

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 рефлексција“.

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 оквире, 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 успешним.

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 Катунцац 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. Катунцац, 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 Катунцац 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, Катунцац 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-