

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

60

Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2019

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ (Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти	11
DANKA R. LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, PhD (Re)Shaping of Serbian Tamburitza Tradition Through Individual Practices: Aspects of Repertoire and Style	25
МИЛИЦА М. АНДРЕЈЕВИЋ О црквеном певању (појању) у јужном Банату	27
MILICA M. ANDREJEVIĆ On the Church Singing (Chant) in the Southern Banat	41
Др БОГДАН М. ЂАКОВИЋ Два стваралачка приступа нове руске хорске школе: од технике цитата до му- зичке мистерије – <i>Сѣрасне седмице</i> Максимилијана Штајнберга и Александра Гречањинова	43
BOGDAN M. ĐAKOVIĆ, PhD Two Creative Approches of the New Russian Choral School: From the Technique of Quotation to Music Mistery – <i>Passion Weeks</i> by Maximillian Steinberg and Alexandar Gretchaninov	54
Др МИЛИЦА Б. ПАСУЛА Рукописни превод Гетеове једночинке <i>Брати и сестіра</i>	55
MILICA B. PASULA, PhD Handwritten Translation of Goethe's One-Act Play <i>Die Geschwister</i>	63
Др СРЂАН Ђ. РАДАКОВИЋ Филмофилија Милоша Црњанског	65
SRĐAN Đ. RADAKOVIĆ, PhD Cinephilia of Miloš Crnjanski	76
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму <i>Кућа коју је Џек саградио</i>	77
GORAN T. GAVRIĆ, PhD Genres of Photography and the Meaning of the Photographic Negative in the Film <i>The House That Jack Built</i>	105
Мср ИГОР З. РАДЕТА и др ТИЈАНА Б. ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ Рефлективна дијалектика односа музике и слике у филмовима <i>Барака</i> и <i>Сам- сара</i>	107
IGOR Z. RADETA, MA and TIJANA B. POPOVIĆ MLAĐENOVIĆ, PhD Reflexive Dialectics Between Music and Image in Movies <i>Baraka</i> and <i>Samsara</i>	122

Др МИЛАН Р. МИЛОЈКОВИЋ Сарадња Каталин Ладик са композиторима електроакустичких музичких остварења	123
MILAN R. MILOJKOVIĆ, PhD Collaboration Between Katalin Ladik and the Composers of Electroacoustic Music Pieces	137
Др ИВАНА Н. МЕДИЋ Музика изгубљене генерације: „америчка прича“ Вука Куленовића	139
IVANA N. MEDIĆ, PhD Music of the Lost Generation: Vuk Kulenović’s “American Story”	156

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

МАРИЈА Т. МАГЛОВ Збирка фотографија у Архиву Музиколошког института САНУ	157
MARIJA T. MAGLOV Collection of the Photographs in the Archive of The Institute of Musicology SASA	169
РЕНАТА В. АГОСТИНИ Ставови тијела у хата јоги као полазиште за рад на предизражајном плану Мејерхолда, Декруа и Гротовског	171
RENATA V. AGOSTINI Body Postures in Natha Yoga as a Starting Point of the Pre-Expressivity of Meyerhold, Dekru, and Grotowski	183
АНА Љ. ТЕШИЋ Став <i>плијеа</i> као техника акултурације у постизању говора тијела извођача различитих култура	185
ANA LJ. TEŠIĆ <i>Plié</i> Movement as a Technique of Acculturation in the Attainment of the Body Language of the Performers from Different Cultures	196

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ Милорад Лонић, <i>Кореографија. Традиционални њлес на сцени</i> , Нови Сад: Матица српска, 2018.	197
ГАБРИЕЛА С. ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ Александар Милосављевић, Оливера Ковачевић Црњански, <i>Форум за нови њлес</i> , Нови Сад: Удружење балетских уметника Војводине; Београд: Битеф театар, 2018	200
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР „Да се још једном родим [...] опет бих била балерина“ (Свенка Савић, <i>Ерика</i> , Нови Сад: Футура публикације, Удружење „Женске студије и истраживања“, 2018)	204

Др ЛЈУБИЦА М. РИСТОВСКИ Уметност бунта (Милена Драгићевић Шешић, <i>Умешности и култура ошћора</i> , Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Клио, 2018)	210
Мср БРАНИСЛАВА Г. ТРИФУНОВИЋ Маријана Прпа Финк, <i>Мејерхољдова биомеханика. Значај и ушћцај на йозо- ришће ХХ века (Грошовски, Барба, Брук)</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војво- дине, Академија уметности Нови Сад, 2014.	220
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	223
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	233
РЕЦЕНЗЕНТИ	239

ИВАНА Н. МЕДИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИКА ИЗГУБЉЕНЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ: „АМЕРИЧКА ПРИЧА“ ВУКА КУЛЕНОВИЋА**

САЖЕТАК: У овом раду разматра се животна и професионална „одисеја“ српског композитора Вука Куленовића (1946–2017). Куленовић је био један од многобројних југословенских уметника и интелектуалаца који су почетком деведесетих година XX века напустили земљу, која се у том тренутку распадала, и окушали срећу у туђини – са више или мање успеха. Након кратког прегледа српске музичке „дијаспоре“ формиране током последњих тридесетак година, осветљава се Куленовићев стваралачки пут пре и после одласка у САД. Посебна пажња посвећује се композицији *Concerto precipitato* за виолину, виолу и гудачки оркестар, премијерно изведеној 5. децембра 2018. године, у Великој дворани Коларчеве задужбине. У закључку се проблематизује (поновно) укључење „изгубљених“ композитора у историју српске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вук Куленовић, емиграција, дијаспора, Сједињене Америчке Државе, савремена српска музика .

Увод

Мој повратак у Србију почетком 2013. године, након скоро седам година проведених у Уједињеном Краљевству, навео ме је да се упустим у потрагу за композиторима који су отишли из наше земље и нису се вратили. Инспирацију и подршку пружила ми је колегиница др Мелита Милин, научни саветник Музиколошког института САНУ. Моје истраживање досад је резултовало текстовима о српској „изгубљеној“ генерацији (Медић 2014а: 143–164), као и о појединачним стваралачким „одисејама“ композиторки Наташе Богојевић (Медић 2015: 20–27) и Јоване Бацковић (Медић 2014б: 105–127), а тренутно

* ivana.medic@music.sanu.ac.rs

** Студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Игенитијетети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОИ 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

припремам монографију *Паралелне историје – Сиваралашиво српских композициона уметничке музике у дијаспори*, уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Медић 2019).

Од почетка деведесетих година XX века, што је раздобље обележено распадом СФР Југославије и ратовима на овом подручју, стотине хиљада људи напустило је земљу (тј. њене остатке) и раселило се широм света. Овај „одлив мозгова“ одразио се на многе струке; пошто нас овде занима уметничка музика, треба напоменути да је око педесет композитора напустило Србију и населило се ван њених граница. Ово је огромна цифра за малу земљу попут Србије, која ишколује свега неколико композитора годишње. Наравно, и пре распада Југославије поједини ствараоци су одлучивали да каријеру наставе у иностранству – на пример Иван Јевтић (1947–), Милош Раичковић (1956–), Александар Дамњановић (1959–) и други; али прави, масовни „егзодус“ кренуо је почетком деведесетих и наставио се у новом миленијуму. Набројаћу само неке од композитора, припадника различитих генерација, који су се раселили широм света (неки од њих, нажалост, нису више међу живима): Вук Куленовић (1946–2017), Леон Миодраг Лазаров Пасху (1949–), Ингеборг Бугариновић (1953–), Душан Богдановић (1955–), Катарина Миљковић (1959–), Иван Божичевић (1961–), Матеја Маринковић (1961–), Митар Суботић (1961–1999), Јованка Трбојевић (1963–2017), Небојша Јован Живковић (1962–), Стеван Ковач Тикмајер (Stevan Kovacs Tickmayer, 1963–), Татјана Ристић (1964–), Татјана Гречић (Dutoit, 1965–), Огњен Богдановић (1965–), Вера Станојевић (1965–), Драган Вујовић (1965–), Наташа Богојевић (1966–), Милица Параносић (1968–), Ана Соколовић (1968–), Ана Михајловић (1968–), Јелена Јанчић (1968–), Дијана Бошковић (1969–), Александра Вребалов (1970–), Катарина Ћурчин (1971–), Лаура Мједа (Чуперјани, 1971–), Снежана Нешић Давидовић (1972–), Јасна Величковић (1974–), Ђуро Живковић (1975–), Маја Филиповић Франгеш (1976–), Мелинда Лигети (1978–), Марко Никодијевић (1980–), Јована Бацковић (1980–), Марјан Стојиљковић (1981–), Теодора Степанчић (1982–), Владо Пауновић (1982–), Милица Ђорђевић (1984–) и други.¹

¹ Из овог списка изостављени су композитори који су провели деведесете и почетак две хиљадитих ван земље, и затим се вратили у Србију – Светлана Максимовић, Борис Ковач, Борис Деспот и Игор Гостушки, као и композитори који су били у дипломатској служби и по њеном завршетку се вратили у земљу – Срђан Хофман и Ивана Стефановић. Посебан случај су припадници најмлађе генерације композитора, од којих неки одлазе на постдипломске студије у иностранство и тамо остају; али њих не можемо сматрати делом емигрантског таласа узрокованог распадом Југославије и (никад довршеном) транзицијом (уп. Медић 2014а).

Наравно, композитори нису једини музички професионалци који су напустили земљу, и исељеничку судбину деле са многим инструменталистима, певачима, диригентима... Међутим, овде треба истаћи две суштинске разлике. Прва је та да професија музичког извођача подразумева путовања, гостовања, мобилност, тако да питање где су музичари стално лоцирани није од превелике важности, поготово с обзиром на њихову релативну бројност – што се не може рећи за композиторе уметничке музике. С друге стране, чињеница да је наша музикологија, и уопште писање о музици, још увек у великој мери оријентисана на композиторе и њихова дела, док су нпр. истраживања о историји музичког извођаштва у Србији, или музичкој историографији у нашој средини, тек на почетку, одлазак читавих генерација композитора велики је губитак за српску музикологију.

Премда сам претходно набројала припаднике различитих генерација, најбројнију групу међу композиторима-емигрантима чине они рођени шездесетих година XX века. За њих је распад Југославије, те последични нестанак великог тржишта, фестивала, издавачке и дискографске индустрије био посебно трауматичан у тренутку када су започињали каријере и стремили професионалној афирмацији. Још једна важна чињеница јесте да је петнаестак од побројаних композитора радило на Факултету музичке уметности у Београду или Академији уметности у Новом Саду, тако да то није био губитак само стваралачког већ и наставничког кадра.

Музичка дијаспора

Етномузиколог Филип Болман дефинисао је дијаспору као „стање измештености“, истичући да је модерни концепт дијаспоре настао у XV веку, након открића Америке, протеривања нехришћана из Шпаније, продора Турака у Европу и других политичких догађаја који су узроковали масовне миграције; услед тога, Болман сагледава настанак дијаспора као један од дефинишућих феномена раног модернизма (VONHLMAN 2002: 111–115). Грета Слобин истиче три етапе емигрантског искуства: прва је „егзил“, при чему измештена особа очекује да ће се убрзо вратити у домовину; друга фаза је „дијаспора“, када измештеној особи постаје јасно да ће највећи део живота провести у туђини; и трећа (до које многи не стигну) јесте пуна интеграција у међународну, космополитску заједницу (SLOVIN 2013: 31). Болман истиче три историјска разлога због којих су људи напуштали домовину: први разлог јесу ратови (поготово верски) и прогони; други, чињеница да поједини народи током стотина, па и хиљада година, нису имали своју националну државу (или је ни данас немају); трећи разлог јесу социоекономске

миграције током последња два века, настале распадом империја, пре-расподелом територија, борбом за формирање националних држава итд. (ВОНЛМАН 2002: 117).

У случају наших композитора, преовладава трећи, социоекономски разлог, јер је већина њих напустила земљу због рата и сиромаштва. Највећи број њих отишао је у Канаду и Сједињене Америчке Државе, као и у Западну Европу. Композитори старије генерације углавном су одлазили у Канаду, јер су могли да добију исељеничке папире за себе и своје породице, док су млађи углавном уписивали постдипломске студије на америчким и европским универзитима. С обзиром на педагошко искуство, већина старијих композитора успела је да пронађе запослење на колеџима, факултетима и у другим средњим и високошколским установама, или су отворили приватне музичке школе, вртиће и слично. Међу онима који су остварили запаженије каријере у иностранству можемо издвојити Александру Вребалов (САД), Ану Соколовић (Канада), Ђуру Живковића (Шведска), Марка Никодијевића (Немачка), Милицу Ђорђевић (Немачка). Међутим, Џим Самсон сматра да најјачи интернационални портфолио међу садашњим српским композиторима има Исидора Жебељан, која никад није напустила земљу (SAMSON 2013: 567). Самсон констатује да

композитори старије генерације, попут Ксенакиса и Лигетија, вероватно не би оставили траг у савременој музици да нису напустили Грчку, односно, Мађарску. Шездесетих је постојала јасна подела на центар и периферију; долазак у велике европске и америчке центре није гарантовао успех, услед велике конкуренције, али је зато останак у малој средини гарантовао неуспех... Данас је другачије и велики центри више нису улазница за славу (SAMSON 2013: 568).

Што се тиче ситуације у Сједињеним Америчким Државама, њу је композиторка Наташа Богојевић, која од 1995. године живи у Чикагу, описала на следећи начин:

У Америци концертни живот није организован тако да се на концерту појаве критичари, да се објави критика, да дође неко то да сними за телевизију. Поред тога, за све ове концерте на универзитету, не плаћају се никакве ауторске накнаде, све је на добровољној бази. [...] Има јако много композитора, и ја ту не видим никакав заједнички именоватељ, нити посебну естетику, већ сви имају портфолио-каријере, и све се своди на то ко кога познаје и ко је одакле дошао. [...] Постоје такмичења, поруџбине, стипендије за композиторе, али на свему томе мора много да се ради, одузима пуно времена. [...] А конкуренција је огромна, јер данас свако ко купи софтвер може да компоује (Медић 2015: 20–22).

Са оваквим околностима нису се суочили само српски композитори већ и имигранти из других земаља. Веома занимљиве студије о руској, односно, совјетској музичкој емиграцији објавили су Ричард Тарускин и Елена Дубинец, с тим што Тарускин посматра ситуацију у XX веку, од Октобарске револуције надаље, а Дубинец се фокусира на посткомунистички период. Како запажа Тарускин, у поређењу са руским писцима избеглим након Октобарске револуције, композитори су били у извесној предности, јер нису морали да савладавају језичку баријеру; с друге стране, пошто је музика много скупља уметност од нпр. књижевности, нису могли да рачунају на помоћ других припадника дијаспоре: „емигрантске заједнице нису могле да финансирају оперу, која је захтевала јаку институционалну подршку, као што су финансирале књижевност; те су руски композитори морали да се асимилију у своје нове средине у много већој мери неголи писци, или пак да се врате назад“ (TARUSKIN 1992: 101). Тарускин наводи Игора Стравинског и Сергеја Прокофјева као најилустративније примере прве, односно, друге одлуке.

Посматрајући постсовјетску музичку дијаспору у данашњем тренутку, Елена Дубинец истиче да су разлози за емиграцију били социоекономске природе, те да су композитори који су остали у Русији гледали на иселјенике као на „издајнице“, иако потоњи нису у потпуности прекидали културне везе са матицом (DUBINETZ 2017: 351). С друге стране, попут композитора из бивше Југославије, ни бивши Совјети нису успели да оформе некакву „заједницу“ или „еснаф“, услед раштрканости по свету, као и због чињенице да већина њих није била позната на Западу пре иселјења. Поред тога, њихова струка није била дефицитарна на западноевропском и америчком тржишту, па су морали додатно да се ангажују да би наставили да се баве музиком. Ово је актуелизовало проблем стваралачке методологије: композитори су се нашли у дилеми да ли да себе брендирају као донекле „егзотичне“ и тиме понуде нешто ново на западном тржишту. Дубинец наводи речи композитора Антона Батагова: „Ми покушавамо да будемо ’своји’, тј. да будемо Руси који нуде производ који одликује ’руску’, у смислу да садржи квалитете попут ирационалности, духовности, који не постоје на Западу, али за којима постоји потражња уколико се добро упакују“ (DUBINETZ 2017: 335). Отуда Дубинец закључује:

У целини гледано, дијаспору је боље дефинисати на основу културе, а не на основу локације или етничке солидарности [...] Када имигранти добију држављанство и тиме и формално постану становници нове државе, они могу и даље остати укорени у своја ранија искуства и културна постигнућа, а у исто време потпуно независни од владајућих

и друштвених структура своје матичне државе. Исто тако, вероватније је да ће се њихово повезивање са другим Русима (или бившим Совјетима) базирати на културним и друштвеним, неголи на територијалним или идеолошким принципима (DUBINETŠ 2017: 352).

Вук Куленовић – пре и после Америке

Премда је након распада Југославије, на основу свог пребивалишта, класификован као „српски“ композитор, Вук Куленовић је рођен у Сарајеву, главном граду Босне и Херцеговине, 21. јула 1946. године. Отац му је био песник Скендер Куленовић, редовни члан Српске академије наука и уметности, потомак славне беговске породице. Иван Ловреновић пише да потичу из КуленВакуфа изнад река Уне и Островице:

poslije Karlovačkoga mira (1699), kada Turska mora napustiti ličko-dalmatinske krajeve, a stara tvrđava Ostrovica postaje granična utvrda, s prvim kapetanom Salihagom Kulenovićem, dokumentiranim u zapisniku o *trium confinium*, tromeđi Austrije, Venecije i Turske od 13.8.1699. Za razliku od Ostrovice, jake i surove vojničke utvrde za koju su se morali brinuti i ginuti, na Haveli namjestili su Kulenovići svoju obiteljsku tvrđavu-rezidenciju i, počev od rođonačelnika Salihage, mitski plodnoga, izrodili cijeli jedan mali narod, čije ćete srodstvenike danas naći na svih pet kontinenata, u telefonskim imenicima najvećih gradova od New Yorka do Tokija, od Moskve do Capetowna. Ima ih koji procjenjuju da bi danas u svijetu moglo biti najmanje 5.000 izravnih potomaka Kulenovića! [...] Do danas im se izgovor prezimena promijenio, „modernizirao“: Kulénović, razliveno, s dugouzlaznim naglaskom na drugom slogu. Iz djetinjstva nosim u sluhu način na koji su stari Hasanbeg iz Varcara i poduzetni Ibrahimbeg iz Bilajca, djedovi prijatelji, izvorno izgovarali vlastito prezime: Kùlenović, udarno i resko, s kratkosilaznim naglaskom na prvom slogu (LOVRENOVIĆ 2017).

Мајка Вука Куленовића била је Српкиња, Вера Црвенчанин, глумица и прва српска редитељка и сценаристкиња. Вук Куленовић је студирао композицију у Љубљани код Алојза Среботњака, затим магистрирао у Београду код Енрика Јосифа, а усавршавао се у Штутгарту код Милка Келемена, тако да је и по пореклу и по образовању био прави Југословен.

Током студија упознао се са серијалном музиком, али она није оставила трага на његов композиторски развој, већ се веома рано окренуо редуционистичком и репетитивном начину конструкције дела. Од 1979. предавао је на београдском Факултету музичке уметности. Добитник је награда Међународног савременог музичког бијенала у

Венецији, Француског радија, БЕМУС-а, Прешернове награде и других. Јуна 1992. организовао је протест музичара и уметника против режима Слободана Милошевића. Убрзо затим, на основу Фулбрајтове стипендије коју му је доделио Конзерваторијум Нове Енглеске из Бостона, са женом и два сина одлази у Америку. У почетку је држао наставу на школама и колеџима у Бостону, а затим прелази на Berklee College of Music, где је предавао композицију, оркестрацију и контрапункт до своје смрти, 10. априла 2017. године.

У његовим делима примећују се разни утицаји – џез и блуз, индијске раге, народна музика Балкана, рок музика итд. Био је веома продуктиван и написао, по сопственом признању, више од стотину дела за различите саставе – од тога, седам симфонија, шеснаест инструменталних концерата, преко 30 композиција за камерни оркестар, камерна и солистичка дела, хорске и вокалне композиције, ораторијуме, балете, као и музику за 12 филмова и велики број позоришних комада. Многа од ових дела никад нису изведена нити снимљена –упркос томе што је критичар бостонског дневног листа описао Куленовића као „једног од најзначајнијих и најзанимљивијих композитора данашњице“ (BERKLEE 2017), упркос томе што су његову музику наручивали и изводили неки од најугледнијих оркестара Европе попут Концертхебау оркестра, Симфонијског оркестра Штутгартског радија, Националног оркестра Француског радија, као и Словеначка, Београдска, Загребачка и Сарајевска филхармонија. Услед тога можемо рећи да овај импозантан опус тек треба да буде на прави начин проучен и вреднован. Куленовићева најпознатија остварења су: ораторијум *Својанка Мајка Кнежсвојолка* (1988) на стихове његовог оца из 1942. године, затим, *Квазар ОХ 147* за симфонијски оркестар (1975), *Икарус – симфонијски поистлудијум* за симфонијски оркестар (1978), *Расковник* за гудачки оркестар (1981), *Вирицинал* за клавир (1982), *Бој са месецом у коси (Једна појава боја Шиве)* за препарирани клавир (1987), *Механички Орфеј* за гудачки оркестар (1992), *БУГИ*, концерт за клавир и оркестар (1992), *Пределу који несћају*, концерт за гитару и оркестар (1994), али и музика за југословенске филмове *Дорошјеј* (1981), *Имански марш* (1983), *Давишељ поштив давишеља* (1984), *У име народа* (1987) и друге, као и кантата *Нутнос*, изведена на отварању XIV Зимских олимпијских игара у Сарајеву; а од остварења насталих у Америци можемо издвојити *Concerto grosso* за виолончело и гудачки оркестар (2001), *Обожаванье Месеца* за соло виолину и камерни оркестар (2005) и *Шесћу – Елекџричну симфонију* (2008).

Мојој генерацији, која је започела студије на београдском Факултету музичке уметности почетком деведесетих година прошлог века, име Вука Куленовића постало је познато након спектакуларне премијере

клавирског концерта *БУГИ*, у оквиру фестивала БЕМУС 1992. године. Контекст у којем је та композиција настала и изведена, усред распада земље и почетка рата, дао јој је специфичну снагу и значење, што потврђују критике и аналитичке студије о овом делу објављене почетком деведесетих, посебно из пера Зорице Премате и Зорице Којић, у којима је ово дело протумачено као израз безнађа у тадашњој ситуацији, али и отпора диктатури и насиљу сваке врсте.

У интервјуу за дневни лист *Полиџика* 2012. године, Куленовић се присећао свог одласка из земље:

Преселио сам се када сам имао 46 година, све сам почео из почетка и било је тешко. Две године сам радио као гостујући професор, а онда сам на Берклију добио посао. Али то свако прође ко оде у печалбу. Без пријатеља и контаката је тешко, поготову са двоје деце. Набоље је кренуло самим тим што сам у школи стекао реноме, а почеле су да ми се изводе композиције. Вероватно се после Концерта за чело и оркестар у извођењу Бостон виртуоза нешто променило и почели су и други да свирају моју музику. Али не много, јер никад нисам успео ни овде ни тамо да направим оно што људи зову каријером. [...] Такав сам. Пишем музику, а не правим каријеру... (ЛИЈЕСКИЋ 2012).

На питање новинара где је био тежи живот, овде са политиком деведесетих или у Америци, Куленовић је рекао:

Ипак је био тежи овде са ужасном политиком. Сећам се да сам са сином возио бицикл око Калемегдана са управо примљеном платом, а кад смо наишли на штанд са сладоледом моја месечна зарада није била довољна за два сладоледа. И на крају га нисмо ни купили, а ја сам рекао себи да је доста и одлучио да одем (ЛИЈЕСКИЋ 2012).

Овим је Куленовић потврдио да су његови разлози за одлазак били првенствено социоекономски, а не политички, иако је то у Америци представљено другачије. Наиме, како је истакла Мелита Милин у првом прегледном тексту о српској музичкој дијаспори из 2008. године:

занимљиво је да се у последњем издању *New Grove's Dictionary* (2001) Вук Куленовић наводи као југословенски композитор, док су сви други композитори из некадашње СФРЈ добили нове, националне одреднице. Такође, његова биографија на интернету претрпела је извесне измене: тамо пише да је био принуђен да напусти земљу услед политичких претњи (што није било тачно), име клавирског концерта *Boogie* промењено је у *War Boogie*, итд. Могуће је да сам композитор није крив за ове измене, већ да их је начинио његов менаџер, вођен комерцијалним мотивима (MILIN 2008: 98).

Можемо само претпоставити да је идеја била да се Куленовић „прода“ на америчком тржишту као дисидент (што он, упркос протесту који је организовао, заправо није био).

У већ споменутом интервјуу из 2012. године Куленовић је изјавио: „Од када сам отишао у Америку до 2010. моја дела су се ретко изводила у домовини“ (Лилескић 2012); а две године раније, такође у разговору за *Полиџику*, следеће:

Одсутан сам са београдске музичке сцене, мање-више, већ петнаест година – откако не живим у Београду. И свестан сам да сам, како рекосте, „заборављен“. Не само моје име, него и моја музика. Праведно или неправедно, није моје да о томе судим. Међутим, не пишем музику да не бих био заборављен. Чак ни зато да би моја музика била извођена. Компновање је мој живот, једноставно друкчије не могу да живим. Нормално да сам срећан ако се моја музика изводи. Али то није разлог зашто компонујем. То радим пре свега да не бих заборавио самог себе (Шеховић 2010).

Међутим, његова констатација о „заборављености“ и малом броју извођења је само делимично тачна. Наиме, чињеница је да су деведесетих година његова дела била ређе заступљена на концертним програмима, мада је и током ове деценије Радионица за клавирску музику проф. Миланке Мишевић, са којом сам наступала од 1993. године, редовно изводила Куленовићеве композиције за клавир и чембало као што су *Блуз јуџарње звезде*, *Виџинал*, *Хиландарска звона*, *Буколике*, *Лиџурџија кристала*; поред тога, Куленовићева дела за клавир, препарирани клавир и чембало редовно су изводили Нада Колунџија, Милош Петровић и Александар Шандоров, између осталих. Такође, Куленовићева дела су емитована на таласима Другог и Трећег програма Радио Београда. Почев од 2007. године, његова оркестарска и камерна дела су скоро сваке године извођена у Београду– и то чак и она која није успео да пласира у другим центрима. Ево пописа најзначајнијих српских извођења Куленовићевих дела, од његовог пресељења у Америку 1992. до данас, од којих су нека била светске премијере:

1993. – 14. маја у оквиру 2. Међународне трибине композитора у Новом Саду, пијанисткиња Лидија Станковић извела је Куленовићеву *Лиџурџију кристала*. На истој трибини 15. маја Оркестар школе за музичке таленте „Ноггеум Margi“ извео је Куленовићеву *Нарџисову фуџу* за камерни оркестар.

1995. – 16. маја у оквиру 4. Међународне трибине композитора, у задужбини Илије М. Коларца, Симфонијски оркестар Радио телевизије

- Београд под управом Владимира Милића и гитаристкиња Вера Огризовић извели су Куленовићеву композицију *Пејзажи несћајања* за гитару и оркестар.
2002. – 15. новембра Београдска филхармонија под управом Јурија Ткаченка извела је композицију *БУГИ*, Концерт за клавир и оркестар, у Великој дворани Коларчеве задужбине. Солиста је, као и на премијери 1992. године, био Александар Шандоров.
2004. – 3. октобра у оквиру 36. БЕМУС-а, Београдска филхармонија под управом Уроша Лајовица извела је Куленовићево дело *Талас*, за симфонијски оркестар – била је то београдска премијера.²
2007. – 26. новембра у оквиру 16. Међународне трибине композитора, у Сали Београдске филхармоније, Гудачи Светог Ђорђа под управом Биљане Радовановић извели су *Механичкој Орфеја* за гудаче.
2008. – 24. новембра у оквиру 17. Међународне трибине композитора, у холу Народне банке Србије, пијанисткиње Нада Колунџија и Дебра Ричардс извеле су Куленовићеву четвртстепену минијатуру за два клавира *1/4 of De Profundis and Fugue* – била је то светска премијера.
2010. – 29. јануара у Коларчевој задужбини Београдска филхармонија под управом Дорона Саломона из Израела извела је Пету симфонију Вука Куленовића.³
2011. – 20. октобра у Великој дворани Коларчеве задужбине, у оквиру 43. Београдских музичких свечаности, премијерно је изведен Куленовићев Концерт за виолину и гудачки оркестар, који је од њега поручио тадашњи уметнички директор БЕМУС-а Зоран Ерић. Извођачи су били виолиниста Срђан Грујић и оркестар CAMERATA SERBICA под управом Александра Марковића. Ово је био трећи по реду концерт за виолину Вука Куленовића, и други који је премијерно извео Срђан Грујић. Наиме, Грујић је имао прилике да премијерно изведе и Куленовићев први концерт *Лидијски пејзаж*.⁴

² Према сведочењу Јелене Јанковић Бегуш, која је 2004. била један од уредника програма у Југоконцерту, извршном продуценту фестивала БЕМУС, првобитно је било планирано – а то је била и жеља композитора – да се изведе *Електрична симфонија*; међутим, од тога се одустало јер се ова симфонија није уклапала у концепцију програма (због трајања), а било је и других проблема везаних за њено извођење, који су били продукционе и финансијске природе. (Из електронске преписке са Јеленом Јанковић Бегуш, 28. фебруара 2019. године.)

³ О овом делу Куленовић је рекао: „Пета симфонија је поруџбина Симфонијског оркестра из Бостона и до данас није изведена. Написана је у једном ставу, али у основним цртама следи контуре класичне троставачне симфоније. Тематски материјали се ослањају на два 'позајмљена' мотива: ритмички оквир чувеног почетка Бетовенове Пете симфоније и основни мотив првог става Шесте симфоније Чајковског (давно сам га употребио и у *Икару*)“ (ШЕХОВИЋ 2010).

⁴ Други Куленовићев виолински концерт *Adoration of Moon (Обожавање Месеца)* настао је у Америци, где је више пута извођен у Бостону и другим градовима, али у Србији досад није изведен.

- Извођење трећег виолинског концерта на БЕМУС-у испраћено је сјајним критикама у дневним листовима *Полиџика* и *Данас*, као и на Радио Београду.⁵
2012. – 27. јула на Великој сцени Дома омладине изведена су четири гудачка квартета – Други, Пети, Шести и Осми, на фестивалу *Resonate* у оквиру БЕЛЕФ-а. Извео их је Мешовити гудачки квартет из Београда у саставу: Горан Узелац и Селена Јаковљевић (прва и друга виолина), Александра Станић (виола) и Јулијана Марковић (виолончело).⁶
2012. – 3. новембра у холу Народне банке Србије, на свечаном отварању 21. међународне трибине композитора, Ансамбл Градилиште и диригент Премил Петровић извели су Куленовићеву композицију *Voces Nocturnae VIII*, за флауту, кларинет, фагот, две виолине, виолу, виолончело и контрабас.
2014. – 19. септембра у Великој дворани Коларчеве задужбине, композицију *Талас* за симфонијски оркестар поново је извела Београдска филхармонија, овог пута под управом Владимира Куленовића – композиторовог сина – на отварању сезоне под називом „Оптимизам као дијагноза“.
2015. – 26. септембра у холу Народне банке Србије, а у оквиру 24. Међународне трибине композитора, Мешовити гудачки квартет поново је извео Куленовићев Гудачки квартет бр. 6.⁷
2016. – 7. октобра Београдска филхармонија под управом Владимира Куленовића извела је композицију *Бореас, бої северної вейра*, што

⁵ Рецимо, критичарка Зорица Којић је написала: „No, kada je na scenu *Kolarca* stupio delikatni violinista Srdan Grujić, da kao solista sa gudačima izvede Kulenovićev Violinski koncert (2011), sve je najednputa postalo sušta elektrika, život koji brujе posvuda unaokolo u odlučnim pomicanjima, slavljenje postojanja ukратко, na mlaznim motorima izmešanih stvarnosti i fantazmagorije, što buјaju, praskaju, vrište, otimaju se ma kakvoj kolotečini i očekivanom, u svom drhtavom stanju zvučne materije, pobudene radljivosti. [...] Osećali smo se doslovno kao na onoj davnаšnjoj premijeri *Bugija*“ (Коліс 2011).

⁶ О овом извођењу композитор је рекао: „Моји квартети који су ове недеље на програму Белефа настајали су у претходних тридесетак година и дају ми чудан осећај ретроспективе онога што сам написао. Нисам познавао музичаре који ће свирати моје квартете, али сам на проби видео да су изванредни. То је пријатно изненађење, колико год погрешно може да се схвати таква формулација. Сада већ осећам да сам у овим младим музичарима стекао нове пријатеље“ (Лилескић 2012).

⁷ О овом делу Вук Куленовић је написао: „Шести гудачки квартет је најкраћи од мојих девет гудачких квартета. Написан је 2007. године у Бостону [...] а премијерно изведен неколико година касније од стране Мешовитог гудачког квартета на њиховом концерту у оквиру летњег музичког фестивала у Дому омладине у Београду, на којем су на целовечерњем концерту извели четири моја квартета (Други, Пети, Шести и Осми). С обзиром на то да су га премијерно тада заиста изванредно извели, сада је квартет посвећен Мешовитом гудачком квартету, исто као и много обимнији, до сада још неизведен Девети гудачки квартет.“ Из програмске књижице за 24. Међународну трибину композитора *Музичка кугица – инспирумениј, звук и инспирација*. Београд, Удружење композитора Србије, 24–30. септембар 2015.

је била трећа по реду поруџбина Београдске филхармоније у концертној сезони 2016/7. и њоме је отворен циклус „За мегаломане“.

2017. – 10. октобра у оквиру 26. Међународне трибине композитора у Београду, Камерни оркестар Концертанте Факултета уметности у Нишу под управом Милене Ињац извео је композицију *Механички Орфеј*.

2018. – 5. децембра, на завршном концерту прославе јубилеја Музиколошког института САНУ, у Великој дворани Коларчеве задужбине, премијерно је изведен *Concerto precipitato*. Солисти су били виолиниста Срђан Грујић и виолиста Љубомир Милановић, а Гудачима Светог Ђорђа дириговао је Владимир Куленовић. Била је то прва и, засад, једина постхумна београдска/српска премијера неког од остварења Вука Куленовића из његовог „америчког“ опуса.

Овај импозантни списак премијера и других извођења Куленовићевих великих оркестарских, камерних и концертантних дела у Србији (односно, углавном у Београду) за време композиторовог одсуствовања из земље, у несразмери је са бројем и значајем извођења Куленовићевих дела у иностранству, о којима сам пронашла веома мало писаних или звучних трагова. Једино извођење које је значајније одјекнуло била је премијера његове Шесте – *Електиричне симфоније*. Ово потврђују Куленовићеве речи:

моје фиоке [су] пуне прашњавих, углавном неизведених, и прилично дугачких композиција. *Simfonia Celeste* (Четврта симфонија од 80 минута), педесетоминутни концерт за чело и оркестар, седам нових гудачких квартета (осми сам управо прошле ноћи завршио, или ми се тако чини?) и много других, углавном камерних дела... Све у свему, више од стотину композиција, од тога је само трећина изведених (обично једанпут), а осим Шесте симфоније (*Електирична*) ништа није студијски снимљено. Чак првих година баш ништа није изведено. И *Електирична симфонија*, која је победила на значајном конкурс за ново дело (награда је укључивала и финансирање извођења, што је у Америци скоро немогуће добити ако нисте син или љубавница неког банкара, власника кечапа или Кока-Коле), чучала је у фиоци три године пре него што је угледала светлост дана, преживевши не само то, него и моја два срчана удара. Па шта? Чак и да није изведена и снимљена, за то време сам написао Седму симфонију која је изведена прошле године у Лос Анђелесу. [...]

И поред великог броја нових композиција „трезор“ је празан. Само се *Електирична симфонија* може купити преко Интернета на CD Вабе, снимак је одличан, па је ето – препоручујем. Али, коме? У Бостону је подигла на ноге хиљаду људи у трену када је одсвиран последњи такт. Слична је *Буџију* који је Саша Шандоров извео са Београдском филхармонијом пре мог одласка у „америчку причу“, и на известан начин наставак је тога (Шеховић 2010).

Што се тиче споменуте Шесте – *Електиричне симфоније*, Куленовићеве најзначајније америчке премијере, била је то поруџбина Berklee College of Music. У типичном Куленовићевом стилу, она представља компендијум разних жанрова. Дело је изведено 2008. године у Бостону, под управом мађарско-америчког диригента Тибора Пуштаја.⁸ Трајања око 70 минута, ова симфонија је написана за тридесет озвучених инструменталиста и вокалисткињу. Инструментација је еклектична мешавина традиционалног симфонијског и „популарног“ (џез или рок) састава, те извођачки састав обухвата инструменте од виолончела до електричних гитара и басова, од хорни до саксофона. Огромна батерија удараљки (пет извођача) и конгломерат синтисајзера креирају јарку таписерију модерних, у симфонијској музици неубичајених, звучних боја. Куленовић је то овако образложио:

Већ више од 10 година предајем на Берклију; ово дело је комбинација разних стилова које сам слушао док сам пролазио кроз ходнике школе, било да су у питању латиноамеричке удараљке, синтисајзери, бендови који изводе блуз или бибап. Пре него што сам дошао на ову школу, предавао сам на различитим институцијама, углавном у домену такозване „класичне музике“. Међутим, још тада сам имао бројна иступања у различите музичке стилове, од индијских рага, ворлд мјузика, џеза и рока. Једног дана сам чуо групу студената како свирају на електричним гитарама и знао сам да морам да их укључим у свој оркестар (TOSCANO s.a.).

Лабугова њесма – Concerto precipitato

Concerto precipitato (Ужурбани концерт) за виолину, виолу и гудачки оркестар, једна од Куленовићевих последњих довршених композиција, премијерно је изведен 5. децембра 2018. у Великој дворани Коларчеве задужбине у Београду, на свечаном концерту поводом обележавања 70. годишњице рада Музиколошког института САНУ. Концерт је заснован на композиционим поступцима и техникама познатим из ранијих Куленовићевих дела. Како истиче Марија Масникоса у раду посвећеном рецепцији минимализма у српској музици с краја XX века:

Извођење Гласове и Вилсонове опере *Ајнишјајн на њлажи* на БИТЕФ-у 1976. године надахнуло је тадашње младе композиторе, који нису имали индивидуално креативно искуство са тврдокорним модерним минимализмом. Начин на који је Филип Глас „преформулисао“

⁸ Снимак овог извођења доступан је на Куленовићевом Youtube каналу, који је и даље активан: <<https://www.youtube.com/watch?v=t57u5M0ulQo>> 15. 2. 2019.

стриктну минималистичку репетитивност инспирисао је млађе композиторе да креирају мање обавезујуће, „слободније“ минималистичке процесе. [...]

Најуспешнија постминималистичка дела с краја седамдесетих и из осамдесетих година прошлог века садржала су елементе фолклора (попут „плеса“ и „певања“ у *Расковнику* Вука Куленовића), [...] различите засебно компоноване и конвенционално кодиране тематске јединице и гестове (на пример у *Механичком Орфеју* Вука Куленовића) итд. (MASNIKOSA 2012: 188–189).

У свом тумачењу Куленовићевих дела с почетка деведесетих, Зо-рица Премате је истакла:

Његова је музика често склона да успоставља такве корелације са временом у којима је покрет безброј пута механички поновљен, са нагомилавањем „материјала нижег реда“. Фигурација преузима улогу градителја музичког тока и, мултипликована и у различитим варијантама микроскопског предлошка, усмерава изградњу форме. У таквом стању звучне расипности музика реагује рефлексом сопственог понављања, а огромна количина редуваног материјала диктира, као ослобођена звер, формалне контуре дела [...]. Потенцијална енергија ових бритких тема-фигура (и њихових деривата-варијабли) претвара се у кинетичку њиховим обилним понављањем [...]. Куленовићева музика поседује специфичан однос према самој себи: поједини мотиви-фигурације-флоскуле круже међу композицијама као изванредан вид самоплагијата [...]. Стога се усуђујемо да закључимо да је за Куленовића препознавање властитих музичких мотива навика, а њихово уграђивање и понављање рефлекс (ПРЕМАТЕ 1997: 13–16).

Concerto precipitato садржи све горе описане поступке, иако га од *Механичког Орфеја* или *Буија* дели четврт века. Због тога се можемо сложити са Данијелом Кулезић која је, говорећи афирмативно о композиторовом темпераменту, истакла и изванредан маниризам, који се манифестује у

густим звучним блоковима заснованим на остинату, који нарастају путем репетиције и експанзије у мелодијски редуковане, али ритмички и колористички оргијастичке ерупције. Његов *Расковник* [...] указао је на моћ робушног талента којем није недостајало инспирације и креативног нагона, али некако је композитор пропустио да уочи значај развијања свог талента, па је већ крајем осамдесетих постало тешко разликовати једно његово дело од другог (KULEZICH 2001).

Concerto precipitato остварен је у слободној троставачној форми: два бриљантна спољна става уоквирују ламентозни централни, при чему

се последња два става изводе без прекида. Куленовићеви минималистички корени видљиви су у коришћењу минимума градивног материјала: наиме, целокупан мелодијски садржај базиран је на варијацијама и фигурацијама проистеклим из три интервала – умањене квинте, мале секунде и „празне“, чисте квинте. Распоред тоналних центара у концерту одговара овим интервалима: на почетку првог става то је оса $Gis-D$, а од солистичке каденце (т. 116) тежиште се постепено пребацује на осу $C-G$; став се завршава $in G$. Други став започиње $in G$, али се већ након 13 тактова премешта $in C$; хармонија је статична, јер се кроз готово читав став протеже педал („бордун“) у дубоким гудачима. Овај педал је задржан и у највећем делу трећег става, а од четвртог такта после партитурне ознаке M музички ток се враћа $in G$ (те педал G преовладава до краја концерта).

Елементи познати из других Куленовићевих остварења – френична остината, прегнантна, готово манична репетитивност, квази-фолклорни непарни („аксак“) ритмови, варијантне трансформације оскудног мотивског материјала, псалмодични напеви, симулација свирања на фолклорним инструментима попут гусала – сједињују се и прожимају. У маниру концерта греса, солисти су „први међу једнакима“: наиме, током читаве композиције, солистичким инструментима местимично су поверене веома виртуозне деонице, у самосталним наступима или у пару, да би се већ у следећем кораку сјединили с оркестром; овакав третман солистичких инструмената такође је познат из ранијих Куленовићевих концерата. С обзиром на статичност хармоније и оскудност мелодике, ритам је преузео улогу генератора музичке енергије, а Куленовићево мајсторско обликовање музичког времена и вештина у константном трансформисању стално истог материјала, осигурава да композиција ниједног тренутка не западне у баналност или монотону предвидљивост.

Закључак

Куленовићева „лабудова песма“ сведочи да је композитор и након пресељења у Бостон остао веран стваралачкој методологији успостављеној у Београду, на преласку из седамдесетих у осамдесете године прошлог века. Упркос композиторовим притужбама на „заборављеност“ у средини из које се отиснуо у свет, његова дела су релативно често извођена у Србији, поготово у Београду – штавише, континуирана присутност његовог опуса на српским (превасходно београдским) концертним подијумима, број и значај српских премијера његових дела током протекла четврт века, као и њихова критичка рецепција,

квалитативно и квантитативно далеко надмашују извођења Куленовићевих остварења у Америци и остатку света.

У контексту проблема „повратка“ „изгубљених“ генерација у историју српске музике, није погрешно констатовати да, упркос томе што је последњих 25 година живота провео у Америци, Вук Куленовић нипошто није био „заборављен“, нити је икада престао да буде „наш“ композитор – југословенски, српски, београдски... Његова дела извођена су на концертним подијумима, привлачила су пажњу публике и критике; о њему је писано у релевантним часописима, посвећиване су му емисије на Радио Београду итд. Са данашње дистанце, тешко је проценити да ли би Куленовићева каријера текла другачијим током да је остао у Србији. Као уметник и као човек, Куленовић се, на преласку из XX у XXI век, нашао у процепу између незадовољства политичком и економском ситуацијом у Србији и маргиналног статуса савремене уметничке музике у САД. Преласком у Америку, његова музика остала је без контекста који јој је обезбеђивао релевантност, тј. омогућавао да се његова махнито репетитивна, редундантна, аутоцитатна дела тумаче као „горка карикатура живота“, „избезумљена производња митологије“, „музика очајања“, „израз немоћи доведене до агресије“, или „обред прочишћења“ – како су их окарактерисале Премате, Којић, Кулезић или Масникоса. Вук Куленовић био је свестан своје позиције; упитан да сумира најзначајније резултате својих америчких година, ставио је у први план свог сина Владимира: „Он има и времена, и могућности, и талента и способности (укључујући упорност) да оствари успешну, ако не и велику диригентску каријеру. [...] Ако ништа друго, то је једна светла тачка моје ’америчке приче’“ (Шеховић 2010). У истом интервјуу, Куленовић је изјавио: „ускоро намеравам да се пензионисем и вратим у Београд, па можда онда и нећу бити баш толико ’заборављен’“ (Шеховић 2010). Нажалост, ова жеља му се није остварила.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЛИЈЕСКИЋ, Биљана. „Музика и физика су повезане.“ *Политика* 24. јул 2012. <<http://www.politika.rs/scc/clanak/226936/Muzika-i-fizika-su-povezane>> 15. 2. 2019.
- МЕДИЋ, Ивана. „Америка је други свет – разговор са композиторком Наташом Богојевић.“ *Музички талас* год. 21, бр. 44 (2015): 20–27. <<http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/2497>> 15. 2. 2019.
- МЕДИЋ, Ивана. *Паралелне историје – Сиваралашиво српских композиitora уметничке музике у дијаспори*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. *Дванаест лаких комада*. Београд: Просвета, 1997.
- Програмска књижица за 24. Међународну трибину композитора *Музичка култура – инструменти, звук и инспирација*. Београд: Удружење композитора Србије, 24–30. септембар 2015.
- ШЕХОВИЋ, Мухарем. „Музичко писмо из Бостона.“ *Политика* 28. јануар 2010. <<http://www.politika.rs/scc/clanak/121372/Muzicko-pismo-iz-Bostona>> 15. 2. 2019.

- BERKLEE staff. "In memoriam Vuk Kulenovic." *Berklee Blogs* 13 April 2017. <<http://blogs.berklee.edu/2017/04/in-memoriam-vuk-kulenovic/>> 15. 2. 2019.
- BOHLMAN, Philip V. *A Very Short Introduction to World Music*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2002.
- DUBINETS, Elena. "Defining Diaspora through Culture: Russian Émigré Composers in a Globalising World." In: ZUK, Patrick, Marina Frolova-Walker (eds.). *Russian Music Since 1917 – Reappraisal and Rediscovery*. Proceedings of the British Academy 209. Oxford: Oxford University Press (published for the British Academy), 2017, 330–355.
- KOJIĆ, Zorica. „Sušta elektriika.“ *Danas* 21. oktobar 2011. <<https://www.danas.rs/kultura/susta-elektriika/>> 15. 2. 2019.
- KULEZICH, Daniela. "How to Survive a Murder: An Introduction to Music and Artistic Life in Yugoslavia." *Journal of Music* 1 September 2001. <<http://journalofmusic.com/focus/how-survive-murder-introduction-music-and-artistic-life-yugoslavia/>> 15. 2. 2019.
- LOVRENOVIĆ, Ivan. „Vuk Kulenović (umjesto nekrologa).“ Blog Ivana Lovrenovića 15. april 2017. <<http://www.ivanlovrenovic.com/clanci/sarajevski-dnevnik/ivan-lovrenovic-vuk-kulenovic-umjesto-nekrologa/>> 15. 2. 2019.
- MASNIKOSA, Marija. "The Reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian Music of the Late 20th Century." *New Sound* 40 (2012): 188–189.
- MEDIĆ, Ivana. "Music of the Lost Generation: Serbian Émigré Composers." In: MILIN, Melita, Jim Samson (eds.). *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014a, 143–164. <<http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/3604>> 15. 2. 2019.
- MEDIĆ, Ivana. "Arhai's *Balkan Folktronica*: Serbian *Ethno Music* Reimagined for British Market." *Музиколоџија/Musicology* 16 (2014b): 105–127. <<http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/3611>> 15. 2. 2019.
- SAMSON, Jim. *Music in the Balkans*. Leiden – Boston: Brill, 2013.
- SLOBIN, Greta N. *Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939)*. Boston MA: Academic Studies Press, 2013.
- TARUSKIN, Richard. "Russia." In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 4. London – New York: Macmillan Grove's Dictionaries of Music, 1992.
- TOSCANO, Roberto (s.a.). "Interview with Vuk Kulenović." цитирано према: „Vuk Kulenović.“ *Serbica Americana*. <<http://www.eserbia.org/sapeople/music/189-vuk-kulenovic/>> 15. 2. 2019.

Ivana N. Medić

MUSIC OF THE LOST GENERATION:
VUK KULENOVIĆ'S "AMERICAN STORY"

Summary

This paper is the latest in the series in which the author discusses the professional paths of Serbian composers who left the country during and after the dissolution of the socialist Yugoslavia and continued their careers abroad. In this paper the analytical lens is directed at the professional and personal "odyssey" of Serbian/Yugoslav composer Vuk Kulenović (1946–2017). In the early 1990s he became one of the countless Yugoslav artists and intellectuals who left the country (which was in the state of disintegration) and tried his luck abroad – with mixed success. Kulenović himself went to Boston MA, USA in 1992, and remained there until his death in 2017. After the introduction which provides an overview of Serbian musical diaspora that has formed over the past thirty years, the likely reasons behind the composers' decision to emigrate, and arguments for their (re)inclusion into Serbian music history, the focus is shifted to Kulenović's professional

journey before and after moving to the United States. The central hypothesis is that, in spite of his claims to the contrary, Kulenović has never been forgotten in Serbia. Namely, although he was physically absent from the country, his music (including large-scale orchestral works) was regularly performed in Serbia (mostly in Belgrade). The argumentation is supported by a list of Kulenović's most important performances in Serbia over the 25-year period (1993–2018). The composer's final completed work *Concerto precipitato* for violin, viola, and string orchestra, premiered posthumously on 5 December 2018 at the Great Hall of the Kolarac Foundation in Belgrade, is also analysed.

Keywords: Vuk Kulenović, emigration, diaspora, United States of America, contemporary Serbian music.