

Биљана Милановић

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА РАНОГ МОДЕРНИЗМА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ ДВА ОСТВАРЕЊА ИЗ 1912. ГОДИНЕ

Апстракт: Први српски ораторијум, *Васкрсење* Стевана Христића и прва српска музичка драма, *Божанска трагедија* Миленка Пауновића настали су готово истовремено, без међусобних интертекстуалних релација. Оба остварења указују на ране знаке српског музичког модернизма, који су се у виду жанровског и стилског плурализма и зачетака модерне музичке свести појавили крајем прве и почетком друге деценије 20. века. У тексту је спроведен низ паралелних испитивања с намером да се практичним примерима поткрепи ширина и значај културолошког приступа у сагледавању српске музике кроз различите моделе културе који су се преплитали, напоредо трајали и исказивали у непрекидној спреси свих домена уметничке праксе и њене рецепције.

Кључне речи: Стеван Христић, Миленко Пауновић, српска музика, модернизам, културни модели.

У Београду је маја 1912. године изведено вокално-инструментално дело Стевана Христића, ораторијум *Васкрсење*.¹ Само месец дана пре ове значајне премијере, један други српски композитор, Миленко Пауновић, завршио је оркестрацију своје музичке драме *Божанска трагедија*.² Остварења писана готово у исто време, посвећена тумачењу исте новозаветне тематике о васкрсењу Исуса Христа, а уз то, истовремено, први представници великих вокално-инструменталних жанрова и раног модернизма у српској музици, настајала су засебно, без међусобних интертекстуалних релација.

Пауновић и Христић нису били у стваралачком контакту, а у време компоновања поменутих опуса вероватно се нису ни познавали. Христић се после честих боравака у многим европским градовима, од Беча, преко Лајпцига, до Москве, Рима и Париза, тада коначно за стално вратио српској престоници у којој га је публика већ била упознала захваљујући извођењу његових ранијих дела – музике

¹ Ораторијум је настао на основу текста Драгутина Илића, објављеног под насловом *Христос Васкрсе* у Ускршњем додатку листа *Одјек*, 27.3.1909.

² Дело је почео да ствара још током студија у Лајпцигу, маја 1910, на истоимени текст сопствене једночинке штампане 1911. у Новом Саду, а потом и 1921. у Прагу (*Divina tragoedia*, Учитељско деониčарско друштво *Natošević*, Novi Sad 1911; *Divina tragoedia*, Štamparija *Narodne politike* u Pragu, Prag, 1921). Наслов *Divina tragoedia* користим у српском преводу.

за комад *Чучук Стана* 1907. и *Симфонијске фантазије* за виолину и оркестар 1908. године.³ Пауновићеве лајпцишке студије хронолошки су се смениле са Христићевим, а претходило им је школовање у Новом Саду и Прагу.⁴ После честих промена позива у провинцијама Аустроугарске и Србије, а потом и учешћа у Првом светском рату, Пауновић је у Београду проживео тек своје последње четири године (1920–1924).⁵ За живота је био и остао на маргинама музичких збивања. У престоници је представљен тек неколико месеци после смрти, захваљујући управо Стевану Христићу који је као диригент извео његову *Прву југословенску симфонију*, марта 1925. године у Народном позоришту. Иако је сам Христић значајно обележио српски музички живот између два светска рата, судбина његовог ораторијума, после 1912. обележена ћутањем, била је слична неизведеној и деценијама непозатој Пауновићевој музичкој драми.

Наведене чињенице покрећу низ паралелних истраживања два композиторска остварења. Заправо, валидност приче о српском музичком модернизму, последњих година актуелизоване у музиколошким студијама посвећеним реинтерпретацији српске музике између два светска рата и њеној историзацији у правцу отклона од ранијег естетског формализма, може у сваком тренутку да буде практично проверена и из нових углова означена управо оваквим, парадигматичним случајевима.

Овај текст представља својеврстан оглед којим развијам и елаборирам ранија разматрања, превасходно она изложена у интегралним студијама о српској музици између два светска рата и радовима о Миленку Пауновићу, а у којем истовремено користим и резултате новијих запажања о Христићевом ораторијуму.⁶

³ Христић у Бечу (1900–1903) учи виолину код Петра Стојановића, потом од 1903. похађа Српску музичку школу у Београду, у Лајпцигу је на Конзерваторијуму од 1904. до 1908, а у периоду од 1910. до 1912. је на студијским боравцима у Москви, Риму и Паризу. Упор. Надежда Мосусова, Место Стевана Христића у југословенској и европској музици, *Живот и дело Стевана Христића*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991, 1–7.

⁴ Пауновић похађа Српску велику гимназију у Новом Саду (1900–1908), уписује последњу годину виолине на Конзерваторијуму у Прагу (1909), а потом код Макса Регера (M. Reger) студира композицију на Конзерваторијуму у Лајпцигу (1909–1911), где му инструментацију предаје Штефан Крел (S. Krehl), Христићев професор композиције.

⁵ Пауновић је кратко службовао у Новом Саду и Руми, а по свој прилици и у Сремској Митровици. Од краја 1913. године радио је као наставник Мушке учитељске школе у Јагодини, где се на кратко вратио и после преласка преко Албаније и учешћа на Солунском фронту.

⁶ Упор. Б. Милановић, Српска музика између два светска рата у контексту раслојавања културе, *Мокрањац*, 1, Неготин, јануар 2000, 46–51; Иста, Проучавање

Примери два наведена опуса поткрепљују свеобухватност и флексибилност културолошког приступа у сагледавању српске музике овог доба кроз различите моделе културе који су се преплитали, напоредо трајали и исказивали у непрекидној спреси свих домена уметничке праксе и њене рецепције.⁷ Такође, ова остварења указују на ране знаке српског музичког модернизма, који су се у виду жанровског и стилског плурализма и зачетака модерне музичке свести појавили и пре такозваног међуратног периода, крајем прве и почетком друге деценије XX века. Са друге стране, с обзиром на неравномерно и дисконтинуирано кретање у жанровском и стилском развоју, несклад између духовних потреба и менталитета појединих аутора и слушалачке публике, те непостојање стабилне, институционализоване стратегије развоја националног стваралаштва и недовољне бриге за сопствено музичко наслеђе, наведена дела Христића и Пауновића покрећу круг тема осветљен модалитетима различитих, али и противречних механизма културе, који су пока-

српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 2001, 49–92. Разматрања о Пауновићевом и Христићевом делу у великој мери произилазе из моје монографске студије посвећене Пауновићу (Biļjana Milanović, *Milenko Paunović (1889–1924) – dva modaliteta stvaralaštva*, магистарски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду, Београд, 2004, рукопис). Међу закључцима о Христићевом ораторијуму највише се ослањам на резултате Катарине Томашевић (Katarina Tomašević, *Srpska muzika na raskršću Istoka i Zapada? O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici između dva svetska rata*, докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду, Београд, 2003, рукопис; Иста, *Стилске координате ораторијума „Васкрсење“ Стевана Христића (1912) и питање раскршћа традиција у српској музици 20. века*, *Музикологија*, 4, Београд 2004, 25–37) и Елене Гордине (Е. И. Гордина, *Оратория Стевана Христича „Воскресение“ и традицији жанра* у: Памяти Н. С. Николаевой, Москва, Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сборник 14, 1996, 83–98; Иста, *Оратория Стевана Христича „Воскресение“ в ее связях с традициями жанра* у: Жизнь и дело Стевана Христича, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991, 29–38).

⁷ Главни типови културе, од којих су неки наслеђени из XIX века а неки били производ модерног доба, живели су готово истовремено у Србији од почетка XX века: патријархална грађанска култура, просветитељско-рационалистичка или класична грађанска култура, модерна грађанска култура, нови културни модел изграђен у авангардном и футуристичком покрету, пролетерска култура, итд. Уп. Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989; Исти, *Класици српског модернизма*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1995; Исти, *Културни модели у Срба у првој половини 20. века* у: Зборник у част Драгише Витошевића, Београд, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, књ. 27, 2005, 215–230; Б. Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Нав. дело*.

зали продужено дејство не само у српској музици између два светска рата већ и касније, у појединим аспектима чак и до данашњих дана.

Познато је да су први српски модернисти заслужни за жанровске премијере и примере „дефицитарних“ жанрова у тадашњој српској музици, али до сада није наглашено да су ова њихова настојања за проширивањем претежно вокалне физиономије српског стваралаштва имала континуитет успостављен још у почетничким опусима. Реч је о првим покушајима ових аутора, учињеним још пре студија, без обзира на чињеницу што поједини међу њима представљају готово дилетантске радове.⁸ Они се из данашње перспективе могу тумачити као јасни знаци промена које ће се конкретизовати и смером кретања ка стилској модернизацији.

Богаћење националне традиције на релацији жанровско-стилских новина одвијало се у већини њихових опуса у знаку одређених правилности. Залажење у елементе млађих традицијских слојева одиграло се у области соло песме, почев од 1906.⁹ И каснијих година паралелно се може пратити чврст ослонац на традиционално у области крупнијих, а израженије новине у језику на пољу интимних жанрова.¹⁰ Док је концепт модерне грађанске културе у неким другим доменима српске уметности већ био остварен кроз низ значајних резултата, дотле је у музици још увек представљао алтернативу старијим моделима грађанске културе који су се испољавали кроз стилске и естетске знаке романтизма. Продужено дејство овакве ситуације много говори о стању саме националне традиције, посебно о последицама њеног дисконтинуитета и неравномерног развоја, али истовремено упућује и на свесну реакцију првих српских модерниста усмерену на решавање дугорочнијих проблема и несклада у систему музичке културе.

У намери да успостављају унутрашње континуитете и постепено померају хоризонте рецепције српског грађанства претежно патријархалног типа, они су затечену традицију и модернизовали и проширивали новим жанровима. То су углавном чинили паралелно,

⁸ Милоје Милојевић: опера *Станоје Главаш*, симфонија *Всегорд и Дивна*, гудачки квартети из 1904. и 1906. Петар Коњовић: прва верзија опере *Женидба Милоша Обилића*, Миленко Пауновић: несачуване опере *Хајдук Вељко* и *Смрт мајке Југовића*.

⁹ Рани импресионистички примери код Коњовића (*Chanson*, 1906) и Милојевића (*Нимфа*, 1908; *Јапан*, 1909).

¹⁰ На пример, Коњовићеве жанровске премијере симфоније (1907) и оркестарских варијација (1915) чврсто су ослоњене на чешку романтичарску традицију и представљају примере посебно присног ауторовог односа према Мокрањчевој музици.

а не истовремено, процењујући да наглији скокови у ново на плану језика могу бити прихваћени најпре у оквирима оних жанрова који су у националној музици већ били стекли одређени континуитет. У том контексту су Христићев ораторијум и Пауновићева музичка драма представљали упадљиве изузетке, јер су са до тада незаступљеним, великим вокално-инструменталним обликом, уз то још без видљивог ослонца на фолклорно наслеђе, истовремено значили и продор у елементе млађег слоја европске традиције који је у српској музици тек дискретно добијао своју физиономију почев од елемента импресионистичког изражавања у нешто ранијој лирици Коњовића и Милојевића.

С обзиром на целокупну ситуацију у систему музичке културе, може се рећи да је Христић рачунао на бројне неизвесности, те да се са својим делом нашао на самој граници која је у том тренутку била и потенцијално највиша тачка на могућем хоризонту музичке рецепције. Подстакнут претходним студијским боравком у Риму, а охрабрен одушевљено прихваћеним врхунцима вокално-инструменталног извођаштва у Београду, добро је проценио да дело ораторијумског типа има веће шансе за пласман него, на пример, симфонијско или музичко-драмско остварење.¹¹ Хор је, у ствари, имао изванредан жанровски контакт са традицијом, што је значило значајну основу за потенцијалну комуникацију и продор новог и у другим аспектима ораторијума *Васкрсење*. Спреман на напор, па чак и на компромисе, Христић је постигао да се дело изведе. Његово остварење је обележио важан тренутак у зачетку модерне епохе у српској музици, јер је покренуло и динамику целокупног музичког контекста, изазвану продором новине.¹²

Пауновића, у истом тренутку, видимо у другом светлу. Он не сагледава реалност српске музичке културе, што ће се негативно одразити на живот његове музичке драме.

Није у питању само изостанак извођења. Било је уобичајено да велика инструментална и музичко-сценска остварења чекају, а поје-

¹¹ Извођење два Хајднова ораторијума (*Седам речи Христових*, 1907; *Стварање света*, 1908) и Бетовенове *Девете симфоније* (1910) свакако је за Христића било охрабрење да се ухвати у коштац са великом вокално-инструменталном формом. Упор. К. Томашевић, *Српска музика на раскрићу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата*, Нав. дело, 100.

¹² У овом контексту Катарина Томашевић детаљно сагледава извођење ораторијума *Васкрсење* и његову рецепцију у области музичке критике, тумачећи га као један од кључних датума у историји српског музичког модернизма. Упор. *Исто*, 99–121.

дина и не дочекају свој први излазак пред ширу јавност.¹³ То је у повратном смеру одређивало и њихову ограничену продукцију, јер је отежани пласман спречавао окретања у неизвесном правцу. Рекло би се, међутим, да Пауновић није размишљао о извођењу у националном контексту, што првенствено потврђује техничка страна његове партитуре намењене симфонијском оркестру претежно четворног састава. Иако, можда, без реалног увида у стање београдског музичког извођаштва, аутор је на основу ситуације у Новом Саду могао знати да ни услови у српској престоници нису много бољи, те да је овакво дело у нас тада било немогуће извести.

Са друге стране, континуитет Пауновићевог младалачког интересовања за музичку сцену имао је видних контактних тачака са националном традицијом. На то упућују наслови његових несачуваних опера *Хајдук Вељко* и *Смрт мајке Југовића*, односно рани стваралачки развој који у кратком временском распону указује на етапност аналогну еволутивној линији у настанку српских музичко-драмских жанрова.¹⁴ Било је логично да музичка драма буде наредни корак у овом убрзаном процесу усвајања нових форми, не само у Пауновићевом опусу, већ и у ширем националном контексту. Такође, ауторове намере да попут великих немачких композитора пише музичке драме и симфоније, морале су барем у некој мери бити обележене свешћу о неопходном ширењу физиономије српске музике у правцу њеног активног укључивања у европске токове.

Лајпциг је очигледно изазвао ерупцију субјективних потреба Пауновићеве уметничке личности, које су у тренутку настанка *Божанске трагедије* резултирале императивним прекидом комуникације са матичним контекстом. Тако ова музичка драма нема довољно упоришних тачака које би интерферирале са дотадашњом српском музиком, а то је, у начелу, и основна одлика која је дели од ораторијума *Васкрсење*. Одсуство фолклорне компоненте је у том погледу само један од примера ауторовог „исклизнућа“. Судићи по пријему Христићевог дела, чија је тематика једнако захтевала универзалност музичког говора, ова особина јесте представљала поље негативних реакција и отежану, али не и непремостиву околност потенцијалне рецепције.

¹³ Упечатљива је у том погледу касна рецепција Коњовићевих дела. Његова *Симфонија* (1907) је изведена тек 1923, и то у Загребу, а симфонијске варијације *На селу* (1915), 1920. у Београду.

¹⁴ Његов фолклорни комад *Шајкаши* (1908), у којем користи сопствене записе народних песама, писан је отприлике годину дана пре настанка две поменуте опере.

Оба остварења су донела много тога до тада непознатог у српској музици. Њихово компаративно сагледавање по различитим аспектима, од тематике и жанра, велике и сложене форме уопште, преко нових, модернијих стилских елемената, до новог типа изражајности и поступака у драматуршком третману свих расположивих музичких средстава, указује и на различите интензитете модерности које су ови аутори остваривали на плану појединачних параметара својих дела.

Христићева хармонска компонента је изражајнија од Пауновићеве, ширег је дијапозона који са обиљем плагалних веза, целостепеним низом и модалним лествицама у његовом ораторијуму доноси и елементе импресионистичке палете. У тежњи за театрализацијом, Христићево дело са експресивним наступима солиста и драматуршки вишеструко функционалним третманом хора указује на синтетске поступке на линији ораторијумског жанра и оперске драматургије. Пауновићево остварење, утемељено на естетским постулатима немачке музичке драме без хорова и жанр сцена, засновано је на дијалогско-монологском принципу са ариозно-речитативним третманом људског гласа. Оно не прелази оквире романтичарске хармоније, али локалној музичкој традицији доноси новине у виду изражене хоризонталне хроматике, целостепене лествице и прекомерних акорада. Модерност *Божанске трагедије* се далеко више испољава у изградњи структуре која не представља само пример асимилирања Вагнерове (Wagner) традиције, већ и продор у елементе њеног млађег слоја на линији Малера (Mahler) и Р. Штрауса (R. Strauss). Најзад, оба српска аутора, као изузетно талентовани оркестратори, уводе у националну музику низ техничких новина и пре свега модеран став према активној драматуршкој улози оркестра. Партитура Христићевог дела представља изванредан третман целокупног извођачког корпуса, што по питању самог инструменталног апарата значи нагло померање дотадашњих претежно полу-професионалних граница. Пауновићева оркестрација, са захтевно осмишљеним деоницама у оквиру свих инструменталних група, укључујући и снажан, позноромантичарски лимени корпус и честе поделе гудачких инструмената на већи број засебних мелодијских линија, презентује поступке који ће још дуго потом бити страни у области српске стваралачко-репродуктивне традиције. Христић је у овом домену постигао реални максимум, а Пауновић је начинио скок који је за националну музику тога времена још увек био превелики залагај. Посматрано, међутим, уопштеније, оба дела на себи својствен начин пробијају границе романтичарске традиције и по отворености за уплив нових елемената одају блискост са бројним

европским опусима на прелазу векова – Христићево, притом, на линији француско-италијанског, а Пауновићево на релацији немачког, поствагнеровског наслеђа.

Поменуте паралеле указују на блискост у музичким настојањима двојице младих српских модерниста, али и на неке пресудне факторе од којих је зависила могућност извођења њихових дела.

Одабир немачке музичке драме као апсолутне новине у локалном српском амбијенту био је изразито неизвесна инвестиција. *Божанска трагедија*, у свим музичким аспектима озбиљно и сложено остварење, захтевала је интелектуални напор стран тешко променењивом укусу домаће оперске публике одгајане на музичко-драмским стереотипима фолклорних комада с певањем. Српско музичко позориште је највише било условљено начином рецепције и системом комуникације, а подразумевало је и постојање бројних материјално-техничких претпоставки. Зато је у поређењу са другим музичким жанровима било најтеже подложно наглијим изменама музичко-драмског језика. Прелазак из традиционалног стила у новији, млађи језик уметничког изражавања значио је у овом жанру *измену читавог модела културе и потпун преображај у систему рецепције*.¹⁵

Да ли је модерна и професионално остварена музичка драма могла да парира комадима с певањем, ако се зна да ће још дуго потом на српском музичко-сценском репертоару владати овај дериват старог модела патријархалне грађанске културе?¹⁶ И малобројне романтичарске опере, у великој мери тематски и музички ослоњене на старију традицију, нису у том тренутку имале нарочиту извођачку перспективу.¹⁷

¹⁵ Закључак о начелно истим проблемима српске националне драме, Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба (1892–1918)*, Београд, Српска књижевна задруга, 1986, 429–463. Детаљније о међусобном односу рецепције књижевних родова и музичких жанрова у сагледавању српске музике у контексту владајућих модела културе, упор. Б. Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Нав. дело*, 66–70.

¹⁶ О могућностима проучавања комада с певањем и других превазиђених облика у српској међуратној музици као својеврсним дериватима модела патријархалне грађанске културе, који је имао место у оквирима малограђанског типа културе истовремено присутног са грађанским и антиграђанским концептом, упор. Б. Милановић, *Исто*, 84–88.

¹⁷ Од првих српских опера (Божидар Јоксимовић, *Женидба Милоша Обилића*, 1899–1901; Вацлав Ведрал, *Питија*, 1902; Станислав Бинички, *На уранку*, 1903; Петар Коњовић, *Женидба Милоша Обилића*, 1903; Исидор Бајић, *Кнез Иво од Семберије*, 1909) изведене су опере С. Биничког (1904) и И. Бајића (1911); Након детаљне ауторове прераде, у Загребу је 1917. године (под именом *Вилин вео*) приказана и Коњовићева прва опера.

Продирући знатно у године између два светска рата, оваква ситуација сведочи о дуготрајном процесу неравномерног развоја српске музике. И поред оснивања београдске Опере (1920), постепеног подизања извођачких квалитета, ширења репертоара, премијера првих српских музичко-драмских остварења модерног израза, популарност остаје готово искључива привилегија традиционалних националних форми музичког позоришта.¹⁸ Поствагнеровска музичка драма имала је слабу перспективу у таквим околностима, па је била и веома ретак предмет креативних композиторских преокупација. Изузев Пауновића, они аутори који су поседовали професионалне и стваралачке предиспозиције нису имали интересовања за немачку традицију (Коњовић, Христић) или нису били посвећени подручју овог музичко-драмског жанра (Милојевић). На том пољу су се тренутно или у појединим композиционим аспектима окушали традиционалније усмерени ствараоци, Петар Стојановић и Светомир Настасијевић.¹⁹ Конзервативна физиономија која је означавала затвореност романтичарског стила (Стојановић) или недовољно професионална композиторска спрема (Настасијевић) довели су до ограничених уметничких резултата. Стога, стицајем читавог круга међусобно повезаних фактора, немачка музичка драма у српској средини није имала могућност опстанка.

И жанр духовног ораторијума, уведен у српску музику Христићевим остварењем, једнако ће остати без стваралачког одговора у националној композиторској пракси. С обзиром на чињеницу да је реч о вековима негованој музичкој форми католичке духовне провенијенције и вокално-инструменталном начину изражавања страном традицији српске православне музике, није се могло очекивати да локални амбијент буде обogaћен континуитетом оваквог жанра. Међутим, тежиште проблема се тиме премешта на друга питања која су већ постављана у досадашњем музиколошким дискурсу, везана за Христићеву комуникацију са латинском духовном традицијом²⁰, за његов искорак из музичког наслеђа православља, те рецепцију

¹⁸ У релативно кратком временском размаку изведени су Христићев *Сутон* (1925) и Коњовићеве музичке драме *Кнез од Зете* (1929) и *Коштана* (1931), али ниједно од ових дела не остаје дуго на репертоару. Најпопуларнија је у то време Христићева опера *Зулумћар* (1927) која се у квалитативном погледу налази далеко испод поменутих остварења, а својом севдалијско-сентименталном анахроношћу на линији првих српских опера, најбоље комуницира са претежно малограђанским укусом међуратне публике.

¹⁹ Светомир Настасијевић, *Међудушко благо* (1927); Петар Стојановић, *Блаженкина заклетва* (1934). Фрагменти оба остварења су изведени концертно, Настасијевићевог 1937, а Стојановићевог 1940.

²⁰ Упор. наведене радове Е. Гордине и К. Томашевић.

Васкрсења које је чак и у световном амбијенту *Народног позоришта*, имало тежину и пун смисао провокативног музичког геста.²¹

Христићева стваралачка реакција на ораторијуме Дом Лоренца Перозија (D. L. Perosi, 1872–1956), италијанског композитора који је имао посебну способност интегрисања искустава старих мајстора и новијих достигнућа на пољу духовне и оперске музике, одиграла се првенствено на линији препознавања њему сродних модернистичких тежњи за својеврсним универзалним изражавањем.²² И сâм једно време посвећен проучавању духовне музике на изворима њене западне и источне уметничке традиције, Христић је, такође, интерфемирао и са симболистичком естетиком религиозне мистике која је на прелому векова била једно од важних средишта инспирације бројних европских уметника.²³ С обзиром на поједине музичке елементе, као што су плагалност и модалне лествице, али и на вокално-говорне интонације и вишегласну хорску фактуру, који су у новијим музиколошким тумачењима означени као посебан контакт са музиком националног поднебља²⁴, може се рећи да је Христић и у музици једнако као и у самој централној теми Новог Завета тражио и налазио мотиве заједничког цивилизацијског наслеђа Истока и Запада.

Да ли је Христићев искорак из оквира православне традиције, а у правцу једног широког, модернистички схваћеног хуманизма и својеврсне екуменске духовности, добио одговарајућу рецепцију по премијери 1912. године? Судећи по двама критикама на које је композитор потом и сам одговорио, управо је универзална нит архаике овог ораторијума погрешно протумачена као егзотична и страна.²⁵

Милојевићев текст о *Васкрсењу* био је највећи аксиолошки, естетички и идеолошки пад у области музичке критике на стра-

²¹ К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 31.

²² О поређењу Перозијевог ораторијумског стила са Христићевим делом уп. наведене радове Е. И. Гордине.

²³ *Исто*.

²⁴ *Исто*.

²⁵ Јован Зорко, *Васкрсење* – библијска поема. Музика од Ст. Христића, текст од Драгутина Илића. Извођена у Народном позоришту 2. маја 1912. год, *Звезда*, св. 9, Београд, 1912, 571–573; Милоје Милојевић, *Васкрсење*. Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У народном Позоришту 2. маја 1912. године, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, св. 11, 1912, 862–868; Стеван К. Христић, Поводом две критике, *Дело*, књ. 64, св. 1, јун, 145–149 и св. 2, август, 309–312, Београд, 1912. Обе критике и Христићев одговор прештампани су у часопису *Музички талас*, бр. 1–2, Београд, 1997, 25–32. Сва три текста су детаљно размотрена у наведеним радовима К. Томашевић.

ницама *Српског музичког гласника*.²⁶ Заједно са написом из пера Јована Зорка, насталим под Милојевићевим туторством, представљао је идеологију већ окоштале, дидактичко-морализаторске уметничке праксе старије грађанске традиције, коју је писац, међутим, тенденциозно употребио у корист идеје да исконструише Христићеву неоригиналност. Опсервације на тему различитих страних утицаја и искључивости у изјавама да једно дело за сопствени народ *не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележје духа његовога*, биле су у нескладу са раним модернистичким тежњама самог композитора Милојевића, те отворено наводе на закључак да он унапред није желео да очисти „прави“ идентитет остварења свог генерацијског колеге.

Истина је да Христићу нису упућене директне критичарске замерке због његовог обраћања музичкој форми католичке провенијенције.²⁷ Међутим, поједине Милојевићеве констатације – на пример: *Ми имамо нашу народну, и црквену и световну, музику и баи за овај предмет је било пуно материјала у нашој црквеној музици* – управо су отворен прекор учињен и у том правцу, припремљен уводним делом његове критике, којим покушава да деградира опште музичке вредности ораторијума као самог жанра.

Судећи, са друге стране, по сведочанствима о дугом аплаузу који је уследио на крају извођења Христићевог дела, шира београдска публика је била спремна да прихвати и новине у језику и духовност једног другачијег сензибилитета, исказану кроз музичку форму пристиглу са Запада.²⁸ Оваква реакција, барем већим својим делом, указује на *флексибилности укуса (...) доминантно грађанске публике Београда*.²⁹ Захваљујући неколицини ораторијума који су претходили премијери Христићевог *Васкрсења* – а међу њима, управо, и дело исте тематике поменутог Перозија, треба имати у виду да је локална публика била у могућности да препозна западњачки контекст Христићевог остварења. Истовремено, међутим, она није била оптерећена истим, латинским наслеђем, па је и саме новине у области језика, вокално-инструменталног изражавања и нове естетике прихватила лакше и природније него што би то исто учинила да је пред собом, којим случајем, имала овако вишеструк

²⁶ Александар Н. Васић, *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, магистарски рад обрађен на Филолошком факултету, рукопис, Београд, 2003, 50.

²⁷ Закључак К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 34.

²⁸ Упор. *Исто*, 30.

²⁹ *Исто*.

модернистички пробој у оквирима сопствене, српске православне *a capella* традиције.

Христић је показао своју модерност и висок ниво индивидуализма у комуникацији са универзалним цивилизацијским вредностима, препознајући их у библијској тематици. На овој равни поређења стоје и најудаљеније тачке између његовог ораторијума и Пауновићеве музичке драме која својим бласфемичким драмским садржајем указује на присуство једне другачије, ултрамодерне естетике, а у локалном контексту представља најупечатљивији симптом ауторске аутистичности.

Причом о Христовом васкрсењу первертираном у превару, Пауновић отворено негира валидност вишевековне библијске традиције. Тезом о хришћанству као удаљавању од чисто људског означава свој скептичан и безобзиран став према овој религији и директно најављује дубоку наклоност према Ничеовој филозофији коју већ увелико парафразира у књижевном опусу ствараном истовремено са првом музичком драмом. Остајући, дакле, утемељен у немачкој традицији, а са очигледним увидом у литературу која се бавила демитологизацијом хришћанства, те врло вероватно и у езотерију и теософско учење, Пауновић се својим мисаоно-философским аспирацијама и њиховом заокупљеношћу, првенствено у литерарним делима, премешта из једног модернистичког окружења с краја столећа у најмлађе таласе уметничке климе првих деценија 20. века, обележене у уметности европског континента различитим авангардним покретима који су у трагању за новом, мистичном духовном културом порицали смисао нововековне материјалистичке цивилизације. И док су се овакви немири више слутили, а мање конкретно уобличавали међу представницима најмлађег књижевног нараштаја у Србији пре Првог светског рата, дотле они налазе место у првој српској музичкој драми.

Овај ексклузивитет у целокупној националној уметности с почетка века данас видимо као парадоксално присуство једне димензије авангардности у оквирима најконзервативнијег музичког жанра. Да је *Божанска трагедија* којим случајем могла да одјекне у јавности, реакција би свакако била равна шоку изазваном далеко мање музичком компонентом него драмским садржајем. Ако се, најзад, може говорити о Пауновићевим проценама потенцијалне рецепције, оне су сигурно по два основа биле нереалне: несагледавање репродуктивних могућности српске музике и избор бласфемичког садржаја.

Иако ће прва јавна мишљења о Пауновићевим остварењима уследити тек по композиторовом пресељењу у Београд, симптома-

тично је да она потичу из истог пера које је означило критику Христићевог ораторијума.³⁰

Милојевић је у једном од својих написа кратко прокоментаришао музичку драму *Божанска трагедија*: после готово једнодеценијског постојања, ово остварење је и даље деловало као *апсолутни врхунац компликације модерне технике*.³¹ Аутор, међутим, ниједном речју није поменуо ни вагнеровску музичку традицију нити бласфемски карактер шокантног драмског садржаја, што наводи на закључак да није имао увид у Пауновићеву партитуру и штампани драмски текст. Упркос томе, Милојевић је проценио да је композитор *био сувише млад да би му тако компликовано дело испало потпуно за руком* и закључио како је ово дело *зато ипак доказ један од најизразитијих које имамо, да је српска модерна музика на путу којим иду претставници музике културних народа*.³²

Сам Пауновић није био провоциран наведеним аксиолошким дискурсом, али је његов револт био изазван даљим речима у истом тексту о модерној српској музици, којима Милојевић прелази на коментар о вокалним делима Косте Манојловића и оцену да је овај други аутор *изразитији, сталоженији, дубљи и националнији*.³³ Сматрајући овакво поређење за нестручно, неодговорно, па тиме и депласирано, Пауновић га доживљава као личну увреду која постаје повод његових не само бурних, оштрих и крајње циничних реакција на водећег идеолога српске музичке критике и морално стање у београдским музичким круговима, већ и крајње негативског става према целокупној музичкој јавности.³⁴

³⁰ М. Милојевић, Уметнички преглед. Начело модерне музике примењено при обради народне музике, *Српски књижевни гласник*, 1920, књ. I, бр. 4, 294–300 и књ. I, бр. 5, 383–388; Исти, О модерној српској музици, *Просветни гласник*, Београд, септембар 1921, год. XXXVIII, св. 9, 513–520.

³¹ М. Милојевић, О модерној српској музици, *Нав. дело*, 518.

³² *Исто*. Милојевићев коментар о *Божанској трагедији* остаће годинама по уметничковој смрти не само прва већ и једина забележена реч о овом остварењу, а цитираће је и други аутори написа о Пауновићевим делима (Уп. В(инавер), Миленко Пауновић, *Comœdia*, 20. 10. 1924, бр. 8, 1924/25, 30–31; Boris Papandopulo, Milenko Paunović i njegova Jugoslovenska simfonija, *Zvuk*, март, 1936, 12.

³³ *Исто*.

³⁴ Миленко Пауновић, *Генију Милоју Милојевићу – музичком критичару за варош Београд и околину*, писмена изјава упућена Милојевићу, без датума, писаћа машина, 3 стране, Архив Музиколошког института САНУ, МИ Ан 850. Два Пауновићева текста под псеудонимом – Incognitus, Будућност наше музике, *Нова светлост*, 1. 10. 1921, 28–32; А. В. Моцарт – Incognitus, Велики духовни концерт, *Нова светлост*, 15. 10. 1921, 24–28.

Не улазећи овом приликом у детаљна тумачења Пауновићевих алегорично-метафоричних изјава, које су и по идејама и по наступу биле блиске памфлетским инвективама и авангардном програму Велибора Глигорића, уредника часописа за књижевност, науку и уметност *Нова светлост*, битно је у овом тренутку нагласити неколико међусобно условљених теза.³⁵ Са једне стране, и Пауновићеви гестови авангардног понашања и његове мисаоно-философске аспирације имале су најдубље утемељење у његовој психолошкој потреби да ствара по сценарију несхваћеног и бунтовног уметника, означавајући заправо осамљеничку и у контексту социјалног миљеа некомуникативну природу овог уметника. Са друге стране, текстови штампани под песудонимом и један необјављен доказ конфликтног односа са Милојевићем, који указује и на међусобне усмене оптужбе, представљају посебан знак Пауновићевог маргиналног присуства не само у области извођеног стваралаштва, већ и ауторовог положаја у самом залеђу полемичког контекста и јавног музичког живота уопште.

Пауновићев револт према Милојевићу имао је тон личног обрачуна, по чему значајно одудара од сталоженог и чињеницама документованог одговора који је Христић упутио својим критичарима, покренувши расправу о проблемима стила, националног, модерног, оригиналног, *око којих ће и током послератних деценија укртити копља композитори одани националној традицији, заступници модерних погледа, „лево“ и „десно“ оријентисани композитори, као и представници најмлађе генерације стваралаца (...)*.³⁶ Ипак, оба композитора су на себи својствен начин указала на штетност идеолошког монопола критике, посебно у контексту српске престонице која је упркос сталној узлазној путањи на линији музичког укуса и даље бивала плавлена провинцијалним музичким духом и ускогрудошћу лако подложном ауторитарним ставовима професионално упућених појединаца.

После Христићевог одговора критичарима, поводом ораторијума се није развијала даља расправа. Милојевић је своје ставове порекао не само сопственим делима, већ и искупитељским речима записаним тринаест година касније у изузетно повољној критици

³⁵ Реч је о готово пресликаној идеологији уредника Глигорића, упереној према антагонистичким струјама „старих“ и „младих“, односно о његовом манифесту који није имао прецизирана мерила вредности, оријентацију и политику листа, већ само програм којим означава против какве ће се уметности борити: *рушити предрасуде, обарати идоле са стакленим ногама (...)* објавити рат једностраним и фанатичним ауторитетима (...) *рушити цео један систем олигархије и научине. Једном речју: извојевати слободу уметности и самосталност уметника.* Упор. детаљније В. Milanović, *Dva modaliteta stvaralaštva...*, *Nav. дело*, 30–39.

³⁶ К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 35.

поводом премијере Христићеве опере *Сутон*: ...ми морамо објективно посматрати једно уметничко дело из пера домаћег аутора и оценили га с обзиром на то што оно хоће да буде, а не с обзиром на то што бисмо ми хтели да оно буде.³⁷ Чињеница је, међутим, да се Христић за живота није потрудио да поново представи свој ораторијум, иако је појединим стваралачким аспектима исказаним у овој композицији остао веран и у каснијим опусима.³⁸

Да ли су Милојевићеве првобитне реакције једним делом утицале на потискивање Христићевог младалачког дела? Ако на ово питање не можемо дати одговор, он је извешан у случају Пауновићевог стваралаштва. Опсервације на тему неправедне запостављености и потискивања биле су готово опште место у написима поводом извођења Пауновићеве прве симфоније, као и у некролозима посвећеним овом аутору. Такође, по првом београдском представљању ауторовог симфонијског дела, које је на претходној премијери у Љубљани доживело овације и највише оцене критике, готово једини неповољан, а неоснован суд био је управо из пера Милоја Милојевића. Додуше, исти критичар је по каснијим представљањима овог дела, а по сличном механизму као и у Христићевом случају, знатно ублажио своје оцене, али је и више пута доказао да је његово мишљење знатно утицало на судбину појединачних дела тадашњег српског музичког стваралаштва.

Проучавање два вокално-инструментална дела раног музичког модернизма у Србији указује на постојање различитих културних модела који су деловали у систему целокупне националне културе тога доба. Противречности, супротстављања, преплитања, коегзистенције или међусобна искључивања културних концепата чинили су динамизам различитих културних стремљења специфично исказаних и у оквирима музичке уметности. Пошто је у тадашњем српском друштву грађанска култура била заступљена у мрежи политичких, привредних и културних институција, за њену ширу афирмацију у доменима свакодневног живота, самосвести, менталитета и укуса различитих друштвених група и појединаца требало се практично и дуготрајно борити. Резултати таквих настојања нису увек и у потпуности остваривани, што се као посебно бреме наслеђа рефлектује и на токове данашњице.

³⁷ Д-р Милоје Милојевић, *Уметнички преглед*, „Сутон“, музичка драма Ст. К. Христића, СКГ, 1925, XVI, 8, 632. Упор. А. Васић, *Нав. дело*, 51.

³⁸ Упор. детаљније К. Томашевић, *Стилске координате...*, *Нав. дело*, 36.

Biljana Milanović

CONTEXTUALIZATION OF EARLY MODERNISM IN SERBIAN
MUSIC: CASE STUDIES OF TWO WORKS FROM 1912

(Summary)

This study deals with the first Serbian oratorio, *Vaskrsenje (Resurrection)* by Stevan Hristić, and the first Serbian musical drama, *Divina Tragoedia* by Milenko Paunović. These works are based on two different interpretations of the same theme (the Resurrection of Jesus Christ). They were composed almost at the same time (1912), but separately, with no inter-textual relations. They represent the first steps of Modernism in Serbian music. Hristić's work follows the French and Italian heritage whereas Paunović's is connected with the German, post-Wagnerian tradition.

In this text we highlight the different intensities of modernity realized by the composers, by comparing numerous aspects of the theme, genre and style with new types of expressiveness and procedures in the treatment of all musical resources.

The parallel investigation of the oratorio and musical drama shows the closeness of these two young composers in their musical attempts, but also emphasizes some factors that were decisive for the public presentation of their works. Hristić predicted that the genre of oratorio had better chances of placement than, for example, a symphonic or musical-dramatic composition. Actually, a choir had strong links with tradition and it presented a significant means of potential communication, as well as penetrating novelties into other parts of the oratorio. Due to his readiness to make an effort and to compromise, the composer succeeded in performing his work. On the other hand, Paunović did not anticipate problems in the national cultural system of his time. Numerous aspects of his work, which prevented performance, confirm this. The chosen genre of German musical drama was a very speculative investment in the local musical context. Furthermore, the score was inappropriate for the real reproductive potential of Serbian performers. In addition, an avant-garde gesture was marked by the blasphemous treatment of the New-Testament theme in the dramatic content. These were among the most important indications of the author's unrealistic estimation of potential public reception of his music.

Modern works of large-scale genre had no prospects of continual survival on the concert repertoire in the period between the two World Wars, either. This testifies to long-standing problems of national musical tradition, especially in consequence of its discontinued and uneven development. This study of early modernism shows the value of researching Serbian music through different cultural models existing in the system of national art of this time. The network of political, economical and cultural institutions was imbued with modern bourgeois culture, but the struggle for its wider acceptance in the domains of everyday life, self-consciousness, and the mentality and taste of different social groups and individuals, was slow and long. Such attempts have not always and fully realized the particular burden of inheritance, reflected in recent times.

UDC 783.3.036(497.11)“1912”