴ Видети, нпр. Нице Фрациле, „Мултинационална мелодија и њен европски итинерер“, *V Међународни симпозијум Фолклор–Музика–Дело, Уметност и сапостојање*, ФМУ, Београд 1997, 287–295.

⁶⁵ Весна Пено, *Српско и грчко појање у 19. веку*, магистарска теза, Академија уметности, Нови Сад 1999, 53–62 (у рукопису).

⁶⁶ Миодраг А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космету*, Просвета, Београд 1950, 367; Исти, „Структура тонских низова...“, 373.

⁶⁷ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 61; у преводу, стр. 69.

⁶⁸ Исто.

већ назове каденцом на II ступњу а не тоником – што већ само по себи није исправно⁶⁹, а није у складу ни са виђењем самог Бартока о „бесмисленој и смешној“ примени критеријума „дурско-молског комплекса – рђавог наследства деветнаестог века“⁷⁰ – не може сматрати непотпуном (по узору на полукаденце на доминанти у западноевропској уметничкој музици XVIII и XIX века). Наведене Васиљевићеве реченице сажета су критика употребе термина *непотпуна каденца* у контексту анализе српских и хрватских народних мелодија, са чиме ће се савремени српски етномузиколози у потпуности сагласити.

Барток у наставку образлаже резултате једног дела својих анализа и илуструје их примерима, којима жели да покаже присуство мелодија западног порекла у „српско-хрватској“ грађи и опише начине на које су оне инкорпориране у нашу традицију. Варијанте ових мелодија имају различите финалне тонове полукаденци и завршних каденци.⁷¹ Сматрајући да је каденца „на другом ступњу“ најприхватљивија за музички укус „Србо-Хрвата“, Барток објашњава да су у тим случајевима западне мелодије са каденцама на другим тоновима прилагођене „српско-хрватском“ музичком укусу; на основу тога, изводи закључак да би „мелодије са ’финалним застојем на II ступњу’ представљале резултат каснијег развитка“.⁷² Васиљевић на ово одговара: „*Не каснијег, него ранијег; не каденце седмотонске (савршене) неразвијене лествице, већ осмотонске (несавршене) непотпуне лествице*“. Изгледа да је на овом месту у питању неспоразум: Васиљевић проблем сагледава не у контексту преузимања мелодија западног порекла, о чему говори Барток, већ у контексту питања међусобног односа старости модалних лествица у нашем музичком фолклору и европског тоналитета. Констатујемо да обојица научника исправно заступају своје ставове, али говоре о различитим појавама.

У наставку Барток каже да „постоји једна друга скала, дурска скала, претпостављена мелодијама већином западног порекла, са заустављањем на крају (финалним заустављањем) на трећем ступњу,“ и наводи да су њени главни ступњеви *es1, g1 и b1 (es2)*.⁷³ Васиљевић одговара: „*Не једна, него две: једна седмотонска (дур од III-III ступња) и једна осмотонска, октохордална:*

⁶⁹ Термин „II ступањ“ може се уважити само ако се односи на II ступањ тонског низа.

⁷⁰ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 13; у преводу, стр. 13.

⁷¹ Исто, 60–61, и напомена 54; у преводу, стр. 69.

⁷² Исто, 61; у преводу, стр. 69.

⁷³ Исто, 61; у преводу: стр. 70.



која има умањену октаву и умањену квинту. Транспонована на финалис *g1* ова скала ће се разликовати од терцног дура:



по тоновима *ges2* (*g*) и *des2* (*d*). Обе ове скале имају исти тонични трозвук који наводи Барток.“

Овај коментар, важну допуну последњих наведених Бартокових реченица, Васиљевић је дефинитивно уобличио каснијих година. У том коментару он изражава сагласност са Бартоковим запажањем, да се терцни дур по својим особинама разликује од фригијске лествице⁷⁴, а допуњује га тврдњом да је различит и од европског дура и именује га као посебан тип скале.⁷⁵

Барток даље говори о једном примеру песме уских интервала објављеном у Кубином чланку *Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji*⁷⁶ и наводи варијанте те песме у збиркама из Истре, Словачке, Моравске и Мађарске. Податке о постојању толико варијанти које нису са нашег подручја узима као аргумент да су „српско-хрватске мелодије које су у питању, позајмице из северног страног материјала и да је пример Куба бр. 62 једноставно био прилагођен овој необичној ‘хроматској’ скали“.⁷⁷ На ову констатацију Васиљевић одговара: „А да није Куба ове ‘северне инспирације’ унео у записе босанских мелодија из неког специјалног разлога?“ Питање Васиљевићевог става на овом месту оставићемо отвореним. Могуће је да је имао у виду неко објашњење политичке природе, у које се не можемо упуштати.

⁷⁴ Исто, 61; у преводу, стр. 70.

⁷⁵ Миодраг А. Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 355, 374–375. Последњу наведену лествичну структуру не налазимо у ранијим Васиљевићевим студијама о тоналним односима (видети: М. А. Васиљевић, *Народне мелодије које се певају на Космету*, 366, лествица с финалисом на „*g*“, и М. А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, XXV, квинтни молдур, оба примера без горње снижене октаве), већ у поменутом каснијем издању: М. А. Васиљевић, „Структура тонских низова...“, 374–375.

⁷⁶ Објављено у: *Zbornik za Narodni Život i Običaje Južnih Slavena*, knj. III–IV, Zagreb 1898, 1899.

⁷⁷ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 64; у преводу: стр. 73.

Одељак *Формација ритма (Rhythm formation)*⁷⁸ доноси расправу о ритмичким особинама наших мелодија. Одмах на почетку Барток каже: „Највећи део обрађеног материјала није поуздан у овом погледу и стога мора бити искључен из наших истраживања. Сем тога ове формације ритма у четвороделним мелодијама вероватно страног (словачког, мађарског, итд.) порекла биће одбачене као потпуно непотребан терет“.⁷⁹ У вези са овим речима Васиљевић је записао: „*Žganec se држао само прве фразе.*“ Може се претпоставити да је овде реч о ставу Винка Жганеца према овом делу Бартоковог рада, или, можда, о Жганчевом приступу проблемима ритма у његовим радовима.⁸⁰

У продужетку Барток говори о парландо рубато ритму и констатује да је упадљива његова малобројност у „српско-хрватским“ песмама.⁸¹ На ово Васиљевић одговара: „*Прави парландо рубато ритам је у српскохрватском материјалу упадљиво одсутан зато што ове мелодије имају изразито играчке (источни део Балкана) и херојске говорне (западно-балканске) изворе.*“ Са становишта данашњих знања, ова Васиљевићева констатација не може се уважити без додатне аргументације. Чињеница је, наиме, да су у нашој музичкој традицији бројни и за њу карактеристични и примери који нису ни играчког, ни „херојско-говорног“ порекла, а не спадају ни у категорију парландо рубато мелодија. Поларизација балканског музичког наслеђа према овако класификованим извориштима можда је један од ставова које је Васиљевић желео, а није доспео посебно теоријски да обради.

У поглављу *Примедбе (Remarks)*⁸² Барток објашњава појам „седељка“ следећим речима: „Скоро свака песма која није у вези са неким обредом или неком приликом, носи ознаку ‘седељка’ и код Ђорђевића и у ‘Из Левча’“.⁸³ Васиљевић овде каже само: „*Није добро тумачење.*“ Чињеница је да одредница *седељачка* не даје увек прецизну информацију о садржају песме (што указује и на општи проблем критеријума за класификацију у нашој етномузикологији).⁸⁴

⁷⁸ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 65–70; у преводу: стр. 74–80.

⁷⁹ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 65; у преводу: стр. 74.

⁸⁰ То питање би могло би бити предмет неког будућег рада о односу Винка Жганеца према Бартоковој студији.

⁸¹ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 65; у преводу: стр. 74.

⁸² Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 83–84; у преводу: стр. 94–96.

⁸³ Исто, 83; у преводу: стр. 94–95.

⁸⁴ Познато је да постоје „праве“ седељачке песме, са текстовима који се односе на ту прилику, као и песме на „седељачки глас“ итд. (Радмила Петровић, *Српска народна музика – песма као израз народног музичког мишљења*, САНУ, Посеб-

Према томе, Васиљевићеву примедбу можемо сматрати сугестијом за допуну Бартокових речи, јер оне изражавају његов утисак при сусрету са подацима у збиркама које је имао у рукама, без додатног искуства са терена.

Последњи Васиљевићев коментар на странама превода односи се на поглавље *Закључци (Conclusions)*, одељак *Однос српскохрватских и бугарских народних песама (Relation of Serbo-Croatian and Bulgarian folk songs)*⁸⁵. Један од Бартокових закључака о овом односу гласи: „Тзв. ‘бугарске’ ритмичке формације потпуно су одсутне у српскохрватском материјалу“, а Васиљевић додаје: „али у новијем. У старим (обредним) песмама српске песме су равноправне с бугарским. Ту разлику је створила мешавина српског народа после XVIII века када су настала метанастазичка кретања.“ Данас се, пре свега, не може прихватити Бартокова констатација о „потпуном одсуству“ мешовитих ритмова код нас. Овај преурањен закључак Барток је донео услед недовољног познавања српске и хрватске грађе. С друге стране, данашња етномузикологија у Србији (за сада) не располаже аргументима у прилог Васиљевићевом смело изреченом ставу да су на српском терену у прошлости постојале мешовите ритмичке формације, које се на нивоу система могу изједначити са бугарским.⁸⁶

Васиљевић као пресудан моменат за промене у српском фолклору издваја XVIII век, али је познато да су сеобе српског народа услед турске најезде текле од раније, а већа померања становништва од XV века. О токовима промена у народној вокалној музици у историјском континуитету наша етномузикологија није дала свој суд услед недостатка потребних података, али ово Васиљевићево мишљење заслужује да буде узето у обзир при будућим истраживањима.

На овом месту ћемо прокоментарисати још један аспект Бартокове студије, о коме Васиљевић није оставио писаног трага пози-

на издања, Књ. ДХСШ, Одељење друштвених наука, Књ. 98, 25–29), али је такође чињеница да су на седељкама певане и различите песме опште намене. Оне, следствено прилици за извођење, у збиркама носе одредницу *седељачка*, а да су притом љубавне, шаљиве или друге тематике, или са изразито комуникативном функцијом.

⁸⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 86; у преводу: стр. 98.

⁸⁶ Нице Фрациле у вези са тим питањем сматра да одређене чињенице о присуству анапестоидног аксак ритма у музичком наслеђу Србије указују да он „има, можда, и дубљи траг у српском фолклору из поменутих крајева“ (Санцака и источне Србије), али да у другим крајевима Србије „готово да и не постоји“. Дактилоидни облик аксак ритма присутан је у српској традицији на Космету, и (ретко) у традицији Црне Горе. Видети: Нице Фрациле, Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа, у: *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 14, Нови Сад 1994, 36, 40.

вајући се на њу, али је имао другачије виђење него Барток: проблем порекла песама широког тонског опсега у српским народним песмама. Од грађе са наших терена која му је била доступна, Барток аутохтоним сматра једино песме узаног опсега.⁸⁷ Од мелодија већег обима детаљно коментарише оне за које је закључио да воде порекло из турске сеоске традиције⁸⁸, објашњавајући то чињеницом која му је била доступна – да су примери широког обима нађени „у центру аутохтоних српско-хрватских области а не на северној граничној територији“. Овим Барток сугерише закључак да су то једине песме широког обима код нас.⁸⁹ Чињеница је да Барток није имао довољно података о музичкој традицији великог дела Србије укључујући Косово, Метохију и Војводину, и то градских и варошких средина, а у њима је такође карактеристична појава песама широког обима, другачијих особина од оних које је Барток подробно описао. Као допуна Васиљевићевих маргиналија, вредна илустрација може бити пример песме какве су, према казивању које је Васиљевић забележио, у Србији певане у XIX веку и раније, „по старом српском начину“, „како се у ондашњој Србији, нарочито по градовима, било већ потпуно изгубило“.⁹⁰ Данас, када на располагању имамо далеко више грађе него у Бартоково време, било би лакше донети суд о аутохтоном и преузетом у мелодијама широког опсега на нашем терену, али до сада у нашој етномузикологији овој изузетно комплексној теми није у довољној мери посвећена пажња.

Као што видимо, коментари Миодрага Васиљевића на студију Беле Бартока сасвим су кратки. Стиче се утисак да их је исписивао у даху, као прве реакције на прочитано; отуда опширнија аргументација

⁸⁷ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 85; у преводу: стр. 97.

⁸⁸ Основне особине турске сеоске традиције Барток укратко објашњава у фусноти 46 своје студије. Према његовим налазима, турска сеоска музика „је средњо-азијског порекла и њене главне карактеристике су четвороделне мелодије широког опсега, пентатонична структура скале (или структура изведена из пентатонике) и 'силазна' контура мелодије.“ Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, напомена 46.

⁸⁹ Поткрепљење таквог закључка дају му, између осталог, примери из Перијеве збирке – босанске маловарошке песме забележене од казивача муслимана; страном порекло многих од ових песама потврдио је и Цвјетко Рихтман (Cvjetko Rihtman, Josip Brožek, „B. Bartók & V. Lord, *SERBO-CROATIAN FOLK SONGS*, Columbia University Press, New York 1951, 431 pp.“, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu*, 2, Sarajevo 1953, 409.

⁹⁰ Песму „Седи мома на високо“ Васиљевић је записао у Скопљу 1932. године, према певању свештеника у пензији Косте Поповића, који је песму научио у Москви око 1880. године од емиграната из Србије. Подаци и цитат преузети из: Зорислава М. Васиљевић, *Српско музичко благо*, Просвета, Београд 1996, песма бр. 100, стр. 168–170.

није ни могла да их прати. Данас их читамо више као подстицај на размишљање и на евентуално шире образлагање другом приликом. Занимљиво је и да је сам Васиљевић, као што смо видели, од свих својих овде наведених белешки објављивању наменио само две: о варијантама „терцног дура“ и о модалном пореклу појаве различитих финалиса.

Наша интерпретација Васиљевићевог односа према Бартоковој студији начињена је пре свега на основу увида у Васиљевићев и Бартоков рад и у њихове теоријске поставке. Ако бисмо се у закључивању о Васиљевићевом односу према студији знаменитог мађарског етномузиколога повели за експлицитним исказима о слагању или неслагању са Бартоком, они би могли да нас одведу на погрешан траг: стекли бисмо (сасвим површан и, уосталом, нелогичан!) утисак да се Васиљевић са Бартоком готово ни у чему не слаже. У коментарима углавном наилазимо на тон и изразе неодобравања; то, међутим, не значи да Васиљевић сваки пут изражава суштинско неслагање, већ да у први план избијају његове сасвим личне, емотивно условљене реакције. Управо тај лични нанос у Васиљевићевим коментарима потребно је при поновном, данашњем читању одвојити од чињеница, доступних из Васиљевићевих радова, и објективно проценити у чему се мишљења двојице научника нису саглашавала, а у чему су долазили до истих закључака, независно један од другог. Другим речима, остављена нам је слобода да Васиљевићеве белешке интерпретирамо апстрахујући примесе његовог личног „гарда“ према њима.

Чињеница је, такође, да међу Васиљевићевим белешкама не налазимо ни једну реченицу у којој би било исказано уважавање Бартоковог рада, ни у вези са оним његовим делом који завређује највеће поштовање – методом транскрибовања и донетима у мелопетској анализи. Кад је о томе реч, показује се као исправан закључак Сање Радиновић, да је Васиљевићева „сопствена окупираност питањима тоналних основа, ритма и транскрипције била толико изражена да вредност Бартокове формалне анализе није ни видео у довољно јасном светлу.“⁹¹

На основу свега наведеног, Васиљевићеве примедбе на студију Бартока о којима овом приликом можемо изнети своје мишљење, делимо на следеће категорије:

- 1) примедбе у којима он показује своју сагласност са Бартоком;
- 2) примедбе у којима даје допуну Бартокових констатација;
- 3) примедбе у којима изражава неслагање, и то:

⁹¹ Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток у етномузиколошком дискурсу...“, 7.

- а) за шта излаже прихватљиву аргументацију и
- б) за шта не износи аргументе;
- 4) примедбе у којима се огледа неразумевање Бартокових налаза, и
- 5) примедбе у посредној вези са стручним аспектом Бартоковог рада.

1) Васиљевић се са Бартоком саглашава у пет ставки⁹²: у погледу критеријума за избор метричке јединице; у погледу природе тринаестерца (4+4+5) као мешовитог стиха; у погледу чињенице да је на српском и хрватском терену најзаступљенија дијатонска лествица са завршетком на „другом ступњу“ (Васиљевићев „антички дур“); у погледу тумачења присуства те лествице код Румуна у Банату и Бихору као резултата јужнословенског утицаја; и, најзад, у погледу специфичне природе терцног дура у односу на фригијски модус.

2) Допуну Бартокових констатација Васиљевић даје указивањем на следеће: на могућности упоредних проучавања метрике различитих јужнословенских певачких традиција (на пример, у Босни и у Македонији); на тетрахорд као изузетно стабилну конструкцију (архетип) у српској и хрватској музичкој традицији; на специфичност „терцног дура“ у односу не само на фригијски модус, већ и на европски дур; на третирање „терцног дура“ као посебног типа лествице; на могућности аутохтоног развоја тонског обима; на појаве различитих финалиса у српској народној музици као одраз аутохтоног модалног музичког мишљења; и, најзад, на означавање времена великих сеоба српског народа као на доба одвијања крупних промена у нашем музичком фолклору. Допуна Бартоковог виђења употребе предзнака у транскрипцији састоји се, практично, у читавом Васиљевићевом теоријском раду на тоналним основама.

3) а) Аргументовано неслагање са Бартоком Васиљевић изражава у вези са: методом идентификовања метричких целина у инструменталним *парландо рубато* мелодијама, односно, са сложеним проблемом међусобне повезаности метрике народног језика, текстова песама и народних мелодија; употребом термина „бугарски“ за несиметрични осмерац и термина „непотпуна каденца“ за завршетак на „другом ступњу“; Бартоковом претпоставком о нестанку карактеристика „античког дура“ у нашој музичкој традицији у будућности; његовом констатацијом о искључивом преузимању мелодија већег обима из су-

⁹² Утисак да се са Бартоком сагласио „свега два пута“ (Сања Радиновић, „Јосип Славенски и Бела Барток...“, 7, напомена 24) вероватно је резултат погрешне процене узроковане горе описаним Васиљевићевим „гардом“ у изражавању.

седних музичких култура; и објашњењем појаве различитих финалиса искључиво страним утицајем. Неслагање је изражавао и у погледу порекла мелодија већег опсега, другачијих карактеристика од оних (страног порекла) чије је присуство констатовао Барток.

б) Неслагање са Бартоком где Васиљевић за своје мишљење не наводи аргументе, а оно не налази потврду у досадашњим етномузиколошким проучавањима у Србији, изражено је у следећем: у нескладу између Бартокових констатација о турским насељима у Бугарској и Васиљевићевих о помашким кад је реч о пореклу мелодија „турског сеоског стила“; у објашњењу „упадљивог одсуства“ парландо рубато ритма – поставци о играчким и „херојским говорним“ изворима традиционалне музике источног, односно, западног дела Балканског полуострва; најзад, и у ставу о Бартоковом тумачењу примене ознаке „седељка“ у збиркама које је користио.

4) Непотпуно разумевање Бартокових навода огледа се у Васиљевићевој примедби на налаз о каденцама на II ступњу као модификацијама мелодија страног порекла.

5) Примедбе које се тек посредно односе на Бартокову студију јесу напомене о ставу Винка Жганеца и о пореклу одређених мелодија у збиркама Лудвика Кубе.

Примедбе о којима у овом тренутку због комплексне проблематике не можемо имати дефинисан став односе се на тумачење развоја четрнаестерца и тринаестерца као произашлих из једноставнијих (краћих) структура; на метричку организацију једне врсте инструменталних играчких мелодија, и на претпоставке о историјским токовима исламизације и шире посматраних оријенталних утицаја у Србији и Бугарској. Васиљевићева запажања могу бити захвалан подстрек за даља истраживања и рад на овим питањима.

Приметно је, такође, да Васиљевић на многим местима даје коментаре који захватају веома широку проблематику, и захтевају интердисциплинарно сагледавање многих проблема. Смернице у истраживањима које је дао Васиљевић говоре у прилог његовог широког познавања различите проблематике везане за српски и балкански музички фолклор и његове усмерености на широко посматране проблеме. Будући да су синтетични радови и до данас ретки у нашој етномузиколошкој литератури, потврђује се мишљење наших истраживача да „домет научног прегалаштва Миодрага А. Васиљевића (...) далеко надмашује оквире свога времена.“⁹³

⁹³ Мирјана Вукичевић-Закић и Сања Радиновић, „Васиљевићева табела лежећих тонова“, М. А. Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије*, 401.

Ако упоредимо трагове о виђењима Бартокове студије са тачке гледишта Васиљевића и његовог савременика, Јосипа Славенског⁹⁴ (узимајући у обзир само њихове утиске везане за Бартокове етно-музиколошке закључке, не за евентуалне политичке мотиве), видимо да постоји заједничка тачка – примедбе у вези са питањем аутохтоности многих особина „српско-хрватске“ музичке традиције које је Барток истраживао. До сада је у нашој јавности много говорено о примедбама у вези са музичким фолклором Међимурја; друге проблематичне поставке у Бартоковој књизи које се односе на фолклор много већих територијалних целина, и, уосталом, на велики део српске музичке баштине – нису наишле на достојан одјек у домаћим научним круговима. При томе мислимо на претпоставке о пореклу узаних тонских низова и о пореклу секундног двогласја: Барток ове важне карактеристике јужнословенског фолклора тумачи као резултате страних утицаја; каже дословно: „(...) ако је хроматизам ових мелодија резултат хоризонталног сабијања сегмената дијатонске скале, тада би се велике секунде могле протумачити као произишле из вертикалног збијања терци.“⁹⁵ Оволика произвољност у закључивању у супротности је са знањима којима данас располажемо, па се ипак мало ко од домаћих научника до сада огласио са критиком таквог тумачења.⁹⁶

Неспорна је чињеница да је Барток у студији успоставио епохалне, прве чврсте (исправне) констатације у вези са јужнословенским музичким фолклором. Могуће је да су и Васиљевић и Славенски реаговали на приметну несразмеру између Бартокових закључа-

⁹⁴ Поређење њихових гледишта сасвим је умесно, будући да су њих двојица, независно један од другог, дошли до сличног, ако не идентичног, тумачења одређених карактеристика у јужнословенске традиционалне музике. О томе илустративно сведоче речи Мирјане Живковић: „Од момента када сам почела да проучавам дела Славенског уочила сам да су он и Васиљевић били на истим полазиштима када су у питању тоналне основе народне хармоније, јер сам Славенског могла да протумачим само Васиљевићевим системом лествица (нарочито *Свиту* из 1925. године насталу далеко пре Васиљевићевих студија). Овде Славенски гради оријенталне тетрахорде и даје им плагалну конструкцију завршног акорда, с тим што се то у потпуности поклапа са Васиљевићевом теоријом тетрахорада и хармонских основа. (...) И касније, Славенски даје велики амбитус и апсолутно негира класичне хармонске функције. (...)“ Из дискусије у оквиру симпозијума „Делатност Миодрага Васиљевића“, одржаног 1985. године. Добијено љубазношћу Зориславе Васиљевић.

⁹⁵ Béla Bartók and Albert B. Lord, *Nav. delo*, 73; у преводу: стр. 83.

⁹⁶ Њих је у свом приказу делимично прокоментарисао Цвјетко Рихтман, као последицу Бартокове недовољне упознатости са аутентичном старијом српском и хрватском сеоском певачком традицијом (Cvjetko Rihtman, Josip Brožek, „B. Bartók & B. Lord, *SERBO-CROATIAN FOLK SONGS*, 407–410.

ка о утицајима на јужнословенску традицију споља, о преузимању, у препознавању туђих елемената, у односу на закључке о правилностима у оквиру саме „српско-хрватске“ традиције и паралелама са другим словенским и јужнословенским народима. Несумњиво, био је далеко сигурнији говорећи о мађарским, турским, румунским, западно- и средњоевропским музичким елементима, него о у то време мало истраженој и мало познатој традицији Срба и Хрвата. У закључку о старом заједничком словенском музичком стилу наводи само две „одрживе хипотезе“, али не наговештава могуће правце даљих истраживања које наводи у току студије: о заједничкој употребној лествици код Срба, Хрвата и Бугара; једностиху или двоностиху као основи мелопоетског облика код више балканских, али и словенских народа; о структури и деоби стихова код више словенских народа.⁹⁷ Уз пуно поштовање и разумевање за Бартокову опрезност у закључивању, непрестано позивање на инородну традицију, у већини случајева кад треба описати неку специфичност „српско-хрватске“ музике, не чини се сасвим умесно с обзиром на то да такав упоредни поглед ничим није наговештен у наслову студије.

Необична је чињеница да у Бартоковој студији наилазимо на у научне сврхе коришћен колоквијални израз „нормално“ *вишегласје* као ознаку за „простије хармоније и интервале западноевропске уметничке музике“, и да је реч „нормално“ под наводницима само при првом помену. Такав поступак оправдано може да изазове утисак пристрасног, европоцентричног погледа на балканску, „туђу“ традицију. Поред тога, у студији реч „аутохтоно“, неколико пута кад је употребљена (у вези са неком особином наше музичке традиције или са територијама), било да су у питању закључци или само претпоставке, стоји под знацима навода. Чак и у наслову једног од закључака студије.⁹⁸ Питамо се – какав би могао бити разлог за то?⁹⁹

Пола столећа после објављивања Бартокове студије ови пропусти за нас више нису од кључне важности; новија истраживања до-

⁹⁷ Béla Bartók and Albert V. Lord, *nav. delo*, 34, 36, 40–41, (у преводу: стр. 39, 41, 46–47).

⁹⁸ Реч „аутохтоно“ Барток негде употребљава без наводника: видети Béla Bartók and Albert V. Lord, *Nav. delo*, 17, 37, 46, 50 (у преводу: стр. 43, 51, 62), а негде са наводницима: исто, 50, 54, 73, 85, 86 (у преводу: стр. 56, 59, 83, 97, 98). Примера ради, на једном месту стоји: „Већина од њих (формула са изузетно узаним тонским низовима, прим. Ј.Ј.) потиче из 'аутохтоних' територија, нарочито из Србије (Ђорђевић)“ (*Nav. delo*, 54, у преводу стр. 59).

⁹⁹ Барток је на својој студији интензивно радио за време боравка у Америци; штавише, издржавао се транскрибујући збирку Милмана Перија. Питање је – да ли би можда неке од својих ставова уобличио другачије да је студију писао у својој родној земљи, у другачијим условима живота.

носе неоспорна аутентична сазнања о многим важним аспектима српске традиционалне музике. Остаје, међутим, отворено питање великог утицаја студије из пера тако значајног имена као што је Бела Барток, и чињенице да ће многи истраживачи у свету посегнути за његовом студијом са пуним поверењем у његов ауторитет, па тако усвојити и изванредан број једнострано посматраних или погрешно тумачених појава.

Док упоредо анализирамо радове великог композитора и етномузиколога Беле Бартока и творца српске етномузикологије Миодрага Васиљевића, као црвена нит у оба опуса пројављује се генерални став према проучавању правилности у развоју сопствене, националне традиционалне музике. Остаје нам да констатујемо да је штета што двојица научника нису имала прилике да се за живота сретну и о свим овим питањима продискутују. На нашим је етномузиколозима да настоје да се у свом раду ослоне на онај грандиозни део Бартоковог рада, као и на Васиљевићева драгоцену запажања, и да, не чекајући да то учине истраживачи са стране, наставе са промовисањем наше музичке баштине у свету на најбољи могући начин.

Jelena Jovanović

MIODRAG VASILJEVIĆ'S MARGIN NOTES ON BÉLA
BARTÓK'S STUDY *MORPHOLOGY OF SERBO-CROATIAN
VOCAL FOLK MELODIES*

(Columbia University Press, New York 1951)

(Summary)

The founder of modern Serbian ethnomusicology, collector of folk songs, ethnomusicologist, and music pedagogue, Miodrag A. Vasiljević (1903–1963), was a younger contemporary of the famous Hungarian composer and ethnomusicologist Béla Bartók (1881–1945). Bartók was the author of the first synthetic study of Serbian and Croatian vocal folk traditions, which was also the first such study in English. During the same period and immediately after Bartók had completed his study, Miodrag Vasiljević, along with other pioneers of modern ethnomusicology in former Yugoslavia, started to research musical folklore on field at home. Bartók's study was published a year after Vasiljević's first book; by 1965 Vasiljević's other collections, studies and articles had been published (most of them in Yugoslavia, i.e. in Serbia). Independently of Bartók, yet almost simultaneously, Vasiljević had written down hundreds of melodies and studied some elements of Serbian and South Slavonic traditional culture: tonality, rhythm, melodic modes and terminology. This was in addition to his great work experience on field and his empirical insight into the fundamental characteristics of musical folklore in

this area. The final result that he wished for, but unfortunately, did not manage to complete, was a synthetic study of Serbian and South Slavonic musical folklore.

Vasiljević's margin notes, handwritten comments on Bartók's findings, published here for the first time, are considered to be a source of information about his attitude towards Bartók's assumptions and explanations, as well as showing the results of Vasiljević's own work, and the ambit of his study focus.

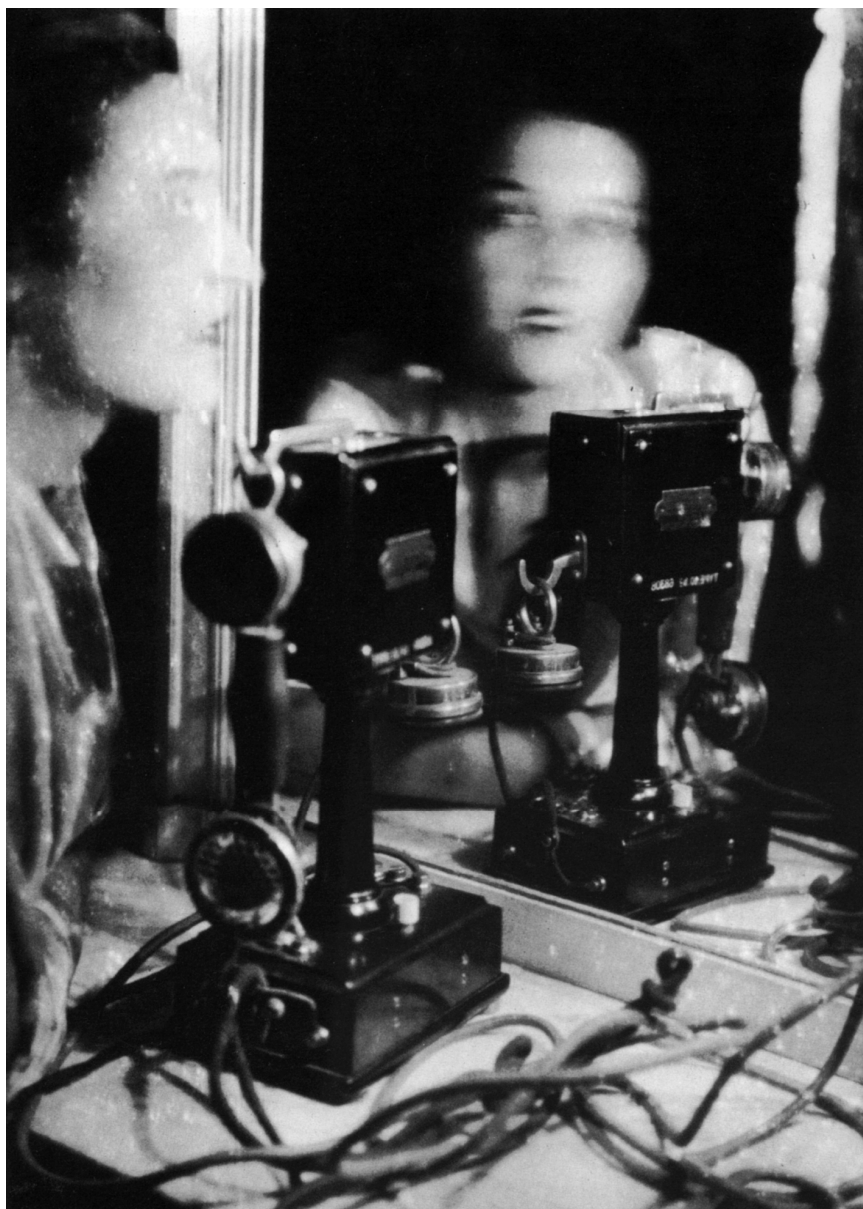
Bartók's and Vasiljević's primary motives in their approach to South Slavonic traditional music were different. While Bartók was interested in features of South Slavonic tradition, so that he could note the particular features of the Hungarian music heritage more clearly, Vasiljević studied the regularities of Serbian folk music, approaching it in comparison with other South Slavonic traditions. This diversity determined their approach to the material. Bartók often leaned on his excellent knowledge of other traditions and drew conclusions from facts that were familiar to him. In contrast, Miodrag Vasiljević paid more attention to questions relating to the wider issue of the autochthonous development of Serbian musical folklore.

Many of Vasiljević's comments on Bartók's study are classified here in the following categories: 1) comments in which he expresses agreement with Bartók; 2) comments in which he gives precious supplements to Bartók's observations; 3) comments in which he expresses disagreement with Bartók: a) argued and b) with no evident arguments; 4) comments in which an incomplete understanding of Bartók's findings is reflected; and 5) comments which indirectly refer to a professional aspect of Bartók's work. Some of the comments, according to their wide, still unstudied subject matter, demand greater added elaboration, and thus have not been covered in detail in this paper.

Insight into Vasiljević's comments on Bartók's study is significant for experts outside Serbia who have little information on continuity in the development of the Serbian school of ethnomusicology, and are also important because of the huge degree of disproportion in the two scholars' work display.

UDC 78.071.1:78.072] Bartók Béla

784.4(=163.41/.42)



Без назива
Untitled

1929

Никола Вучо
Nikola Vučo

ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

REVIEWS

ПУБЛИКАЦИЈЕ / BOOKS

Tina K. Ramnarine

ILMATAR'S INSPIRATIONS. NATIONALISM, GLOBALIZATION, AND THE CHANGING SOUNDSCAPES OF FINNISH FOLK MUSIC

Chicago Studies in Ethnomusicology, The University of Chicago Press,
Chicago and London 2003.

Изузетно занимљива и значајна студија Тине К. Рамнарин разматра питања и проблеме везане за живот *народне музике (folk music)* и *нове народне музике (new folk music)* у Финској раних деведесетих година XX века. С обзиром на то, садржај књиге је већ у време објављивања већ у извесној мери припадао историји. Ауторка је предавач етномузикологије и социјалне антропологије на Краљевском универзитету у Белфасту (Велика Британија). Пошто је истовремено и професионална виолинисткиња, природно је да посебан аспект њених интересовања чине различите традиције свирања на виолини. Током теренског рада у Финској била је у могућности и имала је прилике да се са практичне стране упусти у испитивање свирачког, занатског аспекта одређених проблема који се током рада пројављују на теоријском нивоу.

Књига се састоји од *Предговора (Preface, xi-xxii)* и од три опсежна дела: 1. *Теоријске и историјске перспективе (Theoretical and Historical Perspectives, 3-43)*, 2. *Етнографија: преношење, извођење и репертоар нове народне музике (Ethnography: the Transmission, Performance, and Repertoire of New Folk Music, 47-169)* и 3. *Народна музика, World Music (Folk Music, World Music, 173-220)*. Ови делови се састоје од десет поглавља, подељених на различит број потпоглавља. На крају излагања следе *Белешке (Notes, 221-235)* разврстане по појединим поглављима и потпоглављима, *Библиографија (Bibliography, 237-249)*, *Дискографија (Discography, 251-252)* и *Индекс (Index, 253-262)*.

У *Предговору* су упоредо размотрена значења појмова *народна музика (folk music)* и *нова народна музика (new folk music)*, са назнаком да у финској пракси, као кључне компоненте глобалне музичке естетике, налазе примену два сета идеологија, које истражују про-

стор (глобално-локално) и време (модерно-традиционално). Укратко су изнети основни проблеми који ће бити обрађени у књизи.

Први део, *Теоријске и историјске перспективе*, обухвата два поглавља.

У првом поглављу, *Увод – место, идентитет, репрезентација* (*Introduction – Place, Identity, Representation*, 3–24) обрађена је историјска позадина два наведена основна појма, као и веза народне музике и развоја финске националне свести. У другом поглављу, *Народ и нација* (*The Folk and The Nation*, 24–43), реч је о старом финском миту о јунаку Ваинамонену, инструменту *кантеле* и њиховој митској вези, и дата је мелопоемска анализа певане форме *Калевале*, дела аутентичне финске певане традиције. Значајан акценат је стављен на могућности етномузиколошког истраживања веза између финског мита, музике, пејсажа и питања идентитета. Затим су ове везе осветљене у контексту стваралаштва Јана Сибелијуса у времену формирања нације, њеног идентитета и територијалне распрострањености.

Други део, *Етнографија: преношење, извођење и репертоар нове народне музике* обухвата пет поглавља, од Трећег до Седмог.

Треће поглавље, *Оживљавање народне музике у Финској – према „Новој народној музици“* (*The Folk Music Revival in Finland – Toward “New Folk Music”*, 47–66) говори о покрету *folk music revival* од 60-их до 80-их година XX века у Финској, Норвешкој, Мађарској и Русији и о новоствореном, новом – најчешће градском – контексту живота народне музике; важна особина овог покрета била је заговарање аутентичности у изворном значењу. Затим, реч је о институционализацији народне музике у Финској у том периоду и о улози коју су у томе имали фински фолклористи. У то време неки од стваралаца били су окренути и фолклорним музичким моделима Британије и Америке и утицајима цез и рок жанра. Установљење фестивала у селу Каустинен и укључивање народне музике у образовне програме били су део свесних потеза ка институционализовању народне музике, а њихов врхунац је уследио оснивањем Одсека за народну музику на Академији Сибелијус у Хелсинкију, 1983. године.

Четврто поглавље, *Нова народна музика у градском центру* (*New Folk Music in the Urban Center*, 67–87) доноси податке о раду на Академији Сибелијус, у чијем оквиру се млади музичари оспособљавају да професионално изводе народну музику. Они кроз наставу упознају не само финско, него и музичко наслеђе других земаља и других континената. Општи став професора и студената је да је народна музика данас „култивисани облик музике која утиче

на општу музичку културу с једне стране и која упија утицаје из целог света с друге стране“. Акцент се ставља на упознавање са традиционалном музиком, али и на употребу тог знања као основе за реинтерпретирање традиције на нове начине. „Познавање старог је обавеза да би се уносило ново.“ Кроз опис методике рада пажња је делом посвећена и питању „финскости“ (“Finnishness”), односно, елементима који финску традиционалну музику чине специфичном.

Пето поглавље посвећено је раду једног женског вокално-инструменталног ансамбла: *Värttinä – Женске песме са истока (Värttinä – Women’s Songs from the East, 88–114)*. Група ужива углед јер влада мишљење да је публици на нов начин открила финску музичку традицију (одрекла се сентимента који је у ранијим временским периодима приписиван народним песмама), што се, како каже ауторка, „може схватити као мешавина естетских судова и идеолошких ставова“. Сматрајући да „музичка традиција треба да живи у времену у ком и њени извођачи“, група ради аранжмане традиционалних песама, а у раду се ослања на архивске снимке. Ансамбл се, према неколико критеријума, укључује у „реконцептуализоване односе међу половима“. Репертоар им се састоји од песама из Карелије – области која данас не припада Финској, тако да су кроз њихове наступе актуализована и одређена политичка питања.

Шесто поглавље, *Нова народна музика у сеоском контексту (New Folk Music in a Rural Context, 124–149)* детаљно и исцрпно описује годишњи фестивал у селу Каустинен – уз Хелсинки, други центар за *нову народну музику* у Финској. Наглашен је континуирани значај сеоског контекста за репродукцију, трансмисију и извођење нове народне музике. Село је место музичког континуитета, али истовремено и „музички Вавилон“. Описан је рад вишедневних курсева у оквиру фестивала, као и искуство у вези са етнички одређеним елементима свирања на виолини. (Ауторка наводи да специфично „финско“ у свирању на виолини пре свега чине стилска обележја.) Овај фестивал је веома захвалан феномен за анализу свих параметара који су укључени у комплекс проблема финског културног и музичког идентитета у Финској и ван ње (однос локално–глобално, „старо“–„ново“ и „наше“–„њихово“), за анализу прилагођавања глобалним трендовима, музичких „позајмица“, реконструкција (понекад урађених без елементарног познавања ствари) и идентитета. Последњи део излагања посвећен је традиционалном инструменту *кантеле* као некадашњем митском симболу, а данашњем симболу финског националног идентитета који потврђује свај статус прилагодљивошћу и опстанком у новим музичким контекстима,

као „симболичног носиоца процеса промене и способности људи да му придају различита значења“.

У седмом поглављу *Породица народних музичара – Järveläs (A Family of Folk Musicians – The Järveläs, 150–169)* пажња је посвећена свирачкој и стваралачкој пракси у оквиру једне породице која генерацијама негује свирање на виолини, једном од најважнијих финских традиционалних инструмената. Уз историјске податке о виолини и виолинском репертоару у Финској, описани су начини на које се фински виолинисти везују и ослањају на музичке моделе из мноштва извора, и осветљена „променљива укрштања локалних и глобалних простора“. Описани су аспекти компоновања *нове народне музике* и наступи локалних музичара на глобалним сценама; ови музичари себе истовремено доживљавају као означитеље специфичног идентитета и као оне који доприносе континуираној музичкој традицији.

Трећи део, *Народна музика, World Music* чине три поглавља.

Осмо поглавље, *Музички и друштвени идентитети – позајмљивање из традиција „других“ (Musical and Social Identities – Borrowing from the Traditions of “Others”, 173–199)* разматра ставове и начине рада градских музичара *нове народне музике* у Финској. Описани процес је у директном међузависном односу са условима у којима се равноправно испољава и негује мноштво музичких култура. Иако музичари сматрају ову музику дубоко укорењеном у финску традицију, знаком свог идентитета и припадности нацији, њихов рад карактеришу и „позајмице“ елемената сродних угрофинских музичких традиција (карелијанске, лапонске, ливијанске), које се у Финској сматрају деловима финске музичке културе. Штавише, оно што уноси важну новину јесу „позајмице“ из других, културно удаљених музичких култура (Сенегала, Аргентине, Ирске), а томе погодују познанства и сарадња са музичарима-странцима који живе у Финској. Поједини музички елементи (нпр. употреба одређених инструмената) користе се као означитељи „другости“, али углавном као стереотипи, на спољашњем, појавном нивоу (некад и без озбиљног захвата у природу њиховог значења у матичној култури, нити у максимум њихових изражајних могућности у датим контекстима). Све се то одвија у процесу даљег стварања културе која има предзнак „националног“ (финског). Анализом резултата истраживања ауторка с правом долази до закључка да у оваквим условима национално престаје да буде поље музичке хомогености.

Важан проблем који на овом месту искрсава јесте посебно обрађено питање критеријума за селекцију музичког материјала. При преузимању других („туђих“) музичких елемената тече процес ре-

валоризације целокупног музичког материјала којим се располаже, па се упоредо одвија и промена у схватању појма аутентичности. Ствараоци у извесном смислу зазиру од стандардизације. Упркос декларативној тврдњи, музика по себи губи статус означитеља идентитета: елементи других музичких култура „постају“ фински. Показује се и да чин самог именовања појава игра улогу у одређивању музичких значења. (Ауторка каже: „Зашто је танго фински, а *mbalax* још није? Сенегалци су препознатљиви странци у Финској; извођачи танга нису више само Аргентинци. (...) и тај *mbalax*, или нешто што на њега личи, једног дана ће бити исто толико фински колико и карелијанске песме, лапонски *joiks* или танго.“)

Вредан је податак да је материјални покровитељ рада на стварању финске нове народне музике државна институција Finnish Performing Music Promotion Center.

Девето поглавље, *Глобални артикли – снимци нове народне музике на тржиштима World Music (Global Commodities – the New Folk Music Recording in World Music Markets, 200–211)* разматра низ важних проблема. Наиме, финска народна музика се данас равноправно изводи под називима *финска народна музика* или *world music*; извођачи овај жанр сматрају народном музиком. Локална музичка аутентичност је у опозицији са „спектром глобалне екумене која постоји у транснационалним просторима.“ Снимљени музички материјал *нове народне музике* на светском тржишту важи као „звучна репрезентација ’финскости’“. Уочава се „двоструки процес, који укључује прожимање универзализације партикуларизма и партикуларизације универзализма.“ При свему томе, у стварању *нове народне музике* важну улогу има њен комерцијални аспект, а у представљању финског идентитета и културе слушаоце више привлаче савремени развојни процеси у народној музици него локална традиционална обележја.

Десето поглавље, *Епилог (Epilogue, 212–220)*, чине закључна разматрања. Оно започиње и завршава цитатима из *Калевале*: главни јунак одлази у пространства „испод небеса“, остављајући *кантиеле* и „моћне песме“ народу Финске и његовој деци. А финска *нова народна музика* се одваја од традиционалних парадигми по композиционом процесу (који укључује и индивидуалност, не само колективност), по начинима преношења и по месту извођења, укључујући и светску сцену. *Нова народна музика* је још увек означитељ финског националног идентитета. Унутар националне арене, традиције из којих је она састављена означитељи су других врста идентитета: „другог“, регије, села, породице, и индивидуалног креативног музичара. Позивање на историјско-музичку прошлост и даље је

важно за реконструкцију и реинтерпретацију народне музике, па и за нове конструкције *нове народне музике*.

Ауторка је, на основу сопственог проучавања пракси *нове народне музике* и међусобних утицаја музике и музичких жанрова на глобалном плану, покушала да укаже на границе схватања народне музике као „националног израза“ и етномузикологије као студија „музике на месту“. Због позајмљивања других музичких материјала, финска *нова народна музика* прерасла је у „растегљив етномузиколошки објекат.“ Као збир туђих и сопствених музичких елемената, састављена је од локалних традиција које су „деконтекстуализовани“ делови нечије националне културе и идентитета. Једна од главних поенти ове књиге јесте да *нова народна музика* као облик „националног“ израза доводи до потребе о преиспитивању идеје националног.

Иако је понекад, услед обиља података и различитих начина њиховог сагледавања, излагање превише разубљено, па и оптерећено мноштвом појединачних примера и детаља тако да се на моменте има утисак да недостаје синтетичност, ова књига „из прве руке“ једног аналитичара и практичара доноси мноштво грађе и свеобухватну анализу промена у финској традиционалној музичкој пракси закључно са временом раних деведесетих година. Студија је драгоцен допринос, можемо рећи, светској етномузиколошкој литератури о *новој народној музици* на преласку из другог у трећи миленијум. Она је такође, као извор података и сабраних искустава, као могући модел за сагледавање сродних појава и питања у нашој средини, изузетно важна и за српску етномузикологију.

С обзиром на изузетну комплексност теме о којој је реч, од мноштва аспеката у којима би се могла упоредити проблематика финске и српске праксе, за ову прилику као повод за коментар издвајам само два.

Од великог је значаја настојање финских државних органа да националну традиционалну музику у што већој мери промовишу и да подржавају њено извођење. Примењена на ситуацију у Србији, идеја о систематском научном проучавању наше традиционалне музичке праксе као основи за њено очување и представљање, могла би да буде полазна основа у евентуалним будућим разговорима етномузиколога Србије са надлежнима у Министарству за културу наше земље, управо као што су у Финској у том погледу важну улогу одиграли етномузиколози. озбиљна материјална и медијска помоћ институција доприносе бољем и потпунијем представљању традиционалне баштине једног народа у иностранству, али и одржању националног идентитета.

Необично је да у књизи Тине Рамнарин, упркос широко конципираном наслову, нису описана и таква настојања музичара у којима је примарни циљ очување карактеристика народног музицирања, онаквих какве оне јесу, са својим изворним квалитетима: оваква настојања су поменута успут, на свега неколико места. Намера ауторке јесте да осветли моменат промене у савременој *новој народној музици* и њен став је да је „елемент промене (...) виталан, јер то је оно што музику чини `живом традицијом`“. Фаворизовање овог става, истицање важности музичких „позајмица“ и комерцијалног аспекта, свакако не би смело да значи смештање у други план, с једне стране, личног опредељења музичара да се фолклором баве баш са идејом очувања аутентичности у изворном значењу и, с друге стране, мотивисаности етномузиколога да такав приступ научно сагледају. Морало би да остане ненарушено право на лични и професионални избор и у научном и у извођачком погледу, поготово у данашње време, када се и у нашој средини говори о остварењу пуне мултикултуралности.

Јелена Јовановић

78.031.4(=511.111):257.8-162.6 Plvatar

SOCIALIST REALISM AND MUSIC

Colloquium Musicologicum Brunense, 36, 2001.

Edited by Mikuláš Bek, Geoffrey Chew and Petr Macek. Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University Brno, Koniasch Latin Press, Praha 2004.

Традиционални јесењи скуп музиколога у Брну био је и 2001. године стециште угледних музиколога из Чешке Републике и других европских и ваневропских земаља. Овога пута скуп је био посвећен у међувремену преминулом чешком музикологу Јиржију Фукачу (1936–2002).

Тридесет четири излагача представило је своје радове на три језика: на енглеском, рачунајући и уводни текст, 21 рад, на немачком 12 и на француском 2.

Предњачили су учесници из Брна: Фукач (Fukač), коме је после уводничара дато прво место, затим Јиржи Вислоужил (Vysloužil), Рудолф Печман (Pečman), Моника Кроупова (Kroupová), Микулаш Бек (Bek), Шћепан Кања (Kaňa), Јан Шпачек (Špaček), Петр Мацек (Macek), Лубомир Спурни (Spurný). Уз Пражане Мирослава Черног

(Černý), Ивана Поледњака (Poledňák), Томаса Сватоса (Svatos), нашла се и Елизабет Бринсден (Brinsden) из Лужичке области. Следе радови учесника из Немачке – брачни пар Татјана и Клаус Менер (Mehner), Катрин Еберл (Eberl), Хелмут Лос (Loos), Херман Јунг (Jung), Торстен Фукс (Fuchs), Давид Томпкинс (Tompkins); из Енглеске – Нил Едмундс (Edmunds), Рејчел Беклс-Вилсон (Beckles-Wilson) и Џефри Чу (Chew); из Словеније – Леон Стефанија (Stefanija) и Магјаж Барбо (Barbo). По један музиколог заступао је Финску – Пека Сутари (Suutari), Шведску – Пер Сканс (Skans), Француску – Ленка Странска (Stránská), Мађарску – Лорант Петери (Péter), Канаду – Брајан Локе (Locke), Кину – Хон Лун Јанг (Yang), Гватемалу – Нико Шилер (Schüler), Грчку – Георгиос Властос, и – last but not least Србију – Мелита Милин.

Излагања су у Зборнику подељена на четири групе: у првом поглављу, са насловом *Концепти социјалистичког реализма*, преовладава општа проблематика разматраног предмета (5 аутора), друго поглавље носи наслов „*Преисторија*“ и „*Аналогије*“ (9 аутора), треће *Географија социјалистичког реализма* (17 аутора) и четврто *Рецепција и дискурс* (3 аутора). Јасно је да овакво разврставање није могло бити најсврхисходније, пошто је неминовно да се општим поставкама баве сви аутори, било да говоре о ситуацији у појединим земљама, било да се баве појединачним случајевима.

У преамбулumu, заједничком раду Чуа и Бека, са насловом „Увод: дијалектика социјалистичког реализма“ обавештени смо да се први пут у Чешкој Републици организује једна оваква академска дебата на тему која је још увек деликатна. У том смислу, аутори *Увода* деле референте на две групе – на оне млађе, можемо рећи западне музикологе углавном, са стандардним научним радовима, и на оне, малобројније, савременике, житеље некадашњег комунистичког блока, који у својим музиколошким излагањима наступају као сведоци и учесници збивања 50-их и 60-тих година, „избегавајући при том конфронтирајуће детаље“.

За читаоце и приказивача овог зборника, који су и сами сведоци онога што се дешавало у првој половини XX века, и касније, нису толико занимљиве разне теоријско-филозофске дефиниције соцреализма у музици, колико баш те „деликатне“ чињенице о наглашеној (у великој већини реферата) спреси соцреализма и авангарде. У Совјетском Савезу, Пољској и Чехословачкој нарочито, било на пољу музичке продукције или у домену музичке науке, – под лупу референата доспела је и комунистичка музикологија.

Извесна објашњења о „деликатности“ ситуације налазимо у Фукачовом раду „Социјалистички реализам: Вештачки систем идео-

лошких и естетских норми“. Као један од организатора анимирао је приличан број музичких научника из земље и из света, који би по његовом мњењу итекако имали шта да кажу. Наилазећи на одбијање, сврстао је негативне ставове у две групе: једна група колега је тврдила да соцреализам никад није постојао, друга група је сматрала да дела компонована у соцреализму нису вредна помена. Међутим, оно што је изложено у зборнику од 270 страна, у опсежним и темељитим рефератима, сведочи да је епоха вредна помена, и као део музичке и опште историје, и као опомена човечанству. Соцреализам има своје жртве, пред тим не треба затварати очи, највише у СССР-у, из области позоришта и ликовне уметности.

За неке критичаре, како кажу уводничари позивајући се и на писање Карла Далхауса (Carl Dahlhaus), а и за њих саме, социјалистички реализам као музички стил представља последњи „велики реализам“ (нарочито руски реализам) започет у XIX веку. Наводе као битну појаву то да код Чеха у музичком међуратном времену авангарда и соцреализам никако нису били у опозицији. Композитори левичари били су спремни да прихвате уметничке моделе које им је нудила совјетска комунистичка идеологија. За многе, чак и за оне који нису били комунисти, не само у Чехословачкој, био је то спас у смислу стицања публике, коју није привлачио елитизам или њој неразумљиви „космополитизам“. Сетимо се стилског заокрета прашких ђака у Југославији, о чему је реферисала Мелита Милин (аутор књиге о збивањима у српској музици после Другог светског рата) у раду *Социјалистички реализам као исфорсирана обнова музичког национализма*, говорећи о наметању романтичарског стила прошлости композитора Совјетске Русије и о митологизацији дела руских композитора XIX века, што се као образац преносило дословце и на наше просторе.

И Херман Јунг је у чланку „Мимезис–симболизација–одраз“ пошао од проблема реализма при разумевању и осмишљавању музике. Посебно је индикативан прилог Пера Сканса „Социјалистички реализам и националсоцијалистички реализам“. Аутор наглашава да је овај други термин његова творевина, што у реферату недвосмислено наводи на занимљиво поређење два главна тоталитарна режима. При том Сканс хоће да рашчисти појмове указујући на (намерно) погрешну употребу термина фашизам у означавању националсоцијализма, која је потекла (јасно је то свима који желе да буду обавештени) из совјетске терминологије, да се не би укаљало светло име социјализма, за совјетске властодршце синонима или паравана за комунизам. Требало би да из Скансовог рада сви, не само музиколози, коначно сазнају да је и Хитлер свету нудио немачки социјализам (читај националегоизам) и да фашисти за разлику од нациста

нису прогањали Јевреје, као и то да су се врло мало или нимало мешали у музику. Зато и нема италијанских учесника на овом скупу (али би требало да буде Шпањолаца). Са Клаусом Менером, аутором јединице о соцреализму у енциклопедији MGG и рада „Соцреализам као програм“ завршавамо осврт на прво поглавље Зборника.

Многе поставке предложене у наведеним рефератима разрађиваће се у следећим. Бек, Спурни и Кања су се у поглављу „*Преисторија*“ и „*Аналогије*“ позабавили чешком авангардом у предратном и послератном раздобљу, последњи и чешким музичким подземљем у доба совјетске окупације. Вислужил се бавио личношћу Алојса Хабе, излажући како је познати композитор четврттонске музике, социјални уметник и антропозоф, прешао трновит пут (са Ервином Шулофом /Erwin Schulhof/ и Јозефом Станиславом /Josef Stanislav/), од посете московској Међународној олимпијади револуционарних позоришта 1933. године, и у њеном оквиру Међународној композиторској конференцији, преко немачкоокупацијског периода до послератних дана, када му је после комунистичког пуча 1948. године била одузета професура и сви положаји у чешком музичком животу. Чешком новоромантичару, иначе дугогодишњем оперском директору и диригенту Отакару Острчилу (Otakar Ostrčil), приписује Брајан Локе антиципацију соцреализма у опери *Легенда из Ерина*, премијерно изведеној 1923. године у Прагу.

Татјана Менер се обратила већ старом проблему реализма у музици на примеру такозване бродвејске опере Курта Вајла (Kurt Weill) *Улична сцена* (компоноване према *Street Scene*, комаду Елмера Рајса /Elmer Rice/ из 1929. године), а Елизабет Бриндсен изводи врло занимљиве паралеле у реферату „Холивудска естетика и Социјалистички реализам“ (улепшана стварност у америчким филмовима). Ништа мање није интересантан Печманов приказ нацистичких фалсификовања старозаветних (јеврејских) ораторијумских текстова у раду „Георг Фридрих Хендел у Трећем Рајху“.

Колико нам је знано, а види се и из Властосовог експозеа (мада он некако жели да докаже супротно), грчке пуковнике (у периоду њихове владавине 1967–1974) музика званично није занимала (према авангарди су били равнодушни, сигурно да за њу нису ни знали), нити су се они бавили било каквим музичким репертоаром (атински међународни летњи фестивал се одвијао несметано као и дотада), осим што су ухапсили и касније прогнали Микиса Теодоракиса (Mikis Theodorakis), али не као композитора, већ као експонента комунистичке диктатуре за време грчког грађанског рата, о чему нам је Властос могао нешто више рећи, а не прећи преко Теодоракисовог случаја као преко нечега што је општепознато.

У *Географији социјалистичког реализма* наилазимо на „конфронтирајуће детаље“. Нил Едмундс у „Двосмисленим пореклима соцреализма“ разматра музички живот у Совјетском Савезу и оповргава (није једини у томе досада) идеје Бориса Шварца (Boris Schwarz) и Детлефа Гојовија (Detlef Gojowy) о совјетским авангардистима старије и млађе генерације као о невиним жртвама. Старија генерација је учествовала активно у „изградњи социјализма“. Сам Шостакович веровао је у систем (само му је сметао Стаљин). Млађа генерација се сналазила остварујући приходе од компоновања музике за филмове, радио или позоришне комаде, који су сви углавном имали изразито пропагандни карактер. Добијали су исто тако Лењинске награде – последња је додељена 1990. године, са Софијом Губајдулином (София Губајдулина) у жирију. То можда значи да су музички апаратчики коначно прихватили авангарду, која је после гласности почела да истискује традиционалисте.

Јан Шпачек, писац дисертације о Шостаковичу, размотрио је елементе соцреализма у Шостаковичевој музици лаког жанра (филмска музика и три балета са пропагандистичком тенденцијом). Јанг из Хонг-Конга сматра да соцреализам, који се у Кини озваничио 1950. године, не треба одбацити, као ни барок или романтизам, без обзира на то што је Мао следио моделе „великог брата“. Совјетски стручњаци су, наиме, били позвани да у раздобљу 1954–1960. предају на високим музичким школама како се тоновима слика стварност, што је нарочито било важно у тзв. културној револуцији 1960–1970. Однос „великог брата“ и мађарских композитора приказује Рејчел Беклс-Вилсон на примеру Ђерђа Куртага (György Kurtág) из времена раних 60-тих.

О „совјетској музици“ у Мађарској реферише нам Лорант Петери. Ради се о развоју и дилемама средовечног композитора (очевидно Шостаковича) у комаду *Иља Головин* Сергеја Михалкова (са премијером у Москви и Будимпешти 1950. године). Лик из наслова је истакнути музички стваралац, који самог себе преваспитава после разобличавајућег чланка у *Правди*. Следи његово повлачење, кајање, рефлексива, уз читање Лењина и Стаљина. Долази до коначног просветљења када у одсудном тренутку наступа посетилац, генералмајор Рослиј, указујући „заблуделој овци“ како треба да komponује. По Петерију је садржај „комада“ (преведеног на мађарски) копија садржаја Моцартове *Чаробне фруле*. Закључке нека свако изводи сам. Поводом премијере био је организован састанак у мађарском удружењу композитора. Нас би могло врло да занима, и онда и сада, зашто је совјетски агитпроп изабрао Мађарску за извођење оваквог „дела“ (сличног слабирим *morality plays* из СССР-а, прика-

зиваним у Београду пре Другог светског рата), а не Пољску, Чехословачку, Румунију или Бугарску (за Југославију је већ било касно).

Ленка Странска нас обавештава како се у Француској, колеџи социјалистичких идеја, развијао соцреализам у књижевности и музици на сопствени начин, али, индиректно или директно, и претежно код композитора левичара, уз помоћ „великог брата“. Видимо да је соцреализма било и тамо где није морало, леве уметности и левичара исто тамо где није морало, највероватније зато што је (цитирам Александра Солжењичина /Александар Солженицын) „бити комуниста“ било једно од најуноснијих занимања у послератним западним земљама.

Картин Еберл и Хелмут Лос писали су о соцреализму у Источној Немачкој, Лос посебно о обнови музичког живота у разрушеном Лајпцигу. Томпкинс је приказао музичке фестивале у Пољској и Демократској републици немачкој (ДРН) у периоду 1951–55. Пека Сутару нас је изненадио чињеницама о (е)миграцијама Финаца из САД у Совјетску Карелију између два светска рата, ради оснивања музичког живота. Стефанија и Барбо су дали слику закучастих путева социјалистичког реализма у Словенији, док Шилер говори о првој соцреалистичкој опери у ДРН, *Фецерово бегство (Fetzers Flucht)* Курта Швајна, Сватос о надреализму против соцреализма на примеру Мартинуове (Martinů) *Булијете*.

Поледњак нас упознаје са „случајем“ некомформисте Јана Клусака (Jan Klusák. 1934), композитора, позоришног и филмског глумца, ђака Павла Бошковца (Pavel Bořkovec), Карела Јанечека (Karel Janěček) и Вацлава Тројана (Václav Trojan), самосвојног ствараоца који не подлеже уобичајеним категоризацијама. Био је од почетка свестан опортунистичких мотива многих експонената соцреализма, као што је био Вацлав Добијаш (Václav Dobiáš), послератни шеф композиторског одсека на прашком конзерваторијуму, партијски функционер и члан владе. Добијашу и пролетерском Прагу посветио је реферат Џефри Чу, са напоменом да је предратна комунистичка реторика у Чешкој била пандан нацистичкој. Иначе је Клусак издржао Добијашово време, када је свака стваралачка активност била политизована, компонујући на Кафкине текстове (1960), уз своје, тада (1962. год) кључно оркестарско дело *Варијације на тему Густава Малера* (на *Adagietto* из *Пете симфоније*). Черни се прикључује својим истомишљеницима рефератом „Како и зашто је социјалистички реализам прихваћен од стране чешке музичке јавности?“ са аргументима о празним салама у раздобљу 1945–1947. године. На почетку комунистичке владавине (1948) композитори у Чехословачкој су веровали да ће завојевати нову публику прихватљивим музичким језиком.

Последња три реферата у зборнику (*Рецепција и дискурс*) посвећена су музичкој публицистици и музикологији. Фухс говори о часопису *Musik und Gesellschaft* као о „гласилу совјетске окупационе власти“, Кроупова у раду „Тоталитарни језик и његова улога у чешким музичким часописима касних 40-тих и раних 50-тих година“ на исти начин, као и о десемантизацији речи и осиромашењу појмова „народ“, „нација“, „мир“, „борба“ или „народна демократија“. У истом стилу је и Мацеков напис „Чешке ‚културне вредности‘ у музичкој публицистици 1945–1969. Једна семантичка рефлексија“.

И у закључку, онима који обратe пажњу на националну припадност аутора у разматраном зборнику, одмах пада у очи одсуство тумача делатности главних виновника соцреалистичке пошасте у Европи и Азији – совјетских, односно руских музичких научника. Нема ни Пољака ни Словака, Румуна нити Бугара међу учесницима. Додуше, ни раније, од 60-тих година прошлог века, када је годишње међународно музиколошко окупљање у Брну (у оквиру међународног музичког фестивала) покренуто и наредних деценија спроводено на иницијативу тројице истакнутих музиколога – Вислоужила, Печмана и Фукача (наводим их по старешинству), њему нису присуствовали научници из СССР, из Пољске и неких других „социјалистичких“ земаља. Путовања су била за њих врло ограничена, а та ограничења данас, када су границе ипак отворене, у великој мери условљавају финансије.

А што се теме тиче, није она деликатна само за Чехе, како реферати приказују и како знамо из искуства. Питамо се ко је одговоран за сва та збивања? И ко ту може бити у оцењивању мериторан, када смо по свему судећи, не само по Достојевском – „сви за све криви“.

Надежда Мосусова

316.7:329.15]:7.036

Dragoljub Katunac

KLAVIRSKA MUZIKA MILOJA MILOJEVIĆA

CLIO (biblioteka „Ars Musica“), Beograd 2004.

Српска музикологија досад је изнедрила мали број студија посвећених специфичним сегментима стваралаштва домаћих композитора – чак и када се ради о веома значајним ауторима, односно о

веома значајним областима њиховог рада. Драгољуб Катунца, редовни професор на Академији уметности у Новом Саду, аутор је прве опсежне студије посвећене клавирској музици Милоја Милојевића. Занимљиво је да је делатност Милојевића као музичког писца и критичара привукла знатнију пажњу српских музиколога, док његов обиман композиторски опус није довољно истражен. О делима Милојевића, ненадмашног ерудите и ауторитативног критичара, који је оставио толико записа о стваралаштву других композитора, за његовог живота нико није желео – или смео – да пише; а чини се да се таква ситуација протегла до данашњих дана. Катунца, међутим, сматра да је клавирска музика веома важна за разумевање целокупног Милојевићевог опуса, те истиче да је клавирско стварање Милоја Милојевића означило прво укључивање у европске оквири, као и достизање стандарда пресудног за нашу клавирску сцену. Аутор подсећа да је један од основних узрока што су Милојевићева клавирска дела остала непозната стручној јавности, тај што је највећи део овог замашног опуса остао у рукопису, готово недоступан извођачима и широј публици.

Поред афинитета према Милојевићевом стваралаштву, још неколико разлога подстакло је Катунца да се посвети истраживању његових клавирских дела. Наиме, аутор указује да је ова студија продукт истраживања започетог још 1990. године, у оквиру пројекта „Солистичка музика за инструменте са диркама на српском простору“. Катунца истиче да се, након увида у доступну грађу, определио за „монографски приступ у виду широког историјског прегледа“ (стр. 432).

Студија *Клавирска музика Милоја Милојевића* објављена је у репрезентативном, педантно урађеном и богато опремљеном издању београдске куће *Clio*. Аутор је имао увида у опсежну литературу и оригиналне изворе, те је спровео детаљну анализу комплетног Милојевићевог клавирског стваралаштва. Да ли је, дакле, његова клавирска музика коначно добила третман какав заслужује? Одговор би могао бити – и да и не. Посветимо се најпре добрим странама ове публикације, а затим и неким њеним сегментима које сматрамо мање успелим.

Студија Драгољуба Катунца значајна је из више разлога. Најпре, аутор доноси велики број биографских података о самом композитору, као и о члановима његове породице, једне од ретких аутентичних „музичких лоза“ у Србији. Монографски приступ аутора подразумевао је и широк захват у епоху и контекст Милојевићевог живота, те исцрпан преглед делатности Милојевића и његових савременика на утемељењу музичкошколских институција и

подизању нивоа општег музичког образовања у Србији. Катунац истиче да Милојевићева клавирска дела треба посматрати у спрези са целокупним контекстом српског музичког живота тог доба, односно у паралели са осталим сегментима Милојевићевог свестраног рада. Отуда, поред исцрпног бављења животом овог ствараоца, Катунац даје и преглед развоја клавирске музике у Србији – од њених почетака, преко прегледа делатности првих извођача и стваралаца, до коначне професионализације музичког живота досегнуте управо у Милојевићево време – а можемо рећи и његовом знатном заслугом.

Опсежна студија, обима 462 стране, подељена је у шест поглавља: *Историјско-стилске и развојне позиције, Српски клавирски простор до Милојевића, Године младости, Стваралачка зрелост, Завршница и Милојевић пијаниста и његов клавирски опус на концертном подијуму*. Поред основног текста, публикација је опремљена и обимним пописом извора и литературе, те списком дела забележених на носачима звука. Посебно су издвојени пописи табела, музичких примера и слика, затим напомена аутора о генези студије, сажетак на енглеском језику (у преводу Милоша Заткалика) и индекс имена.

У уводном поглављу, писац поставља опште проблемске координате и указује на статус Милојевићевог стваралаштва у српској историји музике, као и у писаној речи о њој. Под утицајем претходних Милојевићевих биографа, посебно Петра Коњовића и Властимира Трајковића, аутор издваја три периода у његовом стваралаштву, које, међутим, одређује на следећи начин: први период (1902–1924) испуњава композиторово интензивно школовање у земљи и иностранству. Други период (1924–1939) представља раздобље „зреле стваралачке синтезе разнородних искустава“. Трећи период (1939–1944), у којем су само две године биле стваралачки продуктивне, „указује на завршну, сублимирану синтезу претходних искустава пројектованих у сопствени стваралачки израз“ (стр. 7). Аутор скицира профил Милојевићевих развојних етапа, показујући у којој су мери његови стваралачки напори резонирали са духом времена – како у Европи, тако и у Србији. Катунац изриче суд да „клавирско стварање Милоја Милојевића представља први обиман опус реалне уметничке вредности у српској музици“ (стр. 42). Међутим, аутор жели да расветли шта је све претходило синтези оствареној у Милојевићевом клавирском опусу, те разматра прва клавирска дела писана на српском простору, затим постепено утемељење концертног живота у Србији, као и музичког школства. Аутор подсећа на прве српске ствараоце који су писали клавирску музику, дајући процену њихових уметничких домета. Посебна разматрања посвећена су чешким музичарима, који су деловали у

Србији, као и српским музичарима из Војводине. Мада овај историјски преглед не доноси суштински нове информације, нити нуди ново тумачење овог раздобља, он може бити од помоћи читаоцу који жели да стекне основна сазнања о пионирским корацима српске клавирске музике.

Следећа целина посвећена је Милојевићевим првим сазнањима о музици, стеченим најпре у родитељском дому, а затим у Српској гимназији у Новом Саду. Катунац реконструише музички живот Новог Сада у доба Милојевићевог школовања и указује који су догађаји утицали на његову фасцинираност музиком. Међу Милојевићевим професорима, издваја Јована Грчића, Тихомира Остојића и Исидора Бајића, као педагоге и уметнике који су препознали и каналисали његова интересовања.

Катунац даље прати Милојевићево школовање по повратку у Београд 1904, где он постаје студент Филозофског факултета и полазник Српске музичке школе. Писац даје преглед музичког живота Београда у првој деценији XX века, са освртом на музичаре који су деловали у нашој средини, на концертна гостовања, репертоар дела презентованих београдској публици, делатност музичких институција итд. Катунац затим анализира Милојевићеве композиције из овог раздобља, остварене у виду циклуса минијатура или свите.

Писац даље прати композиторово школовање у Минхену (1907–1910), дајући поново живу панораму тамошњих музичких збивања и могући уплив ових дешавања на младог ствараоца. При поновном повратку у Београд, Милојевић се запошљава у Српској музичкој школи и постаје активан протагониста београдског музичког живота. Ове године пуног концертног замаха прекинула су два Балканска рата и Први светски рат, у којима Милојевић активно учествује. За ратне године карактеристично је Милојевићево растуће интересовање за српски фолклор. Катунац запажа: „Фолклор као инспиративна грађа био је за Милојевићеву генерацију готово животно питање“ (стр. 149) и такође, „Настављање Мокрањчеве линије националног правца било је за младог Милојевића питање личне и националне части“ (стр. 155).

Следи приказ Милојевићевих париских година (1917–1919), које су оставиле дубок траг на профил његове клавирске музике. Милојевићев израз „добија димензије колорита, рафиноване експресивности, рационалистичке уздржаности, префињеног елитизма“ (стр. 157). Поред тога, композитор је био ангажован на презентовању српске културе на западу, што је подразумевало организацију музичких догађаја, те активно концертирање. Интензивну концертну,

организаторску и публицистичку активност Милојевић наставља и у Београду, што Катунач богато документује.

Следећа, зрела стваралачка етапа, започиње боравком у Прагу, где је Милојевић одбранио докторску дисертацију. По узору на претходна, Катунач и ово поглавље обликује говорећи о музичком животу и атмосфери Прага, затим о Милојевићевој делатности у овом центру, о клавирским делима која су тада настајала, као и укупном профилу српске и југословенске клавирске музике у овом раздобљу. Писац затим разматра петнаест Милојевићевих „пост-прашких“ година, дајући поново детаљан приказ београдског музичког живота овог раздобља, са освртом на делатност више чланова породице Милојевић (композитора, његове сестре Владиславе, супруге Иванке и кћерке Гордане). Упоредо су сагледани напори Милојевића и његових савременика на оснивању Музичке академије, затим, његова делатност на Универзитету, у оквиру удружења „Collegium musicum“, те извођачка и списатељска активност. Завршно разматрање посвећено је Милојевићевом посезању за фолклорним узорима, односно утицају његовог мелографског рада на профил фолклорно инспирисаних дела, која преузимају примат у последњој стваралачкој фази, која обухвата седам последњих година композиторовог живота. Посебну пажњу Катунач посвећује фолклорно инспирисаним свитама, у којима Милојевић користи сопствене записе, са изузетком *Повардарске свите* у којој се „иза ауторовог поступка наслућује само фолклорни основни повод, обележје, а суштина припада слободи личне имагинације“ (стр. 317).

Завршно поглавље студије посвећено је Милојевићевој концертној делатности – мада је о њој било речи и у свим претходним поглављима. Катунач даје исцрпну (мада не и потпуну) табелу са хронологијом Милојевићевих концертних наступа и програмом који је извођен, у циљу осветљавања овог сегмента његовог рада.

Драгољуб Катунач је представио темељан и продубљен поглед на Милојевићево клавирско стваралаштво, који красе одлично познавање Милојевићевог опуса, али и српског клавирског стваралаштва у целини, затим разумевање његовог композиционог поступка, као и прецизно детектовање могућих утицаја. Као посебну одлику ове књиге истакли бисмо ауторов пасионирани приступ проучаваној материји, односно јасан лични афинитет за Милојевићев опус и за његову свестрану делатност.

Мање смо, међутим, задовољни начином на који је ова књига текстуално уобличена. Наиме, Катунчев списатељски стил је често нефункционалан, оптерећен фразама, општим местима, дугачким дигресијама, понављањем већ изречених констатација, те у целини

конфузним начином излагања. Издвојићемо неколико примера. Не може се ни побројати колико пута је Катунац поновио да Милојевићева клавирска дела „нажалост“ нису штампана; за *Ритмичке гримасе* се учестало наглашава да оне представљају „експлозију експресионизма“ у Милојевићевом опусу, те да су оне „једино штампано Милојевићево дело из средњег периода“; али једнако често писац најављује да ће *Камеје* оп. 51 „бити објављене“ у издању Удружења композитора Србије. Катунац, даље, много пута набраја која дела спадају у нпр. последњи стваралачки период; понавља констатацију да је клавирски опус Милојевића најплоднији и историјски врло значајан у првој половини XX века; безброј пута је истакнут значај Грчића, Остојића и Бајића за новосадски музички живот у целини и посебно за Милојевићево стваралачко формирање. Писмо Ангелине Милојевић Драгољубу Спасићу о ентузијазму 13-годишњег Милоја за свирање клавира цитирано је два пута (на стр. 79 и 94); на исти начин је и цитат са 75. стране Коњовићеве књиге о атмосфери прашких година два пута наведен, на стр. 18. и 192! Често аутор, исцртавајући широке панорамске потезе, у оквиру истог пасуса начиње по неколико тема, „скаче“ са области на област Милојевићевог живота и рада, антиципира теме о којима ће говорити знатно касније итд. Често се понављају датуми оснивања важних институција, попут музичких школа, удружења „Collegium musicum“, Музичке академије и сл. С обзиром на овакав начин излагања, оптерећен редуванцијом и таутологијама, можемо само одахнути што монографија не поседује класичан закључак, јер би ту вероватно аутор још по неколико пута „репризирао“ раније изречене констатације. Местимично Катунац оповргава сам себе, па тако нпр. за младалачку композицију *Рибарева смрт* у једном тренутку пише да је настала у седмом разреду Гимназије, а већ на следећим страницама да она датира из осмог разреда (упор. стр. 97, 101, 102. и даље). Аутор на стр. 97, 119, 189 и 276. даје табеларне прегледе Милојевићевих клавирских дела, по етапама настанка; међутим, оне нису конципиране на истоветан начин, а посебно је неспретно урађена табела на стр. 189, посвећена делима средње етапе. Што се тиче појединачних дела, Катунац даје табеларни преглед само једног циклуса, *Камеје*, мада би такви прегледи били од значаја и за друге клавирске циклусе који су настајали током дужег периода.

Поред наведеног, Катунцу бисмо могли замерити и генерално романтизован приступ материјалу, односно недостатак неког од савременијих теоријских приступа, који би учинио излагање занимљивијим и актуелнијим. Повремено аутор заузима покровитељски тон излагања (посебно у поглављу о Милојевићевим стваралачким

почецима), примеренији споменици или романсираној биографији. Наш генерални закључак гласио би да је тексту била неопходна много радикалнија лектура, у циљу кондензовања и систематизовања излагања. Овако, стручна јавност ће писцу замерити на оптерећењу текста редунданцом, празним ходом и фразама; просечни читалац ће се, пак, тешко сналазити у Катунчевом непрегледно сročеном тексту, испуњеном дигресијама, у којем се многе битне информације подразумевају, а небитне пренаглашавају. Ове примедбе не утичу на генерално позитивну оцену Катунчеве књиге, али можемо само жалити што клавирски опус Милоја Милојевића, у свом првом целовитом презентовању нашој културној јавности, није задобио много кохерентнији и убедљивији третман.

Ивана Медић

786.1.036 Milojević Miloje

Vesna Mikić

MUZIKA U TEHNOKULTURI

Univerzitet umetnosti (едиција „4Ф САЈБЕР“), Beograd 2004.

Књига *Музика у технокултури* је скраћена и делимично измењена верзија текста истоимене докторске дисертације која је одбрањена 2002. године на Факултету музичке уметности у Београду. Објављивањем у издању Универзитета уметности у Београду, стручној, али и широј културној јавности, постала је доступна ова необично релевантна студија нашег истакнутог музиколога Весне Микић, којом је, по први пут у историји овдашње музикологије, дотакнуто поље савремене музичке продукције везане за контекст информацијског друштва. Поред тога, књига *Музика у технокултури* нуди и вредан појмовник терминологије везане за компјутерску музику, индекс имена, као и импресиван списак литературе од 277 библиографских јединица и списак значајних CD издања.

Примарна тема којом се бави Весна Микић јесте електроакустичка музика настала у осамдесетим и почетком деведесетих година прошлог века. Било је и раније есеја и студија који су се експлицитно бавили проблемом електронске и електроакустичке музике у нас, поменимо само Владана Радовановића и Срђана Хофмана, али је тек књига *Музика у технокултури* понудила сагледавање електро-

акустичке праксе из угла и у садејству са савременим теоријама медија, медијског друштва и кибер–света.

Као свој метод обраде феномена савремене музике ауторка узима методологију студија културе, јер јој та методологија дозвољава интердисциплинарни приступ и ширу контекстуализацију испитиваних феномена. Опредељујући се за музику као део технокултуре, Весна Микић показује и шта је за њу савремена музика – то је музика настала пре свега осамдесетих и у првој половини деведесетих година у окружењу компјутерске и електроакустичке парадигме.

За разумевање студије *Музика у технокултури* неминовно се намеће потреба дефинисања самог појма *технокултура*. Весна Микић се зато у првом поглављу свог текста опредељује за екстензивно третирање граница теоријске употребе овог појма, истовремено избегавајући да се определи за једну, обавезујућу дефиницију технокултуре. Налик кибер–простору интернета и нове технологије, који је нехијерархијски и линеаран, ауторка евидентира елементе и чиниоце феномена технокултуре. Ипак, иако се ауторка определила за широки преглед појавности технокултуре као такве, њена методологија остаје у домену историцистичког приступа у музикологији.

Наиме, два поглавља која следе после уводног и темељног поглавља *Технокултура – контекст, појам, особености* везана су за историјски преглед технологије и техноуметности. Ту настају неки од проблема ове студије. Но, кренимо редом.

Друго поглавље је насловљено *Историјски приказ технологије и уметности*. Овако формулисан, овај наслов указује на два паралелна историјска приказа – историје технологије и историје уметности. То, међутим, не може бити и није циљ студије која се бави другачијом проблематиком. Једним сумарним приказом развоја термина *techne* и његовог значења у филозофији и примењеним наукама постиже се стварање контекстуалног поља, што је и био циљ ауторке. Јер, многострукост термина технологија и однос технологије и науке јесу предмет посве различитих студија које се морају водити из неких других дисциплинских усмерења.

Проблем односа технологије и уметности, односно уметничке технологије, ближе и прецизније је обрађен у следећем поглављу под називом *Техноуметности – претече и особености*. И поред тога што за сваки савремени феномен може бити више *претеча*, и што однос између технологије сликарства и самог креативног сликарског чина јесте манифестно постављен у доба ренесансног истраживања перспективе, односно у импресионистичком сликарству после изума фотографије, посебно је интересантно оно поглавље које ки-

бер–субјекта тражи у феноменим поп–културе као што су стрип или цртани филм. Тако у групу *генетских киборга* спадају и суперхероји као што су Супермен, Спјадермен или Флеш. У овом би контексту могао бити интересантан стриповани јунак *Инспектор Гаџет*, инспектор–направа који можда понајбоље показује савремену опседнутост разним помоћним средствима високог технолошког нивоа.

Преузимајући дефиницију киборга од Доне Харавеј (Donna Haraway), Весна Микић покушава да протумачи шта је то субјект у технокултури – тај кибер–субјект који пролази кроз хипертекстуалне равни и умрежава се са другим сличним индивидуалностима у кибер–свету. Ипак, ауторка не покушава да понуди какву футуристичку теорију музичке праксе, већ да истражи садашњи феномен, за који већ на почетку студије каже да је можда феномен у одласку, односно да је и сâмо информацијско доба на свом заласку.

Ова два претходно разматрана поглавља књиге могу се посматрати из угла интернетског линка – дакле повезивања и у крајњој линији „скакања“ с једног информацијског кластера на други, али је зато требало донекле одустати од сталног провлачења *историјског принципа* јер он са собом носи потпуно други низ методолошких проблема и теоријских очекивања.

И четврто је поглавље, *Музика у технокултури*, постављено у историцистичку раван, а поднаслови су *Историјат компјутерске музике, технички и креативни аспект, Појам техномузике, Особности извођачке праксе, Анализа електроакустичке–техномузике, Популарна музика–преглед*.

Један од најзначајнијих доприноса ове студије налази се у подвођењу електроакустичке или електронске музике под термин техномузика. Тако Весна Микић каже: „(...) почев негде од осамдесетих, са кулминацијом деведесетих година [...] технологија прожима и продире у све аспекте наших живота, онда је могуће за музику у таквом окружењу извести термин **техномузика**“ (стр.133) и даље, „ознака природе техномузике јесте да је она медиј, тачније њен електронски техно/аспект јесте засебан, трећи медиј музике“ (стр. 134).

У нашој савременој музиколошкој мисли веома је мали број аутора који су уопште приступили феномену електронске музике из угла шире културне праксе. Ипак, питање да ли ће се овај термин усталити остаје отворено. Близина термина *техномузика* и одређених субкултурних музичких пракси је велика, тако да се овај термин у широј јавности може и погрешно протумачити. Због тога је Весна Микић на крају поглавља у коме се бави музиком у доба технокултуре дала преглед популарне музике стваране уз помоћ

компјутера и аналогно-дигиталне технологије (sampler, turntables) у последње две деценије.

У последњем поглављу *Огледи о техномузици* ауторка се бави самом анализом електроакустичке музике кроз сагледавање дела Горана Капетановића, Зорана Ерића, Срђана Хофмана, Фабија Чифарела Чардија (Fabio Cifarello Ciardi) и Јасне Величковић. Тако електроакустичка музика постаје техномузика Весне Микић, она која показује своје процепе, уписе, лејере, однос према телесности и субјективности.

Анализа електронске музике јесте један од највећих изазова савремене музикологије и за сваку похвалу је управо храброст Весне Микић да закорачи у ово тешко и још увек недовољно истражено поље. Увођењем нове терминологије ауторка испитује границе једног на први поглед стабилног термина као што је електроакустика – и на тај начин указује на парадоксе и непознанице ове термилошке одреднице. Остаје питање на који начин аналитички третирамо ону електронску музику која је без нотног записа – која постоји само као компјутерски програм, само као извођење или само као записани звук? Весна Микић се опредељује за она дела која поседују запис, говорећи при том о границама класичног музиколошког дискурса у сусрету са електроакустичким доменом.

Весна Микић је храбро приступила и феномену извођења електронске музике, односно феномену извођаштва као кључног за разумевање дисперзије и виталности електронике данас. Врло мало музиколошких студија које се пишу код нас и у свету узимају у обзир извођачку инвестицију као кључну за разумевање и тумачење било које музичке праксе.

Ауторка је показала истанчан осећај за уочавање музичких феномена у развоју, чија се теоријска уобличења тек очекују. Ова курентност самог поља истраживања није карактеристична ни за домаћу музикологију, ни за светску музиколошку продукцију везану за „mainstream“ токове данашње музикологије. Треба подсетити на то да је једна од награђиваних студија *Утрка са ђаволом: моћ, род и лудило у хеви метал музици (Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music)* Роберта Валзера (Robert Walser), шефа најавангардније музиколошке катедре у светским оквирима, катедре Универзитета у Лос Анђелесу, написана којих десетак година пошто је самим поп–културним круговима већ било јасно да је *heavy metal* феномен који почиње да припада прошлости рок музике XX века. За електронску и електроакустичку музику се овако нешто још не може тврдити – ни из угла савремене композиторске, нити поп–културне праксе. Ипак, та курентност, та актуелност јесте и

оно што је опасност сваке студије која се бави догађајима чије је агрегатно стање још увек променљиво. И утолико је приступ Весне Микић одважнији, јер бављење музиком у техно култури усмерено је ка стварању једне нове, оперативне музиколошке мисли о актуелним музичким феноменима и на тај начин стреми ревитализовању музиколошке дисциплине као такве, избављујући је из загрљаја академске рефлексije нераскидиво везане за „сјајни говор о музичкој прошлости“.

Ксенија Стевановић

78.038:316.7]:004

Bojana Cvejić

**OTVORENO DELO U MUZICI.
BOULEZ / STOCKHAUSEN / CAGE**

Studentski kulturni centar (edicija „Muzika“), Beograd 2004.

У новој едицији *Музика*, коју је покренуо (и, нажалост, зауставио) Студентски културни центар у Београду, изашло је током 2004. неколико књига младих ауторки, које афирмишу ’нови сензибилитет’ савременог говора о музици/уметности и њеној теорији. Међу њима је и студија *Отворено дело у музици*, прва и изванредна књига младог музиколога Бојане Цвејић, и уједно, у нашој музикологији прво свеобухватно разматрање ове круцијално значајне појаве у ’новој музици’ и теорији уметности XX века.¹

Теорије и праксе отвореног дела су у књизи Бојане Цвејић представљене и разматране интердисциплинарно, у контексту студија културе, као сложене, међусобно повезане појаве, у чијим односима ауторка луцидно запажа најсуптилније тачке сусрета али и ’неузглобљености’, уочавајући њихове корене у различитим идеолошким матрицама и културним традицијама.

¹ Европска и америчка пракса отвореног дела разматране су у неколико обимнијих музиколошких студија написаних на нашем језику, али корпус теорије отвореног дела – иако је на њега указивано – у оквиру ових студија није посебно разматран. Уп. Mirjana Veselinović–Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983; Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, (Biblioteka „Musica Theoretica“, knj. 1), Zagreb, 1987; Tijana Popović–Mladenović, *Muzičko pismo*, Clio, Beograd, 1996.

Већ у предговору књиге (*Отворено дело: од феномена ка концепту музике*), који у односу на целокупну студију има смисао њене епитоме, ауторка износи основне претпоставке свог истраживања: премису да дело говори о 'свету' начином на који је настало – истичући да се дело „мора узети као оперативни модел који реторички посредује и заступа представу друштва, културе, уметности“ – као и тезу да отворено дело у музици имплицира обрт од (конкретног) феномена ка концепту музике који дефинише „њену природу, смисао, значење, границе, вредности“.

У циљу расветљавања „варљивог јединства манифестација отвореног дела с краја 50-их, кроз 60-те, до почетка 70-их година“ (XX века), ауторка одбацује „хомогенизујућу историзацију“ као могући метод проучавања и разматрања теорије и праске отвореног дела и уместо њега, уочава и прати два историјска наратива – два културолошки раздвојена концепта отвореног дела (европски и амерички), чија разилажења, укрштања, парадокси и паралелизми мапирају сложени рељеф разматране појаве.

Концепција књиге *Отворено дело у музици* ослоњена је на поуздану путању многих успешно изведених истраживања феномена културе: она полази од приказа различитих теорија отвореног дела у оквирима теорије уметности (I поглавље: *Модел теорија отвореног дела*), премештајући, потом, свој фокус на концепте отвореног дела у музици (II поглавље: *Концепти отвореног дела у музици*), и њихове историје (III поглавље: *Историје отворене форме у музици*), и најзад, у последњем поглављу (IV поглавље: *Типови и токени отворене форме/дела*) разврстава и теоријски препознаје типове и ступеве отворености у изабраној композиторској пракси европске и америчке послератне 'нове музике'.

У првом поглављу, Бојана Цвејић приказује, тумачи, повезује и указује на различитости теорија отвореног дела виртуелно сапостављајући теоријске опусе Умберта Ека (Umberto Eco), Ролана Барта (Roland Barthes), Мориса Вајца (Morris Weitz), Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Херберта Маркузеа (Herbert Markuse).

Полазећи од Екове теорије као прве и „једине експлицитно проблемски усредсређене расправе о отвореном делу“, ауторка указује на двојакост отвореног дела које може бити завршено, „а отворено за многоструке интерпретације [...] у смислу отвореног тумачења и отворене структуре текста“, или програмски незавршено (настаје или се довршава у извођењу), при чему, према Ековом схватању, оно у оба своја вида остаје уметничка и лична творевина свога аутора. Елаборирајући све елементе Екове теорије, ауторка кри-

тички запажа да његов концепт отвореног дела не проблематизује статус уметничког дела и не изневерава концепт и позицију аутора у традиционалној естетици.

Непрекидно успостављање интертекстуалне 'комуникације' различитих теорија отвореног дела, омогућило је Бојани Цвејић да успостави и јасно препозна однос између Ековог концепта отворености и, деценију касније насталог Бартовог сагледавања отвореног дела у односу на његов теоријски концепт текста, као и у односу на тезу о 'смрти аутора'. У Бартовом радикалнијем концепту отвореног дела – према којем, специфичне разлике текста у односу на дело важе и за отворено дело, те отворено дело као и текст 'одиграва' отвореност продукујући бескрајни ланац дисеминације – ауторка сагледава директно извођење 'смрти аутора', јер, делом које је постало текст – влада језик, а улога аутора је сведена на „осмишљавање, прописивање и регулисање удела, вида и облика случаја“. Ауторка већ овде упућује на музику Кејџа (Cage) у којој операције случаја замењују личне композиторске одлуке, али, пре свега, она указује на дијаметрално супротна стајалишта Ека и Барта када је у питању одређење уметничког дела – које је у Ековој теорији чврсто и готово традиционално, док у Бартовом систему измиче дефинитивном одређењу. Схватајући Еков и Бартов концепт отвореног дела као средиште теоријског промишљања овог феномена, ауторка у односу на њих разматра теоријске радове Мориса Вајца, Валтера Бенјамина², Теодора Адорна и Херберта Маркузеа – који експлицитно или имплицитно промишљају/додирују проблематику отвореног дела.

Нарочита пажња посвећена је у овој књизи питањима друштвене пројекције теорије отвореног дела, посебно када је у питању Адорнов и Маркузев однос према уметности (и отвореном делу), који је испосредован критичком теоријом. Ауторка у свом теоријском наративу посебно ангажовано и критички расправља о односу 'теорија отвореног дела – друштво', истичући да Еко и Барт у симптомима савремене уметности виде „утопију новог друштва у којем субјект равноправно и одговорно делује“, да Маркузе, у истом контексту, слави 'крај уметности' као крај епохе у којој је уметност чувала апсолутну аутономију у оквиру друштва, док Адорно у новој

² У Вајцовој тврдњи да је уметност отворени концепт, ауторка сагледава допринос у стварању услова за конституисање концепта отвореног дела у оквирима теорије уметности (Вајцова теорија незнатно претходи Ековој), док у Бенјаминовом схватању измењеног статуса уметничког дела у доба масовне културе – уочава сумњу у 'тоталитет дела' и пројекцију његовог отварања („замену завршеног дела процесом“) као један од одговора на „изазов репродукције уметнина“.

музици уочава „сужавање слободе и распад индивидуалности“, „проглашавајући капитулацију субјекта пред бесмисленом стварношћу“.

У централном поглављу *Концепти отвореног дела у музици: Булез, Кејд, Штокхаузен*, у фокусу разматрања се налазе аутопоетички текстови тројице композитора који заступају три парадигматски различита концепта отвореног дела у музици. Са великим умећем упоредног вођења различитих линија које прате упоришта и културне контексте сваке од ових програмских теоретизација отвореног дела у музици, Бојана Цвејић прати и критички интерпретира не само њихов однос спрам отворености дела/форме, већ и њихове ставове о концепту аутора, однос према стваралачком чину и композиционој техници, коначно, и однос ових композитора према друштвеној стварности.

Када је у питању програмско становиште Пјера Булеза (Pierre Boulez) – као прва програмска теоретизација отвореног дела у музици³ – ауторка напомиње да је Булез родоначелник појма отворене форме у музици и њеног назива 'алеаторика', истичући да је његов концепт отворене форме подразумевао специфично „слагање коцки“ и „нехомогену дистрибуцију развоја“ (отеловљене у најјаснијем виду у његовој *Трећој сонати*, 1955–57), уз доминантно очуван концепт ауторства када је у питању одређење микроструктуре. У јасно исказаној евроцентричној упућености на статус уметничког дела и питање ауторства, ауторка уочава аналогију између Булезовог концепта отвореног дела у музици и Екове теорије отвореног дела, и, такође, сагледава разлоге Булезовог опредељивања за избор, а не за случај, за који се, нешто раније, определио Кејд. Истичући разлику између Кејдовог и Булезовог концепта музике, ауторка напомиње и то да Булез заступа идеологију неолиберализма „која лишава уметничку делатност непосреднијег уметничког дејства“.

Излагање о Кејду Бојана Цвејић води са нескривеним афинитетом према његовој поетици и концепту музике који је овде (сасвим оправдано) схваћен као проширење европског схватања музике, а не као његово рушење (!). Осветљен је Кејдов негативан однос према тоталитарном карактеру европског ремек-дела, и према композиционој техници као контроли. Кејдов однос према стварању („случај подражава природу како ствара“) и ауторству, сагледан је кроз композиторов однос према филозофији зена, те је уклањање воље композитора из стваралачког процеса применом операција случаја – које директно изводи Бартову 'смрт аутора' – повезано са зеновским 'утишавањем ја'. Истичући арбитарност и неинтенционалност односа између материјала и структуре у Кејдовом индетерми-

³ Булезов есеј *Alea* настао је 1957. године.

низму, ауторка с правом тврди да једино код Кејца отворено дело има статус текста у Бартовом смислу.

Штокхаузенова (Karlheinz Stockhausen) филозофија музике приказана је у књизи Бојане Цвејић као „дословна реализација експресионистичке метафоре идеалне аутономије уметности“. Највеће одступње од традиционалног схватања ауторства, Штокхаузен је остварио у свом „спиритуално-техничком пројекту интуитивне музике“, после којег се, ипак, вратио традиционалном компоновању – што га је одвело строгој контроли записа и извођења својих композиција и ригидном и ’тоталитарном’ односу према ауторству. Схватајући Штокхаузенове истраживачке подухвате на пољу елементарних својстава тона у контексту европске модернистичке традиције наслеђене од Веберна (Anton Webern), ауторка истиче композиторов нововековни, утилитарни однос према експерименту као средству постизања позитивног знања и искуства. У том контексту, не без ироније, ауторка нотира да „тоталитарни владар“ који „ствара док управља“ има антиреволуционарни однос према деловању уметности на друштво, што је у оштрој опреци са његовим авангардним опредељењем.

Након централног излагања посвећеног концептима отвореног дела у музици, поглавље *Историје отворене форме у музици* препознаје њихову различитост као основу целокупне поделе послератне ’нове музике’ на ’европску авангарду’ и америчку експерименталну музику. Луцидно и јасно ауторка одређује природу разилажења ових диспаратних токова новије музичке историје, као и њихов сложени однос према континуитету модернизма и „развојном луку авангардних покрета“. Из ове визуре она надаље прати све оне елементе старије традиције који су антиципирани концепте отвореног дела и (различито) утицали на њих (читање Веберна, принцип језгра и варирање, романтичарска поетика фрагмента, колаж, Варезов /Edgar Varèse/ ’футуристички шум’, Сатијева /Erik Satie/ ’музика намештаја’...) сумирајући овај наратив указивањем на заједничке карактеристике отворених форми у музици и исписивањем прегледног и јасног ’појмовника’ отвореног дела.

У последњем, аналитичком поглављу своје студије (*Типови и токени отворене форме/дела*), Бојана Цвејић указује на упоредиве типове отворених форми (које структуралистички прецизно степенује бројевима од 0 до 6 полазећи од нултог степена хипотетички отворене форме, и руководећи се, надаље, смером прогресивног отварања структуре) и луцидно и аналитички супериорно, препознаје њихове токене у разматраним композицијама Булеза, Кејца и Штокхаузена.

Синтетична завршна реч ове изванредне студије (*Пре и после: преломи, трагови, разлике*), сумира и завршно промишља значајне трагове прелома, који је концепт отворене форме произвео у опу-

сима својих протагониста и у односу на статус институције музике. Поново истичући да је једино у Кејцовом опусу отворена форма прешла пут до отвореног концепта музике као уметности, студија Бојане Цвејић завршава се веома занимљивим обртом – луцидним говором о преиначењу и превредновању отворености у свету савремене комерцијалне културе у којој су тековине неоавангардног експеримента институционализоване, а његова критичка позиција спрам институције уметности – замењена улогом агенса у процесу „јачања идеологије аутентичности, оригиналности и самосврховитости затвореног дела“.

Ова бриљантна, ангажована и храбра књига – чији је савремени музиколошки наратив испосредован значајним упливом постструктуралистичких знања и ставова – своје читаоцу нуди свеобухватну, сложу мрежу аргументованих теоријских увида и закључака о збивањима у свету уметности, која су обележена теоријом и праксом отвореног дела. У питању је једна од оних ретких научних књига са снажним ’уписом аутора’.

Марија Масникоса

78.038.6.01

Ivana Medić

KLAVIRSKA MUZIKA VASILIJ MOKRANJCA

Studentski kulturni centar, knjižara „Bookwar“, Beograd 2004.

Ивана Медић (рођена 1975) припадница је тренутно најмлађе, у домаћим научним круговима већ афирмисане и прихваћене генерације музиколога, генерације чију је важност потврдила, између осталих, и Роксанда Пејовић, опредељујући се да је уврсти у (или, тачније, да њоме оконча) хронолошки преглед доприноса домаће науке о музици, изложен у оквиру недавно објављене студије *Писана реч о музици у Србији*.¹ Међутим, осим испољене индивидуалности, коју је правилно уочила Роксанда Пејовић², осим талента, амбициозности и радозналости духа – неопходних за успешно и ваљано бављење науком – поједине припаднице наведене генерације,

¹ Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945–2003)*, Факултет музичке уметности, Београд 2005, 153–154.

² Исто, 152.

а међу њима и Ивану Медић, кресе изразита самоувереност и, што је посебно занимљиво, висок степен продорности и смелости. Једним од непобитних доказа сигурности младих музиколога у сопствену научну способност и вредност, али и својеврсне потребе за што бржим „наметањем” не само стручној јавности, сматрамо, свакако, спремност неких од њих да читалачку публику упознају са својим (практично још увек школским) радовима којима су званично окончале студије музикологије и, такође званично, испуниле све предуслове за „предавање” самосталном креативном делању.

Свесна тога да располаже занимљивим, савесно написаним и за српску музикологију драгоценим дипломским радом о, до тада само делимично обрађеној, укупној, солистичкој и концертантној клавирској заоставштини Василија Мокрањца – којим ће моћи да да значајан прилог обележавању двадесетогодишњице композиторове трагичне смрти, уприличеном 2004. године – Ивана Медић се посветила, како је у оквиру пригодне захвалнице сама написала (стр. 5), значајним изменама и допунама оригиналног рукописа и његовој припреми за публиковање. Књига *Клавирска музика Василија Мокрањца*, коју је 2004. године објавио Студентски културни центар у сарадњи са књиžаром „Bookwar“, не представља само показатељ ауторкине обавештености, научне солидности, озбиљности, систематичности, студиозности и посвећености. У питању је информативно и језгровито штиво које нас континуирано уверава у ауторкину одлучност да се не поведе за ауторитетима и некритички усвоји ставове својих претходника него да их обазриво и одважно преиспита и, уколико је потребно, да их коригује или чак са њима полемише.

Најважније задатке које је себи и навела их у уводном делу књиге (стр. 9–12) – а у питању су: (а) суочавање са канонизованом рецепцијом Мокрањчевог лика и дела, потом (б) незаобилазан и изазован покушај да се, без амбиције пружања дефинитивних одговора о његовој „сврси и значају”, одреди место Мокрањчевог стваралаштва у оквиру српске и, посебно, европске музике друге половине XX века, (в) настојање да се оно стилски лоцира, (г) да се што прецизније утврди реална позиција клавирске музике у оквиру Мокрањчевог укупног опуса и, напослетку, (д) установе карактеристике композиторовог „личног стила” (стр. 9–11) – Ивана Медић је „решавала” sukcesивно, и то кроз пет од укупно шест поглавља.³ Пут за

³ Мислимо на прва четири поглавља „Мит о Мокрањцу” (13–18) „Стилско одређење Мокрањчеве клавирске музике” (19–26), „Василије Мокрањца и клавир” (27–36), „Клавирска музика Василија Мокрањца. Први стваралачки период – композиције из четрдесетих и педесетих година 20. века” (37–66) и последње

допирање до постављених циљева она је пронашла у подвргавању Мокрањчевих дела за клавир (солистички и концертантно третирани) свеобухватној, темељној и функционалној – мада повремено непотребно детаљној – анализи, односно у спретном, критичном и објективном сучељавању добијених података са прочитаним информацијама о композиторовом клавирском, и не само клавирском стваралаштву. На том путу Ивана Медић се, међутим, сусрела и са неизоставним питањем Мокрањчевог односа према фолклорној музичкој материји, који је, с обзиром на његову важност, проблематизовала у оквиру засебног поглавља (67–74).⁴ Опредељујући се да своја размишљања и оригинална запажања наслојава и „умрежава” – путем њиховог равномерног „распоређивања”, а повремено и вишеструког понављања унутар текста – ауторка је на изврстан начин умањила ефектност завршног систематизовања кључних резултата истраживања, спроведеног, сходно устаљеној пракси, у оквиру закључног, рекапитулирајућег сегмента књиге (стр. 99–107).

Будући да ју је субјективан осећај „спутаности” преовлађујућом представом о Мокрањцу као човеку и уметнику – коју су уз много страхопоштовања креирали композиторови ученици, сарадници и поједини проучаваоци, а потом је распространили и „презентовали” млађим генерацијама⁵ – мотивисао на проверу тачности свих за њу релевантних исказа прикупљених у литератури, Ивана Медић је у својој књизи безрезервно усвојила и преузела само неколико закључака до којих су дошле њене старије колеге.⁶ Убедљивом аргументацијом, поткрепљеном „доказима” које је прикупила минуциозном анализом, покушала је и успела да релативизује два важна уврежена мишљења: оно да је Василије Мокрањац „своје главне продоре остваривао у оркестарским композицијама” (стр. 30) и оно о постојању

поглавље „Клавирска музика Василија Мокрањца. Трећи стваралачки период – композиције из седамдесетих и осамдесетих година 20. века” (75–98).

⁴ Пето поглавље „Василије Мокрањац и музички национално”, које се функционално доима као својеврстан екскурс, иако није тако именовано, засновано је на тексту реферата који је ауторка излагала 2001. године на скупу „Човек и музика”.

⁵ Такав однос домаћих композитора и музиколога Ивана Медић је, према нашем мишљењу, предимензионирано описала као „митологизацију” Мокрањчеве личности. Без намере да било кога омаловажимо, сматрамо да ниједан домаћи композитор – укључујући и „тајанственог” Василија Мокрањца – не даје довољно повода да се о њему ствара и око њега расподела мит.

⁶ Један од најважнијих – подела Мокрањчевог стваралаштва на три периода коју је предложила Марија Ковач, аутор на чије је радове Ивана Медић најбурније реаговала и са којима је највише и полемисала – непосредно се одразио на структуру књиге, односно на садржај четвртог и шестог поглавља посвећених аналитичком сагледавању клавирске музике. Видети напомену 4.

његове „стилске еволуције” манифестоване постепеним овладавањем све сложенијим хармонским средствима и композиционим поступцима. Првом мишљењу је супротставила став да је клавирски опус занимљивији управо због отворености према новим утицајима (стр. 11) и да је у вредносном смислу надмашио оркестарски (стр. 107). У функцији свог прилога разрешењу недоумица везаних за стилско усмерење Василија Мокрањца, Ивана Медић понудила је алтернативу да се све етапе композиторовог развојног пута – дакле неоромантичарска, неокласичарска, неоекспресионистичка и неоимпресионистичка – подведу „под заједничку одредницу *неокласицизам*“ и закључила, сходно томе, да „у правом смислу речи еволуције нема“.⁷ Потом је, подстакнута могућношћу другачије, још заостре-није стилске интерпретације Мокрањчевог стваралаштва, а посебно његове последње стваралачке фазе, навела да би се, уколико се композиторово преовлађујуће стилско усмерење протумачи као лична „авангарда“, окретању неоимпресионизму као новој једноставности могао приписати смисао својеврсног (такође личног) „постмодернистичког“ заокрета (стр. 25). У форми коначног закључка – којим је најотвореније демистификовала глорификујући однос успостављен према Мокрањчевом делу – ауторка је предложила да се доминантна стилска (истина, мањим менама подложна) оријентација Василија Мокрањца вреднује као умерено модернистичка (стр. 101–106).

Скуп четири елемента која је ауторка издвојила на завршетку своје књиге, закључујући након сложеног процеса селекције да управо они садејствујући творе „суштину [композиторовог] препознатљивог ауторског отиска“ (стр. 100), садржи и два њена оригинална запажања, чији би значај вредело посебно истаћи. Не прихватајући здраво за готово становиште појединих аутора да се Василије Мокрањац најрадије изражавао кроз сонатни облик, Ивана Медић је приметила – и то више пута током књиге апострофирала – да је за Мокрањца најтипичнија и његовом начину мишљења најприрођенија „формална концепција поеме“ до које је у клавирској музици дошао постепеним трансформисањем свитног и циклуса минијатура, или, прецизније, специфичним повезивањем издвојених ставова у целину вишег реда (стр. 35, 37, 61...). Анализом исправности именовања интервалског низа који је Василије Мокрањац фреквентно и на оригиналан начин примењивао у својој клавирској музици као истарске лествице, Скрјабиновог модуса или, пак, II Месијано-

⁷ Ауторка је додала да се „различите манифестације Мокрањчевог неокласицизма могу посматрати као еволутивне етапе”, али да је он увек задржао „свест о пређеном путу” и да се повремено враћао „већ освојеним територијама” (стр. 20).

вог модуса, Ивана Медић је констатовала неприхватљивост понуђених термина, и предложила да се као равноправан у употребу уведе термин „Модус Василија Мокрањца” (стр. 67–71, 100).

При том, током читања ове, полемички интониране књиге, немогуће је не осетити да се сама Ивана Медић односила нескривено благонаклоно према аутору чије је стваралаштво најпре пијанистички савладала, а потом и аналитички обрадила. И поред тога што је успешно демонстрирала да фасцинација звучним светом једног композитора⁸ не представља нужно препреку за дистанцирано и трезвено – али ипак не до краја критичко – теоријско промишљање, сматрамо да би, када год је то могуће, аутор од читаоца требало да „сакрије“ (суштински ирелевантну) природу свог личног односа према предмету истраживања.

Желели бисмо да, напослетку, осврт на књигу *Клавирска музика Василија Мокрањца* допунимо једном опсервацијом за коју се само на први поглед може учинити да се не налази у непосредној вези са прочитаним штивом. Наиме, иако је у списак литературе (стр. 109–113) уврстила укупно 88 библиографских јединица, пажљивим читањем напомена интегрисаних у текст (али и бројањем споменутих наслова) установили смо да је Ивана Медић током књиге цитирала, читаоца упућивала или се позивала на само 33 коришћена извора – односно на само 20 аутора – од којих се свега три непосредно тичу клавирске музике Василија Мокрањца. Поступајући у складу са код нас распрострањеном, али у суштини несврхисходном праксом екстензивног пописивања наведене и *ненаведене* литературе, ауторка је пропустила да јасно покаже да је број релевантних текстова који су јој се налазили на располагању – и које је пажљиво проучила – забрињавајуће мали. Истина, она је неинтенционално „подсетила“ сваког упућеног читаоца на једну од „слабости“ домаће музикологије: на „парадоксалну“ ситуацију да научна средина која је до скоро готово у потпуности била посвећена проучавању националне музичке баштине, континуирано *оскудева* у стручној литератури којом се осветљава стваралаштво неког од српских композитора.

Дајући свој допринос промени таквог стања, Ивана Медић написала је књигу која ће представљати незаобилазну референтну литературу свима онима који буду заинтересовани да научно проникну у звучни свет Василија Мокрањца. Са сигурношћу, при том, можемо претпоставити да Ивана Медић од будућих проучавалаца стваралаштва Василија Мокрањца *очекује* да са њеним трвдњама и

⁸ Сопствену фасцинацију делима Василија Мокрањца сама ауторка отворено је признала у уводу књиге (стр. 9).

тумачењима поступи на начин сличан ономе на који се она односила према музиколошком наслеђу – дакле, самоуверено, аутономно и полемично. Другачијим ставом би, свакако, била разочарана.

Драгана Јеремих-Молнар

786.1.037 Mokranjac Vasilije

Maria Kostakeva

**IM STROM DER ZEITEN UND DER WELTEN.
DER SPÄTWERK VON ALFRED SCHNITTKE
[У СТРУЈАЊУ ВРЕМЕНА И СВЕТОВА.
ПОЗНО ДЕЛО АЛФРЕДА ШНИТКЕА]**

Pfau-Verlag, Saarbrücken 2005.

Често с правом сагледаван као композитор који се по сензибилитету и сличности стремљења може поредити са Дмитријем Шостаковичем, Алфред Шнитке (1935–1998) неоспорно је био једна од најзначајнијих стваралачких личности совјетске, односно руске музике друге половине XX века. Уз његово дело се најчешће асоцира полистилизам, појам којим се означава коришћење диспаратних стилских елемената у изградњи једног дела. Иако је структура његових композиција била свесно фрагментарна, Шнитке није одустајао од традиционалних форми какве су симфоније и инструментални концерти. Популарност његове музике свакако је проистекла из емоционалне интензивности и сугестивности оствареног израза, театарности драматургије, као и често истакнуте филозофске и моралне димензије. У младости серијалиста, еволуирао је ка полистилистици, на којој је заснована већ његова *Прва симфонија* (1969–1972), сродна по неким елементима *Симфонији* Лућана Берија, насталој нешто раније.

О Шниткеовим делима је много писано, а објављен је и велики број његових текстова о сопственој музици и о другим темама, као и разговора са различитим саговорницима. Књига коју овде приказујемо први је рад посвећен посебно његовој последњој фази стваралаштва која по ауторки, Марији Костакевој, почиње 1985. године. Та година је заиста била битна за њега, јер је тада доживео први од укупно четири мождана удара који су у многоме утицали на његов живот и рад, суочавајући га са близином смрти и у нарочито оштрој форми са егзистенцијалним питањима која су га и иначе окупирали.

Већ тешко болестан, одселио се 1989. године у Немачку, где је остао до смрти, а сахрањен је у Москви. Ауторка истиче да трагично осећање живота, типично за Шниткеа, у позним делима губи свој драматични карактер, да се вапијућа туга ублажава, израз постаје мирнији и опуштенији, успоставља се помиреност са судбином; расточеност форме, и раније присутна, постаје изразитија.

У уводним поглављима Костакева приказује битне особености Шниткеовог стваралачког света, посвећујући посебну пажњу проблему његове полистилистике, коју види као бар делимично условљену композиторским недовољно одређеним културним идентитетом. Мајка му је била руска Немица, а отац Немац јеврејског порекла. Одрастао је окружен руском културом, студије је завршио на Конзерваторијуму у Москви, али музику је почео да учи у Бечу, где је његова породица кратко живела (1946–1948). Примео је католичку веру у Бечу 1982. године, објашњавајући то чињеницом да су му баба и деда припадали тој вери. Сахрањен је, међутим, по православном обреду и почива на гробљу Новодјевичког манастира, поред других славних руских уметника. Последњу деценију живота провео је као грађанин Немачке. Није знао јидиш, матерњи језик му је био немачки, али је са већим поуздањем говорио и писао на руском. Све ове околности утицале су на то да се Шнитке осећао „космополитом без домовине“, човеком на „ничијој земљи“ који тражи свој идентитет у различитим културним традицијама и стилским епохама историје музике. Тако, у његовим делима одјекују, повезују се и конфронтирају напеви из четири црквене традиције – православне, католичке, протестантске и јеврејске (*IV симфонија*, 1984), затим музички идиоми преузети из времена ренесансе, барока, романтизма и модернизма, па елементи уметничке и популарне музике, итд. Како пише Костакева, овако остварена „стилска полифонија“ није Шниткеу постала само значајно средство за разумевање света, већ је њома био у стању и да вештачки реализује једну нову реалност.

Ауторка сматра да Шнитке није мислио о полистилици као колажу или монтажи цитата, већ да она за њега има првенствено смисао сугестије истовременог присуства различитих музичких језика, времена и простора. Ипак, проблем цитатности постоји и он се у књизи разматра полазећи од аутопоетских исказа самог композитора. Он, наиме, разликује две врсте рада са традицијом – помоћу цитата и адаптације, при чему је овај други, у суштини, подврста првог. У првом случају композитор интегрише у своја дела елементе неког стила или фолклорне традиције, али и дословне цитате (као пример даје Бахов корал *Es ist genug* у Берговом *Виолинском концерту*), док други поступак означава врло индивидуално обликова-

ње и трансформисање преузетог материјала (*Пулчинела* И. Стравинског, *Ричеркар* А. Веберна). Док рад са цитатима упућује на дистанцирану позицију композитора, при којој се увек поставља питање односа између својег и туђег, принцип адаптације који се може назвати и алузивним, креира однос међусобног приближавања са препознавањем туђег као сопственог. Примењујући те идеје на конкретној анализи Шниткеове музике, Костакева долази до закључка да игром и интерполацијом различитих стилских елемената, он у својим делима постиже изузетну тензију и брисање граница између цитата и алузија.

У књизи се разматра и Шниткеово схватање „кружног времена“, које утиче на његову организацију музичке форме. Композитор тежи стапању прошлости, садашњости и будућности и већина његових позних дела развија се као бескрајно кружно ткање. За њега су типичне цикличне структуре које се углавном развијају спирално и лучно. Костакева уочава кључну улогу мотоа у којем се музичка идеја дела излаже у рудиментарном облику. Може се претпоставити да следећи управо тај пример, и она сама у својој студији већину поглавља снабдева кратким цитатима који имају функцију мотоа.

Да би се схватило колико је Шнитке био продуктиван током последњих тринаест година свог живота, довољно је споменути само крупнија дела из тог периода: четири симфоније, два балета, три опере, пет инструменталних концерата и два концерта гроса! У књизи се посебно анализирају композиције „прелазног периода“ ка позној фази – *Концерт за виолу* (1985) и *I концерт за виолончело* (1985–1986) – али се акценат ставља на композиторова музичко-сценска дела – балет *Пер Гинт* (1987) и опере *Живот с идиотом* (1991), *Безуалдо* (1992–1993) и *Повест о Д. Јохану Фаусту* (1994) – која се посматрају из различитих перспектива и у контексту не само целокупног композиторовог опуса, већ и водећих праваца у музици XX века. У тим делима она запажа неке Шниткеове битне идејне и тематске кругове, као што су сагледавање света у његовим сталним метаморфорзама, дијалектика сталних одлазака (трагања) и повратака, размишљање о сопственом идентитету (*Пер Гинт*); сукоби добра и зла (*Безуалдо*, *Повест о Д. Јохану Фаусту*); судбина човека у тоталитарном друштву (*Живот с идиотом*).

У завршном поглављу Костакева излаже своје тумачење хетерогености и полистилизма као постмодернистичке парадигме код Шниткеа. Скреће пажњу на фрагментисан свет његове музике који делује као отворен систем без центра и периферије и без било какве хијерархије. Експресно, раније само средство провокације, постаје део уметничког и музичког система. Једни уз друге стоје уметност и

неуметност, митско и природно, елитно и кич, естетско и вулгарно. Централну улогу у уметничком транспоновању тих искустава има „покретна камера“, преко које се добија стално другачија перспектива, а слушалац се идентификује с немерљивом многострукошћу света.

Образована у Бугарској и Совјетском Савезу, музиколог др Марија Костакева већ скоро две деценије живи у Немачкој у којој делује као педагог и писац радова првенствено окренутих ка новијој музици (пре неколико година објавила је и књигу посвећену опусу Ђерђа Лигетија). У студији о позном опусу Алфреда Шниткеа демонстрирала је како своје аналитичко умеће, тако и способност интерпретације различитих ванмузичких аспеката Шниткеовог композиционог рада. Нашла је праву меру између анализе појединих дела и њихове контекстуализације унутар укупног композиторовог стваралаштва и дешавања на интернационалној музичкој сцени. Да би то остварила, употребила је своју одличну упућеност у руску и совјетску музику, с једне стране, и праћење „изблиза“ савремених развоја западноевропске музике, с друге. Текст је организован у шест поглавља од којих је свако подељено у по неколико краћих, у којима се сажето расправља о појединим битним аспектима композиторовог стваралаштва – третирању жанрова, музичкој драматургији, односу узвишеног и баналног, „кружном времену“.

Студија је снабдевена великим бројем нотних примера и различитих табела, фотографијама Шниткеа с пријатељима и сцена из његових балета и опера, обимним списком коришћене литературе, а поред предметног, постоје и регистри композитора и њихових дела.

Мелита Милин

78.071.1 Schnittke Alfred:78.037(470+4)

Tatjana Marković

**TRANSFIGURACIJE SRPSKOG ROMANTIZMA
– MUZIKA U KONTEKSTU STUDIJA KULTURE**

Univerzitet umetnosti (edicija „4F TEORIJA“, Beograd 2005.

Књига доктора Татјане Марковић *Трансфигурације српског романтизма – музика у контексту студија културе* вероватно је једна од најзначајнијих музиколошких публикација објављених у нашој средини у последње време. Готово невероватно звучи податак да се

ради о првом целовитом погледу на српски музички романтизам. Међутим, значај ове студије не лежи само у систематском тумачењу читавог једног раздобља, већ и у томе што ауторка уводи, у нашој средини потпуно нов, аналитички поступак. Наиме, књиге о романтизму се и данас – чак и у срединама са веома развијеном музичком историографијом – пишу у сагласју са романтичарском естетиком и култом генија. Односно, у фокусу истраживача налазе се такозвани велики аутори и њихова велика дела, која се уздижу на пиједестал и затим се према њима вреднују сва остала уметничка достигнућа. Овакав приступ, међутим, доводи до тога да се читаве традиције одбацују као провинцијалне, инфериорне или анахроне, јер се не сагледава шири контекст развоја музичке уметности у датим срединама. Уосталом, чак се и поједини сегменти опуса „великана“ романтизма – на пример њихова хорска или позоришна музика – занемарују, док се величају само симфонијска или оперска дела. Међутим, Татјана Марковић у уводном излагању подсећа да је током последњих деценија дошло до темељних преиспитивања традиционалних поставки романтизма, те да су веома значајну улогу у редефинисању многих превазиђених, али дубоко уврежених ставова и приступа везаних за музички романтизам (произашлих из веома утицајне теорије о генију) имала семиотичка културолошка проучавања овог раздобља. Ауторка се отуда опредељује за семиотички приступ приликом испитивања различитих рецепција европског и српског романтизма, у компаративном разматрању. Према њеним речима, „драгоцени резултати досадашњих, највећим делом позитивистички постављених истраживања појединачних области српског музичког романтизма, били су полазиште за успостављање шире контекстуализованог сагледавања овог периода, кључног у историји српског народа за профилисање националног идентитета. Непостојање јединственог географског простора на којем се утемељивао национални културни живот, учинило је да изграђивање кључних означитеља романтичарске идеологије буде резултат сложених процеса миграција и трансмисија, и то: социјалних (формирање грађанске класе), политичких (формирање либералне политичке оријентације), културних (формирање грађанских културних институција) и уметничких (формирање грађанског салонског музицирања и јавног музичког живота)“ (стр. 7).

Доследно примењујући интердисциплинарни приступ овом раздобљу у историји српске музике (које је оквирно трајало од 1814. до 1914. године), ауторка показује како је, с једне стране, музика учествовала у конституисању и утемељењу српске нације, а с друге, како су историјске прилике утицале на формирање српске умет-

ничке музике. Раздобље романтизма је у том смислу од пресудног значаја, јер је реч о првом великом западноевропском стилу у српској музици, који, међутим, до сада није био адекватно тумачен нити вреднован. Татјана Марковић демонстрира не само како би требало, у тесној спрези са друштвеним контекстом, сагледавати српски романтизам, већ указује и на то да се друге европске традиције, па и оне које се сматрају парадигматичним (немачка, француска, италијанска) морају превредновати на овај начин – у циљу исправљања бројних неправди, насталих услед заобилажења и искривљавања историјских чињеница. Таква анализа би читав XIX век у европској музици приказала у сасвим другачијем светлу – ка чему су, у осталом, и усмерени напори семиотичке музиколошке школе.

Семиотика се, дакле, указује као теоријска дисциплина која не само да пружа могућност да се превреднују историјски стилови, већ поседује и веома поуздан и разрађен аналитички, методолошки и терминолошки апарат, на основу којег се новоустановљени феномени могу прецизно дефинисати. У оквиру семиотике може се вршити прожимање традиционалне музичке анализе са савременим теоријским захтевима, који подразумевају сагледавање ширег контекста социјалних и културних тенденција. Оваквим поступком посебно се преиспитују важеће теорије о стилу, јер се музички стилови не сагледавају као самосталне целине, већ као системи успостављања комплексних друштвених идентитета, где се узимају у обзир односи између уметничког, естетског, политичког и културног модела стварности. С обзиром на то да студија Татјане Марковић има инаугурални карактер у нашој средини, пред ауторком се нашао задатак да овакав тип анализе представи стручној јавности, да га утемељи, објасни и оправда. Отуда местимични манифестно-проповедни карактер њеног, иначе веома прецизног аналитичког говора, који свесно избегава романтизовану крупну реторику. Међутим, своју студију ауторка није оптеретила детаљним експликацијама семиотичког аналитичког поступка, већ је дискретно провукла онолико упутстава колико је неопходно за лакше разумевање њеног текста, упућујући на ауторе попут Ера Тарастиа (Eero Tarasti) и Леонарда Мејера (Leonard Meyer), да споменемо само најзначајније, који су инаугурисали семиотику музике и разрадили њене методе.

Студија Татјане Марковић састоји се из пет већих целина, које носе наслове: *Романтизам у редефинисању: ка методолошким одредницама*, *Романтизам у историјским перспективама*, *Идеолошки модел музичког дискурса: филозофија, естетика, реторика романтизма*, затим *Технички модел музичког дискурса романтизма* – у оквиру којег су посебно анализиране *структуре комуникације* и

структуре значења, те закључно поглавље насловљено *Романтизам као почетак нових путева*. Студија је допуњена избором из литературе, индексом имена и институција, сажетком на енглеском језику, изводима из рецензија као и биографијом ауторке.

У првом поглављу, ауторка најпре разматра различите покушаје дефинисања романтизма, као и омеђивања овог раздобља, како у нашој средини, тако и у ширим светским оквирима. Имплицитно, ауторка указује да је традиционална музикологија постављена као еkleктична дисциплина, која велики број термина, судова и констатација преузима и подразумева, а не дефинише, у најбољем случају посредно их описује – укратко речено, као дисциплина којој недостаје метатеорија. Ауторка покушава да несагласја око одређења романтизма разреши усвајањем семиотичког метода, у циљу формирања система на основу којег ће класификовати постојеће дефиниције и образложити са ког становишта су изречене. Ауторка указује на основе семиотичке поставке музичког дискурса, где се на манифестном нивоу могу разграничити идеолошки модели (тј. метатекст музике) и технички модели, изотопи музичког дискурса (односно, техничка средства реализације музичких дела). На иманентном нивоу музичког дискурса, пак, могу се разграничити структуре комуникације и структуре значења, од којих прве претходе другима и указују на раздобље у којем музичка остварења имају првенствено комуникациону, утилитарну, едукативну или пропагаторску функцију, да би се тек у другој фази компоновала дела која пледирају и на знатнију естетску вредност. Ауторка мапира српски музички романтизам у интертекстуалним релацијама са другим музичким романтизмима и у контекстима других дискурса романтизма у координатама постсемиотичких студија културе. (На овом месту недостаје напомена ауторке о односу семиотике и постсемиотике, тј. експликација на који начин студије културе проистичу из претходних семиотичких истраживања, што би, с обзиром на пионирски карактер студије било од несумњиве користи читаоцу).

У поглављу *Романтизам у историјским перспективама*, ауторка детаљно разматра проблеме периодизације европске и српске музике XIX столећа, односно релације различито дефинисаних романтизама према стиливима који му претходе, следе или се јављају паралелно – као некакве самосталне енклаве у оквиру доминантног романтичарског дискурса. Ти стилови су, редом, класицизам, предромантизам, *Sturm und Drang*, бидермајер, неоромантизам, постромантизам и реализам. Посебно је значајна њена анализа бидермајера и реализма. Ауторка се залаже да се термин бидермајер уведе у периодизацију српске музике, као ознака за (пред)романтичарску

музику грађанског сталежа у формирању. Што се тиче реализма, ауторка указује да се овај термин често неаргументовано користи у нашим музиколошким текстовима, те заступа мишљење да „музички реализам јесте, заправо, специфичан вид романтизма који подразумева сличан технички, али различит идеолошки ниво музичког дискурса.“ (стр. 49)

Разматрајући романтизам из социосемиотичког аспекта, ауторка следи методологију коју су разрадиле руске ауторке Данилова и Покорска, уочивши смену такозваних аналитичких и синтетичких периода у сваком социокултурном раздобљу. Марковићева идентификује пет таквих раздобља у српској средини, од којих се аналитички периоди протежу од 1804. до 1842, од 1858. до 1878. и од 1903. до 1914, а синтетички од 1842. до 1858. и од 1878. до 1903. Ауторка затим разматра идеолошки модел музичког дискурса, односно филозофију, естетику и реторику романтизма и њен уплив на конституисање музичког језика епохе. Размотрени су доминантни естетички правци XIX века – манифести романтичарске естетике, затим емоционални реализам, позитивизам, формализам, идеализам, као и аутопоетички и естетички списи европских и српских композитора. Ауторку посебно занима на који начин су значајни филозофски списи и аутори утицали на српске културне кругове у њиховом зачећу. При анализирању идеологије романтизма, ауторка разматра кључне појмове попут инспирације, генија, затим романтичарску метафизику, статус музике као врхунске уметности, контроверзе око односа универзалног и индивидуалног, који су од посебног значаја у тадашњим расправама око неопходности националног усмерења стваралаштва. Марковићева установљава да се у српској уметности овог доба профилишу три основна дискурса: дискурси фолклора, патриотизма и лирског сентиментализма.

У даљем разматрању ауторка анализира ова три дискурса кроз структуре комуникације и структуре значења. У оквиру структура комуникације, она најпре прави увид у институционалну мрежу српског романтизма која је обухватала салонско музицирање, почетке музичког школства, улогу позоришта, посебно комада с певањем, затим певачка друштва и хорско певање уопште, као и Савез српских певачких друштава и Уједињене омладине српске. Разматрајући дискурс фолклора, Марковићева издваја: бележење народних песама и хармонизације фолкорних мелодија, начине обраде и стилизације народних напева, комаде с певањем из народног живота, црквену музику као вид националне традиције, музичке изotope дискурса фолклора, а завршно разматрање посвећено је проблематичном дефинисању националног стила, где ауторка заступа тезу да

се термин 'национално' употребљава као атрибут одређеног стила, а не као назив за саму стилску формацију. У оквиру дискурса патриотизма размотрени су: борбени покличи и химне, комади с певањем историјске тематике, музичка средства којим су ова дела остварена, а посебно се разматра опера као спој дискурса фоклора и патриотизма. Након тога сагледани су жанрови и изотопи дискурса лирског сентиментализма. Ауторка симултано тумачи комуникацијску улогу коју су ови дискурси имали у контексту успостављања не само српског музичког живота, већ и српске нације у целини, те борбе за национално уједињење и утемељење грађанског начина живота.

Следеће поглавље посвећено је структурама значења, то јест стилској анализи остварења двојице најзначајнијих српских романтичара, Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића – јединих аутора који су, према ауторки, остварили дела која више нису имала само комуникацијску улогу, већ је у њима остварена и, да се послужимо старим термином, уметничка вредност, односно изједначени су технички и идеолошки модел дискурса. Стилски идиом Стевана Мокрањца тумачен је у оквиру дискурса фоклора, док је стилски идиом Јосифа Маринковића читан у кључу дискурса патриотизма и лиричности. Најдетаљнија је, и у целини најуспелија, анализа Мокрањчевог опуса, где Марковићева прецизно идентификује конституенте композиторовог стилског идиома (управо на овом месту семиотичка анализа музике задобија свој пуни смисао). Најзад, прве српске опере протумачене су, поново, на основу садејства сва три дискурса – при чему су у разматрање уврштена дела која се хронолошки протежу све до 1938. године. Ауторка установљава да су у овим делима ликови из романтичарских и реалистичких књижевних дела третирани у духу модернизма, уз присуство различитих слојева српске и европске романтичарске традиције, а раноромантичарски и позноромантичарски звук преплетени су са елементима веризма, импресионизма и експресионизма.

У завршном разматрању, ауторка закључује да се *стил* формира под контекстуалним утицајима и остварује кроз техничке детерминанте и конститивне елементе, што је демонстрирано анализом стваралаштва Мокрањца и Маринковића. Такође, она показује да се идеолошки модел дискурса српског романтизма разликује од европског у томе што задржава знатан удео просветитељских идеја. По речима ауторке, „све манифестације романтизма, директне и индиректне, стилске, културолошке, биле су прожете овим идејама као јединим могућим почетком нових путева, отелотворених у изражавању националног идентитета, државног ентитета, социјалног поретка, културних прилика, пракси уметничког, односно музичког

живота. Теоријско-стилски формулисано, трансмисијом и умрежавањем обележја нових путева у односу на контекст Хабзбуршке монархије и шире, формирала су се културна ограничења, која су потом условила одређени профил српског музичког романтизма.“(стр. 253)

Можемо закључити да је Татјана Марковић презентovala српској научној јавности прву декларативно антиромантичарску књигу о романтизму, у којој нема биографских података о ствараоцима, нема енциклопедистичког рангирања аутора, нема генија – већ је комплетна проблематика дефинисања, конституисања и значаја стила (у овом случају, српског романтизма) сагледана у одговарајућим контекстима. Излагање материје је јасно, прегледно и систематично. Разматрања о стилу, пласирана на сам завршетак студије, можда је требало изложити на почетку рада, у оквиру полазних методолошких поставки, како би ауторкин начин извођења закључака био још јаснији. Ставили бисмо примедбу на начин писања иностраних личних имена и стилских ознака, који су остављени у оригиналу – уместо да су имена, у складу са српским правописом, транскрибована, а изворни термини на неки од већ устаљених начина прилагођени српском изговору. То је условило појаву неких неспретних решења, грешака у „спеловању“, па и недоследности – на пример, на стр. 35–36, бидермајер је у три узастопна пасуса ортографисан чак на три различита начина: као Biedermeyer (стр. 35, 3. пасус), Biedermeier (стр. 35, 4. пасус) и бидермајер (стр. 36, наставак истог пасуса, затим и 3. пасус)!¹ Уопште, сматрамо да је овај драгоцен текст морао да прође детаљнију коректуру, јер се у компјутерском слогу „провукло“ доста словних грешака; затим, графикон на стр. 22 је непрецизно одштампан, те се стиче утисак да

¹ Наведимо примере неспретних граматичких решења („*zajedno sa Empfindsamer Stil*“ Carla Phillipa Emanuela Bacha“ – стр. 35), деклинационих наставака („*prema mišljenju*“ Lydije Goehr“ – стр. 17), грешака у писању имена (Werter уместо Werther, стр. 33; чак је и српска ауторка Ира Проданов наведена као Ива Проданов – стр. 214) и сл. Највише замерки, међутим, имамо на рачун недоследности у писању: нпр. натурализовани Енглеz Георг Фридрих Хендл „спелован“ је у немачком оригиналу, тј. као „Händel“, међутим, немачка презимена која садрже самогласник *ö* најчешће су писана на начин уобичајен у англосаксонској литератури: нпр. Goethe уместо Göthe и сл; презиме Арнолда Шенберга је на стр. 26 писано у немачкој верзији, тј. Schönberg, а у индексу имена у англосаксонској варијанти као Schoenberg! Старогрчки и римски писци су ортографисани на начин непримерен српском правопису (Aristotle уместо Aristotel, Horatius уместо Ногасије и сл), опет под утицајем англосаксонске литературе, на коју је ауторка била махом упућена. Имена руских аутора су и у основном тексту и у индексу имена транскрибована према српском правопису, док су наслови њихових опера дати у руском оригиналу!

је „окружење“ термин који се односи на вертикалну осу, а не на прву ставку из хоризонталне осе („физичко окружење“); даље, на стр. 92 исти цитат Ђуре Даничића је два пута поновљен у првом пасусу (и означен фуснотама 221 и 222), итд. Иако ови пропусти не утичу на квалитет текста, они указују на потребу да се у наредном издању брижљивије приступи и том његовом сегменту.

Студија Татјане Марковић је продубљен, оригиналан и иновативан поглед на српски музички романтизам, реализован уз захватање широке области интердисциплинарних тумачења односа музике, уметности, културе и политике у овом раздобљу. Штета је што је ова књига објављена у малом тиражу (свега 300 примерака), јер њена вредност и научни домет далеко превазилазе границе уско стручне јавности и чине је узорним и незаобилазним ослонцем приликом сваког будућег тумачења деветнаестог века у српској уметности и култури.

Ивана Медић

78.035.9:930.85](=163.41)

СКУПОВИ / CONFERENCES

СТОЛЕЋА МУЗИКЕ У СЛОВЕНИЈИ

Музиколошки симпозијум у оквиру „Словеначких музичких дана“,
Љубљана, 21–23. јуни 2005.

За разлику од нашег фестивала „Музика у Србији“, основаног 1976. године, а почетком деведесетих година прошлог века трансформисаног у међународну Трибину савременог музичког стваралаштва, концепт „Словеначких музичких дана“ (Slovenski glasbeni dnevi) није се мењао у протеклих двадесет година. Организатори овог фестивала истрајно пропагирају дела словеначке музичке баштине, и новије и старије. Тако је овогодишњи, јубиларни фестивал на програму имао, поред осталог, једну премијеру дела младог аутора (*Концерт за виолончело и оркестар* Чрта Сојара Воглара), камерно вече дела Иве Петрића, Даријана Божића и других чланова некадашње групе *Pro musica nova* и концерт хорских дела Сама Времшака и Вилка Укмара.

На челу међународног музиколошког симпозијума, који се од самог почетка (1986. године) одржава у оквиру фестивала у лепом амбијенту бившег самостана Крижанке, делује витални и предузимљиви Примож Курет, професор на љубљанској Музичкој академији. Њему полази за руком да за учешће на овом скупу заинтересује угледне колеге углавном из Немачке, Аустрије и Чешке, а ове године их је било и из Русије, Италије, Велике Британије, Пољске и Србије, поред домаћина, наравно.

У част јубилеја фестивала, скуп је тематски био оријентисан ка словеначкој музици у њеним различитим видовима, стваралачким, друштвено-културним и педагошким. У свом кратком уводном обраћању, Примож Курет је нагласио да је Словенија постала оно што јесте захваљујући култури и да данас, у време глобализације која својом пропратном појавом, комерцијализацијом, угрожава културу, она мора да се бори да цела ова сфера друштвене надградње, посебно музичка, не изгуби значај који је имала. Критички је било интонирано и предавање Андреја Мисона (Misson), љубљанског теоретичара музике, оргуљаша и композитора, који сматра да, и поред

великог труда на афирмацији словеначке музике у свету, она није дубље продрла ни ван граница земље, а ни у сопствено друштво. Игор Грдина, историчар књижевности из Цеља, говорио је о месту музике у словеначкој култури, о „маћехинском односу“ Аустроугарске према својим југозападним провинцијама и о напретку у свим музичким областима после оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.

Леон Стефанија, доцент на Одсеку за музикологију Филозофског факултета у Љубљани, у свом раду је критички размотрио музиколошке текстове о словеначкој музици после 1945, уочавајући разлике у њиховим приступима и коришћеним естетским и ван-естетским критеријумима. Публициста Франц Крижнар је свој прилог посветио социјалистичком реализму у словеначкој музици, покушавајући да одговори на питање да ли је то била грешка, неопходност или потреба.

Темама из раније прошлости бавили су се Јуриј Сној, научни саветник љубљанског Музиколошког института и ванредни професор на Одсеку за музикологију Филозофског факултета (рад о рукописцу званом *Ruotlibus de Laibaco* који је живео крајем XIII века), Фридхелм Брусниак /*Brusniak*/ из Вирцбурга (рад о нирнбершком кантору из XVI века познатом као *Alexius Birbamer de Laibaco*), Дитер Гуткнехт (*Gutknecht*) из Келна (рад о Ђузепе Тартинију), Метода Коколе, колегиница из Музиколошког института и доцент на Одсеку за музикологију Филозофског факултета у Љубљани (резултати истраживања оперских гостовања на тлу Словеније пре оснивања Сталешког позоришта), Матјаж Барбо, ванредни професор на Одсеку за музикологију Филозофског факултета (прилог о симфонијама Франтишека Дусика) и Дарја Котер, доцент на Музичкој академији у Љубљани (рад о музичким институцијама у Словенији крајем XIX века).

Читав један блок радова представио је резултате проучавања веза словеначких композитора с различитим европским музичким центрима: с Бечом (Хартмут Кронес /*Krones*/ из Беча, и Хуберт Рајтерер /*Reitterer*/, такође из Беча), с Лајпцигом (Хелмут Лос /*Loos*/ из Лајпцига), са Чешком (Власта Рајтерерова /*Reittererova*/ из Прага, Михаела Фриманова /*Freimanova*/ из Усти над Орлице, и Јозеф Шебеста /*Šebesta*/ из Прага) и са Пољском (Регина Хлопицка /*Chlopińska*/ из Кракова). У ову групу радова би, с обзиром на промењене политичке околности, могао да се сврста и рад Мелите Милин из Београда у коме су приказани прилози словеначких аутора у „првом“ *Звуку* (1932–36).

Анализи опуса појединих словеначких композитора XX века били су посвећени радови Хермана Јунга /*Jung*/ из Манхајма (о вокалној музици Маријана Липовшека), Ивана Флоријанца (о ком-

позиционом стилу Марија Когоја), Детлефа Гојовија /Gojowy/ из Келна (о Приможу Рамовшу) и Нила О'Лофлина (O'Loughlin) из Енглеске (о односу између речи и музике у композицијама Лојзета Лебича). Сliku словеначке новије музике допунили су Клаус Деге (Döge) из Гаутинга радом о симфонијској поеми у Словенији у XX веку, Едо Шкуљ из Љубљане представљањем словеначке црквене музике настале између два светска рата, и Лујза Антони (Antoni) из Трста прегледом деловања словеначких жена композитора. У општу концепцију скупа уклопили су се и радови Ине Барсове из Москве, која је говорила о Малеровом боравку у Љубљани, и Луиђија Вердија (Verdi) из Болоње, који је указао на неке аспекте истарске музике. Само два прилога нису била посвећена теми скупа, али нису зато била мање интересантна. Инспирирана су стваралаштвом истог композитора: Петер Реверс (Revers) из Салцбурга је говорио о младалачким песмама Хуга Волфа, а Петер Андрашке /Andraschke/ из Фрајбурга о Волфовој песми *Еолска харфа*.

На крају симпозијума је приређен округли сто о ансамблу *Pro musica viva*, који је водио Матјаж Барбо, а посетиоци су имали прилике и да виде филм о овој групи композитора која је била активна током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, као и изложбу са истом темом чији су аутори били Леон Стефанија и Јернеј Вајс.

Успешном раду скупа допринело је обезбеђење симултаног превођења са словеначког на немачки и обратно. Као што је и до сада била пракса, биће објављен зборник радова прочитаних на симпозијуму.

Мелита Милин

061.3(497.4):78.072

78.03(497.4)

ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ МУЗИКОЛОШКИ СИМПОЗИЈУМ „ЂЕРЂЕ ЕНЕСКУ“

(*Simpozionul internațional de muzicologie
“George Enescu”*)

Букурешт, 9–10. септембар 2005.

Бијенални међународни музиколошки скуп посвећен највећем румунском композитору традиционално је и ове године одржан као пратећи део Интернационалног фестивала ЂЕРЂЕ ЕНЕСКУ (*Festivalul Internațional GEORGE ENESCU, Ediția a XVII-a 4–20 septembrie 2005*), а у изузетно доброј организацији неколико угледних инсти-

туција (Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Romania; Academia Română; Universitatea Națională de Musică București; Societatea Română de Radiodifuziune).

Због свечано интонираног повода, којим су и скуп и целокупни фестивал обележили педесетогодишњицу композиторове смрти, али и у жељи да се окупи што већи број различитих музиколога из земље и иностранства, симпозијум је понудио широку тематску концепцију, од естетичких и стилских димензија Енескуовог стваралаштва до бројних могућности његове контекстуализације кроз различите културне/уметничке/музичке праксе у националној и интернационалној перспективи.

У оквиру шест научних сесија представило се нешто више од четрдесет музиколога, музичких писаца и композитора из Румуније, Аустрије, Немачке, Француске, Русије, Сједињених Држава, Велике Британије, Белгије, Италије и Србије.

Неколико уводних предавања било је посвећено аспектима целокупног Енескуовог стваралаштва (Alexandru Leahu, Румунија, *Enescu's Poetry*; Aurel Stroe, Немачка, *Subjective Enescian Aesthetics*; Harry Hallbreich, Белгија, *La modernité secrète de George Enescu*). Сумирање и преиспитивање постојећих тумачења поетике, естетике и модернитета Енескуовог опуса допринело је успостављању опште слике о композитору, која се у различитим аспектима тематизовала и даље развијала у бројним појединачним презентацијама каснијих радних сесија. Два преостала текста уводног састанка, посвећена феномену повратка Енескуу након слабљења чврсте комунистичке пропаганде, представљала су такође својеврсну најаву других разматрања у контексту културне политике (Ștefan Zorzor, Немачка, *Retour à Enesco*; Cornel Țăranu, Румунија, *L'image actuelle de la création d'Enescu*).

Велики број радова на симпозијуму бавио се Енескуовим композиторским стваралаштвом, било засебним делима, жанровским целинама или одређеном проблематиком опуса. Размотрени су аспекти ауторове генијалности (Viorel Cosma, Румунија; Vasile Tomescu, Румунија), експресивност као премиса стилске посебности (Valentin Timaru, Румунија) и природа ритмичке комплексности Енескуових дела (Georgeta Băcioiu, Румунија), а посебан утисак оставила је семиотичка студија о музичком фолклору и његовој иконографији у појединим опусима композитора (Jörg Siepermann, Немачка). Истакнуте су вредности мало познатих дела за дувачке инструменте (Pierre-Yves Artaud, Француска). Жанр клавирске музике, о којем је више пута писано у постојећој литератури, сагледан је у оквирима целокупног ауторовог стваралаштва (Elena Zottoviceanu, Румунија). Чу-

вени Енескуов гудачки *Октет* Оп. 7 анализиран је у ширем контексту европске камерне музике на прелому два века (Francisc László, Румунија), а представљени су и рукописи сасвим непознатих скица на основу којих је реконструисана етапност креативног процеса у настанку *Сонате за клавир и виолину* Оп. 25 (Clemansa Firca, Румунија). Већи број радова о опери *Едип* понудио је могућност различитих тематских и методолошких приступа централном остварењу Енескуовог опуса, од аналитичког дискурса у студијама о оркестарским бојама (Michaela Caranica-Fulea, Немачка), односу и метаморфози простора и музике у драматургији (Despina Petecel, Румунија), особеностима клавирског извода (Andrei Tănăsescu, Румунија), до постмодерног читања опере из угла теорије сексуалности (Marin Marian, Румунија) и културолошке анализе спектакуларног извођења овог сценског дела 2005. године у Италији (Dumitru Avakian, Румунија).

Стилско-традицијске мене Енескуовог опуса захватају широк простор романтичарског, импресионистичког, неокласицистичког и експресионистичког говора на линији латинско-германских упоришта и румунског музичког идентитета. Стога су поједини аутори имали потребу и прилику да свој дискурс усмере у правцу различитих националних и интернационалних контекстуализација. Успостављене су директне паралеле са појединим композиторима и њиховим делима (Lukas Haselböck, Аустрија, “...Dass jede Existenz ihr Abenteuer, ihr geheimes Drama umfasst”: George Enescu, *Vox Maris und Claude Debussy, La Mer*; Martin Schimek, Аустрија, *Remarks on Stylistics and Music Dramaturgy at Schreker and Enescu*; Dan Voiculescu, Румунија, *A stylistic Parallel between Enescu and Toduță*), а међу радовима ове врсте нашла се и студија о релацији са румунском књижевношћу (Alina Stanciu, Румунија, *The Ethos of Memories in Enescu's and Creangă's Works*). Такође, Енеску је сагледан кроз проблематику такозваних националних школа, као и у паралели са српским композиторима (Rufina E. Leytes, Сједињене Државе, *The Stylistic Evolution of Enescu's Music within the Artistic Context of the 20th Century*; Биљана Милановић, Србија, *Analogies between the Works of George Enescu and Modern Serbian Composers. A Contribution to the Intercultural Studies of the Modern Musical Traditions of South-East Europe*). Излагачи су се бавили и посебним видовима Енескуовог присуства у румунској традицији. Тако је феномен омажа овом композитору схваћен не само кроз уметничке посвете појединих аутора већ и метафорички, кроз касније стваралачке рецепције Енескуове уметности, које су се распламсавале у другој половини XX века, а постоје и у постмодерним делима (Constantin Secară, Румунија). Слич-

но је сагледан и посебан однос млађих аутора према Енескуу исказан кроз брижљиво довршавање и оркестрирање појединих његових дела која су остала без финалне реализације (Laura Vasiliu, Румунија).

Низ излагача говорио је о присуству и пропагирању Енескуове музике у Румунији и у иностранству. Спроведена су детаљна истраживања медија, посебно радијских програма (Alain Paris, Француска, *Le Rôle de la radio dans la diffusion de la musique d'Enesco en France*; David Gallagher, Велика Британија, “*It is the thing closest to my heart: to save my work from destruction*”- *George Enescu and the BBC*; Eugen Wendel, Немачка, *The Presence of George Enescu at German Broadcasting Societies*; Olga Grigorescu, Румунија, *George Enescu in Romanian Broadcasting (1928–2005) / Personalitatea lui George Enescu la Radio România*) али и штампе, концертних репертоара и других релевантних параметара (Helmut Loos, Немачка, *Das Deutsche Enescu-Bild*; Franz Metz, Немачка, *Hoch lebe Enescu! Der Komponist und Interpret George Enescu im Spiegel der deutschen Presse Rumäniens*; Ianca Staicovoci, Румунија, *Echoes of Enescu's Death in the American Press / Moartea lui George Enescu reflectată în presa americană*). Иако је овај уметник за живота био међународно признат као интерпретатор, пре свега виолиниста, али и пијаниста и диригент, који је посебан реноме имао у Америци и у Паризу где је провео своје последње године (1946–1955), процес озбиљнијег упознавања његових значајних опуса почиње тек касније. Напори да се стваралаштво ревитализује путем објављивања и извођења дела, кроз организовање конкурса и фестивала чији је број у сталном порасту, допринели су јачању интересовања за Енескуа и ван граница Румуније. У поменутих радовима апсолвирана је важност постојања дугорочније програмске политике, али су наглашени и кључни напори појединаца. Тако је, на пример, за присуство Енескуове музике у Америци посебно заслужан Дејвид Вилијамс (David Williams) који је на скупу говорио о својим залагањима за румунског композитора.

Ђерђу Енескуу посвећено је неколико монографија, о њему је написан велики број музиколошких радова, али се и даље води рачуна о попуњавању базичних информација, што су потврдила и три рада о новопронађеној архивској грађи везаној за овог уметника у Сједињеним Државама (Tibor Szasz, Немачка), Италији (Ioana Ungureanu, Италија) и Румунији (Elena Vulai, Румунија). Међу преосталим излагањима два су била посвећена областима интерпретације. Представљена је сарадња између композитора и младог Липатија (Dinu Lipatti), касније великог пијанисте међународног реномеа (Grigore Bărgăuanu, Француска), а на основу написа у штампи о

Енескуовим виолинским реситалима у Лугоју размотрен је значај његових концерата у локалном културном контексту румунске провинције (Constantin Stan, Румунија). Један рад се односио и на подручје плодне виолинске педагогије Енескуа (Serge Blanc, Француска). Такође, било је речи о тумачењу композиторове личности и његовог персонализма на основу записа значајних румунских писаца (Grigore Constantinescu, Румунија), а прокоментарисани су и штампани радови са претходних интернационалних скупова посвећених Енескуу (Mihai Cosma, Румунија).

Различитост тематских и методолошких приступа, сумирање старих резултата и доношење нових података и закључака допринели су моделовању постојећих тумачења и померању граница знања о Енескуу, што говори о великом успеху скупа. Са жаљењем, међутим, истичем да због великог броја излагача и ограниченог времена програм није имао термине за дискусију. Ова једина негативна страна симпозијума делимично је превазиђена креативном разменом ставова у пријатељској комуникацији свих учесника. Изузетној атмосфери допринели су и бројни фестивалски концерти на којима смо, поред богатог репертоара и реномираних музичара, могли да чујемо велики број Енескуових дела и најновија остварења румунске музике. Посебан догађај представљала је најновија поставка опере *Един* у извођењу букурештанске опере. Ипак, најфасцинантније је деловала чињеница да се на репертоару великих светких уметника и ансамбала налазе и поједина, до недавно мало позната дела Енескуа. Тако је чувени баритон Ван Дам (José Van Dam), уз вокалну лирику Шумана (R. Schumann) и француских импресиониста певао Енескуове песме, а Израелска филхармонија са Зубином Мехтом (Z. Mehta) и румунским вокалним солистима извела је Енескуову опсежну симфонијску поему *Vox maris*. Дугорочно осмишљен и упоран труд такозваних малих народа са европске периферије да се изборе за своје место на интернационалној музичкој сцени није, чини се, нереалан, а румунска искуства могу у том погледу да нам послуже као добар пример.

Биљана Милановић

061.3(498)"George Enescu":78.01/.03(100)

**МЕЂУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЈА
„БАРТОКОВА ОРБИТА: КОНТЕКСТ И СФЕРА
УТИЦАЈА ЊЕГОВОГ ДЕЛА“**

**(International Conference “Bartok’s Orbit:
The Context and Sphere of Influence of His Work”)**

Будимпешта, 21–24. март 2006.

Познато је да музика у Мађарској има посебан статус: бригу о чувању богатог фолклорног и уметничког наслеђа систематично прате многобројне и разноврсне активности усмерене ка представљању мађарске музике у свету. На сличан начин на који се по Моцартовом имену препознају Салцбург и Аустрија, тако су и имена Франца Листа (Liszt) и Беле Бартока (Béla Bartók) заштитни, у свету јасно препознатљиви означитељи мађарског културног идентитета.

Не чуди стога то што ће 2006. година у свету музике остати забележена и као година Беле Бартока. У дугом ланцу манифестација којима је обележавана 125. годишњица рођења овог знаменитог мађарског композитора и етномузиколога, научна конференција „Бартокова орбита. Контекст и сфера утицаја његовог дела“ остварила је пун смисао централног догађаја у светским музиколошким круговима. У беспрекорној организацији Бартоковог архива и Института за музикологију Мађарске академије наука и уметности, скуп је окупио чак шездесет референата. Из прелиминарне кореспонденције са директором Бартоковог архива, др Ласлом Викариушем (László Vikárius), коме припадају највеће заслуге за успешан рад конференције, дознали смо да су и сами организатори били пријатно изненађени чињеницом да ће учесници допутовати из чак осамнаест земаља света. Закључак о радијусу Бартокове орбите тако је већ био антиципиран сазнањем да ће се у Будимпешти сусрести музиколози из Аустралије, Белгије, Велике Британије, Данске, Израела, Јеревана, Кине, Немачке, Норвешке, Португала, Румуније, Русије, САД, Србије, Финске, Француске, Хрватске и Шведске.

Приликом свечаног отварања Конференције, након поздравног говора Ласла Зомфаја (László Somfai), угледног професора Музичке академије „Франц Лист“ и дугогодишњег директора двеју институција – домаћина, учесници скупа имали су привилегију да чују избор из Бартокове збирке *Микрокосмос* у бриљантном тумачењу Золтана Кочиша (Zoltán Kocsis), реномираног пијанисте, у свету јединственог по томе што је снимиио комплетан Бартоков опус клавирске музике. Исте вечери, у комплетно реновираном, репрезентативном старом будимском здању из XIX века, где је седиште Института и Бартоко-

вог Архива, отворена је и модерно конципирана изложба о Бартоковом животу и делу. Узорна очуваност драгоцених експоната – оригиналних рукописа, мелографских бележака са терена, фотографија, примерака књига из личне библиотеке, личних предмета – сведоче о будној пажњи коју мађарске колеге посвећују архивирању и конзервирању грађе као примарних извора за изучавање националне музичке историје.

Част да отвори тематски богат и интензиван радни програм Конференције сутрадан је припала Ричарду Тараскину (Richard Taruskin), који је током претходне, 2005. године, ушао у саму жижу светске музиколошке пажње после објављивања капиталне, шестотомне *Историје западне музике*. Познат у стручним круговима такође и по изразитом афинитету за критичко-полемичко оспоравање британске и немачке науке о музици, Тараскин је, „обрадован“ чињеницом да се Барток тек узгред спомиње у недавно публикованој репрезентативној *Кембричкој историји музике XX века* (рекло би се да је ипак реч о ненамерном пропусту издавача! *Прим. К. Т.*), утврдио да „живот без Бартока“, као једне од кључних стваралачких фигура музичке епохе XX века напросто није могућ!

Интензивни, тродневни рад конференције одвијао се потом у четири пленарне и четири паралелне сесије („Интерпретације о сценским делима“, „Нови приступи Бартоковом стилу“, „Преиспитивања Бартоковог фолклоризма“, „Рецепција Бартока“, „Приступи Бартоковом стилу“, „Паралеле“, „Барток и утицаји“, „Нова открића Бартоковог утицаја“). Радови су презентовани на енглеском, немачком и француском језику.

Свестрано и студиозно проучавање живота и дела Беле Бартока на међународној музиколошкој сцени траје већ неколико деценија. Имајући то у виду, организатори скупа су још током процеса селекције пријављених тема виспрено проценили да је Конференција права прилика за сусрет доајена, експерата за Бартоков опус и што већег броја млађих музиколога чији ће будући рад на многобројним пунктовима планете продужити традицију истраживања Бартоковог опуса. Како је духовито у закључку Конференције прокоментарисао Малком Гилис (Malcolm Gillies), проректор Аустралијског националног универзитета, аутор и уредник неколико значајних монографија посвећених Бартоку, младима је у Будимпешти била створена јединствена прилика да упознају „главне ‘јунаке’ својих фуснота“ и да на лицу места са њима укрсте мишљења и аргументе. Поред Гилиса, међу најеминентнијим предавачима био је и Елиот Антоколец (Elliot Antokoletz, САД), чија је континуирана посвећеност Бартоковом делу била 1981. године награђена плакетом и дипломом мађарске Владе.

Саопштавајући фрагмент из своје најновије књиге *Музички симболизам у операма Дебисија и Бартока*, Антоколец је из визуре савремене музичке семиологије осветлио аспекте музичког симболизма у опери *Дворац Плавобрадог*. Посебно интересовање побудио је надахнут реферат Јудит Фриђеси (Judith Frigyesi, Израел), ауторке изванредне монографије *Бела Барток и Будимпешта на прелому векова*. Представљајући резултате свог дугогодишњег експерименталног рада у пољу когнитивне психологије музике, Јудит Фриђеси је подарила нову димензију разумевању феномена времена и простора у такозваним „ноћним пределима“ музике Бартоковог опуса.

Представници земље домаћина, међународно признати зналци Бартоковог дела, саопштили су своје најновије погледе: Ласло Зомфај је спровео минуциозну компаративну анализу интерпретације Бартокових гудачких квартета на раним звучним снимцима; Тибор Талијан (Tibor Tallián), садашњи директор Института, осврнуо се на деликатно питање Бартоковог доживљаја Мађарске као домовине у њеним измењеним геополитичким границама, а Ласло Викариуш је Бартокове зреле „авантуре“ са контрапунктом луцидно и уверљиво довео у везу са зрелим стваралачким фазама Моцарта, Шуберта (Schubert) и Стравинског.

Широк спектар тема и методолошких приступа допринео је свежим тумачењима Бартоковог дела из различитих углова. Једна група радова поникла је на уочавању паралелизама стваралачких поетика: Лилиана Клеменса Фирка (Liliana Clemensa Firca, Румунија) посматрала је у том духу стваралаштво Енескуа (Enesco), Екатерини Роману (Ekaterini Romanou, Грчка) – дело Никоса Скалкотаса (Nicos Skalkottas), Хелена и Розарио Сантана (Helena, Rosário Santana, Португал) – музику Фернанда Лопеш-Граше (Fernando Lopes-Graça), а Јанош Бројер (János Breuer, Мађарска) осветлио је мало познате податке о асиметрији ученој у међусобним односима Бартока и Шенберга (Schönberg).

Једна од тематских целина била је посвећена Бартоковим могућим извориштима и узорима: Пер Броман (Per F. Broman, САД) тражио их је у опусима Бетовена (Beethoven) и Вагнера (Wagner), а поредећи *Дафнид и Хлоја* и *Дрвеног принца*, Француз Ноел де Сирмон (Noël de Surmont) уочио је, пак, везе са Равелом.

Бартоковом утицају на савременике и следбенике био је, ипак, посвећен већи број реферата. Из те групе споменимо занимљиве радове Франсоа-Жилдас Тиала (François-Gildas Tual, Француска), по чијем уверењу је Барток оставио печат на развој музичког мишљења Пјера Булеза (P. Boulez) и постсеријалиста; Јоакима Тилмана (Joakim Tillman), према коме је мађарски композитор одиграо пресудну улогу

у формирању шведског аутора Ингвара Лидхолма (Ingvar Lidholm), као и реферат младе докторанткиње из Хонг Конга, Венди Хон-Јан Вонг (Wendy Hoi-Yang Wong), која је пратила Бартокове одјеке у најновијој кинеској музици. Два прилога из Београда допунила су слику о Бартоковом месту на музичкој и етномузиколошкој карти Балкана: Сања Радиновић наступила је са радом посвећеном рецепцији Бартокове формалне анализе у домаћој науци о фолклору, а аутор овог текста је, говорећи о модалитетима Бартоковог утицаја на српску музику између два светска рата, искористила прилику да међународном аудиторијуму скрене пажњу на музику двојице значајних Бартокових савременика – Јосипа Славенског и Марка Тајчевића.

Из обиља разноврсних погледа саопштених током Конференције, издвајамо још неколицину инспиративних тема: „Егзотика у културној клими Будимпеште у време настанка *Чудесног мандарина*“ (Буки Вираг/Büki Virág, Будимпешта), „Барток и елегични модернизам“ (Стивен Даунс/Stephen Downes, Велика Британија), „Барток и ’ничеанско’: фолклор као афирмација живота“ (Ричард Флекер/Richard Floeker, САД), „Полимодалност и дисонанца: нови аналитички погледи на однос тоналности и атоналности у Бартоковој музици“ (Хосе Антонио Мартинс/José António Martins, САД), „Контрадикције у тумачењима ванмузичких аспеката појединих инструменталних дела“ (Иван Ђурковић/Ivan Đurković, Хрватска), „Бартокова истраживања музике северне Африке и Анатолије“ (Кристи Ригз/Kristy Riggs, САД), „Нови погледи на осу тоналитета и теорију златног пресека“ (Јанош Карпати, János Kárpáti). Колеге Михаел Фјелдсое (Michaël Fljeldsøe), Илка Орамо (Ilkka Oramo) и Евгенија Чигарева постарали су се, пак, за нова сазнања о рецепцији Бартокове музике у Данској, Финској, бившем Совјетском Савезу и Русији.

Завршни акорд тродневном интензивном и плодном међународном музиколошком дијалогу вођеном поводом Бартоковог јубилеја, дао је свечани концерт приређен у новоизграђеној, архитектонски и акустички импресивној Националној концертној дворани. Овом приликом наступивши у улози главног диригента мађарске Филхармоније, Золтан Кочиш се сугестивно постарао за то да ансамбл и двојица врхунских солиста – млади, даровити виолиниста Барнабаш Келемен (Barnabás Kelemen) и чувени пијаниста Деже Ранки (Deszö Ránki) – потврде класичну, антологијску вредност Бартоковог концертантног опуса у светској историји музике XX века.

Катарина Томашевић

78.071.1 Bartok:061.3/.75(100)(439)"2006"

АУТОРИ

CONTRIBUTORS

ЏОНАТАН КРОС је докторирао на *Краљевском колеџу* у Лондону под менторством Арнолда Уитала (Arnold Whittall). Био је доцент на предмету Музика Универзитета у Сасексу (1986–95) и доцент, касније и ванредни професор Музикологије на Универзитету у Бристолу (1996–2003). Од 2003. године ради као ванредни професор на Факултету за музику Оксфордског универзитета и предавач на колеџу Христова црква у Оксфорду. Међу његовим објављеним књигама су: *Наслеђе Стравинског* (1998) и *Харисон Бертвисл: Човек, Ум, Музика* (2000). Био је уредник часописа *Музичка анализа* (2000–2004). Тренутно припрема књигу о Бертвисловој опери *Орфејева маска*, која би требало да буде објављена 2007. године (Ashgate).

JONATHAN CROSS took his PhD from King's College London under the supervision of Arnold Whittall. He was Lecturer in Music at the University of Sussex (1986–95) and Lecturer, later Reader, in Musicology at the University of Bristol (1996–2003). In 2003 he was appointed to his present positions as Lecturer in the Faculty of Music at the University of Oxford, and Fellow and Tutor in Music at Christ Church, Oxford. His publications include *The Stravinsky Legacy* (1998), *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music* (2000) and, as Editor, *The Cambridge Companion to Stravinsky* (2003). He served as Editor of *Music Analysis* (2000–2004). He is currently preparing a monograph on Birtwistle's *The Mask of Orpheus*, to be published by Ashgate in 2007.

ЛОРЕНС КРЕЈМЕР, један од водећих савремених теоретичара културе, музиколог и композитор, дипломирао је на универзитету у Пенсилванији и магистрирао и докторирао на Јејлу. Ради као професор Енглеског и Музике на Фордхам универзитету у Њујорку и уредник је угледног часописа *Музика 19. века* (*19th-Century Music*). Аутор је многобројних чланака и књига у којима тежи да интегрише проучавање музике са ширим питањима културе и историје. Значајне импULSE развоју савремене, тзв. *постмодерне музикологије* дао је у књизи *Класична музика и постмодерно знање* (University of California Press, 1995). Његове најновије књиге су: *Значење у музици: ка критичкој историји* (University of California Press, 2001), *Опера и модерна култура: Вагнер и Штраус* (University of California Press, 2004), *Есеји о критичкој музикологији* (предстојеће издање Ashgate, 2006) и *Зашто је класична музика још увек битна* (предстојеће издање University of California Press, 2007).

LAWRENCE KRAMER (B.A. Pennsylvania, M. Phil., Ph.D. Yale), one of the leading cultural theorist and musicologist, also a composer, is Professor of English and Music at Fordham University (New York) and editor of the journal *19th-Century Music*. He is the author of numerous articles and books seeking to integrate the study of music with larger questions of culture and history. He gave the strong impulses to the development of the contemporary, *postmodern musicology* (*Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, 1995). His most recent books include: *Musical Meaning: Toward a Critical History* (University of California Press, 2001), *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss* (University of California Press, 2004), *Essays in Critical Musicology* (Ashgate, forthcoming 2006), and *Why Classical Music Still Matters* (University of California Press, forthcoming 2007).

РИЧАРД ТАРАСКИН је професор на Одсеку за музику на Универзитету у Берклију, у Калифорнији. Специјалиста је за музику петнаестог века, руску музику, Стравинског, аналитичке методе и теорију извођачке праксе. Добитник је значајних награда: AMS Greenberg Prize (1978), Alfred Einstein Award (1980), Dent Medal (1987) и ASCAP-Deems Taylor Award 1988. Најзначајније публикације: *Оксфордска историја западне музике*, 6 томова (Oxford University Press, 2005. N.B. *The Sunday San Francisco Chronicle* прогласио је *Историју* једном од најбољих књига у 2005, добитник је награде Америчког удружења композитора, писаца и издавача (ASCAP) и награде *Deems Taylor* за медијску промоцију музике); *Музички одредити Русију: историјски и херменеутички есеји* (Princeton University Press, 1997); *Стравински и руске традиције: биографија дела до Мавре* (University of California Press, 1996); *Текст и извођење: есеји о музици и извођачењу* (Oxford University Press, 1995); *Мусоргски: осам есеја и епилог* (Princeton University Press, 1993); *Музика у западном свету: историја у документима* (сакупили и приредили Пјеро Вајс и Ричард Тараскин, New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1984); *Опера и драма у Русији у проповеди и пракси у 1860-тим* (UMI Research Press, 1981). Аутор је многобројних чланака у часописима као што су: *JAMS*, *19th-Century Music*, *Early Music*, *Music Theory Spectrum*, *Opus*. Често је писао и за *New York Times*, *New Republic* и многе друге стручне часописе.

RICHARD TARUSKIN is Professor in the Department of Music at the University of California at Berkeley. His specialties include fifteenth-century music, Russian music, Stravinsky, analytical methods and the theory of performance practice. He has been awarded the AMS Greenberg Prize (1978), the Alfred Einstein Award (1980), the Dent Medal (1987) and received the ASCAP-Deems Taylor Award in 1988. His publications include: *The Oxford History of Western Music*, 6 volumes (Oxford University Press, 2005. N.B. Named One of the Best Books of 2005 by *The Sunday San Francisco Chronicle*, Winner of the *American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)*, *Deems Taylor Award* for media coverage of music); *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays* (Princeton University Press, 1997); *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works through Mavra* (University of California Press, 1996); *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford University Press, 1995); *Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton University Press, 1993); *Music in the Western World: a History in Documents* (compiled and edited by Piero Weiss and Richard Taruskin. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1984); *Opera and drama in Russia as preached and practiced in the 1860's* (UMI Research Press, 1981). He has also published articles in numerous journals including *JAMS*, *19th-Century Music*, *Early Music*, *Music Theory Spectrum*, *Opus*. He is a frequent contributor to the *New York Times*, *New Republic*, and many other scholarly journals.

МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН је редовни професор на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Од 2003. до 2006. била је ангажована као професор на Катедри за музику Универзитета Преторија, Јужна Африка. Главни је и одговорни уредник Интернационалног часописа за музику *Нови Звук*, и члан Редакције *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику*. Аутор је неколико књига из области савремене музике, као и многих музиколошких и аналитичких студија и есеја,

публикованих у земљи и ван ње. Шеф је научног пројекта Катедре за музикологију ФМУ и приређивач књиге *Прилози за историју српске музике* која ускоро излази из штампе а реализована је у оквиру тог пројекта. Избор из библиографије (објављене књиге): *Krešimir Baranović: Stvaralački uspon* (Zagreb, 1979); *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd, 1983); *Umetnost i izvan nje* (Novi Sad, 1991); *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad, 1997). Објављено у Немачкој: *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 2003.

MIRJANA VESELINOVIĆ-HOFMAN is full-time Professor in the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Faculty of Music in Belgrade. Between 2003 and 2006, she was affiliated to the Music Department at the University of Pretoria. She is Editor-in-Chief of the International Magazine for Music *New Sound*, and a member of the Editorial Board of the *Matica srpska Journal of Stage Art and Music*. She is the author of several books on contemporary music and many musicological and analytical studies and essays published in Serbia and abroad. She is Head of a scientific project of the Department of Musicology at the Faculty of Music in Belgrade, and Editor of a forthcoming book *Contributions to the History of Serbian Music* produced within this project. Selected bio-bibliography (published books): *Krešimir Baranović: Stvaralački uspon* (Krešimir Baranović: The Creative Rise, Zagreb 1979); *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (The Creative Presence of European Avant-Garde in Serbian Music, Beograd 1983); *Umetnost i izvan nje* (Art and Beyond, Novi Sad 1991); *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Fragments on Musical Postmodernity, Novi Sad 1997). Published in Germany: *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*. Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 2003.

МЕЛИТА МИЛИН, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ и професор на Музичком факултету у Нишу. Дипломирала је и магистрала на Факултету музичке уметности у Београду, а докторирала на Филозофском факултету у Љубљани. Пише о српској музици 20. века у европском контексту, са посебним акцентом на опусу Љубице Марић. Заједно са Екатерини Роману руководи грчко-српским пројектом *Српска и грчка уметничка музика. Основна истраживања за компаративну студију*. Сарадница је неколико српских и међународних енциклопедија. Била је главни уредник првих пет бројева часописа *Музикологија*. Важнији радови: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–65)*; *Типологија српског музичко-сценског стваралаштва 20. века, Преживети са звуцима – источна Европа после преокрета 1989*; *Музикологија и сестринске дисциплине данас*; *Стара српска црквена музика у делима савремених композитора*; *Идеја о српској националној музици у 20. веку*; *Поетски текстови у делима Љубице Марић*.

MELITA MILIN, researcher at the Institute of Musicology in Belgrade and Professor at the Faculty of Music in Niš. She finished her studies in musicology at the Faculty of music in Belgrade, where she also obtained her M.A. degree. She received her PhD degree from the Faculty of Philosophy in Ljubljana. Her main research area is 20th-century Serbian music in European context, with emphasis on the output of Ljubica Marić. She is head of the Serbian team of the Greek-Serbian project (the head of the Greek team being Ekaterini Romanou) *Serbian and Greek Art Music. Basic Research for a Comparative Study*. M. Milin was the editor-in-chief of the first five issues of the journal *Musicology*. Her works include: *The*

Traditional and the New in Serbian Music after World War II (1945–65); A Typology of 20th-century Serbian Compositions for the Music Stage, Surviving with Sounds – Eastern Europe after the Turn 1989, Musicology and Sister Disciplines Today; Old Serbian Church Music in the Works of Contemporary Composer, The Idea of Serbian National Music in the 20th Century; The Poetic Texts in Ljubica Marić's Works.

ЛЕОН СТЕФАНИЈА предаје на Одсеку за музикологију на Факултету уметности Универзитета у Љубљани. Заједно са др Ником Шилером, руководилац је пројекта *Начин слушања музике у Љубљани и Тексасу*, као и сарадник на пројектима *Европски оквири словеначке музике* и *Проучавање историје музике у Словенији*. Основне области његових истраживања и предавања јесу: музичка анализа, савремена музика (првенствено словеначка), социологија, психологија музике и музичко образовање. Аутор је многобројних чланака и студија, објављених у Словенији и у иностранству и, такође, сарадник и аутор у енциклопедијама *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* и *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Главне публикације: *О Новом у музици: словеначка инструментална музика последње четвртине 20. века* (Љубљана, 2001), *Методе музичке анализе: историјски и теоријски преглед* (Љубљана, 2004), *Примена рачунара у музичкој едукацији* (Љубљана, 2006).

LEON STEFANIJA works at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. With Dr. Nico Schöler, he is directing a project on *Music-listening habits at the Universities of Ljubljana and Texas* and is collaborator of the projects *European Dimensions of Slovene Music* and *Researches in the History of Music in Slovenia*. His main research and teaching areas are music analysis, contemporary (primarily Slovenian) music, sociology, psychology of music and music education. Author of several books and numerous articles, published in Slovenia and abroad, he is also the collaborator and the author of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Main publications: *O glasbeno novem: ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja* (On the New in Music, Ljubljana 2001), *Metode analize glasbe: zgodovinsko-teoretski oris* (Methods of Music Analysis: Historical and Theoretical Survey, Ljubljana, 2004), *Računalniško podprto poučevanje glasbe* (Computer-Assisted Music Learning, Ljubljana 2006).

ВАЛЕНТИНА САНДУ-ДЕДИУ (*1966) је дипломирала музикологију и клавир на Универзитету за музику у Букурешту, где од 1993. предаје музикологију, стилистику и музику 20. века. Такође је и проректор ове институције. Написала је преко 30 студија и око 300 чланака, објављених у Румунији, Пољској, Југославији, Албанији, Мађарској, Немачкој, Канади; аутор је предавања о музичкој реторици и стилу (објављено у издању Универзитета музике у Букурешту) и пет књига у издању Editura Muzicala и Inpress, Букурешт (*Воцек – Пророчанство и испуњење*, 1991; *Стилистичка и симболичка бит маниризма у музици*, 1997; *Дан Константинеску – композициона супстанца*, 1998; *Лудвиг ван Бетовен*, 2000; *Румунска музика између 1944–2000*, 2002; *Нова музика, модерна, постмодерна*, 2004). Добитник је неколико награда (Румунског савеза композитора и музиколога, Румунске академије и Музичких критичара Румуније) и стипендија („Албан Берг“ Фондације из Аустрије, Wissenschaftskolleg

у Берлину и New Europe College у Румунији). Такође је и пијанисткиња специјализована за камерну музику. Са Рејом Џекендофом (Albany-Boston, 2003) и Аурелијаном Октавом Попом (*Okean*, 2004), снимила је два компакт-диска румунске музике за кларинет и клавир.

VALENTINA SANDU-DEDIU (*1966) graduated musicology and piano at the Music University of Bucharest, where she teaches now musicology, stylistics and music of the 20th century. She is also the Vice-Rector of this institution. She wrote over 30 studies and approx. 300 articles, published in Romania, Poland, Yugoslavia, Albania, Hungary, Germany, Canada, a lecture in musical rhetoric and style (published by the Music University in Bucharest) and also five books, published by Editura Muzicala or Inpress, Bucharest (*Wozzeck – Prophecy and Fulfilment*, 1991; *Stilistic and Symbolic Hypostases of Mannerism in Music*, 1997; *Dan Constantinescu – the Compositional Substance*, 1998; *Ludwig van Beethoven*, 2000; *Romanian Music between 1944–2000*, 2002; *New Music, Modern, Postmodern*, 2004). She received several prizes (the Prize of the Romanian Composers and Musicologists Union, of the Romanian Academy and of the Musical Critics in Romania), and scholarships in Austria (“Alban Berg” Foundation), Germany (Wissenschaftskolleg zu Berlin) and Romania (New Europe College). She is also a pianist specialised in chamber music. She recorded, together with Ray Jackendoff (Albany-Boston, 2003) and Aurelian Octav Popa (*Okean*, 2004) two CDs with music for clarinet and piano.

ДАН ДЕДИУ (1967), професор, композитор, педагог и музички писац, дипломирао је композицију на Универзитету за музику у Букурешту (1989) и похађао постдипломске курсеве на Академији за музику и драму (HMdK) у Бечу (1990/91). Међу његовим професорима треба издвојити Стефана Никулескуа, (Ștefan Niculescu), Дана Константинескуа (Dan Constantinescu) и Френсиса Берта (Francis Burt). Био је гостујући предавач на Краљичином универзитету (*Queen's University*) у Белфасту, Северна Ирска (1994), IRCAM-овој Летњој радионици компјутеризације за композиторе (*Summer Workshop in Computing for Composers*) у Паризу (1994), а 1999. и 2001. био је уметнички директор *Фестивала нове музике – „Међународна недеља Нове музике“* у Букурешту. Од 2003. године је професор и шеф Одсека за композицију на Универзитету за музику у Букурешту. Добитник је награда и признања за композицију у Бечу, Лондону, Паризу, Берлину, Будимпешти, Букурешту, Дрездену, Лудвигсхафену. Преко стотину његових дела изводе се широм света. Дедиу је и аутор неколико књига и студија из области музичке естетике и анализе.

DAN DEDIU (1967) graduated composition at the Music University in Bucharest (1989) and attended post-graduate courses at *HMdK* in Vienna (1990/91). Among his teachers were the composers Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu and Francis Burt. Guest Lecturer at Queen's University of Belfast, Northern Ireland (1994), invited for the *Summer Workshop in Computing for Composers*, IRCAM, Paris (1994), Dediu was in 1999 and 2001 the artistic director of the *New Music Festival in Bucharest “International Week of New Music”*. Since 2003 is Professor of composition at University of Music in Bucharest and leads the Composition Department. Prizes and awards for composition in Vienna, London, Paris, Berlin, Budapest, Bucharest, Dresden, Ludwigshafen. His over 100 works are world-wide performed. Dediu also wrote several books and studies on musical aesthetics and analysis.

МАРИЈА КОСТАКЕВА је студирала и докторирала на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу. До 1988. је радила као доцент за историју музике и оперску драматургију на Музичкој академији у Софији и на Музичко-педагошком институту у Пловдиву. Од 1990. живи у Немачкој, где је као гостујући доцент предала на Музиколошком институту Рурског универзитета у Бохуму, на Универзитету у Хамбургу и Уметничкој академији у Диселдорфу. Била је стипендисткиња фондације Паула Захера (1995). Објавила је низ студија и две књиге: *Имагинарни род. О музичко-театарском делу Ђерђа Лигетија* (Франкфурт, 1995) и *У струји времена и светова. Позно дело Алфреда Шниткеа* (Сарбрикен, 2005). У часописима *Das Orchester*, *Musikforschung*, *Dissonanz* (Zürich), *Österreichische Musikzeitung* и др. објавила је многе чланке из области нове музике, музичког позоришта 20. века, руске, бугарске и западноевропске музике. Од 1996. је доцент на VHS Herne und Essen. Сарадник је и аутор у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*, *MGG*, *Pipers Opernzyklopädie des Musiktheaters* и лексикону *Komponisten der Gegenwart* (Edition Text+Kritik). Аутор многобројних прилога за немачки радио (Deutschlandfunk и WDR), од 1995. године је и акредитовани дописник бугарског Радија и часописа Култура.

MARIA KOSTAKEVA studierte und promovierte Musikwissenschaft am Petersburger Konservatorium. Bis 1988 arbeitete sie als Dozentin für Musikgeschichte und Operndramaturgie an der Sofioter Musikakademie und am Musikpädagogischen Institut in Plovdiv. Seit 1990 lebt sie in Deutschland und ist als Gastdozentin am musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum, Universität Hamburg, Kunstakademie Düsseldorf tätig. 1995 – Stipendiatin der Paul Sacher Stiftung. 1996 veröffentlichte Kostakeva ihr Buch *Die imaginäre Gattung. Über das musikalische Werk G. Ligetis* (Frankfurt 1995). Ihr zweites Buch erschien in 2005: *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. Zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich der neuen Musik, Musiktheaters des 20. Jahrhunderts, russischen, bulgarischen und westeuropäischen Musik in *Das Orchester*, *Musikforschung*, *Dissonanz* (Zürich), *Österreichische Musikzeitung* und andere spezialisierte europäische Sammelchriften. Viele Sendungen für Deutschlandfunk und WDR. Fachberaterin und Autorin für *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera* und *MGG*, *Pipers Opernzyklopädie des Musiktheaters*, das Lexikon *Komponisten der Gegenwart* (Edition Text+Kritik). Seit 1995 ist sie akkreditierte Korrespondentin der bulgarischen Rundfunk und der Kulturzeitschrift Kultura.

ЕКАТЕРИНИ РОМАНУ, ванредни професор Музикологије на Катедри за музику Филозофског факултета Универзитета у Атини, магистрала је 1974. године на Универзитету Индијана у Блумингтону, САД, а докторирала 1993. године на Универзитету у Атини. До 1994, од када ради на Универзитету у Атини, била је музички критичар атинског дневника *Катемерини* (1974–1986) и предала историју музике на конзерваторијима у Атини, Каламати и Волосу. Члан је уредништва часописа *Музикологија* (1985–), првог музиколошког часописа у Грчкој. Осим многобројних чланака у часописима, поглавља у зборницима и одредница у енциклопедијама (*Musicologia*, *Polyphonia*, *Idiophono*, *History of Neohellenism 1770–2000*, *The arts II: Review of Greek music and dance*, *Studies in Eastern Chant*, *Marsyas*, *Revue de Pédagogie musicale et chorégraphique*, *Музикологија*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*; *Reader's*

Guide to Music: History, Theory, Criticism, MGG), објавила је неколико књига на грчком језику: *Лутајућа национална музика 1901–1912*, у два тома (Атина, 1996), *Историја новогрчке уметничке музике* (Атина, 2000), *Музичка библиотека крфског Филхармонијског друштва* (Атина, 2004) и *Грчка музика на Олимпијским играма и Олимпијадама. 1858–1896* (Атина, 2004).

KATY (EKATERINI) ROMANOU, Associate Professor of Musicology, Music Department, School of Philosophy, University of Athens (Ph.D. , University of Athens, M.M., Indiana University, Bloomington, Ind.). She was music critic at the Athenian daily *He Kathemerene* (1974–1986) and taught the history of music etc. in various music conservatories in Athens and the cities of Argos, Calamata and Volos. She joined the Music Faculty of the Music Department, University of Athens in 1994. She is author of the books (in Greek language): *Wandering National Music 1901–1912. Greek music periodicals as a source for the research of Neohellenic music* (2 volumes, Athens, 1996), *History of Neohellenic Art Music* (Athens 2000), *The music library of Corfu's Philharmonic Society*, (Athens, 2004), *Greek music in the Olympic Games and the 'Olympiades' (1858–1896)* (Athens 2004). She has articles/chapters published in many Greek and foreign periodicals and collective editions (*Musicologia, Polyphonia, Idiophono, History of Neohellenism 1770–2000* (10 volumes, Athens 2003), *The arts II: Review of Greek music and dance* (volumes 2 & 3, Patra 2003), *Studies in Eastern Chant, Marsyas, Revue de Pédagogie musicale et chorégraphique; Muzikologija, Zbornik Matice Srpske za scenske umetnosti i muziku*; and in: *Reader's Guide to Music: History, Theory, Criticism* (Chicago 1999), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

МАРТА ГРАБОЧ, професор на Универзитету Марк Блох у Стразбуру, до 1990. године је радила у Институту за музикологију Мађарске академије наука, где је учествовала у оснивању првог Студија за компјутерску музику у Мађарској. До 1997. године на Универзитету у Стразбуру предводила је истраживачку групу „Нове методе у музикологији”, док је сада руководиоца истраживачке групе „Уметности“ – „Савремени приступи у уметничкој креацији и промишљању“. Од 1986. године је члан међународне истраживачке групе за „Музичка значења“ при Универзитету у Хелсинкију, а од 1999. је члан извршног комитета „Међународног удружења за семиотичке студије“ у Бечу (IASS). Њени најважнији публиковани радови посвећени су проблему наративности у инструменталној музици 18. и 19. века, као и у савременој (превасходно електроакустичкој и компјутерској) музици. Аутор је књига *Морфологија кларинских дела Ф. Листа* (Kimé, Paris, 1996, 2nd ed.) и *Музика, наративност, значење* (L'Harmattan, у припреми за 2007). Била је уредник публикација *Модели у уметности* (PUS, Стразбур 1997) и *Нове методе, нова музика. Музикологија и стварање* (PUS, Стразбур 1999).

MARTA GRABOCZ, Professor at the University Marc Bloch (Strasbourg, France), worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences until 1990 where she organized the creation of the first Hungarian Computer Music studio for research and education. She has led the research group “New Methods in Musicology” since 1997, presently responsible for the research group of “Arts” (“Contemporary approaches in the artistic creations and reflections”) at Strasbourg University. Since 1986 she is member of the international research group on Musical Signification (University of Helsinki), since 1999 member of the executive committee of

IASS (International Association for Semiotic Studies, Vienna, Austria). Her main publications concern narrativity in eighteenth – and nineteenth-century instrumental music and contemporary (mostly electroacoustic and computer) music. Her books include: *Morphologie des oeuvres pour piano de F. Liszt* (Kimé, Paris, 1996, 2nd ed.); (forthcoming) *Musique, narrativité, signification*, (L'Harmattan, 2007); she edited: *Les Modèles dans l'art* (PUS, Strasbourg, 1997); *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création* (PUS, Strasbourg, 1999).

ВЕСНА ПЕНО, музиколог, истраживач–сарадник у Музиколошком институту САНУ. Завршила је студије музикологије у Београду, а магистрала у Новом Саду. Црквено појање, византијску музичку теорију и нотацију учила је у Грчкој где је стекла и практична појачка искуства са реномираним грчким појцима. Главна област њеног истраживања је православно црквено појање нотирано петолинијским и неумским писмом, као и поствизантијска појачка традиција сачувана у грчким и хиландарским рукописима из 17. и 18. века. Значајније студије: *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције* (одбрањена магистарска теза) и *Из хиландарске појачке ризнице – Викентије Хиландарац* (књига са компакт-дискотом).

VESNA PENO, musicologist, research–assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She studied in Belgrade and obtained her M.A. degree in Novi Sad. In Greece she studied church music, Byzantine music theory and notation and gained practical chanting experience with renowned Greek chanters. The major area of her research is Orthodox Church chanting, noted in European and neumatic notation as well as post-Byzantine chanting tradition preserved in Greek and Hilandar manuscripts from 17th and 18th century. Her studies include *Orthodox Church Singing on the Balkans in the 19th Century – according to Examples from the Serbian and Greek traditions* (M.A. thesis) and *From the Hilandar Chant Treasury – Vikentije from Hilandar* (book with a compact-disc).

БИЉАНА МИЛАНОВИЋ, музиколог, асистент–истраживач у Музиколошком институту САНУ. Пише о српском музичком наслеђу прве половине 20. века у различитим културолошким и интердисциплинарним контекстима. Проучава, такође, дела музичко-сценских жанрова. Тренутно се бави изучавањем музике Балкана у оквирима студија културе, са посебним освртом на колективне идентитете и проблеме Другости. Аутор је монографије о композитору и књижевнику Миленку Пауновићу (*Миленко Пауновић – два модалитета стваралаштва*, рукопис). Ангажована је на грчко српском пројекту *Српска и грчка уметничка музика. Основна истраживања за компаративну студију*. Значајније студије: *Аналогије између стваралаштва Ђерђа Енескуа и модерних српских композитора*; *Српска музика између два светска рата*; *Драматуршке особености у зрелом симфонијском стваралаштву Василија Мокрањца*.

BILJANA MILANOVIĆ, musicologist, research assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. Her work includes Serbian musical heritage of the first half of the 20th century, in various intercultural and interdisciplinary contexts. She is member of the team working on the Greek-Serbian project *Serbian and Greek Art Music. Basic Research for a Comparative Study*. She also takes interest in the

musical-dramatic works. Recently, her research is dedicated to the music of the Balkans in the frame of cultural studies with the special attention to the collective identities and problems of the Otherness. She is the autor of the monographic work about composer and writer Milenko Paunović (*Milenko Paunović – Two Modalities of Creation*). Her studies include: *Analogies between the Works of George Enescu and Modern Serbian Composers*; *Serbian Music between the Two World Wars*; *Dramatic Aspects of the Mature Symphonic Works of Vasilije Mokranjac*.

ВЕСНА МИКИЋ, музиколог (Београд, 1967), дипломирала је на Одсеку за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, где је и магистрирала (1994) и докторирала (2002). Од 1992. радила је најпре као асистент, а од 2003. године предаје као доцент (2003) на истом Одсеку. Основно поље њеног истраживања је савремена музика. Аутор је књиге *Музика у технокултури* (2004), као и многобројних студија и чланака објављених у часописима и у зборницима радова са научних скупова. Весна Микић је заменик главног уредника *Међународног часописа за музику „Нови Звук“*.

VESNA MIKIĆ, musicologist (Beograd, 1967), graduated from the Department for Musicology and Ethnomusicology at the Faculty of Music in Belgrade. At the same institution she obtained her M.Mus. (1994) and Ph. D. degrees (2002). From 1992 she worked, first as an assistant, and than as an assistant professor (2003) at same Department. The main field of her research is contemporary music. She is the author of the book *Music in Technoculture* (2004), as well as numerous studies and papers for various journals, symposia etc. Vesna Mikić is Deputy Editor-in-Chief of the *International Magazine for Music “New Sound”*.

МИЛАНКА ТОДИЋ је завршила студије историје уметности на Филозофском факултету у Београду где је и магистрирала и докторирала. Била је кустос у Музеју примењене уметности у Београду, а од 1996. године је професор на Факултету примењених уметности у Београду. Аутор је више студијских, монографских и гостујућих изложби у земљи и иностранству које су биле посвећене савременој уметности и фотографији. До сада је објавила неколико књига (избор): *Фотографија у Србији у 19. веку* (Београд, 1989); *Никола Вучо* (Беч, 1990); *Историја српске фотографије 1839–1940* (Београд, 1993); *Фотографија и слика* (Београд, 2001); *Немогуће, уметност надреализма* (Београд, 2002, www.serbiansurrealism.com); *Фотографија и пропаганда 1945–1958* (Бања Лука, 2006, www.photo-propaganda.com). Члан је Европског друштва за историју фотографије (ESHP) и Међународног удружења критичара (AICA).

MILANKA TODIĆ is Professor at the Faculty of Applied Arts in Belgrade. She is specialized in the field of the history of photography and modern art. Has curated numerous exhibitions in Serbia and abroad and published various catalogues and articles. Selected books in English: *Photography in Serbia in 19th Century*, Belgrade 1989; *The History of Serbian Photography 1839–1940* (Belgrade 1993); *Photography and Picture* (Belgrade 2001); *The Impossible, Surrealist Art* (Belgrade 2002) (www.serbiansurrealism.com); *Photography and Propaganda 1945–1958* (Banja Luka 2006) (www.photo-propaganda.com). She is also the member of the European Society of the History of Photography (ESHP) and the International Association of Art Critics (AICA).

ЈАРМИЛА ГАБРИЕЛОВА, музиколог, рођена у Јаромержу (Чешка република), студирала је клавир, музикологију и нордијску филологију на Карловом универзитету у Прагу и на Прашком конзерваторијуму. Од 1976. године предаје на Институту за музикологију Карловог универзитета. Године 1994. била је гостујући предавач на Универзитету у Копенхагену. У периоду од 1997–2001. била је председник Чешког музиколошког друштва. Године 2002. изабрана је за редовног професора музикологије и за директора Института за музикологију Карловог универзитета. Од јануара 2003. године обавља дужност шефа Одсека за музичку историју у Институту за етнологију Чешке академије наука. Координатор је предстојеће Нове комплетне едиције дела Антоњина Дворжака. Главна поља њеног интересовања јесу музика XIX и раног XX века, као и музичка естетика, посебно у Чешкој, стваралаштво Антоњина Дворжака и Бохуслава Мартинуа, као и музика у Скандинавији.

JARMILA GABRIELOVÁ (PRAGUE). Born in Jaroměř (Czech Republic), Jarmila Gabrielová has taught in the Institute of Musicology of Charles University in Prague since 1976, after studying piano, musicology, and Nordic philology both there and at the Prague Conservatory. In 1994 she taught as a visiting lecturer at the University of Copenhagen. In 1997–2001 she was president of the Czech Musicological Society. In 2002 she was appointed a Professor in Musicology and director of the Institute of Musicology at Charles University. Since January 2003 she has also served as a head of the Department of Music History (Institute of Ethnology) at the Czech Academy of Sciences and as a co-ordinator of the forthcoming New Complete Edition of the Works of Antonín Dvořák. Her major areas of interest have been 19th- and early 20th-century music and music aesthetics, especially in Bohemia, the work of Antonín Dvořák and Bohuslav Martinů, and the music of Scandinavia.

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, музиколог и музички критичар, истраживач–сарадник у Музиколошком институту САНУ. Главно подручје његовог научно-истраживачког рада јесте историја српске музичке критике, есејистике и периодике XIX и прве половине XX века. Ангажован је на грчко-српском пројекту *Српска и грчка уметничка музика. Основна истраживања за компаративну студију*. Аутор је више студија и расправа, међу којима су: *Духовна музика у написима Милоја Милојевића*, *Српска тијанисткиња Јованка Стојковић*, *Војислав Вучковић* у „Српском књижевном гласнику“, *Музички критичар Густав Михел (1868–1926)*, *Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века* – „Српски књижевни гласник“, *Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа*. Био је коселектор и уредник за класичну музику, музикологију и музичку критику у лексикону *Ко је ко у Србији 1995*. и *Ко је ко у Србији 1996*. Године 2004. одбранио је на Филолошком факултету Београдског универзитета магистарску тезу *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*.

ALEKSANDAR VASIĆ, musicologist and music critic, research assistant at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. The main field of his research is the history of Serbian musical criticism and periodicals of the XIXth and the first half of the XXth century. He is member of the team working on the Greek-Serbian project *Serbian and Greek Art Music. Basic Research for a Comparative Study*. He is the author of numerous studies and articles in musicological and philological reviews and other publications: *Miloje Milojević's Texts*

on *Spiritual Music, A Serbian Pianist – Jovanka Stojković, Vojislav Vučković in the “Serbian Literary Magazine”, Music Critic Gustav Michel (1868–1926), “Serbian Literary Magazine” and Avantgarde Music, Contemporary Musical Historiography and the Problems of the Methodological Approach*. He was the co-selector and editor for music, musicology and music criticism in the lexicon *Who is Who in Serbia in 1995*. and *Who is Who in Serbia in 1996*. A. Vasić obtained his M.A. degree in 2004. at the Department for Comparative Literature and Theory of Literature of the Faculty of Philology, Belgrade University (the title of the thesis: *Music Texts in the “Serbian Literary Magazine” 1901–1941*).

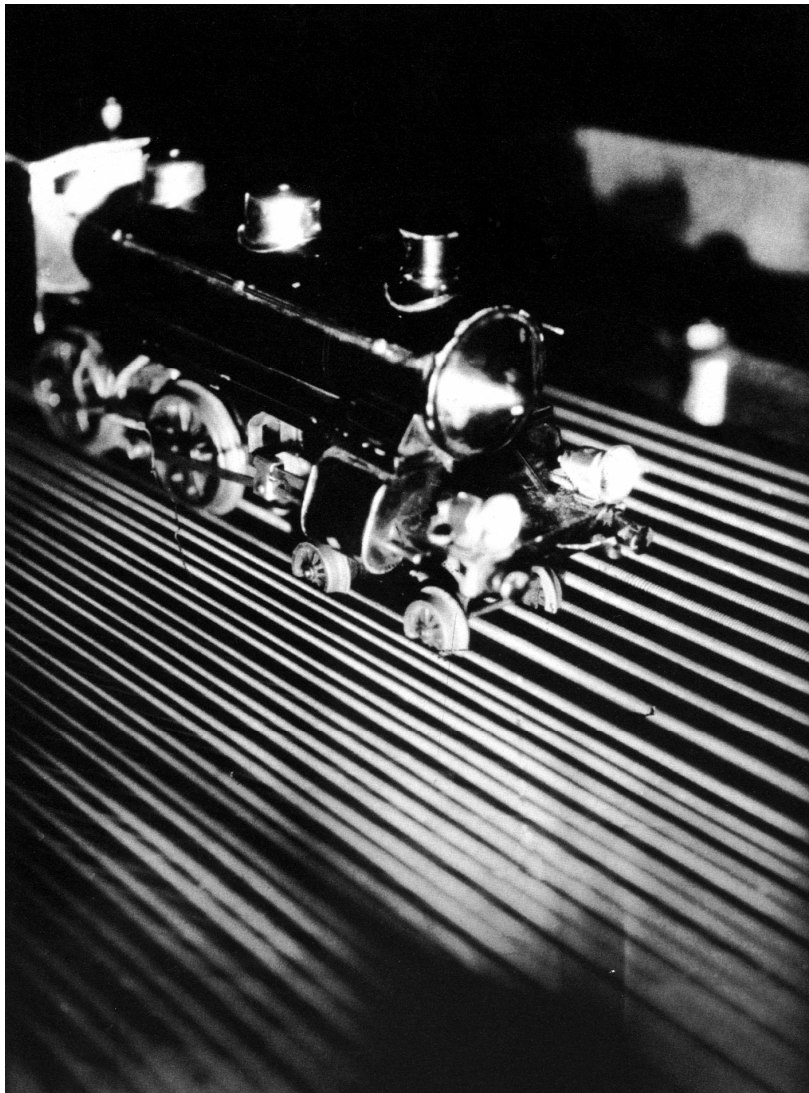
ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду (рад *Свадбене песме Црногораца у Бачкој*), а магистрирала на Академији уметности у Новом Саду (теза *Гајде у Војводини*). Објавила је књигу *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој* (Подгорица 2004). Бави се проучавањем традиционалних народних музичких инструмената, инструменталне и вокално-инструменталне музике, а првенствено је заинтересована за епiku. Учествовала је на више међународних научних скупова у земљи и иностранству.

DANKA LAJIĆ-MIHAILOVIĆ, ethnomusicologist, M.A., Research assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She graduated from the Faculty of Music in Belgrade (diploma work *Wedding Songs of Montenegrins in Bačka*), and obtained her M.A. at the Academy of Arts in Novi Sad (the thesis *Bag-Pipes in Vojvodina*). She is the author of the book *Wedding Customs and Songs of Montenegrins in Bačka* (Podgorica 2004). Main fields of her research are: folk musical instruments, instrumental and vocal-instrumental music, and, particularly – epics. She published numerous articles in the scientific journals and participated several international ethnomusicological conferences in former Yugoslavia, Serbia and abroad.

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Пише о српском традиционалном сеоском певању, првенствено на основу сопствених теренских истраживања у централној Србији (Шумадији) и у румунском Банату, као и о токовима оживљавања традиционалне музике у Србији. Важнији радови: *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији)* (Београд, 2002), са др Радмилом Петровић: *’Еј, Руднице, ти планино стара – Традиционално певање и свирање групе „Црнућанка“* (Београд, 2003), *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији* (сакупио Сава Л. Илић, приредила Ј. Јовановић, Нови Сад, 2006), *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе* (магистарска теза), *The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Music in Urban Settings*.

JELENA JOVANOVIĆ, ethnomusicologist, M.A., Research assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. The main area of her research is Serbian traditional folk singing, according to her own field-recordings in Central Serbia (Šumadija region) and in Romanian part of Banat, as well as the possibilities of revitalising traditional music in urban surroundings in Serbia. Her works include: *Traditional Wedding Songs and Customs in Upper Jasenica (in the Region of*

Šumadija (Beograd 2002), Radmila Petrović: *Hey, Rudnik, You Old Mountain – Traditional Singing and Playing by the “Crnućanka” Group* (Beograd 2003), *Musical Heritage of Serbs, Šokci and Karaševci in Romania* (compiled by Sava L. Ilić, edited by J. Jovanović, Novi Sad 2006), *Vocal Tradition of Serbs in Upper Banat in Romania: Autochthonous and Overtaken Musical Practices* (m.a. thesis), *The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Music in Urban Settings*.



Златни пресек обмане
The Golden Section of Deception

1930

Никола Вучо
Nikola Vučo

