

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 страха 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. маркирају 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.

зенилизмом²⁷, 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. Контрверзе које је у домаћој музичкој јавности изазвао објективистички, stravинсковски *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