



UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI

MATICA SRPSKA

ŽIVOT I DELO RUDOLFA BRUČIJA
KOMPOZITOR U PROCEPU IZMEĐU ESTETIKA I IDEOLOGIJA

– ZBORNİK RADOVA –

Novi Sad, 2018.

SADRŽAJ

<i>estetika / ideologija / istorija</i>	– 12
Мирјана Веселиновић Хофман Авангардна имагинација у ‘пустолини’ хуманизма авангарде	– 13
Stevan Kovač Tikmajer Rudolf Bruči i nova poljska škola	– 26
Svenka Savić i Vera Obradović Ljubinković Ženski likovi u baletima Rudolfa Bručija: praizvedba <i>Katarine Izmailove 77</i>	– 34
Nemanja Sovtić Nerealizovane stvaralačke intencije Rudolfa Bručija u svetlu kompozitorovih kreativnih opredeljenja i idejnih orijentacija	– 53
Borislav Čičovački Specifičnosti i značaj stvaralaštva Rudolfa Bručija	– 71
<i>žanrovska područja / tehnike / dela</i>	– 92
Мелита Милин Кантате у опусу Рудолфа Бручија	– 94
Ivan Moody Concerti non abbreviati: the many worlds of the concertos of Rudolf Bruči	– 106
Bogdan Đaković <i>Gilgameš</i> Rudolfa Bručija	– 114
Ivana Medić Simfonijsko stvaralaštvo Rudolfa Bručija između socijalističkog estetizma i umerenog modernizma	– 125
Milan Milojković Improvizacija, aleatorika i proširene tehnike u kompozicijama <i>Imaginacije</i> i <i>Ptice</i> Rudolfa Bručija	– 147
<i>sećanja</i>	– 164
Ira Prodanov i Danijela Kličković Pedagoška delatnost Rudolfa Bručija iz vizure njegovih studenata	– 165
<i>građa</i>	– 181
Petar Pečur Diskografski opus Rudolfa Bručija: uvid u objavljena snimljena djela	– 182
<i>ekskurs: Olga Bruči</i>	– 209
Svenka Savić Olga Bruči: nepravedno zapostavljena operaska umetnica u istoriji Opere SNP-a	– 210

SIMFONIJSKO STVARALAŠTVO RUDOLFA BRUČIJA IZMEĐU SOCIJALISTIČKOG ESTETIZMA I UMERENOG MODERNIZMA *

Dr Ivana Medić

Muzikološki institut SANU, Beograd

ivana.medic@music.sanu.ac.rs

Apstrakt: U ovom radu bavim se opravdanošću primene termina *socijalistički estetizam* (Lukić 1983) i *umereni modernizam* (Medić 2004; 2007; 2013) na simfonijsko stvaralaštvo Rudolfa Bručija, nastalo u razdoblju od završetka Drugog svetskog rata do sredine sedamdesetih godina XX veka. U oba slučaja, ukazuje se na specifičnu poziciju SFR Jugoslavije „između Istoka i Zapada” u vreme Hladnog rata. Kompozitori Bručijeve generacije vremenom se udaljavaju od početnih stilskih premisa socijalističkog realizma i akademskog klasicizma (Radovanović/Janković 2003) i postepeno uvode (neo)ekspresionističke ili (neo)impresionističke elemente, često uz prisustvo (imaginarnog) folkloru, pri čemu se uočava njihova težnja za pomirenjem tradicionalnih i modernističkih, kao i regionalnih i internacionalnih tendencija i sistema vrednosti.

Ključne reči: Rudolf Bruči, simfonije, orkestarska muzika, socijalistički estetizam, umereni modernizam.

Rudolf Bruči, kompozitor koji je, nakon studija muzike u Beogradu, čitavu svoju profesionalnu delatnost vezao za Novi Sad, stvarao je simfonijsku muziku tokom svih pet decenija svoje karijere, od sredine četrdesetih do sredine devedesetih godina XX veka (Tabela 1).¹ Poziv organizatora da učestvujem u radu naučnog skupa *Rudolf Bruči: kompozitor u procepu između estetika i ideologija* bio je povod da istražim simfonijski opus ovog značajnog srpskog i jugoslovenskog kompozitora XX veka koji je donedavno, sticajem raznih okolnosti, bio „na sporednom koloseku” srpske muzičke istorije.

Tabela 1. Simfonijsko stvaralaštvo Rudolfa Bručija - popis dela

Zahvaljujem dr Nemanji Sovtiću (Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu) i dr Nadi Bezić (voditeljica knjižnice, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb) na pomoći oko lociranja i nabavke partitura Bručijeve orkestarske muzike.

Godina nastanka	Naziv dela	Lokacija partiture
1947.	<i>Rondo giocoso</i> , za orkestar	Prekucana partitura: Biblioteka Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu
1949.	<i>Sinfonietta</i> , za orkestar	nepoznata
1951.	<i>Prva simfonija</i> , za orkestar	U rukopisu: fond „Rudolf Bruči” Hrvatskoga glazbenog zavoda
1954.	<i>Maskal</i> , simfonijska svita, za orkestar	U rukopisu: nototeka Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu
1964.	<i>Sinfonia lesta</i> , za orkestar	U rukopisu: Rukopisno odeljenje Matice srpske, Novi Sad. Partitura: Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1965.
1965.	<i>Sinfonietta</i> , za orkestar	U rukopisu: fond „Rudolf Bruči” Hrvatskoga glazbenog zavoda
1970.	<i>Concertinoper orchestra</i>	Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1970.
1970.	<i>Metamorphoses B-A-C-H</i> , za gudački orkestar	Novi Sad: Udruženje kompozitora Vojvodine, 1973.
1971.	<i>Treća simfonija</i> , za orkestar	Novi Sad: Udruženje kompozitora Vojvodine, 1971.
1996.	<i>Giocchi metamorphosi con due intermezzi</i> , za orkestar	Fotokopija autografa: Biblioteka Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu

U prvoj iscrpnoj studiji stvaralaštva Rudolfa Bručija,² proistekloj iz njegove doktorske disertacije, Nemanja Sovtić se bavi Bručijevim kompozitorskim radom, ali daje i široku analizu jugoslovenskog društvenopolitičkog konteksta koji je omogućio nastavak njegovog opusa.³ Premda je Sovtić detaljno argumentovao zbog čega smatra da su uobičajena stilski razmatranja neprikladna u Bručijevom slučaju, te je čitav njegov opus, nastao tokom gotovo pet decenija, obuhvatio kovanicom *nesvrstani humanizam*, ovom prilikom želim da se posvetim upravo razmatranju pojedinih stilskih karakteristika. Konkretno, želim da ispitam primenljivost termina *soci-*

jalistički estetizam (socijalistički modernizam) i umereni modernizam na simfonijsko stvaralaštvo Rudolfa Bručija.⁴

Problemom *umerenog modernizma* bavim se gotovo dve decenije – počev od svog diplomskog rada o klavirskoj muzici Vasilija Mokranjca,⁵ a zatim i monografije posvećene istoj tematici,⁶ preko radova u kojima se fokusiram na ideološke postavke umerenog modernizma u Srbiji / SFR Jugoslaviji,⁷ ali i u Sovjetskom Savezu,⁸ do skorašnjih razmatranja simfonijske muzike Vasilija Mokranjca u „orbiti” simfonijskog opusa Dmitrija Šostakoviča,⁹ kao i simfonijskog stvaralaštva Bručijevih sovjetskih savremenika.¹⁰ Tokom ove dve decenije „testirala” sam svoje hipoteze na primeru simfonijskih i klavirskih ostvarenja naših i sovjetskih kompozitora, a pojedine svoje pretpostavke vremenom modifikovala.

Termin *umereni modernizam* (*gemäßigte Moderne*) je skovao Teodor V. Adorno 1939. godine, kao negativnu odrednicu za stvaralaštvo kompozitora koje je smatrao „regresivnim” i „dostojnim prezira”.¹¹ Umereni modernizam je oksimoron zato što modernizam ne treba da bude „umeren”, već upravo suprotno! Naime, prema tumačenju Đanija Vatima (Gianni Vattimo),¹² Adrijana Marina (Adrian Marino),¹³ Miška Šuvakovića¹⁴ i drugih, modernizam je megakultura određena projektom modernosti i zaokupljena odvajanjem od tradicije i napretkom; prema ovim autorima, progres i novina su vrhunske vrednosti modernizma koje se mogu doseći evolucijom ili revolucijom.¹⁵ S druge strane, umereni modernizam je stilaska formacija čija je glavna odlika težnja za pomirenjem modernog i tradicionalnog, kao i lokalnog i globalnog. Predstavnici ovog stilskog opredeljenja interesuju se za glavne tokove internacionalnog modernizma, ali odbacuju njegova najradikalnija ispoljavanja, kao i modernističke utopije. U literaturi se može naći više od deset termina, u rasponu od neutralnih do pejorativnih, koji se u različitim istorijskim pregledima savremene muzike koriste, manje-više, kao sinonimi – npr. umereni mejnstrim, modernistički mejnstrim, srednji put, umereno savremen muzički jezik, akademski modernizam, modernistički estetizam i sl.¹⁶ Na tehničkom nivou muzičkog diskursa, Arnold Vital (Arnold Whittall) identifikuje tri odlike dela koja svrstava u „umereni mejnstrim”:

- mogućnost razlikovanja konsonance i disonance, čak i kada više nema apsolutnog hijerarhijskog preimućstva konsonance;
- prisustvo motivskog ili tematskog izlaganja i/ili razvoja;
- prisustvo ritmičke i/ili metričke pravilnosti.¹⁷

Pored toga, prema Vitalu, dela koja pripadaju „umerenom mejnstrimu” (što je već po sebi pleonazam), moraju zadržati vezu sa dur-mol sistemom, kao i sa postojećim žanrovskim i formalnim obrascima karakterističnim za tonalnu muziku, čak i kada je ta referenca na nivou kritike, odnosno dekonstrukcije.¹⁸

Tumačeći ostvarenja iz domena vizuelnih umetnosti, Šuvaković navodi da umereni modernizam preobražava ekscesne rezultate neoavangardi i avangardi u umerenu, potrošačku, masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva, te se uspostavlja kao ideološki neutralna, ekspresivno-figurativna i dekorativna umetnost.¹⁹ Međutim, ovde nailazimo na dva teorijska problema. Najpre, ovo Šuvakovićevo određenje teško da je primenljivo na savremenu umetnost u Jugoslaviji, posebno u domenu umetničke muzike, jer savremena muzika nikad nije postala deo masovne kulture u pravom smislu reči, već je uvek imala elitistički status. Pored toga, Šuvaković ne pravi razliku između umerenih modernizama u kapitalističkim i socijalističkim zemljama u decenijama nakon Drugog svetskog rata, iako su oni konceptualno različiti i do njih se došlo drugačijim putanjama. Zbog toga su korisni termini-sintagme koji sadrže pridev „socijalistički”, kao što je *socijalistički estetizam*, koji je u srpsku teoriju književnosti uveo Sveta Lukić 1983. godine,²⁰ dok Ješa Denegri koristi termin *socijalistički modernizam* na području vizuelnih umetnosti.²¹ U oba slučaja, ukazuje se na specifičnu poziciju Jugoslavije „između Istoka i Zapada”,²² posebno u vreme hladnoratovske blokovske podele – s tim što se već od pedesetih godina XX veka Jugoslavija sve više okreće Zapadu. Šuvaković naziva *socijalistički modernizam* „paradoksalnim” i ukazuje da se „u okviru realnog socijalizma kao revolucionarne prakse modernističkog klasnog progressa pojavljuje u jednom istorijskom trenutku potencijalnost razvoja kao zapadnog modernizma, a to znači modernizma koji u samoupravnom socijalizmu dobija svoju unutrašnju autonomiju i spoljašnju funkciju”,²³ pri čemu je *unutrašnja autonomija* označavala „mogućnost imanentnog razvoja estetičkih, filozofskih, naučnih ili umetničkih praksi na način zapadnog *rada* bez neposrednog partijskog valorizovanja”,²⁴ dok je *spoljašnja funkcija* značila „deklarativno priznavanje i pozivanje na *partijnost* i *revolucionarne tradicije* kao kriterijum pripadnosti ili odanost zadatim idealitetima ili *brendovima* samoupravnog socijalističkog društva”.²⁵ Šuvaković zaključuje da je reč „o promenama koje su bile istovremeno ponovno otkriće i razvoj autonomije umetnosti u uslovima centralizovane vlasti i njene kulturne politike”.²⁶ Mirjana Veselinović Hofman ističe da su umetnici bili

slobodni da biraju *šta i kako* stvaraju, pod uslovom da svojim delovanjem ne ugroze sistem.²⁷

U napisima Ričarda Taraskina (Richard Taruskin) i drugih muzikologa i istoričara umetnosti rasvetljena je uloga američke obaveštajne službe CIA u finansiranju i promovisanju modernističke umetnosti.²⁸ Američki Kongres za slobodu kulture (Congress for Cultural Freedom) osnovan je 1950. godine; u kontekstu globalnih političkih tenzija, kultura i umetnost su postale instrumenti američke propagande. Kako navodi Petar Ćuković, Kongres je, prema zamislama svojih utemeljivača, trebalo da, pre svega u Evropi, štiti interese američkog poimanja slobode, a da se suprotstavi propagandističkim aktivnostima Sovjetskog Saveza i da spreči svaku mogućnost „sovjetizacije” Evrope i prodiranja komunizma na Zapad.²⁹ Ćuković ističe da je, kada je reč o umetnosti, činjeno sve kako bi se afirmisala ideja „slobode stvaralaštva” kao najviši simbolički izraz „slobodnog”, „demokratskog” društva, nasuprot opresivnoj, ograničavajućoj praksi u „neslobodnom”, „totalitarnom” društvenom sistemu Sovjetskog Saveza i satelitskih istočnoevropskih zemalja.³⁰

U ovom kontekstu, zanimljivo je to što je Rudolf Bruči prigovarao kako jugoslovenska vlast ne vodi dovoljno računa o svojim umetnicima i ne trudi se da ih plasira na inostrano tržište.³¹ Naime, u skladu sa potrebom da se koncept samoupravnog socijalističkog društva, simbolički ovaploćen u deklarisanju slobodi stvaralaštva, afirmiše na Zapadu, sve aktivnosti vezane za predstavljanje jugoslovenske umetnosti i kulture u svetu odvijale su se preko Saveta za nauku i kulturu Vlade FNRJ (SFRJ), tj. preko njegovog Odeljenja za naučne i kulturne veze sa inostranstvom, koje je osmišljavalo i organizovalo kolektivne i samostalne nastupe naših umetnika u Zapadnoj Evropi. Ćuković ističe da je npr. Petar Lubarda uživao podršku vlasti i da je već 1952. godine otvorena izložba njegovih radova u Jugoslovenskoj galeriji u Parizu.³² Međutim, srpska umetnička muzika nikada nije dobila ovakvu sistemsku podršku, što je doprinelo njenoj relativno marginalnoj poziciji, kako na domaćoj, tako i na internacionalnoj sceni. Kako je istakao Bruči: „Žalosno je što praktično nismo ‘izvozili’ baš ništa. Sve se svodilo na povremene pozive jugoslovenskim ansamblima da gostuju u pojedinim gradovima Zapadne Evrope (...) Teško se kod nas i u lokalnim granicama jedno muzičko delo probije do neke šire afirmacije.”³³

Pored toga, potrebno je napraviti razliku između umerenog modernizma u zemljama koje su imale jake modernističke i avangardne pokrete i u prvoj, i u drugoj

polovini XX veka, u kojima je povratak prijemčivijoj muzici zaista mogao da deluje „regresivno” (da upotrebimo Adornov termin) – i onih poput Jugoslavije koje su, sticajem istorijskih okolnosti, kasno započele razvoj svojih kulturnih institucija, te su tokom čitavog XX veka pokušavale da se uključe u evropske tokove, uz svest o infrastrukturnim i diskurzivnim ograničenjima vlastite sredine. U ovom kontekstu treba sagledati stvaralaštvo Bručija i drugih srpskih simfoničara prve posleratne generacije. Muzička akademija u Beogradu, osnovana tek 1937. godine, tokom nemačke okupacije radila je sa prekidima, tako da tek nakon završetka rata diplomira prva generacija kompozitora. Njihovi profesori kompozicije i teorijskih predmeta insistirali su na savladavanju klasičnih formalnih obrazaca i korišćenju pristupačnog harmonskog jezika, prvenstveno usled potrebe da se „nadoknadi zaostatak za Evropom” mlade srpske muzičke tradicije i spreči diletantizam; marksistički rečeno, smatralo se da bez solidne „baze” ne može biti „nadgradnje”. Posebno su visoko vrednovane simfonije, ne samo kao vrhunac zanatskog umeća kompozitora, već i usled posebne estetske, pa i moralne vrednosne dimenzije pripisane ovom žanru. Ovo je, čini mi se, glavna razlika između „socijalističkog” i „kapitalističkog” umerenog modernizma, jer su u ateističkoj (sovjetskoj) marksističkoj estetici simfoniji (posebno „herojskoj simfoniji” u betovenovskom smislu) bile pripisane vrednosti koje je nekad zastupala misa ili liturgija.³⁴ Tako su kritičari zamerili Bručiju što mu je prva izvedena kompozicija bila *Sinfonietta*, a ne „prava” simfonija: „Mi bismo više voleli da je (kompozitor) pokazao da ume da savlada formalnu strukturu klasične simfonije, nego što je pokušao da u modificiranom sonatnom obliku u jednom stavu iscrpe sadržajno i formalno simfoniju kao cikličnu formu od četiri stava.”³⁵ Zbog toga se Bruči, u narednim svojim delima, potrudio da kritičarima dokaže da ume da piše simfonije!

Premda se Bruči i drugi kompozitori njegove generacije vremenom udaljavaju od početnih akademsko-klasičarskih³⁶ i romantičarskih stilskih premisa i svoj prosede obogaćuju (neo)ekspresionističkim ili (neo)impresionističkim elementima, često uz prisustvo (imaginarnog) folkloru, njihova umerenomodernistička težnja za pomirenjem tradicionalnih i modernističkih, kao i regionalnih i internacionalnih tendencija i sistema vrednosti, nije bila plod njihove stvaralačke nemoći, niti neobaveštenosti o aktuelnim svetskim trendovima, već proizvod sticaja okolnosti. Naime, od kompozitora koji su u to vreme stvarali u Srbiji, očekivalo se da zadovolje nekoliko, često suprotnih kriterijuma:

- najpre, da doprinesu utemeljenju dotad nepostojeće, srpske simfonijske tradicije – kako u zanatskom, tako i u idejnom smislu;
- zatim, da doprinesu razvoju institucija urušenih za vreme Drugog svetskog rata – ili onih koje pre rata nisu ni postojale;
- da komponuju muziku koja će zadovoljiti državni aparat, koji je delovao preko ministarstava, esnafskih udruženja, radio-stanica i sl.;
- dalje, da komponuju muziku koja će biti profesionalno dobro urađena, nediletantska, savremena;
- ali, nasuprot tome, od te muzike se očekivalo i da bude pristupačna širem krugu slušalaca, a ne samo kulturnoj eliti. Ovaj poslednji zahtev bilo je najteže ispuniti, jer su čak i umerenomodernistička ostvarenja bila prilično izazovna, s obzirom na sveukupni kulturni nivo naše sredine (u kojoj su čak i Mocartova dela bila „ozbiljna muzika“!).

Vidimo, dakle, da se od kompozitora očekivalo da zadovolje vrlo različita, često kontradiktorna očekivanja i zahteve. Raslojenost kriterijuma ponekad je dovodila do primene nekompatibilnih kompozicionih sredstava primenjenih u okviru umerenomodernističkih ostvarenja. Na primer, u tekstu pod nazivom „Nemogućnost sinteze klasičnog oblika i serijelnog postupka: programnost kao opravdanje nekoherentnosti“, Vladan Radovanović, jedan od najistaknutijih srpskih avangardista, dokazuje nekompatibilnost sonatnog oblika i sonatnog ciklusa sa upotrebom dodekafonskih i serijalnih procedura – koristeći primer Pete simfonije Aleksandra Obradovića (ali i Violinskog koncerta Albana Berga).³⁷ Vladimir Tošić, jedan od pripadnika grupe kompozitora koja je u srpsku muziku uvela minimalizam i redukcionistički princip izgradnje muzičkog dela, takođe je oštro kritikovao ovakav pristup: „Apsurdno je da su upravo oni koji su nas optuživali za uvoz zapadne muzike najviše uzeli sa strane: potpuno tuđ završen muzičko-formalni sistem na koji su, često na silu, kalemili lako prepoznatljive melodijsko-ritmičke nacionalne floskule, pri čemu su nastajale krajnje nesuvisle muzičke tvorevine koje niti su bile nove, niti dobre, niti nacionalne – na primer, sonatni oblik sa jednom serijalnom temom, a drugom folklornom! To je stilski nekoherentna, muzički nesvarljiva celina koja nikom nije potrebna.”³⁸

Na ideološkom nivou diskursa, razlaz FNR Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom i napuštanje socrealističke dogme nije automatski doveo do potpunog otvaranja mogućnosti za sprovođenje revolucionarnih umetničkih preobražaja. Osnovni razlog

za to bio je taj što, u mladom komunističkom sistemu, radikalna kritika nije bila dopuštena, jer je mogla da ugrozi tek uspostavljene društvene ideologije i utopije. S druge strane, uslov koji Peter Birger (Peter Bürger) ističe kao presudan za nastanak avangarde - a to je samokritika celokupne institucije umetnosti inicirana „iznutra”, u zreloom buržoaskom društvu³⁹ - takođe nije bio ispunjen. Usled toga, među našim muzičkim profesionalcima je, od pedesetih godina prošlog veka nadalje, prevladalo mišljenje da kompozitori treba da tragaju za novinom, ali ne po cenu odbacivanja tradicionalnih izražajnih sredstava, te da je postepeno uvođenje novih tehnika poželjnije od naglog prekida sa prošlošću.⁴⁰ Termin „novina” koristim sasvim uslovno, jer je u srpskom posleratnom kontekstu čak i neoklasicizam mogao biti shvaćen kao novina (o čemu svedoči recepcija čuvenog autorskog koncerta Dušana Radića i Enrika Josifa),⁴¹ jer taj stil nije postojao u našoj međuratnoj muzici.

U svom pregledu posleratne srpske muzike Melita Milin identifikuje četiri linije tj. etape modernizma, s tim što ih ona ne određuje kao umerenomodernističke⁴² - dok bih ja upravo insistirala na tome da su sve četiri linije umerenomodernističke. To su, redom, neoromantičarska/neoekspresionistička, objektivistička/neoklasična, zatim, neoarhaična, koja se poziva na srpsku srednjovekovnu baštinu (makar samo na nivou uzora⁴³) i, najzad, „lokalna avangarda”.⁴⁴ Ova četvrta, „najmodernija” i „najzapadnjačkija” tendencija doživela je veliki zamah početkom šezdesetih godina XX veka, nakon osnivanja Zagrebačkog bijenala savremene muzike, kada su jugoslovenski kompozitori imali prilike da čuju nova ostvarenja evropskih i američkih kompozitora i da usvoje poneka oruđa iz njihovog izražajnog arsenala - u rasponu od klastera, aleatorike, mikropolifonije, elektronske muzike, do serijalizma. Uprkos tome što veliki broj kompozitora, posebno pripadnika (u to vreme) mlađe generacije, ubrzano „modernizuje” svoj izraz i stvara dela koja su u jugoslovenskom okruženju zvučala „avangardno”, možemo reći da se avangarda, kao ukupna društvena i artistska formacija, nikada nije desila na području srpske umetničke muzike. Kao što sam istakla u studiji posvećenoj simfonijskom stvaralaštvu V. Mokranjca,⁴⁵ smatram da ova „lokalna avangarda” pripada umerenom modernizmu, kako iz tehničkih, tako i iz ideoloških razloga. Najpre, ona se pojavila relativno kasno (u odnosu na centralnoevropski i zapadnoevropski prostor) i njena izražajna sredstva bila su „nova” samo u lokalnom kontekstu. Pored toga, do nje se stiglo putem postepenog usvajanja sve „modernijih” kompozicionih postupaka, a ne radikalnom i (samo)organizovanom umetničkom „revolucijom”, koja bi bila

praćena uticajnim manifestima, formirala diskurzivno okružje i uspostavila se kao društvena formacija.

Simfonijsko stvaralaštvo Rudolfa Bručija

Rondo giocoso

Orkestarski opus Rudolfa Bručija otvara *Rondo giocoso* (1947), kompozicija iz studentskih dana koja, uprkos svom naslovu, nije napisana u formi ronda. Naime, premda se izdvajaju tri tematske oblasti, folklornog prizvuka (u pitanju je imaginarni, visokostilizovani folklor), forma ronda nije ostvarena, jer nedostaje treća pojava teme A, već je redosled odseka u ovom delu sledeći:

A B1 B2 C (AB) AB1 (A) Coda

S druge strane, ne možemo govoriti ni o sonatnom obliku, niti o sonatnom ronu, jer je u okviru grupe druge teme B1 u istom tonalitetu u ekspoziciji i reprizi – a B2 je izostavljeno u reprizi. Dakle, ovo je hibridna forma, koja demonstrira da je mladi Bruči sledio svoju muzičku imaginaciju, a ne rigidne obrasce. I u kasnijim, većim simfonijskim delima, Bruči će često ostavljati drugu temu u reprizi u istom tonalitetu u kojem je bila u ekspoziciji, negirajući time princip tonalnog jedinstva reprize dosledno, maltene manifestno. Uprkos ovim odstupanjima od formalnih tipova, možemo reći da je *Rondo giocoso* ostvarenje tipično za prvu fazu umerenog modernizma – neoromantičarsku, sa elementima folkloru, posebno na području ritma i orkestracije, ali i sa odjecima orkestarskih stranica Prokofjeva, Stravinskog, Bartoka, Slavenskog i drugih modernista iz razdoblja između dva svetska rata.⁴⁶

Sinfonietta i Prva simfonija

Dve kompozicije nastale na prelasku iz pete u šestu deceniju XX veka nastavljaju neoromantičarsku, folklorno obojenu liniju umerenog modernizma, tipičnu za prve posleratne godine. Jednostavačna *Sinfonietta* (1949), Bručijevo prvo izvedeno orkestarsko delo, sadrži četiri odseka, međusobno kontrastna po tempu i karakteru (*Allegro appassionato*, *Tranquillo quasi rubato*, *Vivacissimo* i *Quasi Andante/Allegro appassionato*); forma je realizovana putem prožimanja sonatnog oblika i sonatnog ciklusa, gde središnji odseci imaju dvostruku ulogu laganog stava i skerca, odnosno razvojnog dela, dok finalni odsek ima ulogu reprize sonatnog oblika, ali sa obrnutim redosledom tema, što se često sreće u Bručijevim delima. Elementi (imaginarnog) folkloru ovde su zastupljeni primenom takozvane „istarske lestvice”, sastavljene od

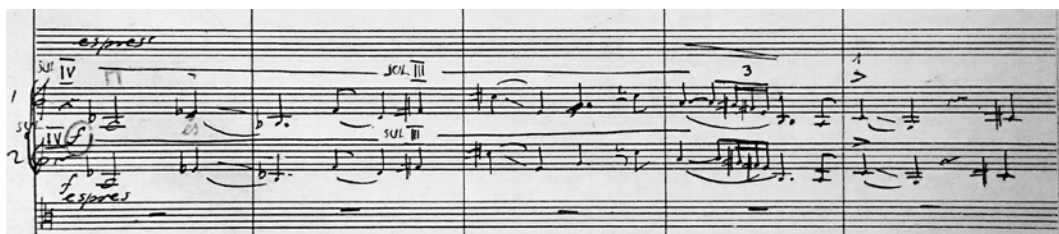
naizmeničnih polustepena i celih stepena, kao i neparnih, „makedonskih” ritmova. Slične postupke Bruči primenjuje i u *Prvoj simfoniji* (1951), realizovanoj u vidu tradicionalnog četvorostavačnog ciklusa. Premda je sam početak prvog stava *Precipitando* neočekivano gromoglasan i disonantan, sa naslojenim „praznim” kvintama u diviziranom gudačkom korpusu i sa pregnantnom temom u hornama i engleskom rogu, koju zatim imitiraju bas-klarineti i fagoti (Primer 1), Bruči se ni u ovom delu zapravo ne udaljava od stilskih postulata ostvarenih u dvema orkestarskim kompozicijama koje su joj prethodile.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left include: FLAUTO PICCO, FLAUTI, OBOI, ORNO INGL, CLARINETTI (SIB), CLARINETTO BASSO (SIB), FAGOTTI, 4 CORNI, 3 TRUMBE (SIB), 2 TROMBONI, TROMBONE BASSO (TUBA BASSA), TIMPANI, CASTA E PIATTI (TAMB. FISS), VIOLINI I, VIOLINI II, VIOLA, VIOLE, VIOLONCELLI, and BASSI. The tempo is marked 'MOLTO ALLEGRO' with a metronome marking of quarter note = 132. The score shows the beginning of the first movement, with various instruments playing chords and rhythmic patterns. The woodwinds and brass sections are particularly prominent in the initial chords.

Primer 1
Rudolf Bruči, *Prva simfonija* (1951), I stav *Precipitando*, početak

Maskal

Nakon *Prve simfonije*, Bruči komponuje simfonijsku svitu *Maskal*. Inspiraciju za *Maskal* Bruči je pronašao u svetkovini kojom je obeležena pobeda etiopskog kralja Davida (XV vek) nad Turcima. Vlastimir Peričić ističe da ovo delo ne sadrži „citate etiopskog folklora, ni detaljni programski sadržaj”,⁴⁷ već da „neposredno deluje svojom ritmičkom vrevom, jezgrovitosti motivskih ideja i živopisnom orkestracijom”.⁴⁸ Nastala oko 1955. godine, ova svita sadrži pet stavova: od toga, prvi (Intrada), treći (Igra) i peti (Finale) su igračkog karaktera, dok su drugi (Pastoral) i četvrti (Nokturno) meditativni i ostvareni u prokomponovanoj, slobodnoj formi. Svita *Maskal* otelotvoruje prvi i drugi tip srpskog umerenog modernizma, jer se neoklasičarski elementi prožimaju sa neoekspresionističkim, prvenstveno ispoljenim na području slobodno tretirane disonance, akordskih sklopova netercnog tipa, ritmičkih i faktornih kontrasta i sl. Ovo je ekspresionizam veoma udaljen od npr. Druge bečke škole, ali zato blizak folklornom ekspresionizmu ranog Stravinskog, Bartoka i Josipa Slavenskog. U prvom stavu „Intrada” javlja se dvanaesttonska tema (Primer 2), ali ona nema konstruktivnu ulogu, već samo akustičku, što je vrlo tipično za ovu fazu umerenog modernizma, ne samo kod nas – na primer, na ovakve postupke nailazimo u Šostakovičevim simfonijama i gudačkim kvartetima iz pedesetih i šezdesetih godina XX veka.⁴⁹ S druge strane, možemo reći da u ovom delu Bruči referira i na treći tip umerenog modernizma u našoj muzici, arhaično-medievalistički, ali samo na nivou inspiracije, a ne u smislu posezanja za drevnim napevima i njihovom inkorporacijom u savremeno zvučno okruženje.



Primer 2

Rudolf Bruči, Simfonijska svita *Maskal* (1955), prvi stav „Intrada”, dvanaesttonska tema (partiturna oznaka 10)

Sinfonia lesta

Na istoj liniji kao *Maskal* nalazi se i Bručijeva najpoznatija simfonijska kompozicija, *Sinfonia lesta*, dovršena 1964. godine, koja je na konkursu belgijske kraljice Elizabete u Briselu 1965. godine osvojila Grand prix International, u oštroj konkurenciji 250 kompozicija iz 26 zemalja. U njoj je ponovo prisutno prožimanje neoklasičnih, odnosno neobaroknih i neoekspresionističkih elemenata, u svim konstitutivnim slojevima ove partiture. Prvi stav je ostvaren u Bručijevom sonatnom obliku u kojem, kao što sam istakla u analizi kompozicije *Rondo giocoso*, druga tema u reprizi zadržava svoj originalni tonalitet; umesto razvojnog dela, centralni segment ovog stava zauzima dvostruka fuga, zasnovana na temama iz ekspozicije, ali u obrnutom redosledu. Primećujemo da, u pravom demokratskom duhu, Bruči insistira na hijerarhijskoj ravnopravnosti prve i druge teme, ne želeći da drugu podredi prvoj, te insistira na jedinstvu u različitosti. U drugom stavu se javlja dvanaesttomska tema, ali ponovo ne u konstruktivnom smislu, već kao ostanatni fon u slobodno tretiranoj pasakalji.

Uprkos velikom međunarodnom uspehu, ova simfonija je objavljena tek 1971. godine; u to vreme Bruči već pravi svoj sledeći stilski iskorak i iste godine završava svoju najmoderniju, *Treću simfoniju*. U istom periodu napisao je *Concertino per orchestra* (1970)⁵⁰ i *Metamorphoses B-A-C-H* (1972). Potonju kompoziciju možemo uporediti sa brojnim ostvarenjima sovjetskih kompozitora koja nastaju u isto vreme, a u kojima su učestale reference na Johana Sebastijana Baha, odnosno motiv B-A-C-H kao ishodište evropske umetničke muzike.⁵¹ Ova kompozicija, zasnovana na ideji konstantnog razvijanja i transformisanja osnovnog motivskog jezgra, odvija se u „prokomponovanoj” formi; kako ističe Sovtić, „makroformalna zaokruženost bila (bi) redundantna u kontekstu mikroformalne unificiranosti muzičkog materijala”.⁵²

Treća simfonija

Treću i poslednju simfoniju Bruči je dovršio 1971. godine, a štampana je 1974. Premijerno je izvedena početkom 1974. godine, na koncertu orkestra Jugoslovenske narodne armije u Beogradu, nakon čega je prerađena i izvedena na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini u Opatiji. Ovo delo predstavlja primer poslednje faze umerenog modernizma u srpskoj muzici, u kojoj su najprisutniji elementi avangardnog načina muzičkog mišljenja (ali ne i avangardne ideologije). Hrvatska muzikološkinja Vesna Rožić ističe da je Bručijeva *Treća simfonija* „simfonija još samo po naslovu, s jedne

strane, a s druge, po globalno-strukturnom rasporedu stavaka”.⁵³ Ova konstatacija se verovatno odnosi na činjenicu da u ovoj simfoniji nema nijednog stava u sonatnom obliku, već preovladavaju slobodne forme (o čemu će biti reči kasnije). Međutim, Sovtić ističe da je kompozitor „elemente novog zvuka stavio u funkciju apstraktno shvaćene sonatno-simfonijske dramaturgije. Tretman klsterskih tekstura u prvom stavu odgovara razvojnom karakteru sonatnog oblika, polihromna distribucija melodije u drugom evocira lirizam laganog stava, aleatorički ritmički naboj trećeg ima skercozne pretenzije, dok četvrti stav ulogu težišta ciklusa dobija sumiranjem celokupnog materijala u karakternom svetlu posmrtnog marša. Na simfonijsku muzičku logiku ukazuje i diskretno prožimanje muzičkog tkiva simfonije motivskom ćelijom prepoznatljive intervalske strukture (mala ili umanjena terca naniže i sekunda naviše).”⁵⁴

Sva četiri stava ove simfonije ostvarena su u slobodnoj formi, uz dosta aleatoričkih elemenata, klsterskih ploha nastalih naslojavanjem kondenzovanih melori-tmičkih floskula (Primeri 3a i 3b). Jedino je u trećem stavu jasna trodelnost strukture, mada nema prave tematske reprize.

The image shows a page of a musical score for Rudolf Bruči's Symphony No. 3, Part 1, measures 5-6. The score is written for a full orchestra and includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Piano (P). The notation is dense and complex, featuring many accidentals, dynamic markings (such as 'pizzicato', 'fff', 'ff', 'mf'), and articulation marks. The score is divided into measures, with a box containing the number '6' at the top right. The overall style is highly rhythmic and aleatoric, as mentioned in the text.

Primer 3a
Rudolf Bruči, *Treća simfonija*, I stav „Introduziona”, part. oznaka 5–6

A T E M P O

10

Primer 3b

Rudolf Bručić, *Treća simfonija*, III stav „Allegro marziale”, part. oznaka 10

Ovo je jedina Bručićjeva simfonija koja sadrži tragičan finalni stav, u kojem se prožimaju toposi koralala, tužbalice, pastorage i posmrtnog marša. Pored Vitolda Lutoslavskog, primetan je uticaj pojedinih orkestarskih ostvarenja Igora Stravinskog, Rodiona Ščedrina, Olivjea Mesijana, Gije Kančelija, Josipa Slavenskog, dok među Bručićjevim jugoslovenskim savremenicima slične postupke u ovom razdoblju primenjuje Vojin Komadina.

Dušan Mihalek je u prikazu ove simfonije naveo da se prvo izvođenje u Opatiji „pretvorilo u veliki trijumf Rudolfa Bručićja. Kao retko kad pre i posle toga, publika (koju uglavnom čine muzički stručnjaci) sa oduševljenjem je prihvatila delo, uz aplauz koji je trajao desetak minuta (za naše prilike sasvim izuzetno)”.⁵⁵ Možemo pretpostaviti da je to i bio Bručićjev cilj, da se dokaže kao kompozitor koji ide u korak

sa aktuelnim tendencijama; premda te 1974. godine ništa od postupaka primenjenih u ovoj simfoniji nije zaista novo, ona jeste zvučala veoma aktuelno i relevantno u lokalnom (jugoslovenskom) kontekstu. Međutim, uprkos značajnom uspehu ovog dela, Bruči se vrlo brzo zasitio ove (lokalne) avangarde, te već 1977. godine pravi novi zaokret - najpre diskurzivni, objavljujući tekstove u kojima zagovara povratak prijemčivijoj muzici,⁵⁶ a zatim i u stvaralaštvu.

Zaključak

Simfonijsko stvaralaštvo Rudolfa Bručija u potpunosti prati glavne razvojne tokove srpske umetničke muzike u decenijama posle Drugog svetskog rata, te možemo reći da otelotvoruje sve etape (umerenog) modernizma koje je identifikovala Melita Milin - od prve, folklorno-neoromantičarske (*Rondo giocoso, Sinfonietta, Prva simfonija*), preko neoklasično/neobarokno-neoekspresionističke (*Maskal, Sinfonia lesta*), uz referiranje na treću, arhaičnu fazu u *Maskalu*, do finalne faze u kojoj su najprisutniji elementi avangardnog načina muzičkog mišljenja (*Končertino za orkestar, Metamorfoze B-A-C-H, Treća simfonija*). Zbog toga smatram da je odrednica *umereni modernizam* u potpunosti primenljiva na Bručijev opus. Što se tiče odrednica preuzetih iz vizuelnih umetnosti, *socijalistički modernizam* ili *socijalistički estetizam*, one se mogu koristiti, ali uz punu svest o razlikama koje smo uočili u manifestacijama modernizma u socijalističkim/komunističkim (centralno-evropskim i istočnoevropskim) zemljama, u odnosu na (kapitalistički) Zapad, kao i uz svest na način na koji je u socijalističkoj Jugoslaviji tretirana umetnička muzika, u odnosu na druge umetnosti. Zbog toga, iako Vesna Mikić izjednačava odrednice *umereni modernizam* i *neoklasicizam*,⁵⁷ odnosno *umereni modernizam* i *socijalistički estetizam*,⁵⁸ one se zapravo ne mogu sasvim poistovetiti, mada referiraju na srodne i međusobno preklapajuće prakse.

Krajem sedamdesetih godina XX veka Bruči ponovo ispoljava svest o „duhu vremena” te anticipira začetak postmodernističkog načina mišljenja u našoj umetničkoj muzici i diskursu o njoj, što demonstrira i u svojim autopoetičkim iskazima i u kompozicijama iz pozne stvaralačke faze. Pišući o ovom razdoblju „zaokreta” u srpskoj muzici, Mirjana Veselinović Hofman uočava teorijski problem preklapanja kompozitorskih orijentacija: (1) one koja se od avangarde restauratorski usmerava prema tradiciji – sa onom dosledno tradicionalnom, i (2) one koja se od tradicionalnog, dakle izlazeći iz neo-konteksta, usmerava ka avangardi – sa onom koja tradiciju

koristi na nivou uzorka, a avangardu shvata kao tradiciju;⁵⁹ međutim, i sama autorka priznaje da, iako su ti putevi u teorijskom smislu razgovetni i odvojivi, teško da se mogu pouzdano razlikovati samo na osnovu muzičkih karakteristika. Usled toga, krajem sedamdesetih godina XX veka poetika Rudolfa Bručija se našla na nekoj od tačaka preklapanja kompozitorskih orijentacija i nagovestila upliv postmodernističkih tendencija. Možemo zaključiti da se, iz današnje perspektive, evaluacija Bručijeve simfonijske muzike može vršiti kada se uzmu u obzir kako tehnički i ideološki nivo muzičkog diskursa u posmatranom periodu, tako i drugi diskursi koji su uticali na formiranje „sveta umetnosti” u samoupravnom socijalističkom društvu.

* Ovaj tekst je rezultat rada na projektu *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ Prvi obuhvatni rad o simfonijskoj muzici Rudolfa Bručija objavio je Dušan Mihalek u *Zborniku Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 1987. godine.

² Sovtić, Nemanja (2017). *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija. Kompozitor i društvo samoupravnog socijalizma*. Novi Sad: Matica srpska.

³ Sovtić, Nemanja (2016). *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija. Kompozitor i društvo samoupravnog socijalizma*. Doktorska disertacija. Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Mentor red. prof. Mirjana Veselinović Hofman.

⁴ Jelena Janković Beguš je nedavno sprovedla sličnu analizu na primeru stvaralaštva Bručijevog savremenika Aleksandra Obradovića; vid. Janković-Beguš, Jelena (2017). “Between East and West’: Socialist Modernism as the Official Paradigm of Serbian Art Music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia”, *Musicologist – An International Journal of Music Studies*, Vol. 1 No. 1: 141–163.

⁵ Janković [Medić], Ivana (1999). *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*. Diplomski rad. Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Mentor red. prof. Mirjana Veselinović Hofman.

⁶ Medić, Ivana (2004). *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*. Beograd: Studentski kulturni centar – Knjižara Bookwar.

⁷ Medić, Ivana (2007). “The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology”, *Muzikologija/Musicology* 7: 279–294.

⁸ Medić, Ivana (2008). “Moderated Modernism in Russian Music After 1953”, in: Dejan Despić and Melita Milin (eds.), *Rethinking Musical Modernism*. Belgrade: Institute of Musicology SASA and Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts, 195–204.

⁹ Medić, Ivana (2013). “In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac’s Symphonies”, *Music and Society in Eastern Europe*, C. Schlacks, Idyllwild CA (USA), 8: 1–22.

¹⁰ Medić, Ivana (2017). *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade: Institute of Musicology SASA.

¹¹ Adorno, Theodor W. (2002). *Essays on Music* (ed. Richard Leppert), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 197–198, 406–408, 652.

¹² Vatimo, Đani (1991). *Kraj moderne*, Novi Sad: Svetovi, 103.

- ¹³ Marino, Adrijan (1997). *Moderno, modernizam, modernost*, Beograd: Narodna knjiga, 93–106.
- ¹⁴ Šuvaković, Miško (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd - Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti - Prometej, 194, 321.
- ¹⁵ Šuvaković određuje avangardu kao radikalni i militantni oblik modernizma koji razara autonomiju disciplina modernističke kulture i teži revolucionarnom preobražaju života, društva, kulture i umetnosti. Vid.: Ibid.
- ¹⁶ Medić 2007: 281–282.
- ¹⁷ Whittall, Arnold (2003). “Individualism and accessibility: the moderate mainstream, 1945–75”, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (ed. Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge: Cambridge University Press, 364–394.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Šuvaković 1999: 194.
- ²⁰ Lukić, Sveta (1983). „Socijalistički estetizam – Novi fenomen”, u: *Matrica našeg književnog života*, Niš: Gradina, 67–69.
- ²¹ Denegri, Ješa (1995). *Pedesete – teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 12–13, 17–18.
- ²² Janković-Beguš 2017.
- ²³ Šuvaković, Miško (2017). „Estetička teorija socijalističkog modernizma. Studija slučaja: Pavle Stefanović”, u: Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš (ur.), *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985)*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti - Udruženje kompozitora Srbije - Muzikološko društvo Srbije (18–31).
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Ibid. Vid. takođe: Denegri, Ješa (2003). “Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970”, in: Miško Šuvaković and Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge MA, The MIT Press, 170–208.
- ²⁷ Veselinović-Hofman, Mirjana (2017). “What, How and Why in Serbian Music after the Second World War, in the Light of Ideological-Political Upheavals”, *Muzikologija/Musicology* 23 (II-2017): 15–29.
- ²⁸ Taruskin, Richard (2016). “Two Serendipities”, in: *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 323.
- ²⁹ Ćuković, Petar i Ješa Denegri (2017). *Lubarda – Besta fantastica*, Beograd: Cicero.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Sovtić 2017: 253.
- ³² Ćuković i Denegri 2017.
- ³³ Citirano prema: Sovtić 2017: 253.
- ³⁴ Medić, Ivana (2016). “*Crucifixus etiam pro nobis*: Representations of the cross in Alfred Schnittke’s Symphony No. 2 *St. Florian*”, in: Gavin Dixon (ed.), *Schnittke Studies*, Abingdon: Routledge, 5.
- ³⁵ Citirano prema: Bingulac, Petar (1988). *Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 306.
- ³⁶ Termin Vladana Radovanovića. Vid.: Janković 2003: 144.
- ³⁷ Radovanović, Vladan (1975). „Nemogućnost sinteze klasičnog oblika i serijelnog postupka: programnost kao opravdanje nekoherentnosti”, *Zvuk* 1: 95–98.
- ³⁸ Radović, Branka (2000). „Osobnost i tradicija mogu zajedno – Razgovor sa kompozitorom Vladimirom Tošićem”, *Muzički talas* 26: 16–28.
- ³⁹ Birger, Peter (1998). *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 23–50.
- ⁴⁰ Medić 2007.

- ⁴¹ Stefanović, Pavle (1954). „Dva seva munje u našoj muzičkoj žabokrečini (Veče kompozitora Dušana Radića i Enrika Josifa)”, *Književne novine*, 25. mart 1954.
- ⁴² Milin, Melita (1998). *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*, Beograd: Muzikološki institut SANU.
- ⁴³ Termin Mirjane Veselinović Hofman. Vid.: Veselinović-Hofman, Mirjana (1997). *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska, 22–27.
- ⁴⁴ Termin Mirjane Veselinović [Hofman]. Vid.: Veselinović, Mirjana (1983). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 33–34.
- ⁴⁵ Medić 2013.
- ⁴⁶ Vladan Radovanović ovu prvu fazu umerenog modernizma podrugljivo opisuje kao mešavinu evropskog muzičkog romantizma i našeg folklor, sa povremenim, umerenim disonancama. Vid.: Radovanović et al. (1955). „Reč je o modernoj muzici. Mladi beogradski kompozitori o muzičkom životu kod nas”, *Književne novine* 5–6: 10.
- ⁴⁷ Perić, Vlastimir (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta, 73.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Schmelz, Peter J. (2004). “Shostakovich’s Twelve-tone Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism”, in: Laurel E. Fay (ed.), *Shostakovich and His World*, Princeton: Princeton University Press, 303–354.
- ⁵⁰ O nedoumicama vezanim za godinu nastanka *Končertina za orkestar* vid.: Sovtić 2017: 128.
- ⁵¹ Medić 2017: 93, 96, et passim.
- ⁵² Sovtić 2017: 136.
- ⁵³ Rožić, Vesna (2000). *Adaptacija novoglazbenih tehnika na tradicijski slog: skladatelj Rudolf Bruči*. Diplomski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za muzikologiju, 82.
- ⁵⁴ Sovtić 2017: 135.
- ⁵⁵ Citirano prema: Ibid.
- ⁵⁶ Ibid.: 234.
- ⁵⁷ Mikić, Vesna (2009). *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 128.
- ⁵⁸ Ibid., 121.
- ⁵⁹ Veselinović-Hofman 1997: 67.

LITERATURA

Bingulac, Petar (1988). *Napisi o muzici: studije i eseji*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Birger, Peter (1998). *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga.

Ćuković, Petar i Denegri, Ješa [Jerko] (2017). *Lubarda – Besta fantastica*, Beograd: Cicero.

Denegri, Ješa [Jerko] (1995). *Pedesete – teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi.

Denegri, Ješa [Jerko] (2003). “Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970”, in: Miško Šuvaković and Dubravka Đurić (eds.). *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge MA, The MIT Press, 170–208.

Janković-Beguš, Jelena (2017). “‘Between East and West’: Socialist Modernism as the Official Paradigm of Serbian Art Music in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia”, *Musicologist – An International Journal of Music Studies*, Vol. 1 No. 1, 141–163.

Janković [Medić], Ivana (1999). *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*. Diplomski rad. Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Mentor red. prof. Mirjana Veselinović Hofman.

Janković [Medić], Ivana (2003). „Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića”, *Muzikologija/Musicology* 3, 141–186.

Marino, Adrijan (1997). *Moderno, modernizam, modernost*, Beograd: Narodna knjiga.

Medić, Ivana (2007). “The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology.” *Muzikologija/Musicology* 7, 279–294.

Medić, Ivana (2008). “Moderated Modernism in Russian Music After 1953”, in: Dejan Despić and Melita Milin (eds.). *Rethinking Musical Modernism*. Belgrade: Institute of Musicology SASA and Department of Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts, 195–204.

Medić, Ivana (2013). “In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac’s Symphonies”, *Music and Society in Eastern Europe*, C. Schlacks, Idyllwild CA (USA), 8, 1–22.

Medić, Ivana (2016). “*Crucifixus etiam pro nobis*: Representations of the cross in Alfred Schnittke’s Symphony No. 2 *St. Florian*”, in: Gavin Dixon (ed.), *Schnittke Studies*, Abingdon: Routledge, 3–29.

Medić, Ivana (2017). *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade: Institute of Musicology SASA.

Mihalek, Dušan (1987). „Simfonije Rudolfa Bručija”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 2, 121–169.

Milin, Melita (1998). *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*, Beograd: Muzikološki institut SANU.

Mikić, Vesna (2009). *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Peričić, Vlastimir (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta.

Radovanović, Vladan et al. (1955). „Reč je o modernoj muzici. Mladi beogradski kompozitori o muzičkom životu kod nas”, *Književne novine* 5–6, 10.

Radovanović, Vladan (1975). „Nemogućnost sinteze klasičnog oblika i serijelnog postupka: programnost kao opravdanje nekoherentnosti”, *Zvuk* 1, 95–98.

Radović, Branka (2000). „Osobenost i tradicija mogu zajedno – Razgovor sa kompozitorom Vladimirom Tošićem”, *Muzički talas* 26, 16–28.

Rožić, Vesna (2000). *Adaptacija novoglazbenih tehnika na tradicijski slog: skladatelj Rudolf Bruči*. Diplomski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za muzikologiju.

Sovtić, Nemanja (2016). *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija. Kompozitor i društvo samoupravnog socijalizma*. Doktorska disertacija. Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Mentor red. prof. Mirjana Veselinović Hofman.

Sovtić, Nemanja (2017). *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija. Kompozitor i društvo samoupravnog socijalizma*, Novi Sad: Matica srpska.

Šuvaković, Miško [Miodrag] (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd - Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti - Prometej.

Šuvaković, Miško [Miodrag] (2017). „Estetička teorija socijalističkog modernizma. Studija slučaja: Pavle Stefanović”, u: Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš (ur.). *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985)*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Udruženje kompozitora Srbije i Muzikološko društvo Srbije (18–31).

Taruskin, Richard (2016). *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Vatimo, Đani (1991). *Kraj moderne*, Novi Sad: Svetovi.

Veselinović [Hofman], Mirjana (1983). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Veselinović-Hofman, Mirjana (1997). *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska.

Veselinović-Hofman, Mirjana (2017). “What, How and Why in Serbian Music after the Second World War, in the Light of Ideological-Political Upheavals”, *Muzikologija/Musicology* 23 (II-2017), 15–29.

Whittall, Arnold (2003). “Individualism and accessibility: the moderate mainstream, 1945–75.” *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (ed. Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge: Cambridge University Press, 364–394.

SUMMARY

RUDOLF BRUCCI'S SYMPHONIC WORKS BETWEEN SOCIALIST AESTHETICISM AND MODERATED MODERNISM

In this article I am concerned with the applicability of the terms *socialist aestheticism* (Lukić 1983) and *moderated modernism* (Medić 2004; 2007; 2013) on the symphonic work of Rudolf Brucci, created in the period from the end of World War

II until the mid-1970s. Both these terms point to the specific position of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia “between East and West” during the decades of the Cold War. The composers of Brucci’s generation gradually moved away from the initial stylistic premises of socialist realism and academic classicism (Radovanović/Janković 2003) and introduced (neo)expressionist or (neo)impressionist elements, often with the presence of (imaginary) folklore. Their aim towards a reconciliation of traditional and modernistic features, as well as regional and international tendencies and value systems, embodied the principles of (East) European postwar moderated modernism.

Key words: Rudolf Bruči [Brucci], symphony, orchestral music, socialist aestheticism, moderated modernism .

Dr IVANA MEDIĆ je naučna saradnica Muzikološkog instituta SANU i spoljna saradnica Centra za rusku muziku pri koledžu Goldsmiths univerziteta u Londonu. Koordinatorica je REEM Studijske grupe za rusku i istočnoevropsku muziku pri Britanskoj asocijaciji za slavističke i istočnoevropske studije (BASEES). Članica je Upravnog odbora Muzikološkog društva Srbije i glavna i odgovorna urednica časopisa *Muzikologija*. Doktorirala je na Univerzitetu u Mančesteru 2010. godine. Tokom sedam godina provedenih u Velikoj Britaniji radila je na Univerzitetu u Mančesteru i na Otvorenom univerzitetu. Objavila je dve knjige i više od 40 naučnih radova, uredila dva tematska zbornika i učestvovala na brojnim međunarodnim konferencijama. Aktivna je kao izvođačica-multiinstrumentalistkinja, prvenstveno u domenu savremene muzike.