СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

НАУЧНИ СКУПОВИ
Књ. XLIII
ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
Књ. 2

ЖИВОТ И ДЕЛО ПЕТРА КОЊОВИЋА

БЕОГРАД 1989

ЖИВОТ И ДЕЛО
ПЕТРА КОЊОВИЋА

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
INSTITUTE OF MUSICOLOGY

ACADEMIC CONFERENCES
Volume XLIII
DEPARTMENT OF FINE ARTS AND MUSIC
Book 2

THE LIFE AND WORK OF PETAR KONJOVIĆ

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE HELD FROM OCTOBER 25 TO 27, 1983, ON THE OCCASION OF THE 100TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S BIRTH

Accepted at the 1st meeting of the Department of Fine Arts and Music of January 21, 1987, on the basis of the reviews presented by Academician *Dimitrije Stefanović* and Professor *Vlastimir Peričić*

Editor
Academician
DIMITRIJE STEFANOVIĆ

BELGRADE 1989

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

НАУЧНИ СКУПОВИ
Књ. XLIII
ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
Књ. 2

ЖИВОТ И ДЕЛО ПЕТРА КОЊОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА
ОДРЖАНОГ ОД 25. ДО 27. ОКТОБРА 1983, ПОВОДОМ
100-ГОДИШЊИЦЕ КОМПОЗИТОРОВОГ РОЂЕЊА

Примљено на I скупу Одељења ликовне и музичке уметности од 21. јануара 1987, на основу реферата академика *Димитрија Стефановића* и професора *Властимира Перичића*

Уредник
академик
ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

БЕОГРАД 1989

Издаје

Српска академија наука и уметности

Лектор *Милан Одавић*

Коректор *Љиљана Пашалић*

Технички уредник *Јелка Поморишац*

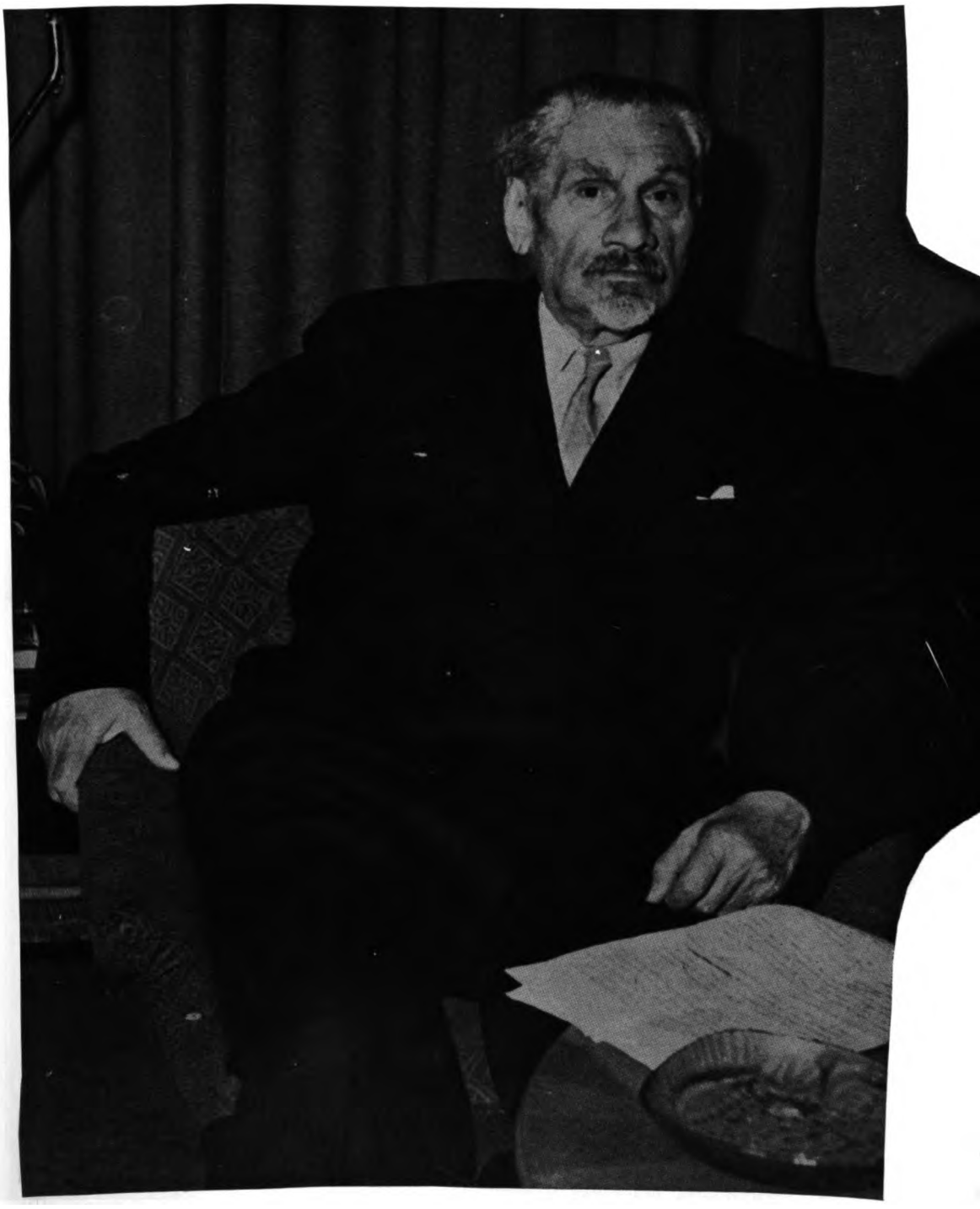
Тираж 1.000 примерака

Део средстава за објављивање овог Зборника обезбедила је
Републичка заједница науке СР Србије

Штампа

ИГРО „Нови дани", Београд, Војводе Бране 13

YU ISBN 86-7025-054-3



САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР

Зборник радова *Живот и дело Петра Коњовића* садржи прилоге са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983. у Српској академији наука и уметности и у Матици српској у Новом Саду, поводом 100-годишњице рођења Петра Коњовића.[1] Скуп су припремили Одбор за историју српске музике САНУ и Музиколошки институт САНУ. На скупу је учествовало тринаест предавача из Југославије, по један из Аустрије, Мађарске и СССР-а.

У присуству чланова Извршног одбора скуп је у свечаној сали Академије отворио академик Василије Мокрањац († 1984), члан Одбора за историју српске музике. После првог преподневног радног састанка (25. X) у сали Академије је представљен репрезентативан албум од четири плоче опере „Коштана" Петра Коњовића у издању Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Београд.[2] Поред научних радника скуп су редовно пратили професори и ученици појединих београдских музичких школа. За учеснике скупа у Галерији САНУ је 25. октобра одржан концерт посвећен делима Петра Коњовића. Учествовали су Вера Вељков-Медаковић, клавир, Александра Ивановић, мецосопран, уз клавирску сарадњу Оливере Бурђевић, Студијски хор Музиколошког института и Српски гудачки квартет „Мокрањац". Београдска опера је истим поводом (26. X) извела последњу Коњовићеву оперу *Отаџбина*.[3] Дири-

---

[1] Ово је други научни скуп посвећен једном српском музичару у САНУ. Први, посвећен Корнелију Станковићу поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, одржан је 1981, а Зборник радова је објављен 1985. У међувремену је Удружење композитора Србије организовало научни скуп посвећен Милоју Милојевићу поводом стогодишњице уметниковог рођења. Одржан је 1984, а Зборник радова је објављен 1986. Трећи научни скуп у САНУ посвећен Стевану Христићу одржан је 1985. поводом 100-годишњице рођења. Зборник радова се припрема за објављивање.

[2] Богато илустрован албум са историјским фотографијама и нотним примерима садржи студију „Коштана Петра Коњовића" др Надежде Мосусове, садржај и либрето опере на српскохрватском и у преводу на енглески и немачки. Извођачи су познати солисти, хор и симфонијски оркестар Радио-телевизије Београд под управом Младена Јагуште.

[3] Последње музичко-сценско дело, свечани посветни приказ у три певања компоновано је по драмској поеми Иве Војновића „Смрт Мајке Југовића" (завршено је 1960. године).

говао је Душан Миладиновић, а оперу је режирао Дејан Миладиновић.

Скуп је наставио рад у Матици српској у Новом Саду (27. X). Председник Матице српске Живан Милисавац поздравио је председника Српске академије наука и уметности Душана Каназира, присутне учеснике скупа и госте. Председник Милисавац је напоменуо да је ово први скуп који се одржава после потписивања споразума о сарадњи између Српске академије наука и уметности и и Матице српске. Затим је Милана Бикицки говорила о шездесетогодишњој сарадњи Петра Коњовића и Матице српске. Академик Драготин Цветко је дао завршну реч, истакавши значај и успех научног скупа. Истог дана у Галерији Матице српске академик Дејан Медаковић је отворио изложбу посвећену делу Петра Коњовића, коју је веома успешно поставила Милана Бикицки. Том приликом је одржан краћи концерт на коме је Вера Ковач-Виткаи, сопран, извела избор Коњовићевих соло-песама уз клавирску пратњу Еугена Гвоздановића. На повратку за Београд учесници су посетили манастире Крушедол и Велику Ремету, где су у оквиру сталне изложбе *Стара српска музика* прегледали нотне аутографе, ликовне и музичке документе о Петру Коњовићу.

Припрему рукописа за штампу извршила је др Даница Петровић, научни сарадник Музиколошког института САНУ. Одељење ликовне и музичке уметности САНУ одредило је академика Димитрија Стефановића и проф. Властимира Перичића за рецензенте Зборника. Разлог што се Зборник појављује тако касно је у томе што поједини аутори нису предали своје прилоге у одређеном року.

У радовима су заступљени различити аспекти дугог, плодоносног живота и разноврсног дела Петра Коњовића. Два текста се односе на европски (аустријски и мађарски) оквир времена у коме је живео и радио Петар Коњовић (Рудолф Флоцингер и Деже Легањ). Прилози југословенских музиколога разматрају стваралачке концепције и питања стила Петра Коњовића (Драготин Цветко, Надежда Мосусова и Мелита Милин), однос према Јаначеку (Мирјана Веселиновић), оперско стваралаштво (Мирка Павловић, Марија Бергамо, Елена Гордина), духовну музику (Димитрије Стефановић и Даница Петровић), фолклор (Радмила Петровић), сарадњу између Коњовића и Матице српске (Милана Бикицки), заступљеност Коњовића у хрватској штампи (Ева Седак), његове музичке критике у загребачком недељнику *Хрватска њива* (Дубравка Франковић) и, најзад, сарадњу између Коњовића и Милоја Милојевића (Јелена Милојковић-Бурић).

Настављајући дело Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића, Коњовић је, као и његови претходници, у народном мелосу налазио суштину своје инспирације. Свој стваралачки однос према народној мелодији продубио је прихватањем савремених тековина европских музичких стилова (импресионизам, експресионизам). Доследно је спроводио поступак изграђивања певане мелодијске линије која израста из текста, из говорне речи. Тако је проширио видике и отво-

рио пут српској музици према Европи, а истовремено је и осавременио национални музички израз.

Овај Зборник радова је прилог српских, хрватских, словеначких и страних музиколога проучавању дела и времена у коме је стварао велики српски композитор, диригент, надахнути музички писац, преводилац оперских либрета, мелограф, педагог, у два маха ректор Музичке академије (1939—1943. и 1945—1947), први послератни музичар академик (1946), иницијатор и први управник Музиколошког института САНУ (1947—1954) — првог и тада јединог у Југославији — секретар Одељења ликовне и музичке уметности САН.[4] Без претензија да донесе дефинитивне одговоре на постављена питања, Зборник треба да подстакне даља проучавања, нарочито оних области Коњовићевог стваралаштва о којима није било довољно или уопште говора на скупу (поједине опере, сценска музика, соло-песме, хорови, камерна музика, библиографија).[5] Нека његово објављивање послужи будућим генерацијама да одговорно наставе проучавање историје српске музике.

Д. С.

---

[4] У серији *Музичка издања* објављено је девет Коњовићевих дела. *Упор.* Јелена Милојковић-Ђурић, *Музичка издања Одељења ликовне и музичке уметности Српске академије наука и уметности*, Глас CCCXLV САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд 1986, бр. 1, 2, 5, 9, 11, 12, 21.

[5] Поводом 80-годишњице рођења Петра Коњовића Музиколошки институт је 5. V 1963. објавио краћу публикацију са пригодним непотписаним текстом (аутор др Драгутин Гостушки) на српскохрватском и преводима на француски, енглески, руски језик, као и списак дела композитора Петра Коњовића (саставила др Надежда Мосусова). На насловној страни је репродукција портрета Петра Коњовића од Петра Добровића и факсимил композиторовог потписа. Избор из библиографије радова академика Петра Коњовића објавила је др Надежда Мосусова, у: *Споменица посвећена преминулом академику Петру Коњовићу*, САНУ, посебна издања, књига CDXLVII, споменица, књига 53, Београд, 1971, стр. 43—65.

STVARALAČKE KONCEPCIJE PETRA KONJOVIĆA

DRAGOTIN CVETKO (Ljubljana)

Iz vremenske distance koja nas već deli od Petra Konjovića, njegov nam je lik dostupan kako s obzirom na ljudske tako i na umetničke osobenosti. One ne mogu da se posmatraju odeljeno, jer kao da je Konjovića — kompozitora moguće shvatiti samo u svetlosti Konjovića — čoveka, uzimajući pri tome u obzir i vreme i prostor u kome je živeo i odasvud primao podsticaje za svoje stvaralačke doživljaje.

Konjović — čovek? Po svoj prilici je i mlad bio uglavnom onakav kakvog smo ga poznavali u njegovim starijim godinama. *Gentleman* u punom smislu reči, agilan, svestan samoga sebe, svestan svoje kreativnosti kojom je bio izdašno obdaren. Željan znanja i realizacije postavljenih ciljeva. Ne samo kao kompozitor. I kao čovek koji se aktivno uključio u događanja svoga vremena i to ne samo u srpskom nego i u mnogo širem prostoru, kako muzičkom tako i van njega.

Na početku svog umetničkog puta, kada je tek tražio samoga sebe, u traženjima uporno istrajao i sve više se formirao, naravno još nije bio takav. Kao i kod svakog drugog čoveka, širina i zrelost su dolazili postupno.

Na samom početku ovoga veka, kada se u njemu prvi put probudila želja i potreba da komponuje, imao je prilike da se upozna sa muzičkim nasleđem svoga naroda, delimično i onim van njega. Isprva, u Somboru, sigurno pre svega sa srpskim nasleđem, a ne toliko sa evropskim. Pred njim se otvaralo ono što su upravo obavili ili tada obavljali Stanković, Jenko, Marinković, Mokranjac, Bajić i drugi srpski muzičari njegova vremena ili neposredne prošlosti. Svi su bili romantičari, pretežno rano, ne poznoromantičarski orijentisani. U poređenju sa evropskom situacijom bili su stilski u velikom zakašnjenju. Nisu je dostigli ni kvalitetom, ni kvantitetom, a ni sa aspekta kompozicionih područja koja su se u njihovom stvaralaštvu još uvek pretežno koncentrisala na vokalni žanr. Što se stila i tehnike tiče, Konjović od njih nije mogao da dobije snažnije podsticaje ili uzore, pogotovo ne za muzičku scenu koja ga je posebno privlačila i kojoj je uskoro bila upravljena njegova stvaralačka misao. Već tada se oduševio Ilićevom »Ženidbom Miloševom« i odlučio da je komponuje.

Tada, doduše, za to nije imao uslova, ali ju je i pored toga u prvoj verziji već realizovao (1903).

Ako mu skroman srpski muzički rad druge polovine i kraja 19. veka nije mogao tehnički pružiti ono što mu je bilo potrebno, bio je idejno za njega od velikog značaja, rekli bismo čak od sudbinskog. Još kao srednjoškolac upoznao se, naime, sa Stankovićevom idejom srpstva u muzici i sa Mokranjčevim horovima, koji su na njega neposredno uticali. To pokazuje već njegov mešoviti hor »Rane« na tekst Branka Radičevića iz 1903.

Kritičan prema sebi — i prema drugima — Konjović se suočio sa činjenicom da će znanje morati da potraži van svoje, srpske sredine. Nije uspeo da ode u Budimpeštu , ali je više sreće imao sa Pragom, gde se između 1904. i 1906. školovao na konzervatorijumu. U tom je gradu našao gotovo sve o čemu je sanjao i čemu je težio. Prag je bio muzički bogat. Tu su se nizali koncerti, a delovale su i dve opere. Mogao je da čuje i vidi ono što je pri prelasku u 20. vek vladalo evropskim operskim kućama, a upoznao je i dela slovenske operske literature koja se drugde nisu ili su se veoma malo izvodila. Tako pored Wagnera, R. Straussa i drugih zapadnoevropskih majstora na primer Smetane, Dvoráka, Janačeka, Fibicha, Foerstera. Sve ga je to ponelo. Našao se u evropskim okvirima koji su, naravno, na njega uticali stilski, ali mu nisu oduzeli idejne korene. Upoznavao je evropski Istok i Zapad, koji su otada često bili predmet njegovih razmišljanja. A pri tome je ostao veran svojim temeljnim idejnim ishodištima. O tome svedoči i njegov prvi praški stvaralački rad. Još dok se upoznavao sa tajnama kompozicione tehnike, obradio je pet narodnih pesama, među njima je solo-pesma *Pod pendžeri.* Iz tog vremena potiču i mnoge druge kompozicije, tako i simfonijska poema *Serbia liberata ili 1804,* prve skice *Kneza od Zete* i *Tema con variazioni.* Ova poslednja kompozicija, napisana pod utiskom završne pesme iz drame *Na dnu* Gorkoga koju je tada u Pragu predstavio Hudožestveni teatar, kasnije postaje drugi stav *Muzike skrivenih slutnji,* Konjovićevog Prvog gudačkog kvarteta u d-molu.

Završivši studije, do I svetskog rata je razvijao svoju aktivnost u Zemunu. Dosta je pisao: horove — među njima i tehnički zahtevne *Seljančice* u narodnom stilu — solo-pesme, instrumentalne kompozicije, a na pobudu Miloja Milojevića poduhvatio se prerade *Ženidbe Miloševe.* Stvaralački impuls ga je vodio i u druge oblasti, tako i u publicistiku, gde dolazi u polemički sukob sa Isidorom Bajićem, zalažući se za napredne umetničke poglede i zahtevajući da i muzika bude za njih otvorena.

Ta raznostrana aktivnost bila je karakteristična za Konjovića i docnije, za vreme i neposredno posle rata koji je preživeo u Novom Sadu, Somboru, Zagrebu i ponovo u Novom Sadu. Angažovao se kao kritičar, pisac članaka i eseja o muzici, ali i politički i organizaciono. Pri tome je, naravno, i komponovao. Koncipirao je svoje *Simfonijske varijacije,* napisao niz solo-pesama, treći i četvrti stav Prvog gudačkog kvarteta, preradio svoju *Ženidbu Miloševu* (1916) i poslao je u Zagreb, sa željom da tamo bude izvedena. To se i dogodilo aprila 1917,

tada pod nazivom *Vilin veo*. Tom svojom prvom operom i koncertom svojih kompozicija (marta 1917) Konjović je u Zagrebu uspeo, kako kod kritičara tako i kod slušalaca. I jedni i drugi su ga priznali i prihvatili. Sigurno i zbog naprednog duha koji je u stilu i tehnici prožimao njegove kompozicije, kao i zbog nacionalne note sadržane u njima. A ona je, u vreme kada se hrvatska muzika približava novijim evropskim shvatanjima umetnosti i kada započinju napori na formiranju hrvatskog nacionalnog stila, bila posebno poželjna.

Kada se u obzir uzme Konjovićeva svestranost, dokumentovana pored već rečenog i podacima da je posle prvog svetskog rata bio upravnik pozorišta u Novom Sadu (1921) i direktor Zagrebačke opere (1921—26), da je radio kao dirigent, reditelj, prevodilac i priređivač operskih libreta, postaje shvatljivo da je za komponovanje imao manje vremena. I pored toga bio je i tu dovoljno plodan: pisao je solo-pesme, obrađivao narodne pesme, u godinama 1923—1925. završio odličnu zbirku »Moja zemlja«, kojom je jasno pokazao svoj odnos prema muzičkom nacionalizmu i mogućnosti uključivanja toga usmerenja u novije stilske okvire. Ponovo je prerađivao »Ženidbu Miloševu« — gotovo neprestano revidiranje sopstvenih kompozicija je za njega tipično — skicirao »Kneza od Zete« (1924) i već razmišljao o »Koštani«.

Relativno česte promene dužnosti i mesta boravka (tek se posle 1939. smirio u Beogradu) nisu bitno ometale njegov stvaralački ritam. Iz njegova pera izlazi kompozicija za kompozicijom, među njima opere *Knez od Zete* (1926, rev. 1946), *Koštana* (1931, rev. 1940, 1948) i *Seljaci* (1951), Gudački kvartet u f-molu, Sonata za violinu i klavir, poema *Makar Čudra* prema noveli Maksima Gorkog i mnogo šta drugo. Treba samo pogledati bibliografiju njegovih dela! Izaziva čuđenje da je čovek tako osobenog životnog puta, o kome svedoči njegova biografija, sa tolikim putovanjima u domovini i inostranstvu na kojima je upoznavao novo i širio horizonte, uspeo da toliko mnogo komponuje.

Jednom takvom prilikom, bilo je to u Pragu 1937. ili rano početkom 1938, upoznao sam se sa njim. Potom su naši kontakti postali učestaliji i intenzivniji, sve intenzivniji, bogati razgovorima u toku kojih me je, naročito posle drugog svetskog rata, uvodio u svoj rad, svoje nazore o umetnosti, otkrivao mi samoga sebe. Približio mi je sebe do te mere da mogu da ga osetim u svim pojedinostima. Uveo me je u svoj duhovni svet, pa upravo zbog toga želim da progovorim o njegovim stvaralačkim koncepcijama, ishodištima i rasponima. Oni su me godinama zaokupljali, a danas su mi, u poređenju sa poluprošlošću, još i bliži.

U svojoj generaciji u okviru srpske muzike, a njoj pripadaju još Hristić, Manojlović i donekle i Milojević, Konjović je bio osobena pojava. Njemu u srpskoj muzici pripada posebno mesto, bez obzira na to što je u njenim okvirima bio intenzivno prisutan samo u toku svoga boravka u Vojvodini i u Beogradu, a između toga fizički odsutan. Ipak, uvek je bio duhovno prisutan.

Konjovićevi su vidici bili široki, njegove koncepcije domišljene, jasne. O tome rečito svedoči opus koji je ostavio i koji omogućava da ga sagledavamo iz raznih uglova.

U vezi s tim neka najpre bude istaknuto da je Konjović bio oštar, prodoran mislilac, koji pred sobom ima prošlost i sadašnjost, a vidi i budućnost. Znao je da će ona da se razlikuje od njegovog vremena i predskazivao joj je neslućen razvoj. O tome govore i njegovi spisi, bilo da se radi o člancima ili monografijama; o temama je uvek raspravljao nenametljivo i tečno, a one su se odnosile na pitanja srpske, narodne i umetničke muzike, a pogotovo na srpski folklor, na idejne probleme muzike i na ličnosti koje su za njega najviše značile, tako na primer na Stankovića, Mokranjca, Milojevića, Musorgskog, Smetanu, Janačeka.

Njegova razmišljanja nisu bila jednostrana. Doticala su, s jedne strane, nacionalno pitanje u srpskom i slovenskom prostoru, a s druge poziciju srpskog autora u nacionalnoj i evropskoj muzici. Bila su veoma lična, svoja, rezultat njegovog duhovnog sveta. Neposredno su se povezivala sa idejama, sa kojima se susretao. Izvirala su iz njegovog stvaralaštva i na njega su neposredno uticala.

Ono što je Konjović pisanom reči izlagao, oblikovao je tonovima. Njegova muzika ubedljivo govori o oblikovanju koje je preuzeo i realizovao i koje se nije ograničavalo na osnovno ishodište iz kojega je potekao i s kojim je, doduše, ostao povezan u celom svom opusu, na muzički nacionalizam.

Idejno on mu je svakako bio prvo i osnovno uporište. Posvetio mu se rano i zauvek. Planski, produbljeno i sa mnogo ljubavi je proučavao misao koju je u srpskoj muzici začeo, ali ne i realizovao Stanković. Još se više posvećivao upoznavanju Mokranjca, u čijem je delu Stankovićeva ideja postala stvarnost. Proučio je njegov način obrađivanja srpskog folklora i otišao još i dalje. Interesovalo ga je pitanje stilizovanja i harmonizovanja narodne pesme, koje bi odgovaralo vremenu. Svojim prilazom narodnoj pesmi impresionirao ga je i Vitězslav Novák. Kao i Janačeka, interesovao ga je narodni govor, u njegovom slučaju srpski govor, u kome je video osnovu za muzičku gradnju. Tražio je izražajnu suštinu narodne muzičke osećajnosti i u njemu našao elemente dramskog oblikovanja i one psihološke komponente koje bi trebalo da usmeravaju muzičke situacije, značajne za muziku sa tekstom ili bez njega.

Svoja je shvatanja učinio delom svoje umetničke suštine. Povezao ih je sa njom, postala su deo njegove psihe, njegovog načina mišljenja i njegove emocionalnosti, deo njegovog stvaralačkog duha. Čini mi se da je baš u tome osnovna osobenost njegove ličnosti, koja je i pored sinteze individualnog i narodnog ostala izvorna. Još više. Postajala je sve samoniklija, sve je snažnije isijavala izraz, koji je kroz njega osetio srpski čovek, a i on sam, kao mali ali tako značajni deo srpske sredine.

Ova idejna orijentacija, zagledana u muzički nacionalizam, prisutna je u svim Konjovićevim kompozicijama, bilo prikriveno ili otvoreno. O njoj govori *Moja zemlja*, ukazuje se u simfonijskim varijacijama *Na selu* koje je posvetio svom uzoru Mokranjcu i u njima koristio temu X rukoveti, zadržavši čak izvorni tonalitet i harmonizaciju, oseća se u brojnim autorovim horovima, solo-pesmama, kamernim i

orkestarskim delima, a i u operama. Pogotovo u operi *Seljaci*, gde je tekst u celosti muzički oblikovan u smislu narodne motivike. Muzika i tekst su u toj operi potpuno usaglašeni. Kompozitor je svojoj realizaciji dao polet, nošen iskrenim, neposrednim humorom koji prožima svu tu priprostu zapletenost, tipičnu za postupke i životnu svakidašnjicu seoskog življa, posvuda, pa i u Srbiji. Folklorna melodika i ritmika prožima i *Koštanu*, o kojoj je njen autor kazao kako treba da potvrdi da je »balkanski južnoslovenski folklor sposoban da dade ne samo egzotiku nego i snažne i karakteristične elemente čistom muzičkom, opštim umetničkim shvatanjima pristupačnom izrazu« (*Knjiga o muzici*, 1947, 109). U toj svojoj, trećoj po redu operi Konjović je sve mogao da postavi široko. Osećao je u njoj izražajnu slobodu, kakva mu ranije nije bila poznata. Na raspolaganju mu je stajala drama Bore Stankovića u kojoj je našao probleme koji su ga i samog zaokupljali i koji nisu samo njegovi, nego opšteljudski. Osećao je u tom tekstu snažan izražajni napon kome je kongenijalno izašao u susret. Kompozicijom ga je verno pratio, tako da je potresna Koštanina sudbina tek kroz muziku oživela u svoj punoći. Melodijske se linije prepliću u široko raspredenom recitativu, zvučnost je bogata, a arhitektonski *Koštana* predstavlja zgradu sa veoma složenom melodijskom, ritmičkom i harmonskom strukturom, dok je instrumentacija blistava. Autor se sa *Koštanom* potpuno identifikovao i iskazao unutrašnje sukobe i intimne dileme čoveka i čovečanstva uopšte.

U sklopu Konjovićevog opusa *Koštana* je možda od posebnog značaja i zanimljiva sa više aspekata. Što se tiče profila tematskog materijala koji je kompozitor koristio, ona predstavlja ostvarenje ideje od univerzalne vrednosti i ujedno konkretizaciju ideje muzičkog nacionalizma, ne samo srpskog nego i onog o kome je Konjović govorio na relaciji Istok—Zapad i u vezi s tim se opredelio za Musorgskog i Janačeka (ib., 117—126). Ova su mu dvojica autora bili idejno veoma bliski; Janaček u *Koštani* svakako mnogo bliži nego u *Knezu od Zete*, gde je u oblikovanju srodniji Musorgskom. Obojica su uticali na Konjovića, ne oduzimajući mu izvornost. Ona se afirmisala pre svega u domenu izraza, dok bismo za arhitektoniku u evropskoj muzici srodne orijentacije čak i na Istoku mogli naći dosta sličnih primera.

I stilski je Konjović povezan sa Musorgskim i Janačekom, u *Koštani* svakako više sa ovim drugim. Po stilu ova je opera u okvirima poznoromantičarskog, odnosno neoromantičarskog realizma, sa tu i tamo primetnim ekspresionističkim zahvatima (upor. M. Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, 1980, 37). Diktirala ih je potreba postizanja odgovarajućeg izraza, koji je tražio tekst na određenim mestima, da bi u muzici našao adekvatan izraz. Ali za elemente ekspresionističke tehnike ne treba kod Konjovića tražiti objašnjenje u sistematici, koja bi ga vodila u tom pravcu. Treba naglasiti da Konjović nije izdvajao nijedan formalni princip kao vodeći. Podređivao ih je izrazu, tom primarnom faktoru koji ga je sa poznoromantičnog puta poveo sad u ekspresionizam, a potom opet u impresionizam (npr. u *Lirici*). Konjović je sigurno bio intelektualac sa izrazitom racionalnom notom, ali je nju pre svega

manifestovao u svojim literarnim napisima, mnogo više nego u svojoj muzici. Tu je na prvom mestu bio iskaz, ispovest, adekvatno muzičko oformljavanje onoga što je u sebi nosio ili izvana primao, želeći da to razreši na svoj sopstveni način.

Konjovićeva stvaralačka koncepcija bila je dobro promišljena i široko zasvođena. Na svoj način, koji je bio u skladu sa novijim evropskim stilskim tokovima, nastavljao je Mokranjčev put, proširio ga, utkao u savremeno stilsko i kompoziciono-tehničko događanje, dajući mu i sopstven pečat, a ne menjajući pri tom njegovu suštinu. Potvrdio je svojim delima da je muzički nacionalizam realan i u okviru stilova drugačijih od onih u kojima je našao svoja ishodišta, drugačijih i u formalnom smislu i po kompozicionoj tehnici. U svojim je realizacijama ovaj kompozitor bio srpski i evropski, u srpskoj muzici most između romantizma i moderne u koju je u svojim zrelim delima pomalo i sam ulazio, iako ju je 20-ih i pre svega 30-ih godina konkretizovala nadolazeća, mlada kompozitorska generacija.

Kada bismo upotrebili njegovu terminologiju, mogli bismo Konjovića da ubrojimo među autore istočne orijentacije, ali pre svega po izrazu, ne toliko po stilu i tehnici. S te je strane bio, poput svojih uzora, povezan sa takozvanom zapadnom orijentacijom, ako je u ovom slučaju ne shvatamo idejno, nego je sagledavamo s tehničkog i formalnog aspekta.

Konjović je kao kompozitor i kao čovek bio Srbin i kosmopolit. Njegov se duhovni svet i stvaralačka koncepcija nisu zaustavili na srpskim granicama. Zahvatio je u širok prostor van tih granica. A ta činjenica govori u prilog pretpostavci da će njegov opus da živi i na svojevrstan način utiče i u budućnosti.

Dragotin Cvetko

THE CREATIVE CONCEPT OF PETAR KONJOVIĆ

Summary

The first model of Petar Konjović, one of the generation of composers that appeared at the beginning of the 20th century was Stevan Mokranjac. A representative of romantic realism in style, Mokranjac implemented in Serbian music the idea of musical nationalism whose foundation had already been laid by Kornelije Stanković in the middle of the 19th century.

Konjović, however, rapidly advanced in terms of style towards late, new romanticism, and here and there in his works are also the obvious influences of expressionism and impressionism, although they are conditioned by the contents that the author wished to shape, and not by the system he would represent. From the time of his music studies in Prague at the beginning of the 20th century, his models were primarily Smetana, Musorgski and Janaček. The last two Konjo-

vić numbered in the so-called eastern orientation, which he opposed to the western, in which he classified the western European composers. To his understanding, creators from both orientations differed primarily in their expression, and not so much in their style or composition--technique. He classified himself as one of the eastern composers who emphasized the Serbian musical theme. He sometimes cited it, and often stylized and transformed it in his works.

Konjović continued Mokranjac's ideological path and demonstrated that musical nationalism is realistic even in styles that differ from the framework in which they were originally stated, that they are achieved with different forming techniques and means of composition. His opus is also a witness to this, primarily his symphonic variation »Na selu« (In the Village) and his opera »Koštana« which are also characterized by completely European qualities in addition to the national.

Konjović was on the one hand the representative of Serbian musical nationalism with a progressive orientation, and on the other a cosmopolite whose expression touched the problems and intimate side of man and mankind in general. In terms of value, he is the central personality of the older Serbian generation of composers who are the bridge in Serbian music between traditional and modern music. Within this generation, he also deserves recognition as one who was capable of creating a synthesis between national and artistic, individual themes, to the effect that each preserved its originality and source, and in synthesis proved capable of being included in the artistic whole.

MUSIK IN ÖSTERREICH ZU LEBZEITEN VON PETAR KONJOVIĆ

RUDOLF FLOTZINGER (Graz)

In einem der Bücher, in denen der einer slawischen Sprache nicht Mächtige seine ersten Informationen über einen serbischen Musiker sucht, in der ebenso prägnanten wie informativen *Serbian Music through the Ages* von Stana Djurić-Klajn[1] wird Konjović als erster von insgesamt drei »Initiatoren moderner Entwicklungen« dargestellt. Daß diese Sicht primär innerhalb der serbischen Musikgeschichte gemeint ist, liegt auf der Hand. Will man — wie mit diesem Symposium beabsichtigt — eine weiterreichende Beurteilung eines Lebenswerkes versuchen ist auch die Einbettung in grössere (internationale) Zusammenhänge notwendig. Zweifellos gehört zu den Motiven für historische Forschung der Beitrag zum besseren Verstehen der Gegenwart durch die Erkenntnis ihres Geworden-Seins. Übergeordnete Zusammenhänge und Bewertungen hingegen sind nur durch umfangreiche Vergleiche möglich. Aus diesem Grund soll versucht werden aus der ebenso umfang-wie facettenreichen Musikgeschichte Österreichs diejenigen Momente herauszugreifen, die für diesen Zweck besonders charekteristisch und fruchtbar erscheinen. Die Vergleiche werden sich gewissermassen zwangsläufig ergeben.

Es wäre nicht ohne Reiz, bereits über die Parallelen zu reflektieren, die zwischen den Lebensdaten von Konjović und den folgenden bestehen: In der vor wenigen Jahren erschienenen *Musikgeschichte Österreichs*[2] sind die Jahre 1896/97 als eine Zäsur für die Darstellung angenommen: Tod von Bruckner und Brahms, Mahler wird neuer Hofoperndirektor, Wiener Secession usw. Um diese Zeit wendet sich nicht nur Arnold Schönberg (1874—1951) endgültig der Musik zu, sondern wohl auch Konjović. Das Geburtsjahr 1883 hat dieser mit einer Reihe nicht unbedeutender österreichischer Komponisten gemeinsam: Anton v. Webern (1883—1945, promovierter Musikwissenschaftler, als Komponist wohl der am weitesten in die Zukunft ausgreifende, weil eigentlich erst von den sog. »Seriellen« fortgeführt), Josef Mathias

[1] Stana Djurić-Klajn, *Serbian Music through the Ages*, Belgrade, 1972, S. 117—125.

[2] *Musikgeschichte Österreichs* II: Vom Barock zur Gegenwart, hrsg. v. Rudolf Flotzinger — Gernot Gruber, Graz—Wien—Köln 1979, S. 389.

Hauer (1883—1959, gewissermassen Schönbergs Antipode durch seine unabhängige, wahrscheinlich auch früher als von diesem entwickelte Zwölftontechnik); nur wenig älter waren Joseph Marx (1882—1964, seinerzeit ebenso bekannt als Musikkritiker und Kompositionslehrer, als Honorarprofessor auch eine Zeitlang Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Graz), Karl Weigl (1881—1949, »der dem Schönberg-Kreis nahestand, selbst aber vorwiegend traditionell komponierte«[3]) oder der Operettenkomponist Emmerich Kálmán (1882—1953); nur wenig jünger waren Alban Berg (1885—1935, der zweite große Schüler Schönbergs mit einer höchst persönlichen Handschrift) und Egon Wellesz (1885—1974, ebenfalls Komponist und Musikwissenschaftler) — um nur einige Vertreter verschiedener Gattungen und Stilrichtungen zu nennen.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Datum 1970: Ende der 60er Jahre beginnt in ganz Mitteleuropa die mit Führungsanspruch auftretende Gruppe der Zwölftöner und Seriellen an Einfluß zu verlieren[4] und — wohl nicht ohne Einfluß der bekannten Protestbewegungen von 1968 — einer pluralistischeren (weniger doktrinären) Stilwelt einer neuen Komponistengeneration (deren jüngstes Kind die sog. »neue Einfachheit«[5] ist) Platz zu machen. Um diese Zeit starben in Österreich Robert Stolz (1880—1975, der letzte Vertreter der Operette österreichischer Tradition), Franz Salmhofer (1900—75, ein führender Komponist der Zwischenkriegszeit), Hans Erich Apostel (1901—72, wichtigster Vertreter der »2. Generation der Wiener Schule«), Hanns Jelinek (1901—69, als führender Lehrer der Zwölftonkomposition und Komponist von Symphonien und Operetten, Barpianist, band-leader und Filmkomponist eine besonders farbige Persönlichkeit), Ernst Tittel (1910—69, vorwiegend Kirchenmusiker und um eine Verbindung von alten und neuen Traditionen bemüht), Karl Schiske (1916—69, einer der interessantesten Komponisten der Nachkriegsgeneration).

Bedingt durch sein begnadet langes Leben konnte Konjović also ein reiches Spektrum europäischer Musikentwicklung überblicken. Daß er in seinem Schaffen mit keinem der eben Genannten direkt und allein verglichen werden kann, hängt mit seiner Individualität, aber auch mit der Rolle zusammen, die ihm durch Geburt und die politischen Gegebenheiten vorgezeichnet war und seine Aufgaben wie Ansichten prägte. So lag es für ihn nahe, daß er nicht nach Wien, sondern nach Prag zum Studium ging, und schon daher weder Schön-

---

[3] Friedrich C. Heller, *Die Auseinandersetzung mit der Tradition.* In: *Musikgeschichte Österreichs* II, S. 427.

[4] Vgl. Hans Vogt, *Standortbestimmung und Frage nach der Zukunft.* In: Hans Vogt u.a. (Hrsg.), Neue Musik seit 1945, Stuttgart ²/1972, S. 91ff. — Wie schwierig zeitlich nahe liegende Grenzziehungen sind, zeigt die Tatsache, daß meist von den »50er und 60er Jahren« gemeinsam die Rede ist, Rudolf Stephan z.B. aber die »Neue Musik« mit etwa 1960 zu Ende gehen sieht (*Art. Neue Musik.* In: *Das Große Lexikon der Musik,* hrsg. v. Marc Honegger und Günther Massenkeil, Bd. 6, Freiburg—Basel—Wien, 1976, S. 22f).

[5] Vgl. den Bericht von einem Grazer Symposium 1979, Zur Neuen Einfachheit in der Musik, hrsg. v. Otto Kolleritsch. *Studien zur Wertungsforschung,* Bd. 14, Graz, 1981.

berg noch Bartók seine Lehrer und Vorbilder wurden, sondern Stecker bzw. die älteren Russen und jungen Tschechen. Obwohl in mehreren Gesamtdarstellungen (bedingt durch die Unterbrechung der Wirkungsgeschichte infolge des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs) irreführenderweise dieser Eindruck erweckt wird, ist es m. E. nicht richtig, einfach sog. nationale und avantgardistische Komponistenschulen zu unterscheiden und diese womöglich mit den Etiketten »konservativ« bzw. »neu« modern zu versehen. Es dürfte heute unbestritten sein, daß der Neuheitsgrad in der Musik eines Janáček, Bartók, Strawinsky oder Schönberg nicht gegeneinander abzuwägen oder gar auszuspielen, vielmehr relativ zu sehen ist (bezogen auf die jeweilige musikhistorische Situation und die musikalischen Momente, die im Vordergrund stehen). Eine andere Frage ist, ob und inwieweit ihre Neuerungen sich primär international durchgesetzt und Nachfolger gefunden haben. Aber auch dies ist — soweit überhaupt — anhand der schon genannten Aspekte zu objektivieren: Die stärkste Wirkung hat zweifellos Schönberg erzielt, in jeweils geringerem Maße Strawinsky, Bartók und Janáček, weil eben auch deren Möglichkeiten verschieden grundgelegt sind. An die Folklore anzuknüpfen, ist zwar grundsätzlich überall denkbar, doch gibt es nicht überall eine gleich starke und überschaubare volksmusikalische Tradition wie in Ungarn und in den slawischen Ländern; ebenso ist die Orientierung am Sprachmelos à la Janáček nicht bei jeder Sprache musikalisch gleich sinnvoll; die Zwölftontechniken hingegen setzen bei einer wesentlich anderen Abstraktionsebene an, die zumindest kompositionstechnisch bei jeder Tradition wirksam werden kann (entsprechend größer ist hingegen auch der Anteil an ästhetischen oder ideologischen Argumenten, vgl. Schönberg und Hauer).

Ein Volk ohne Musik scheint es nie gegeben zu haben. Schon daraus erhellt, daß die Musikgeschichte eines Volkes nicht unabhängig von der gesamten Geschichte dieses Volkes zu denken ist. Im Falle der österreichischen Musik kann die Frage nur lauten, wie die Musik in dem Gebiet mit dem Namen »Österreich« jeweils ausgesehen hat. Nach etwaigen Charakteristika der im Siedlungsgebiet des betreffenden Volkes betriebenen Musik zumindest zu fragen, kann aber auch zu dessen Identität beitragen. So ist es kein Zufall, daß dies v. a. in zwei kritischen Phasen der jüngeren österreichischen Geschichte verstärkt der Fall war: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Reaktion des deutschsprachigen Bevölkerungsanteils der ehemaligen Monarchie auf Separationsbestrebungen der übrigen Nationalitäten einerseits und auf die Auseinandersetzung mit dem neuen »Deutschen Reich« bzw. der Deutschtums-Frage andrerseits; und dann besonders in der Zwischenkriegszeit. 1918 zweifelten große Teile der Bevölkerung und der Politiker an der Lebensfähigkeit des klein gewordenen Österreich und nicht nur die Befürworte stellten in der Argumentation die Geschichte besonders stark heraus. Die Existenzberechtigung eines »zweiten deutschen Staates« (neben Deutschland) wurde zur teleologischen »Aufgabe« hoch-stilisiert und dieses Sendungsbewußtsein sowohl historisch (insbesondere durch die lange Kontinuität des Kaisertums in Wien) als auch religiös (Katholizismus contra Protestantismus) zu begründen

versucht. Im Zuge dieser Geschichtsdiskussion kam der musikalischen Vergangenheit (nicht nur den Klassikern und Romantikern sondern — zum Nachweis der Kontinuität — auch der Renaissance und dem Mittelalter, hier besonders dem Minnesang) eine besondere Rolle zu. Es war daher nur naheliegend, daß nicht nur eine Reihe von Komponisten der Zeit besonders eng an die Vergangenheit anzuschließen trachtete, sondern diese auch offizielle Förderung erhielten. (Am leichtesten fiel dies natürlich den auch zeitlich näher Stehenden, d.h. älteren Komponisten wie Franz Schmidt, 1874—1939, oder Julius Bittner, 1874—1939). Diesen gegenüber erschienen Komponisten, die einer Autonomieästhetik huldigten und/oder als Anhänger der Sozialdemokratie (bes. viele Mitglieder der sog. »Zweiten Wiener Schule«) stärker international orientiert waren, zwar anfangs nur als künstlerisch eigenwillig; während der Zeit des sog. Austro-Faschismus (ab 1930) aber wurden sie zunehmend suspekt und schließlich diffamiert. So ist es nicht unlogisch, daß mit Beginn der Hitler-Ära in Deutschland (1933) zahlreiche Komponisten von dort nach Österreich (zurück-)kamen, viele von diesen aber nach dem »Anschluß« (1938) mit ebenso vielen anderen (weiter) emigrieren mußten.

Im Zuge der genannten Österreich-Diskussion und parallel zur Vielfalt an praktizierten Stilkonzepten spielte — ebenfalls mit offizieller Förderung — die Frage nach den Eigentümlichkeiten der österreichischen Musik eine große Rolle. Zu den damals erschienenen Veröffentlichungen zum »Österreichischen in der Musik« ist allerdings zu sagen, daß sich zwar einzelne Musikwissenschaftler korrumpieren ließen (z.B. mit ziemlich ähnlichen Argumenten sowohl für als auch gegen ein eigenständiges Österreich zu sprechen), andere aber — meist Adler-Schüler, aber niemals Guido Adler selbst — nur Trivialvorstellungen wissenschaftlich zu verbrämen suchten, ohne tatsächlich wissenschaftliche Ergebnisse zu bringen. (Heute ist man sich der Fragwürdigkeit dieser Methoden bewußt, andrerseits hat auch die Motivation für solche Fragestellungen nachgelassen).

Das größte Manko der meisten Darstellungen über »die Musik« besteht darin, daß eigentlich nur einzelne Aspekte dieses Komplexes gesehen und behandelt werden. Im Musikleben eines Volkes macht jedoch die Pflege des Konzert- und Opernbetriebes (in der Tradition, wie sie aus dem 19. Jahrhundert übernommen wurden) nur einen — wenn auch sehr prestigeträchtigen — Teil aus. Ebenso wesentlich wären[6] die Aktivitäten der musikalischen Vereinigungen des Bürgertums (z.B. die ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Männerchöre, Blasmusikkapellen, Salonorchester usw.), aber auch Operette und — nach 1945 aus Amerika importiert — Musical (die z.T. ein anderes Publikum als die Oper ansprechen), die der Arbeiter (die in Österreich, von unbedeutsamen Ansätzen abgesehen, nie eine eigene Musikkultur entwickelten, sondern sich mit dem Versuch der Aneignung

[6] Vgl. Rudolf Flotzinger, *Art. Musik.* In: *Erika Weinzierl — Kurt Skalnik* (Hrsg.), Österreich 1918—1938. Geschichte der Ersten Republik, Bd. 2, Graz—Wien—Köln, 1983, S. 651—674.

gewisser Teile der bürgerlichen Musik bzw. der Orientierung daran begnügten) und schließlich die der einfachen Leute (diese ist praktisch nicht untersucht, denn im Gefolge der Volkslied-Bewegung des 19. Jahrhunderts sind z.B. die Bauern als Träger der sog. Volksmusik zum Teil durch bürgerliche Kreise abgelöst worden). Weniger standesgebunden und -spezifisch sind so große Bereiche wie die Kirchenmusik (hier gab es anfangs noch die Nachwehen der cäcilianischen Auseinandersetzungen um die Messen der Klassiker, mit dem einstimmigen Gesang der sog. »liturgischen Bewegung« aber auch die einzige Neuerung ohne direktes Vorbild; sie blieb allerdings ohne weitere Wirkung), sodann die Hausmusik in ihren verschiedenen Formen (vom traditionellen Streichquartett über neuere Formen im Gefolge der Jugendbewegung, die allerdings mit der Entwicklung im Ursprungsland Deutschland — Hindemith! — nicht vergleichbar ist: bis zum direkten Anschluß an die sog. Volksmusik). Was die Neuschöpfung von Gruppen -und Gesellschaftsliedern (eine Sondergattung ist das sog. Wienerlied) anlangt, sind diese nicht nur weniger zahlreich als etwa in Deutschland, sondern auch stärker als dort an der Tradition orientiert.[7] Nicht zu unterschätzen sind schließlich Bereiche wie die Filmmusik (v.a. österreichische Musikfilme waren in den 30er und 40er Jahren äußerst breitenwirksam und wurden von den Nazis auch zur Systemerhaltung eingesetzt), sodann die Musik im Rundfunk, in den Kabarets, und der Schlager (hier ist nur der Begriff österreichischer Provenienz, die Produkte sind meist vom Ausland dominiert).

Die Unterschiede zum deutschen Musikleben sind also durchaus sichtbar, aber auch nicht groß genug, um beim Anschluß an Deutschland 1938 größere Schwierigkeiten zu machen. So ist es aber auch nicht verwunderlich (wenn auch z.T. äußerlich bedingt), daß die Entwicklung nach 1945 rasch wieder bei der eigenen Vergangenheit anknüpfte (die Komponisten des »Ernsten Genres« knüpften eher an die Wiener Schule an als in Deutschland, wo vorher Hindemith den Jungen ja ebenso unbekannt gewesen war[8]). Wirkliche Neuerungen blieben aber aus. So hat man zwar die Organisation des österreichischen Musiklebens zu vervollständigen begonnen (Ausbau des Musikschulwesens, Gründung neuer Orchester, Schaffung von Musikpreisen auf Landesebene, neue Musikfestivals usw.), aber ähnlich wichtige und seinerzeit sogar vielversprechende Ansätze (wie die Arbeiter-Symphoniekonzerte, die besondere Förderung der zeitgenössischen Produktion durch Aufführungen in den Staatstheatern, die Schaffung spezifischer neuer Formen für das nicht-traditionelle Publikum, die Weiterführung und Forcierung einer eigenen Schallplattenindustrie usw.) wurden bedauerlicherweise nicht weiterverfolgt. Daß daran auch die zunehmen-

[7] Rudolf Flotzinger, *Zwei Kapitel zur Volksmusik in der Musikgeschichte Österreichs.* In: *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes,* Bd. 29, Wien, 1980, S. 25.

[8] Vogt, a.a.O. S. 15ff. — Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945—1965.* Voraussetzungen — Verlauf — Material, Stuttgart—München, 1966, S. 15ff.

de internationale Verflechtung (und Vereinheitlichung) eine Rolle spielt, liegt auf der Hand (sollte aber nicht als Ausrede mißbraucht werden).

Das österreichische Musikleben war jedenfalls weder so außergewöhnlich noch vorbildlich, wie es das Schlagwort »Österreich — Land der Musik« (so erfolgreich es für den Fremdenverkehr wirbt) suggeriert. Es war und ist ein Teil der (bekanntlich vielfältigen, widersprüchlichen und unvollkommenen) Wirklichkeit. In diesem Sinne möge auch Petar Konjović Gerechtigkeit widerfahren.

Рудолф Флоцингер

МУЗИКА У АУСТРИЈИ У ДОБА ЖИВОТА ПЕТРА КОЊОВИЋА

Резиме

У прегнантној и информативној књизи Стане Бурић-Клајн *Serbian Music through the Ages* Коњовић је означен као први од три „иницијатора модерних струјања", што се, наравно, односи на токове у српској музици. Жели ли се свеобухватнија оцена једног животног дела, треба га сагледати и у ширим, међународним оквирима. Један од мотива историјског истраживања је боље разумевање садашњице кроз сазнање о томе како је до ње дошло. Покушајмо да из богате и многолике музичке историје Аустрије издвојимо неке моменте који нам у том смислу изгледају карактеристични.

У недавно објављеној *Историји аустријске музике (Musikgeschichte Österreichs II*, изд. Р. Флоцингер, 1979) године 1896/97. узете су као цезура: смрт Брукнера и Брамса, Малер постаје директор Опере, бечка сецесија итд. Међу аустријским композиторима Коњовићеви вршњаци су Антон Веберн (1883—1945, на кога се надовезује серијализам) и Јозеф Матијас Хауер (1883—1959, творац додекафонске технике независне од Шенбергове); нешто старији су Јозеф Маркс (1882—1964, познат и као критичар и наставник композиције), Карл Вајгл (1881—1949, близак Шенберговом кругу) и оперетски композитор Емерих Калман (1882—1953), а нешто млађи — други велики Шенбергов ученик Албан Берг (1885—1935) и композитор и музиколог Егон Велес (1885—1974). Слично је и са датумом 1970: крајем 60-тих година водећа средњоевропска група додекафоничара и серијалиста почиње губити у значају и уступати место мање доктринарној млађој генерацији композитора, укључиво тзв. „нову једноставност". Тих година су у Аустрији умрли Роберт Штолц (1880—1975, последњи представник аустријске оперете), Франц Салмхофер (1900—1975, један од водећих међуратних композитора), Ханс Ерих Апостел (1901—1972, главни представник „друге генерације бечке школе"), Ханс Јелинек (1901—1969, водећи педагог додекафоније), Ернст Тител (1910—1969, претежно црквени ком-

позитор), Карл Шиске (1916—1969, један од најинтересантнијих послератних композитора).

Коњовић је, дакле, могао у свом дугом животу сагледати богат спектар развоја европске музике. Не можемо га као ствараоца непосредно упоређивати ни са којим од поменутих, с обзиром на његову индивидуалност и на околности у којима се појавио и деловао. За њега је природно што није отишао на студије у Беч, већ у Праг, па му већ због тога учитељи и узори нису били Шенберг ни Барток, већ Штекер, односно старији Руси и млађи Чеси. По нашем мишљењу није исправно, као што се у многим приказима чини, разликовати тзв. националне и авангардне композиционе школе и етикетирати их као „конзервативне", односно „модерне". Ступањ новине у музици једног Јаначека, Бартока, Стравинског или Шенберга не треба узајамно одмеравати или чак супротстављати, већ посматрати релативно (према музичко-историјској ситуацији и музичким моментима који се истичу у први план). Друго је питање у којој су се мери њихове иновације интернационално афирмисале и нашле следбенике — али и то треба објективизирати. Највеће дејство је свакако имао Шенберг, мање — Стравински, Барток и Јаначек, зато што су и могућности биле различите. Нема свуда онако јаке традиције народне музике као у Мађарској и словенским земљама; јаначековски говорни мелос не одговара сваком језику. А додекафонска техника припада битно другачијој равни апстракције, и може — бар у композиционотехничком смислу — бити делотворна у било којој традицији (уз одговарајуће већи удео естетских или идеолошких аргумената).

Јасно је да се историја музике једног народа не може одвојити од његове укупне историје. У случају аустријске музике може се питати само како је у дато доба изгледала музика у подручју званом „Аустрија". А карактеристике музике неговане на животном подручју одређеног народа доприносе његовом идентитету. Зато није случајно што су се та питања постављала нарочито у две критичне фазе новије аустријске историје: у другој половини 19. века (реакција немачког становништва бивше монархије на сепаратистичке тежње других народности, однос према новом „немачком царству" и немачком питању уопште) и у време између два рата. Знатан део становништва и многи политичари сумњали су 1918. у животну способност смањене Аустрије, па су историјски аргументи били нарочито истицани. Оправданост постојања „друге немачке државе" (поред Немачке) доказивана је историјским (дуги континуитет царства у Бечу) и религиозним разлозима (католицизам насупрот протестантизму). У тим дискусијама припала је посебна улога музичкој прошлости (не само класици и романтици већ и ренесанси и средњем веку, нпр. минезангу). Стога су се многи композитори тог доба тесно прикључивали традицији, добијајући у томе и званичну подршку. (То је најлакше било старијима, као Францу Шмиту, 1874—1939, или Јулиусу Битнеру, 1874—1939). Насупрот њима, присталице аутономне естетике и социјалдемократије (нарочито многи припадници „друге бечке школе"), јаче интернационално оријентисани,

били су у време тзв. аустрофашизма (од 1930) сумњиви и најзад дифамирани. Тако су с почетком Хитлерове ере у Немачкој (1933) многи композитори оданде дошли у Аустрију, да после „аншлуса" (1938) буду приморани да заједно с многим другим и одатле емигрирају.

У току поменуте дискусије о Аустрији и паралелно са плурализмом практикованих стилских концепата, играло је значајну улогу — опет са званичном подршком — и питање специфичности аустријске музике. У тадашњим написима о „аустријском у музици" поједини музиколози су сличним аргументима говорили и за и против аустријске самосталности, или су (углавном Адлерови ученици, али сам Гвидо Адлер никада) износили тривијалне представе без стварне научне подлоге. (Данас смо свесни сумњивости таквих метода, али је попустила и мотивација за постављање таквих питања.)

Највећи недостатак већине приказа о музици је то што се сагледавају и обрађују само поједини аспекти тог комплекса. А у музичком животу једног народа концертна и оперска делатност (у традицији 19. века) представљају ипак само један део. Исто тако би биле значајне и активности грађанских музичких удружења (мушки хорови, дувачки и салонски оркестри), оперета и (после 1945) мјузикл, музика радника (који у Аустрији нису развили сопствену музичку културу, већ покушали да усвоје неке делове грађанске), музика простог народа (која практично и није истраживана, пошто су — као последица покрета за народну песму у 19. веку — носиоци тзв. народне музике постали више грађански кругови но сељаци). Мање везане уз одређене сталеже су велике области црквене музике (одјеци цецилијанских тежњи и једногласно певање тзв. „литургијског покрета", без трајнијег дејства) и разних облика домаћег музицирања (од традиционалног гудачког квартета до новијих видова у „омладинском покрету", који се, међутим, не може упоредити са његовим развојем у Немачкој (Хиндемит!), и до директног ослањања на тзв. народну музику). Стварање нових друштвених песама (њихов посебан вид је тзв. бечка песма) мање је бројно но у Немачкој и јаче но тамо оријентисано на традицији. Не треба, најзад, потценити ни музику за филм (аустријски музички филмови су 30-тих и 40-тих година били врло популарни, чак су их нацисти користили за учвршћивање система), музику на радију, у кабаренима, као и шлагер (овде је само појам аустријског порекла, а доминира инострана продукција).

Разлике у односу на музички живот Немачке су, дакле, видљиве, али нису биле ни тако велике да би при „аншлусу" из 1938. створиле веће тешкоће. Но зато није ни чудо што се развој после 1945. брзо поново надовезао на сопствену прошлост (композитори „озбиљног жанра" су се раније надовезали на бечку школу него у Немачкој, где је младима дотле и Хиндемит био непознат). Међутим, стварне иновације су изостале. Почело се, додуше, са употпуњавањем организације аустријског музичког живота (изградња музичког школства, оснивање оркестара, награде за музику, нови музички фестивали), али неки други, такође важни и својевремено

перспективни зачеци нису, на жалост, развијани (нпр. симфонијски концерти за радништво, извођење домаћих дела у државним позориштима, стварање нових облика за нетрадиционалну публику, форсирање сопствене индустрије плоча). Јасно је да при том игра улогу јачање међународне повезаности, али то не треба злоупотребити као изговор.

У сваком случају, аустријски музички живот није био онако изузетан и узоран као што сугерира парола „Аустрија — земља музике" (ма колико она била успешна по туризам). Он је био и остао део стварности — многолике, противречне и несавршене.

DIE JÜNGERE MUSIKALISCHE VERGANGENHEIT VON BUDAPEST

DEZSŐ LEGANY (Budapest)

Es ist nicht leicht, das musikalische Leben von Budapest kurz zu überblicken, wenn es eine so lange Zeit zu umfassen gilt, wie die Lebenszeit von Petar Konjović bei Ihnen. In diesen beinahe neunzig Jahren nämlich haben sich in Budapest mehrere Epochen einander abgelöst. Die erste könnte ich so charakterisieren, daß Budapest sich selbst suchte, die letzte hingegen so, daß es seine Gefährten in der Welt suchte. Was diese beiden äußeren Epochen einschließen, das können wir vielleicht in den Begriffskreis der individuellen bzw. der gemeinsamen künstlerischen Äußerung und des Erlebnisses verweisen.

Natürlich begann die Suche von Budapest nach seinem musikalischen Selbst nicht um 1880, mit der ersten Epoche meines Vortrages, sondern weitaus früher, um stufenweise sein eigenes Antlitz zu gestalten. Schon in diese Richtung wies das Schaffen Erkels und all das, was sich mit seinem Namen verband: in erster Linie das ungarische Opernspiel von 1838 an im Budapester Nationaltheater, von 1884 an im Opernhaus, und überhaupt die Geburt der ungarischen Opernliteratur durch die Werke Erkels. Dies wurde auch gefördert durch die unter der Stabführung Erkels 1853 begonnenen philharmonischen Konzerte, die großen Chorfestivals des 1867 entstandenen Landesvereins der Männerchöre, wobei Erkel eine führende Rolle spielte, und die 1875 unter der Präsidentschaft von Liszt eröffnete Musikakademie, deren Direktor Erkel wurde, und an der er neben Liszt der wichtigste Professor im Lehrfach Klavier war. Wenn wir dem die 1840 eröffnete Musikschule, das spätere Nationale Konservatorium hinzufügen, dann die von 1867 an mit ihren Konzerten eine wichtige Rolle erfüllenden beiden großen Gesangs- und Orchestervereine, sowie das von 1876 an wirkende Streichquartett von Dragomir Krančević, des ersten Violinisten des Nationaltheaters, dann sind fast alle wichtigeren musikalischen Institutionen und Ensembles von Budapest in der Zeit vor 1880 zur Sprache gekommen.

Den institutionellen Rahmen also gab es, als dies zu Beginn der 1880er Jahre und zum Teil auch schon zuvor ein neuer geistiger Inhalt zu durchdringen begann. Die Veränderung erstarkte durch die seit zehn Jahren regelmäßigen Aufenthalte von Liszt in der ungarischen Hauptstadt. Von da an kam er, bis er 1886 verschied, 18 Jahre lang

jährlich nach Hause, manchmal sogar für ein halbes Jahr. Damals wurden Liszt' Werke die meistgespielten in Budapest, jedem anderen Komponisten zuvorkommend. Diese Veränderung des musikalischen Blickfeldes und des Programms der Konzertsäle wurde größtenteils infolge des direkten oder indirekten Einflusses von Liszt in den Jahren um 1880 noch vielseitiger. Zu allererst sind da die drei führenden französischen Komponisten der Zeit zu erwähnen: Saint-Saëns, Delibes und Massenet, die zwischen 1878 und 1885 wiederholt in Budapest weilten, um ihre Werke vorzutragen, stets dann, wenn sich auch Liszt dort aufhielt. Von da an kreuzten die verschiedenen nationalen romantischen Stile einander immer häufiger: neben den Werken von Brahms und des ganz jungen Polen Moszkowski unter den Tschechen hauptsächlich die von Dvořák, unter den Skandinaviern am ehesten die von Gade, unter den Russen noch vereinzelt die Tschaikowskys und häufiger die Rubinsteins, der wiederholt in Budapest konzertierte. Diese vielfarbige ungarische und ausländische romantische Strömung prägte zu Beginn der 1880er Jahre das musikalische Antlitz von Budapest. Vorerst aber fehlte es ihm an Fortsetzern der Kunst des Komponierens vom Werte Erkels und Liszt', die auch international hätten eine Rolle spielen können. Von den zahlreichen lokalen Komponisten oder jenen, die sich in Budapest niederließen, vermochten weder Mihalovich noch Hubay einen wirklich individuellen Stil herauszubilden. Ihre Rolle in der Musikgeschichte von Budapest ist dennoch herausragend, da nach dem Tode von Liszt durch die großangelegte Entwicklung der Musikakademie Mihalovich und durch die Schaffung seiner Violin-Meisterschule Hubay in vielem die musikalische Entwicklung der Hauptstadt und des Landes förderten. Dies wurde eine der wichtigsten Voraussetzungen der zweiten Epoche der hier behandelten neunzig Jahre im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, die wir in der Vortragskunst die Zeit wertvoller Solisten, in der Komposition durch das Auftreten von Bartók und Kodály die Zeit der Geburt der sich aus der Volksmusik heraus erneuernden, doch einen individuellen Stil aufweisenden ungarischen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts nennen können.

Daß in den Jahren zwischen 1903 und 1907 die Persönlichkeit in den Vordergrund trat, bedeutet nicht, daß die Tätigkeit der früher geschaffenen großen Musikinstitutionen in den Hintergrund gedrängt wurde. Das können wir auch nicht von Ausländern sagen, regelmäßig traten das Tschechische Streichquartett und das Quatuor de Bruxelles auf. Auch der Wiener Konzertverein gastierte unter der Stabführung von Löwe (1907), später dann von Richard Strauss (1908), und die Pariser Société de Concerts d'instruments anciens (1908), unter ihren Mitgliedern mit Henri und Marcel Casadesus, mit Alfredo Casella, ja nach 16 Jahren erneut der russische Slawiansky-Chor (1905, 1908). Dennoch wurde für die Epoche die Flut solistischer Konzerte charakteristischer. Mit Ausnahme von Caruso (1907), Destinn, Arnoldson und Burian gab es vielleicht keinen Gastkünstler des Opernhauses, der sich nicht auch auf einem Arien- und Liederabend hätte hören lassen. Niemals zuvor hatten so viele ausgezeichnete Sänger als Solisten in Budapest gastiert, wie damals, von der 1904 auftretenden Emma Calvé bis zu

der sich 1908 vorstellenden Selma Kurz.[1] Eine glänzende Truppe der Europa bereisenden großen Klavierkünstler überströmte Budapest fast mit ihren Solokonzerten. Sauer trat jährlich mehrmals auf (1904—1908). Neben anderen Prominenten[2] traten d'Albert (1903, 1905, 1907), Godowsky (1904, 1906—1907), Lamond (1905, 1908), Casella (1906, 1908) und Backhaus (1907—1908) wiederholt auf. Mit einem Cembalo-Konzert stellte sich 1904 auch Wanda Landowska vor und als Virtuos auf dem Kontrabaß 1907 mit großem Erfolg Koussewitzky. Inzwischen wechselten dicht aufeinander die großen Violinkünstler, von Kubelik (1904, 1906—1907) bis Ysaye (1906—1908).[3]

Zur Spitzengruppe der ausländischen Künstler schlossen damals immer häufiger ausgezeichnet talentierte ungarische Künstler auf: unter den Klaviervirtuosen Dohnányi und Bartók, in der Reihe der Violinkünstler nach Hubay Vecsey, Kresz, Geyer, Telmányi, Szigeti, als Cellisten Kerpely und Földessy, und als Sängerin Ilona Durigó. In diesen Jahren tauchte in Budapest Petar Stojanović bei einem Konzert des serbischen Frauenvereins (1905) und dann des Budaer Katholiken-Vereins (1907) und als Komponist mit seiner im Opernhaus mit ernsthaftem Erfolg aufgeführten Oper »Tigris« (Tiger, 1905) auf.

Während in der Vortragskunst stufenweise die Einzelperson, der Solist in den Vordergrund trat, war die Zeit auch unter den Komponisten demjenigen hold, der Neues, Individuelles erträumte. Für die neue, individuelle Stimme nahm der innere Anspruch vor allem bei den Komponisten zu, und das Publikum bemühte sich, mit ihnen Schritt zu halten. In der Mitte des Jahrzehnts verdunkelte die Popularität Puccinis einen jeden auf der Budapester Opernbühne, und es begann die Aufnahme der Kunst der Italiener Giordano, Sinigaglia, Wolf-Ferrari, Respighi, der Finnen Sibelius und Järnefelt, der Russen Sokolow, Glasunow, Rachmaninow, des Engländers Elgar, des Deutschen Richard Strauss, des Serben Stojanović, und was vom Gesichtspunkt der heimischen Entwicklung aus entscheidender als bei einem jeden war, die des Franzosen Debussy. Debussys Streichquartett wurde 1905 aufgeführt, ihm folgten recht bald »L'après-midi d'un faune« und »Fêtes«. Dies war das Umfeld in der Hauptstadt, in Budapest, als der als Klavierkünstler und dadurch auch als Komponist schon häufiger auftretende Bartók und der langsamer Geltung erlangende Kodály ihre eigene musikalische Welt aus der Sprache des Dorfes, der Volksmusik zu schaffen begannen. Sie entwickelten sich organisch weiter und hatten sich längst voll entfaltet, als die dritte, in erster Linie nach dem gemeinsamen Erlebnis strebende Epoche der hier skizzierten Musikgeschichte von Budapest in den 1930er Jahren stufenweise die frühere ablöste.

---

[1] Die weiteren von den Namhaftesten: Wedekind 1904; Bertram 1904, 1906; Koenen 1904, 1907—1908; Guilbert 1905; Slezák 1906—1907; Culp 1906—1908; Svärdström 1906—1908; Feinhals und Cahier 1908.

[2] Carreño und Rosenthal 1904; Pugno 1906; Friedmann und Gabrilowitsch 1908.

[3] Die übrigen: Marteau 1904—1905, 1908; Kreisler 1904, 1906; Sarasate 1905—1906; Elman 1905—1907; Burmester 1904—1905, 1907; Thibaud 1907.

Freilich ließe sich diese dritte Epoche auch so auffassen, daß der größere Apparat, Orchester und Chor, größere Anziehungskraft erhielten als die solistischen Auftritte. Es ging aber nicht nur darum. In Ungarn zum Beispiel spornte Kodály bewußt die Chorbewegung an, um durch sie schon vom Kindesalter an möglichst viele Menschen in die Welt der Kunst, gleichzeitig aber auch in die gemeinschaftliche Welt des Zusammenhalts führen zu können. Die Instrumentalmusiker wurden geradezu durch die Not dazu gebracht, sich in Ensembles, in Orchestern zu organisieren. Allein von der Vereinigung konnten sie hoffen, den Wettstreit um die Existenz mit den die Welt bereisenden großen Solisten bestehen zu können. Tatsächlich war die Zahl der großen Solisten weltweit unglaublich gestiegen. Unter den zahllosen ausländischen Berühmtheiten, die zwischen 1933 und 1937 in Budapest auftraten, waren Schaljapin (1934) und Gigli (1937),[4] Cortot (1934—1937) und Rachmaninow (1935),[5] Wanda Landowska (1936), Hubermann (1934—1937)[6] und Casals (1936).[7] Gleichzeitig traten Dohnányi, Bartók, beider und Hubays Schüler als gleichrangige Partner neben die Ausländer.[8]

Dennoch waren es nicht die vielen ausländischen und ungarischen Solisten, die die Epoche wahrhaft prägten, sondern die Instrumental- und Vokalensembles. Vier ausgezeichnete ungarische Streichquartette — das Waldbauer-Kerpely-, das Léner-, das Róth-, das Végh- oder anders genannt das Ungarische Streichquartett — wechselten einander auf dem Podium ab. Sie alle waren Hubays Schüler. Neben den drei traditionsreichen Chören und drei ausgezeichneten Orchestern[9]

---

[4] Weitere große Sänger, die in Budapest gastierten: Giannini 1934; Anderson, Toti dal Monte 1935; Björling, Maria Müller 1937.

[5] Ferner traten auf: Horowitz, Edwin Fischer, Backhaus 1934; Josef Hofmann 1934—1935; Sauer 1935; Artur Rubinstein 1935—1936; Cherkassky 1936; Brailowsky, Lamond, Serkin 1937.

[6] Außerdem Milstein, Heifetz, Thibaud, Manén, Morini 1934; Adolf Busch, Bustabo 1935; Kreisler 1936.

[7] Im gleichen Jahr wie er auch Mainardi und Piatigorsky.

[8] Damals wurde Dohnányi leitender Direktor der Musikhochschule (1934), der gleichzeitig als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft und großartiger Klavierkünstler das ganze musikalische Leben von Budapest um sich vereinigte. Dies geschah auch bei seinen Kammermusik-Konzerten, die er einmal mit Telmányi, Thibaud, Waldbauer oder Kerpely, ein andermal auf zwei Klavieren mit Bartók gab. Als Klavierkünstler trat Bartók nicht so häufig auf wie Dohnányi, doch wurden seine Konzerte zum Ereignis, ob er nun seine eigenen oder andere Werke (Beethoven: Klavierkonzert in C-Dur; Mozart: Rondo in A-Dur; Franck: Klavierquintett; mit Dohnányi Bach: Klavierkonzert in C-Dur, Mozart: Sonate in D-Dur, Liszt: Concerto pathétique) spielte. Um sie herum und auf den europäischen Podien traten ihre besten Schüler auf: Edward Kilényi, Gyula (Julian) Károlyi, Annie Fischer, Andor Földes, die bei Dohnányi studiert hatten, von Bartóks Schülern György Sándor, von denen, die den Meisterkurs von Hubay besucht hatten, Szigeti, Telmányi, Zathureczky und Virovai, der zuvor Schüler von Stojanović in Belgrad gewesen war.

[9] Unter den Chören war der 1907 entstandene Budapester Gesangs- und Orchesterverein der älteste, der sich der Oratorienliteratur verschrieben hatte. Bei anderen Konzerten wirkten der seit 1915 bestehende Palestrina-Chor oder der neuere Hauptstädtische Chor mit. Von den Orchestern traten die Philharmo-

entstanden zwischen 1933 und 1937 vier weitere Orchester. Bis zur Mitte des Jahrzehnts erlangten die Orchesterkonzerte das Übergewicht gegenüber den Solisten. An ihrer Spitze tauchten dicht aufeinander folgend berühmte ausländische Dirigenten — Weingartner, Dobrowen, Mengelberg, Molinari und andere[10] — sowie Dohnányi auf, und es begannen sich die ungarischen ernsthaften Verheißungen vorzustellen: Ferencsik, Solti, Ormándy. Das große Interesse für die Ensembles lockte die Wiener Philharmoniker mit Toscanini, ein andermal mit Furtwängler und Bruno Walter, die Berliner mit Abendroth, das BBC-Orchester mit Adrian Boult (1936), den Basler Gesangsverein, den Wiener Schubert-Bund, den Donkosaken-Chor, den Poznaner Domchor, ein englisches Vokalsextett und den Zagreber Lisinski-Chor (1938) nach Budapest. Dieser Wirbel von Ensembles und Dirigenten weckte das Interesse teils auch für neuere ausländische Komponisten von Strawinsky bis Prokofjew, ja sogar bis zum jungen Schostakowitsch, von Pijper bis Honegger und Hindemith.[11]

Vorerst jedoch war der Einfluß der zeitgenössischen ausländischen Komponisten nicht tief. Er berührte eher die Oberfläche des auch anderswo allgemein bekannten klassischen und romantischen Repertoires neben den zahlreichen Liszt-Werken des Liszt-Jahres 1936, und hauptsächlich neben den Schöpfungen Bartóks und Kodálys. Im Mittelpunkt dieser Epoche also standen das Liszt-Jubiläum und noch

niker seit 1853, das Hauptstädtische Orchester seit 1923, das Budapester Konzertorchester seit 1931 auf. Herausragende Dirigenten und Solisten traten vor allem mit den ersten beiden auf.

[10] Zwischen 1933 und 1937 dirigierten beinahe alljährlich Weingartner, Kleiber und der Russe Dobrowen in Budapest. Häufig traten auch der Franzose Charles Münch, der Belgier Defauw, der Holländer Mengelberg, die Italiener Molinari und De Sabata sowie der Deutsche Scherchen auf. In dem einen oder anderen Jahr die Engländer Sidney Beer und Constant Lambert, die Holländer Raalte und Flipse, der Schwede Tor Mann, der Norweger Grüner-Hegge, der Russe Amfiteatrow, die Deutschen Fritz Busch, Edwin Fischer und Klemperer. Bei einem der Auftritte Toscaninis mit den Wiener Philharmonikern standen Beethovens IX. Sinfonie und Kodálys »Psalmus hungaricus« auf dem Programm (1934). Abweichend von den ausländischen Orchestern brachten die ausländischen Chöre in Budapest im allgemeinen unbekannte Werke und Komponisten zu Gehör. Der Basler Gesangsverein zum Beispiel führte Suters großes Oratorium *(Le laudi di San Francesco d'Assisi)* und den Weihnachtszyklus des Polen Maklakiewicz auf. Unter dem Dirigenten Sergej Jaroff sang der Donkosaken-Chor alte russische Kirchenchorwerke. Der Lisinski-Chor machte das Publikum mit älteren und neueren südslawischen Komponisten bekannt.

[11] Strawinskys zweiter Autorenabend im Jahre 1933 in Budapest war eine der Ouvertüren für die dort eintreffende Welle ausländischer zeitgenössischer Musik. Ihm folgend begannen neben den Werken mehrerer finnischer, schwedischer, englischer und holländischer Komponisten — darunter Pijper — vor allem die Werke französischer Komponisten — Honegger, Schmidt, Roussel —, von denen der Italiener am ehesten die von Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, aus der Reihe der Werke neuerer deutscher Komponisten die Werke von Hindemith aufzutauchen. Auch der nach seinem Auftritt im Jahre 1931 mit neueren großen Konzerten gastierende Prokofjew (1935, 1936) wurde damals als Komponist, Dirigent und Klavierkünstler besser bekannt. In jener Zeit hörte man in Budapest erstmals von dem jungen Schostakowitsch; nach einigen Klavierwerken erregte sein Klavierkonzert, vorgetragen von Cherkassky (1936), Aufsehen.

mehr das aus den Werken Bartóks im Jahre 1936 veranstaltete große Konzert, die Wiederaufführung des »Herzog Blaubart« und die Kodály-Konzerte. Außer der Tatsache, daß die Orchester, im allgemeinen die Ensembles das Übergewicht erlangten, tauchte in den Werken dieser beiden Komponisten und nachdrücklich in denen Kodálys sowie den mit ihm, um ihn herum in Bewegung geratenen neuen musikalischen Kraftquellen das auf, was wir in seiner Wurzel und auch in der Art seiner Offenbarung so bezeichnen können, daß ein gemeinschaftlicher Geist die Oberhand erlangte. Es war noch nicht einmal zehn Jahre her, daß Kodály, inspiriert von der ungarischen Volksmusik, dieser Gemeinschaftsquelle, seine Kinderchöre zu schreiben begonnen hatte, als im Frühjahr 1934 das erste Konzert »Singende Jugend« unter Teilnahme von 14 Jugendchören mit 1.500 Schülern veranstaltet wurde. Sein Programm reichte von Palestrina bis zum Spätbarock, bis zur ungarischen Volksmusik, zu Kanons und Kodálys Kinderchören. Es hatte einen beispiellosen Erfolg. Ein paar Wochen später fand das zweite Konzert »Singende Jugend« statt, mit einem so außerordentlichen Echo, daß im Frühjahr 1935 bereits die »Singende Jugend« von zehn Provinzstädten dem Beispiel folgte. Einen ihrer Höhepunkte erreichte die Bewegung mit den 1937 in Budapest veranstalteten zwei Konzerten der »Singenden Jugend«. Bei dem einen wurden Bartóks 27 für die Jugend geschriebenen Chöre aufgeführt, und Bartók selbst wirkte mit dem Vortrag von 16 seiner neuen Klavierwerke aus dem Mikrokosmos mit. Das andere erklang auf der Margareteninsel als Freilichtkonzert, unter der obersten Leitung von Kodály; durch die Übertragung des Budapester und des New Yorker Rundfunks wurde es von Zehntausenden gehört.[12]

Auch der vierten Epoche der neueren Musikgeschichte von Budapest fehlte es nicht an großen Orchester-, Chor-, Kammermusik- und solistischen Konzerten und wertvollen Aufführungen. Im Vergleich zur dritten Epoche erfolgten dennoch große Veränderungen. Denn auch die Gesellschaft selbst gestaltete sich vom Ende der vierziger Jahre an gemäß ähnlichen Veränderungen in den umliegenden sozialistischen Ländern stark um. Modifiziert wurde auch das System der Musikinstitutionen. Die größten Gründungen des vorigen Jahrhunderts — die Philharmonische Gesellschaft, das Nationaltheater und das Opernhaus die Musikakademie und das nunmehr in staatliche Hände einbezogene einstige Nationale Konservatorium — blieben. Etliche der weiterbestehenden neueren Gründungen dieses Jahrhunderts wirkten unter unverändertem oder mit neuem Namen, auf höherem Niveau weiter, wie das Hauptstädtische Orchester, das zur Ungarischen Nationalphilharmonie wurde. Jene Institutionen aber, die — von den allgemei-

[12] Der Rundfunk tat damals bereits viel für die Verbreitung der Musikkunst unter breiten Schichten der Bevölkerung. Am 1. Dezember 1925 hatte er seine Sendungen aufgenommen. 1932 begann auch sein zweiter Sender zu arbeiten, und Budapest I und II strahlten voneinander abweichende Programme aus. Bis 1935 war die Zahl der Rundfunkabonnenten auf 350.000 gestiegen. Bei dem Konzert der »Singenden Jugend« fand diese im Aufstieg begriffene Technik einen würdigen Gefährten: Gemeinschaftserlebnisse und Träume.

nen Gesangs-Musikschulen bis zu den führenden fachlichen und internationalen Organisationen — zur höchsten Verkörperung der neuen Epoche wurden, entfalteten sich, abgesehen von seltenen Ausnahmen, von 1950 an. Dennoch ging es vorerst etwa zehn Jahre lang eher um eine institutionelle, denn um eine inhaltliche Veränderung. Von den großen Persönlichkeiten der früheren Epoche konnten daran weder Dohnányi noch Bartók teilnehmen. Bartók verschied 1945 in New York und ebendort 1960 Dohnányi, gerade in jenem Jahr, mit dem wir am ehesten den Beginn der neuen Epoche verknüpfen können. Dadurch, daß man sich aufs neue der Werke Bartóks annahm und die bei uns noch nicht in erforderlichem Maße heimischen ausländischen Stile studierte, wandelte sich damals die Kunst der ungarischen Komponisten um, mit größerer Betonung auf den ausländischen Zeitströmungen als der ungarischen Tradition basierend. Gleichzeitig wurde gegenüber den lokalen die Anziehungskraft der Landesaufgabenkreise immer größer, eine Richtung, auf die Kodály sein Volk durch die Chorbewegung der Jugend und mit seinen für den Musikunterricht geführten Kämpfen bereits in den 1930er Jahren gesandt hatte. Bis zum Jahre 1960 wurde er zum musikalischen und bis zu einem gewissen Grade zum universellen kulturellen Erzieher des ganzen Landes. In dieser allgemeinen Gärung forschte auch Budapest, so wie die Komponisten ihre Zeitgenossen suchten, in den Gegenden des Landes und über die Grenzen hinaus nach seinen Gefährten. Dies zeigte sich einerseits im Entstehen von Institutionen mit Landeskompetenzen, andererseits von Budapester internationalen Institutionen, im Eintritt oder in der Neuaufnahme in verschiedene internationale Musikorganisationen. Zu Hause fand Budapest seine Gefährten in den Festspielen und Wochen von Szeged, Szombathely und Sopron sowie in den Chortreffen von Debrecen. Gleichzeitig entwickelte es seine Zusammengehörigkeit mit dem Ausland durch das Haydn-, Erkel-, Liszt- und Bartók-Gedenkjahr, durch den seit 1956 alle fünf Jahre veranstalteten internationalen Liszt—Bartók—Klavierwettbewerb, durch die seit 1959 immer dichter aufeinander folgenden sonstigen internationalen Musikwettbewerbe, Konferenzen und die alljährlich im Herbst stattfindenden Budapester Wochen der Kunst immer wirksamer. 1964 fanden unmittelbar nacheinander zwei sehr wichtige internationale Konferenzen in Budapest statt, die Veranstaltungen der International Society of Music Education und des International Folk Music Council. Bei ersterer war Kodály der Ehrenpräsident, bei letzterer der Präsident. Unter den sehr zahlreichen ausländischen Teilnehmern ließ sich auch Jugoslawien mit beachtlichem Gewicht vertreten. Bei weitem nicht mit dem Anspruch auf Vollständigkeit erwähne ich zu den vorgenannten Konferenzen und Konzerten die Namen Stanka Vrinjanin aus Belgrad, Miroslav Magdalenić aus Zagreb und das Sinfonieorchester der Belgrader Stanković-Musikschule, das unter der Stabführung von Klinar sein Konzert, zusammengestellt aus Werken von Vivaldi, Mozart, Sorkočević und Weber gab.

Die beiden Konferenzserien hatten eine umfassende und die Teilnehmer einander näherbringende Thematik. Es gibt jedoch keine

wissenschaftliche Annäherung, die den Menschen mit dem Menschen in eine verständnisvollere Beziehung bringen könnte, als die für einen jeden gemeinsame Bestürzung über den Tod. Dies zeigte sich, als die Teilnehmer einer der Sitzungen des International Folk Music Council auf den Tonbandaufnahmen Vasil Hadžimanovs von dem Friedhof auf einmal das bittere Wehklagen mehrerer hundert Angehöriger der Opfer des Erdbebens von Skoplje hörten.

Drei Jahre später verschied Kodály. Mit ihm ging eine große Epoche der ungarischen Musik zu Ende, deren Erneuerungen auf der Volksmusik aufbauten. Mit Kodály aber ist auch ein anderer Weg offen geblieben: der des seine Gefährten suchenden Budapest, damit es im Kreuzfeuer von Freud und Leid eine würdige Stimme in der Sinfonie der Völker bleibt.

Деже Легањ

„МЛАБА" МУЗИЧКА ПРОШЛОСТ У БУДИМПЕШТИ

Резиме

У свом прилогу аутор наводи постојање четири епохе које се у музичком животу Будимпеште међусобно прожимају. Осврће се на почетке оперског комада (Spiel, 1838) и рађање мађарске оперске литературе у делима Еркела; затим на оснивање Музичке школе (1840), Музичке академије (1875), Националног конзерваторијума (1867). Истиче извођење Листових композиција као и дела француских композитора Сен Санса, Делиба и Маснеа. Око 1880. долази до укрштања различитих национално-романтичних стилова. Изводе се дела Брамса, младог Пољака Мошковског, Дворжака, Скандинавца Гадеа, Чајковског, Рубинштајна. Споменути су Михаловић и Хубај.

Другу епоху (90-те године прошлог и нарочито првих десет година XX века) карактерише делатност бројних и значајних мађарских и страних солиста и ансамбала, појава Бартока и Кодаља, као и увођење народног идиома у њихову музику. Године 1905. гостовао је у Пешти и Петар Стојановић приликом концерта српског женског певачког удружења. — Поменута је делатност Драгомира Кранчевића.

У трећој епохи, око 1930. године, долазе до изражаја камерни инструментални и вокални ансамбли, оркестри и хорови. Међутим, између 1933—1937. поново наступа велики број страних и домаћих музичара солиста. Око 1935. оркестарски концерти домаћих и страних ансамбала су бројнији од солистичких. Међутим, утицај тада савремених страних композитора није био велики. Веома често су извођена дела Листа, Бартока и Кодаља. Истакнуто је да је 1934.

године извођен први концерт »Singende Jugend« (Распевана омладина) са 14 омладинских хорова и 1.500 учесника. Концерт је био сјајан пример за будуће подухвате. Загребачки хор „Лисински" гостовао је 1938. у Будимпешти.

Најзад, и у четвртој епохи новије музичке историје Будимпеште (од око 1960), заступљени су велики оркестри, хорови, камерна и солистичка музика. Међутим, у овом периоду је дошло и до већих институционалних промена. Барток је умро у Њујорку 1945, а Дохнањи 1960 — у време када се рачуна почетак нове епохе. Мађарски композитори су се постепено окретали ка страним узорима. До 1960. Кодаљ је био не само музички већ и универзални културни васпитач целе Мађарске. Поред домаћих „свечаних недеља" веза са иностранством одржавана је преко јубиларних годишњица Хајдна, Еркела, Листа и Бартока, међународних клавирских такмичења Лист—Барток и међународних музичких конференција.

У време одржавања конференције Међународног друштва за музичко васпитање, 1964. године, учествовали су из Југославије Станка Врињанин из Београда, Мирослав Магдаленић из Загреба и симфонијски оркестар музичке школе „Станковић" из Београда под управом Франца Клинара. Извођене су композиције Вивалдија, Моцарта, Соркочевића и Вебера.

СТИЛСКА ОРИЈЕНТАЦИЈА ПЕТРА КОЊОВИЋА

НАДЕЖДА МОСУСОВА (Београд)

Није једноставно прецизно одредити стилски правац или стилске правце којима је припадао Петар Коњовић; — и не само он. Композиторе XX века који нису додекафоничари или нека друга каснија екстремна авангарда, тешко сврставамо у одређене стилске категорије, било опште, било локалне. У овом случају, окарактерисати Коњовићеву музику, по једној устаљеној навици, као дело српског или југословенског националног правца или стила, тачно је, али и сасвим недовољно да обухвати све значајне црте и нијансе Коњовићевог стваралачког потенцијала. Није у питању само дефиниција Коњовићевог дела које се састоји из различитих музичких медијума.

У чињеници да је Петар Коњовић написао пет опера, две сценске музике, два мелодрама, пет великих симфонијских композиција, двадесет инструменталних и камерних дела, тридесет хорова различитог састава и сто тридесет песама, односно обрада народних песама за глас и клавир, треба сагледати и појаву непрестаног тражења, налажења, освајања у скоро свакој композицији, поготово музичко-сценској.

Да би се овако плодна и разноврсна стваралачка продукција одржала до краја, а Коњовић је имао не само дуг животни, него и радни век, било је потребно још у раној младости поставити себи високе уметничке захтеве. Његови су циљеви од почетка били јасни и одређени с обзиром на музику коју је носио у себи: бити композитор изграђен и самосвојан, независан и максимално изражајан. Зато је цео његов живот била непрестана борба, борба са самим собом и са другима, у свеобухватној жељи за откривањем и усавршавањем.

Петар Коњовић се почео формирати на прелазу из XIX у XX век, али је целим својим ставом и предиспозицијама, начином мишљења и својим делом припадао музици и музичарима XX века. Међутим, до краја је — стварајући и своје последње дело, оперу *Отаџбина*, сачувао романтичарски однос према музици као уметности и самим тим гајио романтичарски култ уметничког дела. „А нај-

вишу вредност једног уметничког дела", како сам каже педесетих година, пишући књигу о Мокрањцу — „представља стил".[1]

Коњовић се као и многи стваралаци никад није изјашњавао коме музичком стилу припада његово дело, мада је доста писао о себи али и о другима, о српској музици првенствено, али и о композиторима и стилским правцима код других словенских народа.[2] Разврставање композиција је иначе задатак који се препушта другима, углавном потомству. Интересантно је, међутим, шта је Коњовић говорио и писао о стилским карактеристикама свога времена, истичући у разговору, када је његово дело било у питању, којим стилским правцима он *не* припада. У младим годинама сматрао је себе за модернисту, за уметника који иде укорак с временом. Много касније знао је да каже за неке стваралаце, којима је био близак по идејама (као што је био Јаначек), да су се сувише препустили модерним струјањима, и да сам при том буде поносан што екстремни музички правци нису уздрмали његове концепције и угрозили уметнички идентитет.

Међутим, још на студијама у Прагу (1904—1906), Коњовић није могао нити је желео да остане имун од утицаја савремених тековина европске музике с краја XIX, а нарочито с почетка XX века. Напротив, упознавање са светском музиком приликом студирања у Прагу дало је Коњовићевом стварању одлучујуће импулсе и помогло му да својим делом европеизује српску музику између два рата.

Ни после првог светског рата Коњовић није по страни од збивања у европској, посебно чешкој музици. Своје негативно мишљење о радикалним правцима изложио је знатно касније.[3] То не значи да његово мишљење није било истоветно када су збивања око „нове музике" била саовим актуелна двадесетих година овог века, мада у раду *Музички фолклор, његова вредност, чистоћа и интерпретација* из 1936. године, дотичући се „нове стварности", Коњовић не негира дубоку продуховљеност елемената који карактеришу „такозвани музички интелектуализам", или објективни конструктивизам, као релативну појаву, „нове стварности" у области музике.[4] Ту Коњовић одмах додаје да поред „нове стварности", непоколебиву „стварност од сутра" представља музички фолклор који у уметничкој музици није још казао своју последњу реч.[5]

О Коњовићевом сложеном и дубоком односу према фолклору реферат оваквог обима не може да дâ ни издалека потпуну слику. Укратко, осим изворног народног мелоса који представља основу Коњовићевог стваралаштва, Коњовићева естетско-уметничка исходишта до првог светског рата у Србији су композиције Маринковића и

[1] Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, Нови Сад, 1981, стр. 43, 44.
[2] Исти, *Две оријентације у славенској музици*, у: *Књига о музици* (српској и славенској), Нови Сад, 1947.
[3] Исти, *Милоје Милојевић*, Београд, 1954, стр. 75.
[4] Исти, *Књига о музици*, стр. 24.
[5] Нав. дело, стр. 25.

Мокрањца. Однос Коњовићев према делу Стевана Мокрањца, које му је служило као узор, представља такође студију за себе, у оквиру Коњовићеве инспирације фолклором, музичким и текстуалним.

У Прагу су до првог светског рата у Коњовићевом видокругу Рихард Вагнер и Руси, међу њима Бородин, Римски-Корсаков и Владимир Ребиков, чешка школа: Сметана, Дворжак, Сук и Новак и Словак Трнавски. О овоме сведочи и један од првих Коњовићевих написа, трактат из музичке историје, објављен у *Новој искри* 1906. године, где је забележио и своје краткотрајно одушевљење Едвардом Григом и Гиставом Шарпантјеом.[6]

После првог светског рата Коњовић своје занимање поклања опет руским композиторима — открива Мусоргског — и чешкој музици, првенствено Јаначековој *Јенуфи*, и, свакако, Новаковим обрадама словачких народних песама. Делимично су га заинтересовали и италијански веристи, као Умберто Бордано, и импресионизам Клода Дебисија.

Крајем двадесетих година Коњовић се коначно формира као композитор. Што се тиче његовог уклапања у токове југословенске и европске Модерне и евентуално авангарде, да наведемо само да је 1929. године, неколико дана пре премијере *Кнеза од Зете* у Београдској опери и у време довршавања *Коштане*, била изведена у Љубљани врло запажена по својим новинама Когојева опера *Чрне маске*. То је било и доба када Прокофјев ствара балет *Блудни син* и другу верзију опере *Коцкар*, Шостакович оперу *Нос*, а Стравински балет *Apollon Musagète*.

Споменувши авангарду, није нам била намера да са крајње „левим" композиторима упоређујемо Петра Коњовића ни у Југославији ни у иностраном свету музике. Коњовић је и у односу на ранијег Леоша Јаначека (наведена примедба о препуштању модернизму односила се на Јаначека после *Каће Кабанове*), остао у границама „традиционалне" музичке уметности, углавном у оквирима касног романтизма, изградивши свој музички језик под директним, али продуховљеним утицајем фолклора, на непосредности импровизационо-рапсодичног изражавања.

Дајући на тај начин у свом стварању примат мелодији, Коњовић је не условљава хармонијом нити је њој подређује, већ је формира из декламације текста, чак и кад је инструментална. Отуда и асиметричност њене конструкције која је сва подвргнута психологизирању. У музичком обликовању текста Коњовић, створивши свој систем, „сам себи ствара законе",[7] а самим тим и потпуно оригиналан речитативно-ариозни стил. Експресивност певане фразе коју је Коњовић на тај начин постигао могао је да оствари само изразито музикално-песнички надарен композитор какав је он био. Коњовић

---

[6] Исти, *Рихард Вагнер и модерна уметност*, Нова искра, VIII/1906, бр. 9, стр. 275—277; бр. 10, стр. 306—308; бр. 11—12, стр. 351—359.

[7] Милоје Милојевић, *Песме за један глас и клавир од П. К. Божинског*, Српски књижевни гласник, 1910, књ. XXV, св. 4, стр. 298.

је у младости био заинтересован за писање стихова.[8] Он није био песник првог реда са литерарне тачке гледишта, али је то био са музичко-драматуршке: био је музички песник. Поређења ради наводимо да и за Вагнера неки од његових аналитичара кажу да је био спрега генијалног музичара и песника-полудилетанта.[9] Резултат су биле генијалне музичке драме. У нашем случају, код Коњовића, резултати на словенском терену су били ништа мање занимљиви од Вагнерових оперских творевина.

Коњовић је већ у свом првом стваралачком периоду начинио неколико композиција на сопствене текстове, независно од самосталне песничке музе која га је заокупљала, и ту се већ назиру нека његова стилска опредељења. У време студија Коњовић је написао соло-песме *Под пенцери* (1905) и *Вечерња песма* (1906), хорске композиције *Дитирамб, Дижимо браћо чаше* (1904), *Најтежи грех* (1905), *Химна српској песми* (1907) и мелодрам *Вече на мору* (1907). Осим песме *Под пенцери* у народском тону, то нису композиције карактеристичне за Коњовићево стварање, али је занимљиво како композитор испробава себе на различитим текстовима које је срочио заједно са својом музиком. Међутим, међу њима треба издвојити *Вечерњу песму*, насталу под утицајем Ребикова, и мелодрам настао под утиском чешких композиција сличног жанра и, по казивању самог Коњовића, Ибзенове *Жене са мора*. Нарочито мелодрам *Вече на мору* говори о афинитету врло блиском симболизму који је онда продирао у српску литературу, са којим се Коњовић упознао и у домовини и у Прагу, највише преко драма Ибзена, Метерлинка и Војновића.

Можда не би имало значаја наглашавати да је у малом песничком циклусу *Мистерије*[10] Петар Коњовић желео да супротстави „апсолутни артизам" своје поезије „убојним фанфарама" тадање српске патриотске поезије, како се сам изразио у писму свом професору Тихомиру Остојићу,[11] да тај његов став није био очевидан у његовој музици и у приступу уметности уопште. Сетимо се само речи из рецензије посвећене изложби уметничке колоније у Београду и годишњици сецесионисте Макса Клингера: „Модерна уметност је и национална, али се национализмом не даду покрити уметничке голотиње."[12] Врло карактеристично за Коњовића коме је национална и уметничка идеологија била тако рећи урођена и коме је фолклор био алфа и омега његовог стварања. Овакав став је био

[8] Од тога је објављен мањи део. Милана Бикицки је у Рукописном одељењу Матице српске под псеудонимом Александар открила шездесет осам страна Коњовићевом руком писаних песама под заједничким насловом „Mea Carmina".

[9] Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt, 1974, стр. 104.

[10] Бранково коло, XII, 1906, бр. 51/52, ступ. 1614, 1615; Савременик, Загреб, 1917, стр. 280, 281.

[11] У писму од 1. VII 1914 (из Земуна у Нови Сад); Рукописно одељење Матице српске, бр. инв. 1457.

[12] Петар Коњовић, *Дневни записци*, Србобран, Загреб, XXIV/1907, бр. 39, стр. 1—3.

и храбар и неуобичајен за оно време када су „убојне фанфаре" биле врло актуелне, и уз то привлачно писање стихова утилитарно-патриотског садржаја. Но Коњовић се није определио, не рачунајући повремене излете, за стварање поезије, већ је сав свој дар лиричара и драматичара уложио у музику и створио свој музички стил првенствено у вокално-инструменталној музици, где је успео не само на речима већ и на делу да супротстави свој „апсолутни артизам" неуметничком схватању и реализовању националног романтизма и модернизма у српској музици, без обзира што је и сам писао своју и компоновао на туђу поезију патриотског карактера. Али није ни ова ни његова самостална литерарна продукција била одлучујућа за стварање стила, већ српска и југословенска драмска литература великог формата, у композиторовој либретистичкој обради.

Коњовићев начин рада и музичког мишљења рефлектовао се и у чисто инструменталној музици. Али, и Коњовић симфоничар највише је дошао до изражаја у вокално-инструменталној музици. Једна једина симфонија коју је у младости написао (1907) није била за Петра Коњовића ни стварање света као за Брукнера или Малера, нити средство интимне исповести као за Чајковоког. Симфонија је за њега, као и за Вагнера, била увод за музичку драму, а музичка драма апсолутна музика у смислу свеобухватности израза.[13] Зато Коњовић остаје на првом месту мајстор вокалне фразе, мајстор градација на бази широко постављене мелодијске линије и кратко конципованих речитативних музичких фраза; њиховим повезивањем у целину, музичку и психолошку, нарочито у операма, ствара велике речитативно-ариозне облике. У речитативно-ариозним мелодијама је снага Коњовићевог израза и стила индивидуалног романтичара, стила који се манифестовао посебно у зрелој и последњој стваралачкој фази у музичким драмама великог изражајног интензитета и префињене лирике.

[13] Carl Dahlhaus, *Die Idee der apsoluten Musik*, Kassel, 1978, стр. 120.

Nadežda Mosusova

DIE STILISTISCHE RICHTUNG VON PETAR KONJOVIĆ (1883—1970)

Zusammenfassung

Es ist keineswegs leicht, die stilistischen Merkmale von Konjovićs Musik zu bestimmen. Wenn man Konjovićs Schaffen als Werk serbischen oder jugoslawischen Nationalstils charakterisiert, ist das zwar richtig, aber nicht ausreichend, um alle wesentlichen Züge und Nuancen seines schöpferischen Wirkens zu erfassen. Petar Konjović begann sich im Übergang vom 19. zum 20. Jh. zu formieren, aber mit seiner ganzen Haltung, mit seiner Veranlagung, seiner Denkungsart und seinem Opus gehörte er zur Musik und den Musikern des 20. Jhs. Allerdings hat er seine romantische Beziehung zur Musik als Kunst, auch als Schriftsteller, beibehalten und dadurch einen romantischen Kult des Kunstwerks gepflegt. Als Tonsätzer und Literat war Konjović der Welt der Oper, bzw. der des Musiktheaters zugeneigt. Als Komponist war er gleichzeitig auch in den anderen Gattungen erfolgreich.

Konjović schrieb fünf Opern, Musik für zwei Schauspiele, zwei Melodramen, fünf grosse symphonische Kompositionen, zwanzig Instrumental- und Kammerwerke, dreissig Chorkompositionen und hundertdreissig Lieder bzw. Volksliedbearbeitungen. Die Berührung mit den modernen Strömungen noch während seiner Prager Studien (1904—1906) gab seinem Schaffen entscheidende Impulse. Das ermöglichte die Europäisierung der serbischen Musik zwischen den beiden Weltkriegen durch seinen Einfluss. In dieser Zeit machte sich Konjović auch mit der »Neuen Sachlichkeit« vertraut, aber für ihn lag die »Sachlichkeit von morgen« in der Folklore, über die seiner Meinung nach in der Kunstmusik noch nicht das letzte Wort gesprochen war.

Indem Konjović, ermutigt durch Beispiele aus der russischen und tschechischen Musik, von Mussorgsky und Janaček, seine sehr persönliche Auffasung von der Anwendung der Folklore in seiner Musik umsetzte, wurde er Ende der zwanziger Jahre endgültig zum Begründer einer besonderen spätromantischen nationalen Moderne in der einheimischen und slawischen Musik. Dieser Haltung blieb er treu und dabei stolz darauf, dass die extremen Musikrichtungen seine musikalische Konzeptionen nicht erschüttert und seine künstlerische Identität, durch Folklore beeinflusst, nicht bedroht hatten.

СТИЛСКИ ПРОФИЛ КОЊОВИЋЕВЕ ОРКЕСТАРСКЕ МУЗИКЕ

МЕЛИТА МИЛИН (Београд)

Петар Коњовић је био први српски композитор оркестарске музике европског ранга. Наставивши пионирски рад Даворина Јенка на том пољу, већ је у најранијим композицијама приказао уз свежину надахнућа и солидну технику. Међутим, увек је Коњовић био познатији као аутор опера и вокалне музике уопште него као композитор инструменталне музике. Његово оркестарско, па и камерно стваралаштво, остало је у сенци *Лирике* и *Коштане*. Отуда вероватно недостатак посебних радова о оркестарској и камерној музици, са изузетком прилога Буре Јакшића о *Симфонији* у c-mollu. А управо је ово дело прва симфонија у српској музици, ако не рачунамо неколико ранијих изгубљених покушаја или готових остварења других српских композитора, као и Бачки рад Милоја Милојевића из 1903. године. Коњовић је аутор и прве симфонијске поеме и првих симфонијских варијација у српској музици.

Прва композиција коју је посветио оркестру била је симфонијска поема *Serbia liberata* (1906), његов дипломски рад из Прага. Следила су дела: *Симфонија* у c-mollu (1907), Симфонијске варијације *На селу* (1915, рев. 1935), Концерт за виолину и оркестар *Јадрански каприччо* (1936) и симфонијска поема *Макар Чудра* (1945). У оркестарске композиције рачунамо и свите које је Коњовић начинио из својих опера — најпознатија је из *Коштане* — *Симфонијски триптихон*. Као заокружена композиција која се и самостално изводи, компонована је Увертира за оперу *Сељаци* (1951), једина „права" увертира у Коњовићевим операма. Исто тако, уврштавамо овде оркестарске делове сценске музике за драму *Пера Сегединац* од Лазе Костића (1940) и две прераде. Ради се најпре о клавирској композицији *Легенда* (1907), коју је Коњовић оркестрирао 1915. године (дело, пронађено у ауторовој заоставштини, остало је неизведено до данас). Друга прерада је композиција за гудачки оркестар *Три псалма* (1964), настала из *Псалма* за виолину и клавир (1917) и два духовна хора.

У Коњовићевим оркестарским композицијама из првог стваралачког периода — значи до краја првог светског рата — очигледна је постепена али стална узлазна линија. *Serbia Liberata* и *Симфонија*

већ поседују типично симфонијски израз и логику развијања.[1] *Легенди* је Коњовић пришао вероватно као вежби у оркестрацији, а из исте, 1915. године, датира један много значајнији покушај — рад на Симфонијским варијацијама *На селу*. Избором теме *Пушчи ме* из X руковети Стевана Мокрањца за основу ових варијација, Коњовић је одао почаст композитору коме се дивио, умрлом годину дана раније. Подсећамо да ово дело, какво га данас познајемо, потиче из 1935. године, тј. да је композитор прерадио, и то дубоко, ранију верзију.

Између два рата, у свом другом стваралачком периоду, Коњовић се посветио првенствено оперском стварању, али није занемарио оркестарску музику. Радио је на *Симфонијском триптихону*, састављеном од три симфонијска дела из опере *Коштана*. Понет стварањем *Коштане* и *Симфонијског триптихона*, композитор је пожелео да преради варијације *На селу*. У овом периоду Коњовић је компоновао још *Јадрански каприччо* и музику за драму *Пера Сегединац*. Тако су тридесете године овог века изузетно плодне за Коњовића као композитора оркестарске музике. После другог светског рата, у свом трећем стваралачком раздобљу, Коњовић је написао симфонијску поему *Макар Чудра* и *Три псалма* за гудачки оркестар.

Симфонијски триптихон, На селу, Јадрански каприччо и *Макар Чудра* припадају врховима Коњовићеве музике за оркестар. У њима је композитор приказао разрађену технику изградње обимних и добро уравнотежених ставова. Коњовић је уметник експанзивног начина музичког мишљења, а то се у једном делу његове оркестарске музике огледа у њеном епском и често наративном карактеру, као и у широким, al fresco потезима изградње облика. Нема оштре конфликтности, драматика произилази из унутарњег развоја тема.

Већ из самог прегледа Коњовићевог оркестарског стваралаштва очигледно је да је оно скоро у потпуности програмски конципирано. Познато је да је Коњовић поседовао афинитет према литератури, који је дошао до изражаја пре свега у операма и вокалним формама. Јасна је литерарна основа *Симфонијског триптихона* и *Макар Чудре*. Међутим, и када у компоновању оркестарске музике није био ослоњен на књижевне теме, Коњовић је осећао потребу да програмски осмисли своје стварање. Тако је дао и врло специфичне, сликовите напомене уз ставове варијација *На селу*, а сугерисао атмосферу *Јадранског каприча*, све на типично романтичарски начин.

Код дефинисања Коњовићевог стила, посебно оркестарске музике, поћи ћемо од термина „неоромантичарски реализам", којим музиколози — међу којима је Драготин Цветко био први — обележавају његово стваралаштво.[2] Заиста, музичко-изражајна средства су најчешће неоромантичарска, док реалистичке црте можемо наћи

[1] Оба дела је прерадио Ђура Јакшић. У чланку *Коњовићева симфонија*, Звук 58, 1963, стр. 361—366, Јакшић објашњава какве је интервенције чинио приликом прераде тог дела.

[2] Драготин Цветко, *Стваралачки лик Петра Коњовића*, Звук 58, 1963, стр. 350.

у његовим вокалним делима. Динамична стилска ситуација времена у којем је Коњовић стварао, учинила је да су стилске карактеристике његовог оркестарског, као и целокупног дела, променљиве, мада је задржан неоромантичарски оквир; тако се може говорити о његовим композицијама са доминантним раноромантичарским или неоромантичарским елементима.

У групи дела у којима преовладавају раноромантичарске црте могу се уочити и карактеристике класицизма. Форма је заснована на класицистичким узорима, структура је периодична, став претежно хомофон, хармонија у оквирима раног романтизма, израз романтичарски. То су особине углавном раних дела (*Serbia liberata, Симфонија, Легенда,* прва верзија Симфонијских варијација *На селу*). Иако *Serbia liberata* има тематику класицистичког типа, облик је рапсодичан; тако већ у Коњовићевом првенцу уочавамо спонтан приступ грађењу форме, са нагласком на слободном тематском развијању импровизационог типа. Са доста слободе је конципирао и облик *Симфоније.* Фактура је хомофона, у развоју тема нема чвршћег контрапунктског рада и већ се испољава Коњовићева склоност ка варијационом развоју. Први композиторов стваралачки период, када су настала поменута дела, треба тумачити као фазу у изградњи његовог индивидуалног стила, када још није био доспео до пуне стваралачке зрелости.

Коњовић је за своје позно дело — оперу *Сељаци* — написао Увертиру, која, као и композиције са доминантним раноромантичарским цртама, садржи елементе класицизма, али је њихов смисао сасвим друкчији. Тежећи моцартовском изразу, композитор је у Увертири свесно класицизовао и поједноставио свој музички језик, што се може довести у везу са неокласицизмом, али и духовном климом времена у којем је настала.

У групу дела са доминантним неоромантичарским елементима спадају *Јадрански капричо, Макар Чудра, Три псалма* и делимично *Симфонијски триптихон.* Заправо, *Триптихон* има јасне романтичарске карактеристике које га повезују са делима руске и чешке националне школе и на својеврстан начин са *Руковетима* Стевана Мокрањца.[3] Значајно дело из поменуте скупине су и *Три псалма,* композиција богато хроматизована, експресивне мелодике и разрађеног контрапункта.

Сва Коњовићева дела са изразитим неоромантичарским особинама су слободног, наглашено рапсодичног облика, непериодичне структуре, разноврсне ритмике и метрике, линеарног вођења гласова. Музика је тонално лабилна нарочито у оним ситуацијама, честим иначе у Коњовићевим композицијама, када га логика развоја појединих мелодијских линија толико понесе да се може стећи утисак да је хармонску димензију ставио у други план. Врло сложене акордске структуре могу стајати поред контрапунктских мелодиј-

[3] Надежда Мосусова, *Петар Коњовић — живот и дело,* монографија у рукопису (део о Чочечкој).

ских токова, где вертикални резултат као да је понекад препуштен случају.

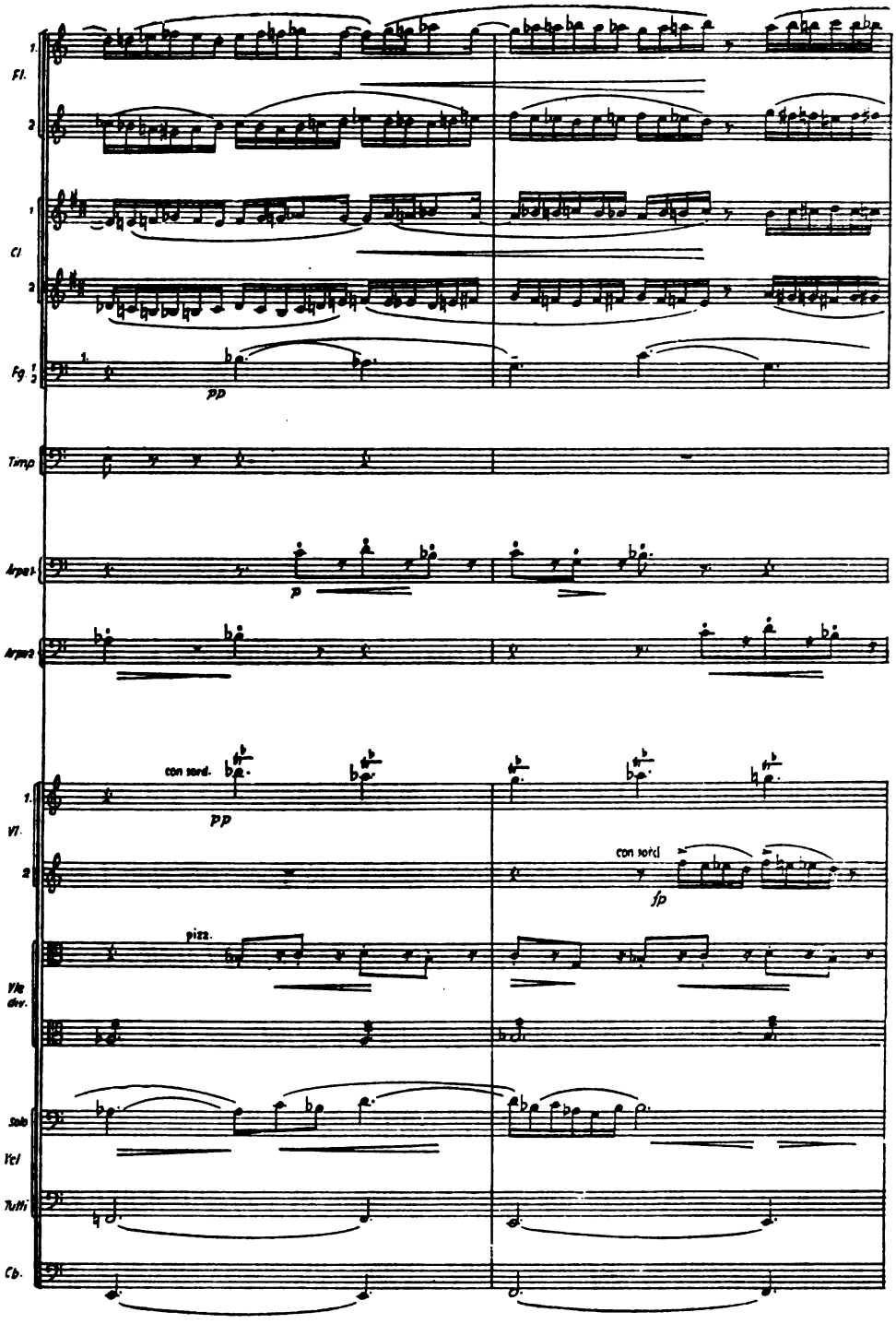
Чини нам се да се Гојовијевим термином „каснoромантичарска модерна" доста адекватно може дефинисати зрело Коњовићево оркестарско дело. Детлеф Гојови је руску музику прве три деценије XX века поделио на „каснoромантичарску модерну" и „линеарну модерну".[4] Ове категорије могу да се прилагоде разнородним стилским ситуацијама тог времена, али се само у једну од њих тешко може оместити стваралаштво било ког значајнијег композитора, па тако ни Коњовићево. Линеарна модерна, са Стравинским као главним представником, хармонски је дисконтинуирана, форма тежи архитектонским обрасцима, ритмика је изразита. По Гојовију је Скрјабин типични експонент позноромантичарске модерне, која се одликује вертикалним континуитетом хармоније (тј. хармонски принципи су још на снази), ритмиком без оштрих акцената, органском формом. Али, ако бисмо термин „позноромантичарска модерна" дефинисали као музичко стваралаштво које из сфере стила позног романтизма чини пробоје ка импресионизму и експресионистичкој модерни, ова ознака би се могла у потпуности применити на Коњовићево стваралаштво, и то како на оркестарско и инструментално уопште тако и на вокално.

За разлику од Коњовићевог вокално-инструменталног стваралаштва, у којем се може указати на извесне елементе експресионистичке оријентације, како у свом делу о музичком експресионизму у Србији образлаже Марија Бергамо,[5] у његовим оркестарским делима нисмо нашли такве примере. Повремено се јавља импресионистичко осветљење, као уосталом и у целом његовом опусу (изразит пример у средњем ставу *Јадранског каприча*). У *Јадранском капричу* дисперзивност оркестарског звука може да асоцира на импресионистичке поступке, као и рафинирани оркестарски колорит. У теми мора (II тема) у *Макар Чудри* такође запажамо импресионистичке боје. Можемо навести и примере II и V варијације из Симфонијских варијација *На селу*, као и *Кестенову гору* (средњи став *Симфонијског триптихона*). Гледајући шире, Коњовићев карактеристични линеарни начин вођења гласова ствара у неким случајевима хетерофонију у оркестрацији, што често даје као резултат импресионистички звук (види музички пример).

Коњовића сагледавамо и као настављача „средњоевропског стила" с краја XIX века. Под овом синтагмом, која је скоро уведена у музикологију и нема још сасвим прецизирано значење, разумемо германску музику, првенствено симфонијску, која је највише утицала на стваралаштво не-германских композитора на територији Аустро-Угарске. Тако се она користи при дефинисању стила раног

[4] Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Regensburg, 1980.

[5] Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, 1980, (поглавље о Коњовићу, стр. 37—54).



Пример бр. 1. Петар Коњовић: *Макар Чудра*, тактови 72—73, Музичка издања САНУ бр. 5, Београд, 1964, стр. 17.

Бартока,[6] а може се применити и на чешку музику прошлог века, коју је Коњовић врло добро упознао током својих прашких студија.

Коњовић је тако природно усвојио музички језик „средњоевропског стила", са јаком инклинацијом ка словенској музици. Овим се не оповргава утицај који је примио од српске музичке традиције XIX века — ма колико она била скромна. Умео је да издвоји оно највреднije из те традиције — израз националног духа у остварењима Мокрањца и Маринковића — и да на тој основи даље гради. У том процесу је створио индивидуални језик „источне оријентације", да употребимо сада и Коњовићев термин.[7]

Коњовићево национално усмерење доводи га у везу са оним европским композиторима његове генерације који су имали сличан однос према фолклору, а из сфере неоромантизма се отискивали према експресионизму. Његов оркестарски опус, који је вредан прилог музици словенских школа, представља врло значајну степеницу у развоју српске музике, од Јенкових увертира до богатог симфонијског стваралаштва педесетих и шездесетих година овог века.

Melita Milin

THE STYLISTIC PROFILE OF KONJOVIĆ'S ORCHESTRAL OUTPUT

Summary

Petar Konjović was the first Serbian composer of orchestral music of high rank. Due to his being more popular as vocal composer, his orchestral music has stayed in the shadow of the opera *Koštana* or the song collection *Lirika*. It was Konjović who wrote the first Serbian symphony (1907), the first symphonic poem (*Serbia liberata*, 1906) and the first symphonic variations (*Na selu*, 1915, rev. 1935).

Among his finest orchestral compositions we find: *Simfonijski triptihon* (a suite from the opera *Koštana*), *Jadranski kapričo* (a violin concerto) and *Makar Čudra* (a symphonic poem).

Konjović assimilated the musical language of the end of the XIXth century — the language of the so-called »central European style«, with strong inclinations towards Slav music. In some of his orchestral compositions early romantic features are dominant and late romantic in the others. The refined orchestral colouring and heterophonic orchestration evoke sometimes associations to impressionistic procedures. Konjović's orchestral output could be appropriately defined as belonging to modern late-romantic stream of the 20th century.

[6] Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, New Jersey, 1967, стр. 71.

[7] Петар Коњовић, *Две оријентације у славенској музици, Књига о музици*, Нови Сад, 1947, стр. 117—126. Словенски композитори су посматрани као представници источне или западне оријентације. Најизразитији композитори источне оријентације су, према Коњовићу, Мусоргски, Бородин и Јаначек.

КОЊОВИЋ И ЈАНАЧЕК — ОДНОС ИЗМЕЂУ СТИЛА И МЕТОДА

МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ (Београд)

Формирање музичке поетике Петра Коњовића припада оној теоријској равни коју је могуће представити најбитнијим елементима односа једног стваралаца према његовом уметничком узору. При томе се под узором подразумева естетска чињеница (схваћена у најширем смислу речи) из *исте* уметничке гране на којој се један стваралачки субјект изградио у изражајно-техничком и стилском погледу. Узор је, наиме, увек у дослуху са урођеним психолошким, социолошким и естетским бићем субјекта, са његовим латентним садржајима, карактеристикама, опредељењима, те помаже стваралачким поривима једног аутора да се уобличе, да се изразе; он подстиче креативне потенцијале на пут до самосвојности.

У светлу таквог поимања проблема, као Коњовићев уметнички узор издиже се Леош Јаначек, један од оних композитора који су указали на виталност идеје националних школа у музици XX века. Јаначек — како је то и сам Коњовић рекао — „у својим најдубљим емоцијама слути да у себи носи закон по коме ће из... народних елемената моћи да гради и ствара и да даје нову оригиналну музичку садржину музичким облицима, којима богати савремену музику."[1]

Ова идеја треперила је и у Коњовићевом духовном свету; и он је у себи слутио закон фолклора као почетне вредности личног стваралачког казивања. Осетио је — а то касније и теоријски експлицирао — да у музичком фолклору леже не само музички наноси векова, наноси који су — по временској и жанровској вертикали — срочили своје конкретне мелодијско-ритмичке обрасце, тиме поставили и латентне хармонске, већ да та фолклорна материја проговара и психолошким карактеристикама народа који је тај фолклор градио и услојавао. А у њему нужно оставио и отиске свога укуса и свога понашања. Те особине — психолошке, естетске и социолошке у крајњој линији, у равни фолклора су, овде, актуелније на нивоу урођеног него стеченог, колективно несвесног него колективне свести. Јер је на нивоу урођеног фолклор завибрирао у самом

[1] Петар Коњовић, *Две оријентације у славенској музици*, у: *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад, 1947, стр. 124—125.

Коњовићу као *његов* урођени слој. Естетски, пре свега: Коњовић га је доживео као материјализацију свог природног уметничког укуса. Извесно, зато је рекао да су „композитори у фолклору... налазили елементе сродне идејама и врењима у сопственој инвенцији."[2]

Урођени слој стваралачког субјекта, међутим, представља *тек предиспозицију* за неки тип уметничке реакције, предиспозицију која се може али и не мора развити у одређеном смеру. Јер на путу учења, избора и сазревања сопственог стилског језика, почетни естетски став може делимично или потпуно да се измени с обзиром да је будући стваралац још увек личност отворена, по себи није формирана, те је подложан утицајима. Но, логично је претпоставити да ће се тај будући уметник првенствено повести за оним узорима који својим профилом годе његовом природном уметничком укусу, који му пружају подршку. У том случају, почетни естетски став једног стваралачког субјекта остаје у суштини неизмењен, мада нужно проширен и потврђен новим аргументима. Тако је Коњовић сусрео грандиозно дело Стевана Ст. Мокраньца, које му је донело потврду могућности уметничког стварања на основи фолклорне старине.

Са сигурношћу уверења у такву концепцију музичког изражавања, и са већ извесним бројем композиција надахнутих управо Мокраньцем, Коњовић је дошао на прашко тле где је прикупио нове податке о истој идеји. Међу њима, збирке словачких народних песама Вићеслава Новака и Микулаша Шнајдера Трнавског које су изазвале Коњовићеве аналогне реакције, руску национално-романтичарску школу и — стваралачку поетику Леоша Јаначека.

У њој је Коњовић најјасније препознао свој однос према природи и човеку као исходиште става према фолклору у уметничком стварању, а у Јаначековој конкретној изражајно-техничкој сфери, адекватан инструментаријум за реализовање сопствених идеја. Јаначекова композициона техника је, тако, за Коњовића имала значај стеченог слоја, *метода* који је он прихватио, стваралачки савладао, те применио у приступу нашем музичком фолклору и његовој уметничкој транспозицији. Коњовић, дакле, не само да је са Јаначеком резонирао на плану идеје већ и на плану њезине интерпретације. „Усвојивши" Јаначека као школу, као начин приступа предмету своје уметничке пажње, усвојивши га свом разуђеношћу своје креативне имагинације, Коњовић је дошао до себе као зрелог и независног стваралаца. Јаначек је Коњовићу прави узор: зато Коњовић са нивоа своје *аутономности* а на истом поимању одредница националне школе, са Јаначеком достојно кореспондира.

Тако *Коштана* и *Мудра лија*, назначимо само ова остварења поменутих аутора, успостављају аналогије по готово свим својим димензијама.

Коњовић, као и Јаначек, проматра једноставног човека у сложености његове психе, емоција, реакција у конкретним и то веома компликованим животним заплетима. То је човек који — како би

[2] Петар Коњовић, *Музички фолклор, његова вредност, чистота и интерпретација*, у: *Огледи о музици*, Београд, 1965, стр. 63.

то Коњовић формулисао — „трпи и бори се са својим тешким и нерешивим 'ја', с одблеском радости понекад и, најчешће, меланхолије, бола и патње, и самилости."[3]

Да би своја запажања уметнички исказао и уобличио, да би музички одговорио тој „психолошкој истини",[4] Јаначек се окренуо не оном дескриптивном, већ суштини, симболу, *експресионистички* схваћеном *језгру*. Обратио се говорној речи једноставног, припростог човека из народа, народном језику у чијој је изражајности нашао сублимни екстракт музичког фолклора свог поднебља.

Коњовићева је методологија идентична. Исходиште јој је, такође, реализам средине. Већ поменута опера *Коштана*, на пример, у средиште поставља женски лик који носи сав терет навика и предрасуда традиције, а чију судбину фатално одређује духовни свет старовремскога Врања. Коштана потиче из нашег фолклора и то јој, у Коњовићевој личној уметничкој интерпретацији, којом је иначе уздиже на ниво универзалног проблема, даје аутономију у односу на Јаначекове женске ликове. Тако Коштана и Циганка Теринка немају исти, пре свега друштвени статус па самим тим умногоме ни лични. За разлику од Коштане, Теринка Јаначека остварује личну срећу, остварује је *својим* избором, чиме изазива одређене психолошке реакције људи који су за њу емотивно везани. Те реакције, иако носе у себи јаку црту разочарања и специфичних емоционалних померања, испољавају жал за оним што је прошло на један готово импресионистички начин: осветљењем, бојом, можда бисмо могли рећи носталгијом амбијента, како је то нарочито назначено у другој слици трећег чина.

Коштана, пак, нема слободу избора. Као лик дефинисан патријархалном вољом средине, она без могућности отпора подноси своја унутарња трења. Решење њене судбине исписано је експресионистичком неумитношћу обичајног права старога Врања. Стога и ликови око Коштане реагују експресионистички интензивно, заправо дубоко, *суштински фолклорно*.

Закључне слике опера *Коштана* и *Мудра лија*, противстављене, о томе најбоље сведоче. У оба дела круг се затвара. На импресионистички светао начин у *Лишки:* у двоструко*ј симболичној* радњи, наиме, остаје да живи мала, „нова" лија. Но, Коштанин круг је дефинитиван и експресионистички трагичан: „Твоја листа, горо", каже Коштана, „опет ће се врати, моја младост... никад ни довека."

Фолклором је примарно одређено и само музичко ткиво дела. Његову срж, истакли смо, Коњовић — попут Јаначека — налази у самом језику, а за њом посеже на начин аналоган Јаначековом напевку. Напевку као целини која је тек назнака по себи, семантичка чињеница која музички фиксирана на основи израза којим је интерпретирана представља, заправо, пут пробијања фолклорног музичког (и не само музичког) талога „из подсвести у свест". Из основе „свачије" до креације дубоко личне. Зато Коњовић и каже да „му-

[3] Петар Коњовић, *Леош Јаначек*, нав. дело, стр. 142.
[4] Наз. дело, стр. 147.

зичар који (напевак — прим. М. В.) фиксира артикулисаним тоном има да нађе... праву меру у тонском изразу и да узме интервал који одговара психолошкој истини".[5]

Тако крај дијалога између Митка и Коштане у 6. слици представља једну јарку психолошку реалност. Не само зато што је у њему музички рељеф недвосмислено проистекао из интонационо-ритмичких флексија текста, већ и зато што је тај музички рељеф овде изразит као једна динамична драматуршка сарадња музичких чинилаца. Међу њима — што се код Коњовића можда ређе догађа — чак и мелодија овде може да слови као један од нивоа синтезе, а не само као „последица" коју је могуће идентификовати у мањој или већој мери.

Зато метод који налаже да се, на пример, речи „тамо, тамо" артикулишу у четворочетвртинском такту са осминским покретом најпре силазне чисте кварте, а потом силазне чисте квинте,[6] или, рецимо, текст

„свирке ће да ти свирају,
песме ће да ти певају,
сви ће ти да се радују"

— као варијантно понављање мотива који чине секундни покрети шеснаестинске квинтоле, те однос прима силазна кварта — осминске пунктиране триоле у такту 4/4 (код студијског броја 303), значе методолошку доследност, али тек у читавом музичком контексту епизоде добијају значење стилског елемента. Наиме, то мотивско језгро (које се, иначе, припремало узнемиреним метроритмичким током у деоници Митка а праћеним постепеним линеарним наслојавањем оркестарских инструмената) очигледно је представљало унутрашњи импулс читавом околном музичком ткиву сазданом на мање или више удаљеним мелодијско-ритмичким варијантама поменутог мотива.

На исти начин озвучене су и већ наведене Коштанине закључне речи. Овде, у својој примарно мелодијској физиономији, оне подстичу аналогно оркестарско ткање које, стога, органски сраста са деоницом главног лика. И као да се над педалом тимпана и контрабаса, кроз тремола гудачких инструмената, Коштанина мелодија разлаже, умножава и варира одјекујући у звуцима обое и соло виолине постављених иза сцене (од 4. такта после броја *310*), захватајући постепено све згуснутије оркестарско ткиво. Читава епизода, дакле, израста и кулминира на основи унутрашњег потенцијала напред наведених Коштаниних речи.

Но, и где реч код Коњовића није непосредно присутна, напевак делује као иницијатор настајања музичког ткива. Понегде у Коњовићевим инструменталним композицијама можда већ и као ка-

[5] Нав. дело, стр. 147.

[6] Реч је о 9. такту после студијског броја 301 у партитури опере *Коштана* коју је издало Удружење композитора Србије, 1968. године. Сва аналогна места у овом тексту позивају се на исто издање.

рактеристика музичког рукописа, али у *Коштани* пре света као музичка транспозиција латентног текста, чиме одређена инструментална епизода постаје драматуршки високо функционална. У том смислу, и Коштанине речи ".. Је ли то та голема, пуста, тамна гора...", итд., представљају симболичну садржинску потку прелудијума 6. слике. На педалном тону *h* у басовима и тимпанима, у смислу облика *a* a_1 a_2 итд., оркестарски постепено нарастају мелодијски кругови песме „Црни горо": кроз ток неозначене полиметрије у такту 9/4, кроз модалне мутације на тону *h* и пораст хармонске напетости у акордици терцне структуре, при чему се — више колористички него функционално — мелодијски условљен интервал чисте кварте повремено рефлектује и у вертикали. Након снажне кулминационе плохе дате у широким неоромантичарским потезима оркестарског tuttia, а са унеколико импресионистичким вибрираньем боје, материјал се нагло редуцира на свој „прапочетак" — неумитни педални пулс.

По методу јаначековска, по стилу непоновљиво Коњовићева, та *Кестенова гора* (прелудијум пред 6. слику!) стоји према Јаначековој шуми у *Лишки* готово као симбол једне другачије судбине, у крајњој линији једног другачијег фолклора: импресионистички осунчана, подневно смирена а ипак најприродније активна, она је део Теринкиног поднебља. Тамна и злослутна, Кестенова гора део је једног нашег локалитета. И Теринка и Коштана симболично су везане за шуму, за природу; само — Коштана у њој има један неприродан век.

Дакле, као што Коњовић каже, „веза између тла и музике није пука сентименталност... већ чиста стварност... у којој лежи најсуштаственији израз односа између духа и материје".[7]

Без Јаначека као свог правог узора, Коњовић тај однос, вероватно, не би уметнички тако снажно исказао. Он га је пре сусрета са Јаначеком наслућивао, али у Јаначеку га је сагледао у конкретизованом виду. И то управо оном који је могао да покрене његове латентне стваралачке пориве ка сопственом уметничком идентитету.

[7] Петар Коњовић, *Две оријентације...*, нав. дело, стр. 125.

Mirjana Veselinović

KONJOVIĆ AND JANAČEK — THE RELATIONSHIP BETWEEN STYLE AND METHOD

Summary

In the text »Konjović and Janaček — the Relationship Between Style and Method«, the formation of the musical poetics of Petar Konjović is perceived on a theoretical level that can be presented by the components of the relationship between a creator and his artistic model. The composer's relationship with Leos Janaček is discussed. He was a real model for Konjović: the aesthetic »field« from the *same* artistic branch where the composer's creative entity grew in terms of expression-technique and style.

Konjović was familiar with the grandiose work of Stevan St. Mokranjac which confirmed the possibility of artistic creation based on ancient folklore, the tradition of the Russian national-romantic school, but it was in the creative poetics of Janaček that he most clearly recognized his relations towards nature and man, as the departure point of his position towards folklore in artistic creation. In Janaček's compositional technique he even learned a method that he accepted and creatively mastered to the level of his own style.

This path from method to style, a path in which the people's word, the spoken word, is perceived as a sublime extract of musical folklore, blossomed in the musical parameters of the composer's own style, presented on the example of two operas — *Mudra lija* (The Wise Fox) (Janaček) and *Koštana* (Konjović) — is the meditative and constitutional thread of this paper.

ТЕМАТИКА ПРВЕ ОПЕРЕ ПЕТРА КОЊОВИЋА У ИСТОРИЈИ СРПСКЕ ОПЕРЕ

МИРКА ПАВЛОВИЋ (Београд)

О настанку свога оперског првенца *Женидба Милоша Обилића* говори Петар Коњовић у једном свом писму Тихомиру Остојићу из Сомбора 1916. г.[1] Из тих композиторових редова као и из неких написа[2] сазнајемо да је подстицај да се млади Коњовић упусти у овај „подухват" било гостовање Српског народног позоришта из Новог Сада у Сомбору 1900, када је приказана опера *Чаробни стрелац* од Карл Мариа фон Вебера. У тој представи је, као испомоћ, учествовао и хор ђака Учитељске школе који је припремио ученик Петар Коњовић.

Први сусрет са опером учинио је очигледно такав утисак на младића да се он одлучио, како зна и уме, да и сам покуша да напише оперу. Првобитна намера му је била да компонује дело на основу комада *Дојчин Петар* од Милана Савића. Но брзо се предомислио и као основу за свој либрето узео спев *Женидба Милоша Обилића* од Драгутина Илијћа.

Иако га је песник већ био замислио као неку врсту либрета, млади Коњовић је текст прилагодио својим потребама: нешто га сажима, речи неких личности пребацује другим, неке дијалоге и изразе мења. Изгледа да је у току 1903. и почетком 1904. дело углавном довршио, јер га је средином 1904. године поднео Српском народном позоришту. Али ускоро, он полази на студије у Праг и односи са собом и своју оперу. Прерађена, она ће под називом *Вилин вео* да буде премијерно изведена у Загребу 1917. У међувремену, с разлогом напомињемо, биће у Новом Саду приказана још једна *Женидба Милоша Обилића* — игра с певањем од Пере Данкулова. Коњовићева пак опера, поново дотеривана, биће под првобитним називом пред-

---

[1] Ово Коњовићево писмо, као још нека упућена Тихомиру Остојићу у периоду од 1916. до 1918, објавила је Надежда Мосусова 1971. у Зборнику Матице српске за књижевност и језик, књ. XIX, св. 1, стр. 153—169. Писма се налазе у Рукописном одељењу Матице српске.

[2] Димитрије Хаднађев, *Успомене из ђачког живота*, Звук, 1963, 58, стр. 321—7.

стављена у Београду 1923, а године 1960. са њом ће се упознати и Нови Сад.[3]

Ово би био у најкраћем историјат Коњовићевог оперског првенца — од добијене инспирације па до светлости позорнице.

Неки моменти већ тада падају у очи. Прво — Коњовића од самог почетка привлачи сцена; друго — он показује одмах карактеристичну смелост; треће — већ на првом кораку, он пажљиво одабира текст и критички му приступа. Најзад ту је и чињеница да се определио за тематику везану за Милоша Обилића. Закључак да је садржај *Чаробног стрелца* упутио младог композитора на фантастичан сиже Илијићевог спева, био би, међутим, исувише једноставан.

Спев Драгутина Илијића помиње се још у штампи 1895. године.[4] Из ње сазнајемо да се „одликује свим особинама једног изврсног либрета" и да је писац „ступио у пријатељске преговоре" са Стеваном Мокрањцем да би га овај „удесио или у облику праве опере или у облику комада с певањем". О томе да се Мокрањац бавио овим текстом сведоче и стихови које је писац из Карловаца на једној дописници написао Мокрањцу с пролећа 1896.[5] Индиректно на то упућују и неке вести из штампе исте године. Из тих редова сазнајемо да је „музичка драма *Женидба Милоша Обилића*" — дакле ни опера ни комад с певањем, — приспела на конкурс Матице српске, да је похваљена али није награђена, па се тако писац не спомиње.[6] Утисак који се намеће — да се ради о готовом целовитом музичко-сценском делу, оповргнут је подацима до којих смо дошли прегледом оригиналних записника са седница Матице.[7] Радило се о тексту — либрету за, евентуално, музичку драму. Ако се присетимо колико је Мокрањца интересовала музичка драма и дело Вагнера и имајући у виду наслов дела и дијалог који је постојао између Илијића и Мокрањца, могло би да се закључи да је у питању несумњиво био Илијићев текст. Илијићев спев је штампан у сарајевском листу *Нада* 1898. Привукао је одмах још једног композитора, чешког ђака Божидара Јоксимовића. Он је своју оперу приводио крају вероватно у току 1901. године, јер је дело 1902. поднео Народном

---

[3] Штампана је у клавирском изводу први пут 1917. без издвојених деоница гласова, али са текстом. Клавирски извод са назначеним деоницама гласова штампан је 1926. Партитура није објављена.

[4] Застава, 1895, бр. 90, стр. 3.

[5] Коста Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, 1923, стр. 80. Дописница је датирана 11. маја 1896. Чињеницу да се Мокрањац бавио Илијићевим спевом спомиње и Н. Мосусова у напису: *Најновије дело Петра Коњовића*, Звук, 1963, 58, стр. 367, у напомени. Извор података није наведен.

[6] Наше доба, 1896, бр. 58, стр. 4; Застава, 1896, бр. 148, стр. 2.

[7] Упор. Мирка Павловић, *Осврт на неке написе о Мокрањцу у војвођанској штампи крајем прошлог и почетком овога века*, Звук, 1981, 2, стр. 54—60, одн. Развитак, 1983, 2, стр. 80—86. У време када је текст објављен, писцу још нису били доступни записници са седница Матице из којих се види да је на Матичин конкурс био упућен само текст спева за музичку драму, а не и музика — па према томе претпоставка да је могуће било да се ту нашла и Мокрањчева музика отпада. Видети и Летопис Матице српске, 1897, књ. 189, св. I, стр. 165—6.

позоришту у Београду. Према извесним сведочанствима, поред других и Мокрањац је био тај који је дао негативно мишљење.[8]

Дакле, пре него што се млади Коњовић прихватио писања своје прве опере, текст Илијићевог спева већ је неколико година привлачио пажњу. Што се тиче чињенице да је привукао тројицу музичара, било би исувише упрошћено гледање на ствар да је то било једино зато што је био од самот почетка замишљен као либрето. У историји српског позоришта, комади који су имали музичку компоненту, од првих корака српског позоришта спадали су међу најомиљеније код публике, па су се тако прва либрета појавила још крајем тридесетих година 19. века.[9] Било је потребно, међутим, готово седам деценија да се прва српска опера оствари. Али, колико год изгледало парадоксално због историјских, политичких, културних и техничких прилика, најранији покушаји да се уобличи прва национална српска опера падају отприлике у исто време када и слична настојања код осталих словенских народа; код Чеха 1826, код Руса 1835, код Пољака 1846—47. На нашем тлу, оперско остварење у коме се користи свој језик јавило се код Словенаца већ 80-тих година 18. века, после чега наступа доста дуга пауза; код Хрвата — у петој деценији 19. века.

Први покушаји код Срба да се оствари национална опера, дела означена у савременој штампи да су „на форму талијанске опере", или као „мелодрам" или као „српска опера",[10] учињени су 1840. и 1841. године. Реч је о музичко-сценским творевинама *Женидба Душана Стефана* и *Краљевић Марко и Арапин* на основу текстова Атанасија Николића и са музиком Јосифа Шлезингера. Нотни материјал је делимично дошао и до нас. Та дела, поред садржаја из националне историје, односно тачније легенде, имала су и музику која користи и фолклорне елементе. Неуобичајено је то што док су други словенски народи били припремљени за уобличавање националних опера имајући италијанске и немачке узоре које су у својој средини гледали, у Срба — у Србији и у Војводини — ни у доба кнеза Милоша нити деценијама касније, таквих узора није било. Једино су постојали појединци као што су били, на пример, поменута двојица, или као Јоаким Вујић у Италији или Стерија Поповић за време својих студија у Пешти, који су имали прилике да виде неку оперску представу. Колико су узори у Срба недостајали, најбоље сведочи чињеница да када се Стерија одлучио негде половином пете деценије века да пише либрето за оперу *Постанак српског царства*

---

[8] Према сведочанству композитора Предрага Милошевића, и по причању Боже Јоксимовића.

[9] Јован Суботић, *Ратовид и Илка, покушеније опере сербске*, Нови Сербски Летопис, Будим, 1838, 42, стр. 69—91. О овом либрету, чији јој писац није био познат, писала је Стана Бурић-Клајн у збирци *Музика и музичари*, Београд, 1956, стр. 7—12.

[10] Србске новине, 1840, бр. 47. и 52; партитуре се налазе у архиву САНУ, Историјска збирка, бр. 7887; Светислав Шумаревић, *Позориште у Срба*, Београд, 1939, стр. 170—1, 186.

— недавно смо открили прегледајући рукописе — узор за коришћење музике потражио је у — старој грчкој драми![11]

Међутим, Стерија привлачи пажњу и у вези са Коњовићевим оперским стваралаштвом. Наиме, једно од најранијих Стеријиних позоришних дела јесте „јуначко позорје" *Милош Обилић*, штампано 1828. г. У њему је било низ напомена које су упућивале на коришћење музичког елемента.[12] Стеријин *Милош Обилић* је касније ишао као *Бој на Косову, Паденије србског царства, Сраженије на пољу Косову*, пошто је под називом *Милош Обилић* извођена драма Јована Суботића. За нас је Стеријин *Милош Обилић* занимљив прво због тематике, али посебно јер постоје сачуване странице сразмерно доста сложене партитуре,[13] додуше недовршене, такође од Ј. Шлезингера;[14] постоји и неколико песама од Николе Бурковића,[15] све из првих година пете деценије века, када је дело музички обрађено требало да буде приказано у Панчеву. Са друге стране, Стеријин *Милош Обилић* као и претходна његова младалачка драма *Светислав и Милева*, која се такође често помиње да је имала и музичку компоненту у представи, значајне су и по томе што се са њима први пут у српску драму уноси садржај везан за косовски бој. Ова тематика ће деценијама, без обзира да ли је црпла материјал из историјских факата, народног епа или легенде, да привлачи српску позоришну публику и инспирише стваралоце. Укључујући и Петра Коњовића.

Што се тиче, пак, поменуте Суботићеве трагедије *Милош Обилић*, за коју је музику написао Аксентије Максимовић (1844—1873), рано преминули капелник Српског народног позоришта, спадала је дуго, и због тематике, у врло омиљене комаде српског позоришта. Али, и поред музичке компоненте (постојала је крајем века и музика Хуга Доубека за тај комад),[16] никад није била означавана као „опера". Међутим, крајем осме деценије века, послужила је као основа за либрето за истоимену оперу једног заљубљеника у музику, извесног Симе Мичина, председника певачког друштва у Белој Цркви. Давана је цела или делимично у Новом Саду, Белој Цркви и Те-

[11] Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду, Инв. бр. М. 9467. Видети: М. Павловић, *Постанак србског царства*, (Pro Musica), 1986, 132—133, 56—7.

[12] Упор. Мирка Павловић, *Стеријино позориште и музика*, Зборник САНУ посвећен Јовану Стерији Поповићу (у припреми за штампу).

[13] Видети у Шлезингеровој заоставштини у архиву САНУ, Ист. збирка, бр. 7887/117.

[14] Владимир Борђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. г.* под бр. 2298 помиње међу Шлезингеровим композицијама и позоришни комад *Милош Обилић* са пратњом клавира. Материјал је видео у Српском црквеном певачком друштву у Панчеву.

[15] Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838—1938*, стр. 44, В. Борђевић, *Оглед...*, јединице под бр. 1190, 1191; М. Павловић, *Стеријино позориште и музика*.

[16] Видети у листу Позориште, 1895, 27, стр. 108, Драготин Цветко, *Даворин Јенко и његово доба*, Посебна изд. САНУ, књ. CCI, Београд, 1952, стр. 127.

мишвару у времену од 1879. до 1883.[17] Из оштре полемике која се водила у штампи о њеној вредности,[18] сазнајемо да су у њој били коришћени и фолклорни музички елементи. Илијћев спев који је настао деценију касније и пажња музичара коју је привукао, укључујући и Коњовићеву, били су у суштини дубоко везани за претходна настојања. Оно што треба нагласити јесте да је од најранијих покушаја да се реализује прва српска национална опера, па до остварења Коњовићевог оперског првенца, у периоду потпуно неприкладних општих услова, постојао континуитет како у настојањима тако и у извору тематске инспирације. Наклоност српске позоришне публике и стваралаца за тематику из своје историје, народних легенди и епова била је подстакнута, разуме се, и сопственом историјском прошлошћу, али је уједно одражавала и све веће интересовање, од првих деценија 19. века на ширем подручју Европе, за националну историју, митове, казивања, народни језик и поезију. Но у погледу избора тематике у настојању да се оствари српска национална опера, постојао је један занимљив моменат. Наиме: стваралоци се сразмерно мало задржавају на тематици везаној за најпопуларнијег јунака наше епске поезије — Краљевића Марка. Сценских дела са музичком компонентом са Марком као главном личношћу било је једва неколико. Поред поменутог *Краљевић Марко и Арапин* од Атанасија Николића, са музиком Јосифа Шлезингера, постојало је са истим насловом крајем века позоришно дело Веље Миљковића са музиком Фрање Гала.[19] Најзначајнија је пак била, скроз проткана музиком, такође Шлезингера, Стеријина алегорија *Сан Краљевића Марка*. Музика на жалост није сачувана — са изузетком мелодије и неких обрада најчувеније српске песме половине века — *Устај, устај Србине*,[20] која је била из овог дела. Најзад постојао је, инспирисан претходним, и комад *Маркова сабља* од Јована Борђевића за који је музику дао Даворин Јенко. И то би било готово све.[21] Насупрот томе, Милош Обилић је стваралоце стално привлачио и то без обзира да ли је био централна личност комада или не — као

[17] Застава, Нови Сад, 1881, бр. 124, стр. 2; 1883, бр. 44, стр. 3; бр. 59, стр. 1—3; бр. 69, стр. 3—4. Упор. Мирка Павловић, *Прва српска опера „Милош Обилић"*, Сцена, 1981, бр. 2, стр. 71—85. Због многих штампарских грешака и испуштених редова смањена је документарна вредност овог текста.

[18] Застава, 1883, бр. 56, стр. 1—2; бр. 58, стр. 1—2; бр. 69, стр. 3—4.

[19] Комад Веље Миљковића са музиком Фрање Гала изведен је премијерно у Народном позоришту у Београду 1894, а у Српском народном позоришту у Новом Саду 1895. године. Упор. Сава Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868—1965*, Београд, 1966, и Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини*, II, Матица српска, Нови Сад, 1953.

[20] Била је обрађена од стране низа аутора: А. Калауз — за клавир; Корнелије Станковић — за клавир и за глас и клавир; Гијом Пор за клавир; Михаило Протић и В. Борђевић — за дечије гласове; Славољуб Лжичар — за клавир; и др. На жалост само неке од ових обрада су нам данас познате.

[21] Не треба заборавити на сценску музику Ивана Зајца (1894) за комад *Краљевић Марко* Петра Прерадовића, истоимену кантату Антуна Добронића (1927) и музику из 1937. Јосипа Славенског за истоимену драму Буре Димовића.

нпр. што је то био случај са дуго веома омиљеним комадом *Зидање Раванице* Атанасија Николића, такође са музиком Јосифа Шлезингера[22] или комадом *Задужбина* Милорада Шапчанина са музиком Хуга Доубека, односно Даворина Јенка.[23] Ово је утолико занимљивије јер ако се подсетимо, Милош Обилић — идеални јунак народне легенде — није инспирисао народне песнике да му посвете одвојену песничку творевину. Помињу га само уз „друге јунаке". У вези са овим, споменули бисмо есеј Вељка Петровића, *Милош Обилић у народним песмама.*[24] Поред осталог, Петровић пише: „. . Милош, идеални представник бескомпромисног младалачког витештва", коме народни гуслар приписује „лепоту, телесну и душевну, замишља га и уметником у певању, приписује му и божији дар због кога му виле завиде" — што је узгред, да подсетимо, и један од повода заплета у Илијићевом спеву, односно Коњовићевој опери. „Њега грациозног", каже даље Петровић, „заносног трагичног витеза, рођеног велможу — оличење личне и народне части", народ „супротставља Марку, тешком, често незграпном и неспретном, често ћудљивом и обесном, често непромишљеном и наивном"...

Несумњиво је да је веома занимљиво са етно-психолошке тачке гледишта зашто машту народног песника није привукао заносни идеални јунак Обилић, већ личност хировитог, гломазног, често необузданог Марка, који у суштини није био ни изразити борац за слободу! Насупрот пак народном песнику, пажњу музичких посленика најјаче је привлачила баш личност Милоша Обилића, тако да бисмо у историји српске музике могли у шали готово да кажемо: Милош Обилић на путу ка првој српској опери!

Коњовићева прва опера — *Женидба Милоша Обилића,* у историји српске опере је у ствари исходиште једног дугог процеса. Тематски се она чврсто надовезује на претходна настојања. За Коњовића је она први корак на путу његове главне стваралачке преокупације. Зато, немогуће је сасвим сагледати право место тематике *Женидбе Милошеве* у историји српске опере ако се не осврне и на тематику осталих Коњовићевих музичко-сценских дела, укључујући и сценску музику за драму *Пера Сегединац* Лазе Костића, па и *Сан летње ноћи* Шекспира. Пре свега, треба поново подвући да је Коњовић подлогу за своје опере тражио увек у вредним драмским делима. Говорећи уопштено, тематика тих дела била је црпљена у својој основи или из народног епа или из народног живота. Занимљиво

[22] Музика је, изгледа, била много успешнија него сам комад, чиме може да се објасни популарност овога комада у току деценија и чињеница да је та музика коришћена и у другим комадима. На жалост, партитура је изгубљена. Сачуван је једино одломак, који се налази у Шлезингеровој заоставштини у архиву САНУ (Ист. збирка бр. 7887), странице које носе наслов: *Валцер саставио од мелодија драме Милош Обилић за гласовир Јосиф Шлезингер.* Стихови песама и мелодије које су обрађене у овом валцеру су, међутим, из *Зидања Раванице.*

[23] Премијерно га је извело Српско народно позориште 1892, а Народно позориште у Београду 1891. Извор података као и у напомени 19.

[24] Вељко Петровић, *Песме и есеји,* у: Српска књижевност у 100 књига, књига 72, Матица српска, Нови Сад, 1969, стр. 254—9.

је да се у свим случајевима задржао на драмским текстовима за које је већ постојала специјално компонована музика, што није био случај са свим комадима који су извођени са музичком компонентом. То говори да су ти текстови већ и раније привлачили пажњу својом вредношћу. О Коњовићевој *Женидби Милошевој* смо говорили. О осталим његовим оперским делима, да се подсетимо: његова друга опера — *Кнез од Зете,* има као подлогу либрета трагедију *Максим Црнојевић* Лазе Костића. То је драма која је од 1869. године извођена са музиком коју је написао Аксентије Максимовић и која је, узгред да напоменемо, и код Коњовића оставила траг. Треће Коњовићево дело — *Коштана,* има као подлогу истоимено дело Боре Станковића, а ишла је са музиком коју су за њу компоновали разни аутори, као Драгутин Покорни, Петар Крстић, Војислав Костић. Либрето за четврто Коњовићево сценско дело — *Сељаци,* рађен је према комаду *Бидо* од Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, комад који је са музиком Даворина Јенка био дуго веома популаран. Најзад, последње Коњовићево музичко-сценско дело — *Отаџбина,*[25] израста из драме Иве Војновића *Смрт мајке Југовића,* са тематиком из истоименог народног епа, која је и оригинална и у поетско-драмској визији Војновића, привукла низ аутора, као на пример: Јенка и Топаловића, Миленка Пауновића, Божидара Јоксимовића, Милоја Милојевића, Петра Крстића, Станојла Рајичића, Властимира Трајковића, Хрвата Ивана Зајца, Словенца Мирка Полича, и друге, и инспирисала их да компонују музику за комад, музичку драму, хорску композицију са солистима или без њих, увертиру, симфонијске поеме, опере.

Надахнуто творевином народног песника, необичне уметничке, драматске и поетске снаге и прожето дубоко хуманим осећањем, — своје последње сценско дело Коњовић не назива ни о п е р а нити м у з и ч к а д р а м а, већ *Свечани посветни приказ у три пјевања.* Тиме је несумњиво хтео да подвуче сву снагу и драматику народног казивања и готово ораторијумски начин свога излагања, чему су га свакако упутили и суорети са делом Вагнера.[26]

На крају да напоменемо да је занимљиво да колико год се Коњовић колебао у одлуци да изабере свој животни пут, толико у његовом музичко-сценском стваралаштву постоји непоколебљиви континуитет. Тематски он наставља да црпи инспирацију из традиционалних у српском позоришту извора — из народног живота, а пре свега из историјске прошлости, односно народног епа и легенде. У третирању те тематике, он ће унети нове квалитете — истичући драматику и подвлачећи психолошке аспекте. Коњовића је та тематика инспирисала за прво дело, па преко другог и за последње, које значи уметничко и тематско заокружавање његовог стваралаштва на

[25] Изведена је први пут октобра 1983, са изменама у последњем чину које су изневериле композиторову концепцију, а нису допринеле побољшању сценског остварења дела. О *Отаџбини* Петра Коњовића упор. текст Надежде Мосусове, напомена 5.

[26] Коњовић о Вагнеру, упор. напомену 1 и текст Петра Коњовића, *Вагнер и нова уметност,* Нова искра, 1906.

пољу опере. Са првим, повезује се за претходни период; са последњим, чини спону ка његовим млађим савременицима и млађим стваралоцима у српској музици чију пажњу таква тематика још увек привлачи, црпећи је често и из најновије наше историјске прошлости, народне поезије инспирисане њом и настајућих легенди, и то за сценска дела, за веће вокално-инструменталне или чисто инструменталне композиције, или дела ораторијумског карактера.

Тако се музичко-сценско стваралаштво Петра Коњовића и у тематском погледу, стамено и на особени начин уткало у историју српске и југословенске музике.

Mirka Pavlović

SUBJECT MATTER OF THE FIRST OPERA BY PETAR KONJOVIĆ IN THE HISTORY OF SERBIAN OPERA

Summary

Petar Konjović, composer of the first Serbian national opera in the true sense of the word »The Marriage of Miloš Obilić«, was inspired as a college student after having seen Weber's opera »Der Freischütz«. It is not surprising that the subject matter he chose for his first opera was one of the legends connected with the national hero Miloš Obilić, who killed the Turkish sultan Murat at the battlefield of Kosovo (1389). It is very characteristic, it should be stressed, that from the earliest attempts (1840) to create a Serbian national opera until modern times, Serbian authors were mainly attracted by national historical themes — real events or legendary ones — for the libretti of their theatrical works. However, until well into this century general historical, cultural and social conditions were highly unfavorable for such compositions.

Konjović's first opera (1904—1917) was thematically and musically both the end of the previous endeavours of nearly 70 years, and the beginning of a new chapter in the history of not only opera in Serbia, but also of some other aspects in the development of Serbian music.

It is not without importance that the subject matter of the first and last (the fifth) of Konjović's operas, »The Fatherland«, was inspired by themes related to the battle of Kosovo. They frame the three in the middle — the second based on a drama inspired by a national epic poem and the third and the fourth based on themes taken from everyday Serbian life in the second half of the 19th century. All five of Konjović's operas are composed on very carefully chosen literary works, each of which had already attracted composers to write music for the theatre.

NEKE STILSKE OSOBENOSTI »KNEZA OD ZETE« PETRA KONJOVIĆA

MARIJA BERGAMO (Ljubljana)

Muzička se nauka, naročito u novije vreme, intenzivno bavi pitanjima stila. Pre svega određenjem samoga pojma. Filozofsko-psihološko-estetički osnovi na kojima je postavljen Adlerov historijsko-kritički metod morali su da budu prošireni perspektivama prirodnih nauka i sociološkom dimenzijom. Ali kao da ni to nije doprinelo većoj jasnoći i pre svega sigurnosti u sagledavanju te, zapravo, forme apstraktnosti koja postoji van samog muzičkog dela. Raščlanjuju se različita polja njegovog prisustva i vidovi njegovog manifestovanja, da bi se na kraju konstatovalo da svako muzičko delo zapravo ima svoj sopstveni stil i vratilo na Moserovu jednostavnu formulu da je stil ono što »umetničke dosetke vezuje sa onim što je zajedničko.«[1]

Objekt posmatranja, Konjovićev *Knez od Zete*, završen je u prvoj verziji 1926—27. Godinu dana pre toga svet upoznaje Bergovog *Wozzecka*. I ma kako sadržajni i strukturalni svetovi ova dva muzičko-scenska dela izgledali udaljeni jedan od drugog, činjenica je da nastaju u isto vreme u evropskom prostoru, a komparativna bi analiza uz sve razlike pokazala i dodirne tačke u više nivoa posmatranja.

Ako se stil dela ipak najlakše određuje u koordinatnom sistemu vremena i prostora, ličnosti i dela, materijala i njegove apstrakcije, jasno je da su mogućnosti kombinovanja — dakle i rezultata — praktično neograničene, ali da se, sa tih aspekata, do izvesne mere, objektu ipak već može da odredi mesto.

Iako je muzička historija poznavala i periode koje karakterišu jednoznačna stilska obeležja, mnogo su češći oni koji kao tipične kriterijume ističu upravo kombinovanje i mešovite forme sistema mišljenja. U takvim kompleksnim vremenima još važeće stilske odrednice najčešće se ukrštaju (naravno, broj mogućih tačaka preseka je veoma velik) sa onima koje su u nastajanju. Naročito pozni stadijum jednog stila, uz potvrđivanje odrednica koje će se uskoro povući, po pravilu sadrži i nagoveštaje budućih, nadolazećih. U stadijumu stilskog vrhun-

[1] Hans Joachim Moser, *Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den anderen Künsten*, Zeit in Raum, Berlin, 1960.

ca sadržano je latentno propadanje dotada važećih kategorija i postepeno utvrđivanje i afirmacija sasvim drugačije usmerenih struktura.

U tom smislu stilski svet prvih decenija 20. veka u Evropi, a kod nas posebno, ukazuje se kao tipično prelazno vreme, sa različitim rezultatima odnosa romantično-realistično, osećajno-konkretno i stvarno, metafizičko-racionalno. Na taj način, kako to formuliše Donald Grout, »na jednom području može istovremeno postojati više tipova ili slojeva muzike, a da na drugim područjima uz to postoje sasvim drugačiji tipovi ili čak sistemi.«[2]

U takvom su vremenu sistematizacije samo uslovne.

Ipak, pod pretpostavkom da se uglovi gledanja deklarišu, trebalo bi da pokušaj stilskog određivanja jednog muzičkog dela bude moguć.

U slučaju Petra Konjovića to je u prvom redu historijski ugao gledanja, koji uključuje vreme i prostor u kontinuitetu koji čine druga polovina 19. i prva polovina 20. veka. Nadalje, kao potkategorija istog pravca gledanja, konstatovanje Konjovićevog mesta u odnosu staro i novo, tradicija i modernost, nacionalno i kosmopolitsko. Tek zatim i raščlanjavanje konkretnog muzičkog materijala analitičkim instrumentarijumom. Jer su strukturalne pojedinosti često tek u tom stadijumu istraživanja shvatljive i objašnjive.

Srpski umetnički prostor između dva svetska rata je uzbudljiv u svim svojim pojavnostima. Na često dramatičan način sažima se i nadoknađuje propušteno, traži uključivanje u evropske umetničke okvire, rešavaju zanatsko-tehnički problemi, pa čak i postavljaju osnovi za ona usmerenja koja se ostvaruju tek iza drugog svetskog rata.

Petar Konjović je preko šest decenija bio u tom prostoru srpskom (i ne samo srpskom) višestruko prisutan. I ono što nam se čini bitnim: u metežima tih decenija kada su, naročito posle prvog svetskog rata, srpski kompozitori — kako slikovito piše Dragutin Gostuški — »krenuli u vratolomnu vožnju preko krivudave magistrale istorije, izletali na krivinama, sudarali se, ginuli« i na kraju »dobijenu trku« zapravo »skupo platili«,[3] Petar Konjović — ne zapadajući (bar do iza *Koštane)* u anahronost, ostaje pri svojim ishodištima i ide putem koji u 20. veku, a pogotovo kod nas, malo koji autor ostvaruje. Bez preskakanja ili prevrtanja prolazi, naime, kao stvaralac kroz sve tri logične razvojne etape: isprva se oslanja na uzore iz prošlosti i na one iz svoga vremena, studira ih, i, s obzirom na lični idejni i emocionalni afinitet, odabira osnovne sfere iz kojih potiče duhovni i tehnički instrumentarij njegovih ranih radova. Potom delje i učvršćuje one uporišne tačke na koje bi moglo da se osloni njegovo kompozitorsko »ja« i postupno izgrađuje svoj personalni stil. Toj fazi upravo pripada i *Knez od Zete.* Tek posle njega, sa *Koštanom* i posle nje, Konjović stiže do etape kada ispituje dalje moguće domete i naslućuje perspektive. U toj ga fazi, doduše i na žalost, nije imao ko da čuje, tako da

[2] Donald J. Grout, *Current Historiography and Music History,* u: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk,* Princeton, 1968, str. 34.

[3] Драгутин Гостушки, *Историјски шкрипац српске музике,* у: *Уметност у недостатку доказа,* Београд, 1977, стр. 115.

su nagoveštaji ostali neiskorišćeni, a kontinuitet stilskog razvoja srpske muzike neostvaren.

Konjović je, naprotiv, za skromnije nagoveštaje koje je primio od svojih prethodnika, imao sluha. A trebalo je imati ne samo sluha nego i talenta, lucidnosti, ali i smelosti i dovoljno obaveštenosti, da se u Beogradu, koji tek 1920. dobija samostalnu operu, a 1923. filharmoniju, već 1903. komponuje *Ženidba Miloša Obilića*, a 1907. simfonija.

Konjović je bio iznenađujuće svestan mesta srpskog kompozitora u nacionalnim i evropskim muzičkim relacijama. Pogled unazad i unapred nije bio samo impregniran emocijom nego i kontrolisan intelektom. Imao je, kako kaže Dragotin Cvetko, »mogućnost orijentacije i na istok i na zapad.«[4] Upravo ta obaveštenost, uz razumljivu determinisanost poreklom, vaspitanjem i kvantumom znanja, daje mu sigurnost u odbiru. Čini se da baš u toj realističkoj proceni sopstvenih mogućnosti i oceni vremena i sredine za koju se radi, treba videti prvi Konjovićev kvalitet. Preko njega, kao preko tankog ali snažnog mosta, srpska muzika nastoji da ostvari izvestan kontinuitet između svoje skromne romantičarske prošlosti i neizvesne neposredne avangardne budućnosti. Često je isticano historijsko zaostajanje srpske muzike u odnosu na evropski muzički razvoj. Ali zahvaljujući Konjoviću, Hristiću i Slavenskom, srpska muzika bar u trećoj deceniji, iako sažeto i na brzinu, ali sa izvesnim realnim stvaralačkim dometima, sintetizuje romantične, neoromantične, realističke i naturalističke stilske osobenosti sa nacionalnim izrazom, a kako se ta sinteza ipak, kod nas, ostvaruje ne u 19. nego u 20. veku, dodate su joj i aktualnije boje i u izrazu i u tehnici. Konjović još ne učestvuje u »procesu racionalizacije muzike, integralnog ovladavanja materijom«,[5] kako nove tendencije vremena definiše Adorno. Njega još pre svega zanima izraz, mentalitet i psihologija čoveka srpskog podneblja. Ali ga traganje za mogućnostima adekvatne realizacije baš u tom smislu vodi već u *Knezu od Zete*, a naročito u *Koštani*, i do ekspresionističke sadržajnosti, a delimično i sredstava.

U vreme dok je u Zagrebu i Novom Sadu radio na *Knezu od Zete* (a taj je rad sa prekidima trajao od 1914. do 1926), muzička misao i praksa vrte se u svim jugoslovenskim muzičkim centrima oko tema staro-novo, tradicionalno-moderno, a posebno nacionalno i kosmopolitsko. I dok Konjović kao direktor Zagrebačke opere izvodi Wagnerove muzičke drame i slovenski operski repertoar (pa su odatle direktni uticaji ovih sfera na njegov operski stil razumljivi), on se određuje i prema pomenutim aktualnim temama. O tim određenjima svedoči *Knez od Zete*.

Konjovićeva opredeljenja su realna. I elastična. Čini se da se odredio za »staro« i tradiciju, ali stvar ni u kom slučaju nije jednodimenzionalna. Ako »novim«, u jednom širem smislu, smatramo sva proširenja duhovnog prostora u kome se muzika događa, Konjović za

[4] Dragotin Cvetko, *Stvaralačke koncepcije Petra Konjovića*, u ovom Zborniku.

[5] Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, 1968, str. 78.

takvo »novo« i te kako ima sluha. Osim toga, »novo« se retko afirmiše tako radikalno kao što je to bio slučaj sa muzikom bez tonalnog centra početkom veka. Upravo kad se upušta na područje nesigurnog, »novo« najčešće toleriše »staro« kao dopunjujuću suprotnost. U toj simbiozi Konjović je za »novo«, otvorena pogleda i nije slučaj što već 1929. godine Milojević, pišući o *Knezu od Zete*, tvrdi da »sa Konjovićem počinje naša moderna...« i da »on traži dodir sa novim strujanjima«.[6]

Konjović sebe vidi kao nastavljača tradicije. Odakle uopšte pitanje tradicije u to vreme u žiži interesovanja? Otvaranje prema muzičkoj Evropi, iz koje se jugoslavenski mladi kompozitori vraćaju sa školovanja, donelo je — pored bolje informisanosti i konačnog zahteva da pisanje muzike mora biti profesionalno korektan posao — rušilačke novine u odnosu na prošlost. Odatle pitanje tradicije (koja obično ostaje bez odjeka dok nije ugrožena) sada, kada je dovedena pod znak pitanja, dolazi u svest i u prvi plan burnih diskusija. Protivnici je definišu kao zastarelost, kao preživelo, od historije na smrt osuđeno, a pobornici starog govore o samo po sebi razumljivoj osnovi, o tradiciji koja će preživeti. Konjović, rekosmo, poštuje tradiciju, oseća sebe njenim delom, ali u njoj ne vidi kočnicu, nego, naprotiv, pomoć u stvaranju novih vrednosti. Želi da se otisne od poznatog, savladanog, ka »novom«. Upravo u stadiju *Kneza od Zete* počinje njegov prodor u tom smislu.

A kako se kod nas tradicija, razumljivo, najčešće poistovećuje sa izrazito nacionalnim, dakle folklornim osnovama, Konjović je u situaciji da se (s obzirom na burne i ne retko nepotrebno jednostrane polemike o tom pitanju) mora da u tom smislu odredi. I možda upravo njegov stav i realizacija tog stava u nekim delima čine dalju polemiku, čak i u vreme današnje, izlišnom.

Konjović se od samog početka opredelio za muzički nacionalizam. Duboko ceneći Mokranjca, s jedne strane, a Musorgskog i Janáčeka s druge, nalazeći u njima svoja ishodišta i perspektive, istovremeno se opredelio i za sasvim određen kvalitet nacionalog. Za onaj koji bi Ljubica Marić tako tanano odredila kao »neko predačko sećanje koje čoveka vezuje za tle, za koren, za poreklo«, jer i samo stvaranje »potiče iz tih dubljih dubina«.[7] Konjovićeva je definicija, doduše, jednostavnija, ali na istom pravcu: »Ukoliko je nacionalna«, piše on, »umetnost je to samo kad je bez tendencije da to bude... Saživljenost sa folklorom u umetničkoj muzici je jedna bitna psihološka i logična manifestacija kreativnosti umetničkog duha. Kad prelazi u realizaciju, ta saživljenost ostvaruje oblik u atmosferi iz kakve je nastala i kakvu, kad je izražena, oko sebe stvara...«[8] U takvom shvatanju nema mesta

---

[6] Милоје Милојевић, *Кнез од Зете, музичка драма Петра Коњовића*, Српски књижевни гласник, XXVII, св. 5, 1. 7. 1929, стр. 380.

[7] Ljubica Marić, *Kroz zvuk prisustvo onih čudesnih svetova emocije*, u: Miloš Jevtić, *Muzika između nas*, Beograd, 1979, str. 101.

[8] Петар Коњовић, *Музички фолклор, његова вредност, чистоћа и интерпретација*, у: *Књига о музици*, Нови Сад, 1947, стр. 26.

folklornoj melodiji kao ukrasu i etiketi. Folklor je za Konjovića logični materijal koji uz to sadrži i neslućene mogućnosti obnove i proširenja jezika.

Njih je Konjović bio svestan. U tom smislu, doduše, ne dopire do predela koje je istražio Bela Bartók ali je na istom putu. Jer kad Bartók u autobiografiji piše da je narodnoj muzici najpre »prilazio sa željom da se oslobodi okova i magle kasne romantike« i da je preko nje došao do »oslobađanja od dur i mol tonaliteta«,[9] ne možemo a da u tom prilazu ne vidimo i perspektive koje su Konjoviću bile jasne kada je stajao pred potrebom proširenja izražajnih prostora u ekspresionističkom smislu. Već u *Knezu od Zete* on ih delom ostvaruje. U celom nizu postupaka u domenu, uzmimo, ritma, moguće je sagledati aktivirane i realizovane folklorne mogućnosti i inicijative. Tako, na primer, u slabljenju čvrstog metra stalnim promenama takta, insistiranju na sinkopama, u prerasporedu akcenata čiji nosilac sada može da bude ma koji ton, u ritmičkim ostinatima koja su osnova dužih celina i kojima se dodaje minimalna melodijska i harmonska odeća, u smenjivanju binarnih i ternarnih ćelija, u nekvadratnim ritmičkim shemama. A moglo bi se, samo u tom jednom parametru, produžiti i dalje.

Iz istog ugla mogla bi da se sagledaju i druga konkretna muzičko-izražajna sredstva. Ne želeći ni u kom slučaju nasilno proglasiti Konjovića ekspresionistom, trebalo bi da se skrene pažnja na to kako u tom kompleksnom, prelaznom vremenu stilske odrednice mogu da se kombinuju. Jer se, na primer, u horizontali *Kneza od Zete* upotrebljeni pentatonski nizovi mogu naći i u impresionističkim i u ekspresionističkim izražajnim kontekstima, jednako kao što pored jednostavnih strofičnih struktura stoje široko razvijeni recitativni odseci proizašli iz melodije i sadržaja reči, obogaćeni improvizacionim ornamentom. Koristeći principe izrazito folklorne varijantnosti i neponavljanja, te improvizacionu razradu, Konjović u ekspresionističkom smislu realizuje folklorne perspektive. Kao što i na harmonskom planu uz hromatiku i dijatoniku prošlih vremena, uz jasno kadenciranje i moduliranje, u *Knezu od Zete* nalazimo odseke teško odredive tonalne pripadnosti, čija bi se ishodišta opet mogla tražiti i naći u srpskom i makedonskom folkloru (ne slučajno tim najarhaičnijim folklornim slojevima), a po oštrini disonance, nerazrešavanju akordskih kompleksa koje rezultira neobičnom napetošću tkiva, po nagomilavanju tonova i zgusnutosti vertikale koja je i tercna, i sekundna, i kvartna — autor je mestimično pred samim vratima ekspresionističkog harmonskog sveta.

Istina, ne treba prevideti da se tipični ekspresionistički konkretni postupci destrukcije, deformacije i redukcije u domenu pojedinih jezičkih parametara javljaju samo u epizodama određenog kvaliteta i intenziteta izraza, kao pomoćna sredstva za ostvarenje tog izraza. A

[9] Béla Bartók, *Avtobiografija*, Sovremennaja muzyka, Moskva, 1925, br. 7, str. 1—6.

da je osnovni stilski profil *Kneza od Zete* ipak neoromantično-impresionistički, s tim da u ocrtavanju karaktera i njihovog psihološkog razvoja u toku muzičko-scenske drame, Konjović koristi izrazito realistički metod. Od izbora opšteljudske teme, smeštene u historijski okvir Crne Gore i Venecije 15. veka, preko dramaturške i muzičke koncepcije koja kombinuje dinamičnu i kontrastnu radnju u rasponu od žanr-scene do tananog psihološkog nijansiranja složene krizne situacije, a nosi je simfonizirani, gusti poznoromantični orkestar sa bogatim prepletima tematskih i leitmotivskih ćelija nad kojim se slobodno razvija tipična konjovićevska vokalna deklamacija, pa do svih strukturalnih detalja — analiza može da konstatuje upravo neverovatno stilsko šarenilo. Međutim, rezultat te gotovo čudne kombinatorike je, osim retkih mesta, celovito i organski povezano muzičko-dramsko tkivo, koje kao da još jednom demantuje pobornike stilskog čistunstva i jedinstva, među koje inače spada i autor ovog teksta.

Traganje za kriterijumima koji bi odredili kada će rezultat svesne ili nesvesne, namerne ili slučajne stilske heteronomije biti umetničko delo, a kada ne, prelazi okvir ovoga napisa i predstavlja jedno od suštinskih pitanja u muzičkoj umetnosti.

Marija Bergamo

ZU EINIGEN STILISTISCHEN BESONDERHEITEN KONJOVIĆ'S OPER »KNEZ OD ZETE«

Zusammenfassung

Der Beitrag sieht Konjović's Oper »Knez od Zete« (1926) als typisches Werk einer Zeit an, in der sich Formen und Systeme des musikalischen Denkens vermischen und die überlieferten mit den neu entwickelten stilistischen Zügen überlagern. Aus diesem Grunde betrachtet man das Werk sowohl aus der Perspektive der historischen Zusammenhänge als auch unter Berücksichtigung der spezifischen Stellung Konjović's in Anbetracht der damals im serbischen Musikleben aktuellen Themen. Es geht nämlich um das Verhältnis zwischen Altem und Neuem, Traditionellem und Modernem, Nationalem and Kosmopolitischem.

Eben in dieser Zeit erlebt die serbische Musik eine fast dramatische Konzentration aller Kräfte; sie bemüht sich um ein Nachholen des Versäumten und zeigt ein erfolgreiches Bemühen, den Anschluß an die europäische Musik zu finden, wobei es besonders um die Lösung sachlich-technischer Probleme, um die Vervollkommnung der Kompositionstechnik geht.

Petar Konjović befindet sich zur Zeit der Arbeit an der Oper »Knez od Zete« in einer Phase der Ausbildung seines persöhnlichen Stils. Die Oper ist ein Resultat sowohl seiner realistischen Einschätzung

eigener Möglichkeiten als auch einer richtigen Betrachtung seiner Zeit und Umgebung.

Konjović geht in seiner Arbeit, ganz seinem künstlerischen Temperament entsprechend, von den Ausdrucksmöglichkeiten der Mentalität und der Psychologie des serbischen Menschen seiner Gesellschaftsschicht aus. Zur Realisierung der sich gestellten Aufgabe, wählt er sehr aufmerksam die Stilmittel aus. In ihrer Verwendung ist er realistisch und sehr flexibel. Im Grunde bleibt er dem »Alten« und der Tradition verbunden, gleichzeitig hat er aber ein gutes Gespür für das »Neue« (im nichtradikalen Sinne). Er setzt nämlich die Mokranjac — und Janaček — Tradition fort, sieht aber in ihr kein Hemmnis, sondern viel eher eine Hilfe bei der Realisierung neuer Werte.

»Knez od Zete« markiert den Anfang seines Durchbruchs zur »Neuen Musik«; er vollzieht sich aber auf dem Gebiet des musikalisch Nationalem (in einem weiteren und tieferen Sinne). Er benützt nämlich das Nationale als ein logisches Material, welches ihm unerwartete Erneuerungs- und Erweiterungsmöglichkeiten im Bereich der Ausdrucksmittel eröffnet.

Allerdings weist die Oper auch die Grundlagen für eine Ausdrucksmittelexpansion im expressionistischem Sinne aus; besonders in der Bereicherung des rhythmischen Bildes, in der Art der Arbeit mit den melodischen Motiven folkloristischen Ursprungs, in den Improvisationszügen, in der Erweiterung der harmonischen Mittel, die hier und da auch atonal sind, in den vertikalen Verdichtungen und unaufgelösten Dissonanzen. In der Verwendungsweise mit einigen anderen Ausdrucksmitteln zeigen sich hier schon Destruktion, Deformation und Reduktion auf einzelnen Parametern, immer als Hilfsmittel und im Dienste des expressionistischen Ausdrucks.

Der allgemeine stilistische Rahmen bleibt zwar noch immer neoromantisch-impressionistisch, aber die für die Personen- und Situationsbeschreibung verwendete Methode ist realistisch. Deshalb geht es um ein Werk, das ein bemerkenswertes Beispiel einer ungewöhnlichen stilistischen Vielfalt darstellt, dabei aber ein einheitliches, musikalisch-dramatisches Ganzes bleibt.

„КОШТАНА" ПЕТРА КОНЕВИЧА И ТРАДИЦИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ

ЕЛЕНА ГОРДИНА (Москва)

В истории оперного искусства немало страниц, сохранивших свидетельства ожесточенной полемики вокруг оперных постановок, жарких дискуссий о путях развития оперного жанра. Опера — этот самый демократический вид музыкального искусства, обладающий огромной социальной силой воздействия, способный вызвать непосредственную и острую реакцию больших масс широкой публики, — опера всегда служила как бы сейсмографом общественных настроений. В спорах вокруг оперных спектаклей, в самом возникновении произведений различной направленности нередко боролись мировоззрения, утверждались новые идеалы — не только художественно-эстетические, но и общественные, социальные.

Так было во все времена. Но, пожалуй, ни одна эпоха не знала столь разительных контрастов, такого широкого спектра творческих явлений, того стремительного темпа, возрождении новых тенденций, которые нам дает век двадцатый. Достаточно напомнить, что почти одновременно появлялись такие полярно противоположные в своей стилистике образцы творчества нового времени, как скажем, „Пеллеас и Мелизанда" Дебюсси и „Саломея" Рихарда Штрауса, его же „Кавалер розы" и „Ожидание" Шенберга, „Триптих" Пуччини и „Воццек" Берга и т.д. В югославской музыке тоже можно найти подобные примеры: в одно время создавались „Коштана" Петра Коневича и „Черные маски" Мария Когоя.

И не так важно, что некоторые из перечисленных сочинений не сразу увидели свет рампы; важно, что все они, как и многие здесь не названные, — это музыкальный театр XX века, с его дерзкими поисками и свершениями, радикальным отрицанием установившихся норм, коренным видоизменением жанра, но и мудрым сохранением непрерывающейся традиции. И может быть не случаен тот факт, что иные произведения, прокладывая новые пути в развитии жанра, рождая новые стилистические тенденции, оставались в своем роде единственными. Так произошло, к примеру, с „Пеллеасом" Дебюсси и „Воццеком" Берга. Мало кто из композиторов современной эпохи может выдержать сравнение с корифеями оперного искусства прошлого, — Моцартом и Глюком, Верди и Вагнером, — в отношении постоянства их эстетических принципов, последовательности

линии их эволюции. Не является ли это еще одним подтверждением тех особенно острых противоречий, того взрывчатого динамизма, которые свойственны развитию искусства нашего времени.

В этом сложном контрапункте, подчас пестром соцветии разноликих явлений, что представляет собой музыкальный театр XX века, особая роль принадлежит молодым национальным школам, которые внесли свою освежающую струю в общий процесс музыкального развития, в том числе, развития оперного жанра. И может быть деятельность композиторов этих школ обеспечивала наибольшую устойчивость в связях с традициями, ибо перед ними в первую очередь стояли задачи создания своей национальной классики. И вероятно именно в сфере оперы эта закономерность сказалась больше всего. Ведь в отличие от инструментальных жанров, где всегда свободнее проявляется дух экспериментаторства, в опере, в силу ее синтетичности, многозначной зависимости от различных традиций, — в опере сильнее заявляют о себе законы жанра. Поэтому в рамках молодых национальных оперных школ возникали нередко те произведения, которые утверждали исконные демократические основы оперного жанра. Утверждали своей народно-национальной почвенностью, обращением к вечно живым фольклорным истокам, наконец, преемственностью от традиций мировой оперной культуры.

К таким произведениям с полным правом можно отнести „Коштану" Петра Коневича — лучшее создание композитора, одно из высших достижений сербской музыкальной классики, культуры всей Югославии. Тот факт, что именно оперный жанр дал первые совершенные образцы национальной музыкальной классики (вспомним, помимо „Коштаны" „Эро с того света" Якова Готовца, получившего европейское признание), — этот факт тоже соответствует определенной закономерности в развитии национальных культур. Так было, к примеру, в чешской, в русской музыке.

Формирование молодых оперных школ всегда происходит на основе синтеза ярко национальной самобытности и ведущих стилистических тенденций искусства. При этом конкретное тяготение к тем или иным направлениям в развитии оперного жанра диктуется как общими художественными традициями данной национальной культуры, так и индивидуальными склонностями автора. В этом отношении Петар Коневич — не только явление специфически национальное, определившее во многом расцвет культуры Югославии; это сильная и оригинальная творческая личность, композитор-мыслитель, музыкант большого вдохновения. Путь Коневича к реалистической музыкальной драме отразил общенациональные традиции культуры в их связях с русской, чешской оперной классикой; отразил личную приверженность самого композитора к творческому методу Мусоргского и Яначека. Вместе с тем, думается, что в этом проявилась и чуткость художника, верно уловившего характерные тенденции времени.

Во всей „полистилистике" оперного искусства XX века может быть реалистические традиции, во всем разнообразии их конкретно-жанрового воплощения, сохраняют наибольшую жизнеспособность.

При этом именно в музыкальной драме они могут развиваться особенно плодотворно. В отличие, скажем, от комической оперы, всегда тяготеющей к определенной модели, музыкальной драме присущ отход от жанрового схематизма. В свою очередь, реализм как никакой другой метод дает ту свободу проявления жанров, тот простор в использовании средств, которые призваны отразить человека, жизнь во всем их бесконечном богатстве и многообразии. Начиная с Шекспира, а в опере — с „Коронации Поппеи" Монтеверди реалистический метод служит неисчерпаемым источником творческих исканий. Реалистическая музыкальная драма в своем конкретном комплексе — идейно-эстетическом, национальном, стилистическом, — это всегда явление ярко индивидуальное. Такие примеры как „Дон-Жуан" Моцарта, „Кармен" Бизе и „Отелло" Верди, „Борис Годунов" Мусоргского и „Пиковая дама" Чайковского говорят сами за себя.

„Коштана" Петра Коневича — то также пример глубоко индивидуального синтеза национальных и обще-европейских традиций на основе принципов реалистической музыкальной драмы. Богатство и разнообразие жанровых истоков „Коштаны", воплощенных в соответствующих музыкально-сценических формах, рождает ощущение полноты и многогранности истинно реалистического отражения жизни. Лирико-психологическая направленность оперы сочетается с эпической монументальностью, яркий бытовой колорит с глубоким философским подтекстом. Это драма личности и одновременно драма народная; образы бытовые насыщаются острым психологическим содержанием, поднимаясь до уровня значительного жизненного явления, характеристики определенной национальной среды.

Сила художественного обобщения народных характеров, самого народного духа, — в том, что конкретно происходящее в действии оперы постоянно интерпретируется через призму народной поэзии и шире, — через народное поэтическое мироощущение. Специфическая атмосфера и эмоциональный тон драмы Станковича, ее ведущие идейно-философские мотивы обретают в опере Коневича общечеловеческое звучание. Как раз в сфере музыкальной выразительности, рождающей глубокие образные обобщения, композитор поднимается над бытописательством, натуралистическим *изображением* жизни, которые в известной мере присущи Станковичу. История знает немало примеров, когда литературные сюжеты и герои получают на оперной сцене второе рождение; более того, получают новое освещение, приобретают гораздо большую значимость благодаря эмоционально обобщающей роли музыки. Достаточно сравнить „Кармен" Бизе с одноименной новеллой Мериме.

„Коштана" Коневича невольно заставляет вспомнить оперу великого французского музыканта-реалиста. Есть нечто общее с Кармен в самом облике главной героини — красавицы-цыганки, страстно жаждущей свободы, любви. Та же блистающая яркость колорита, пленительные и волнующие песни. И метод музыкально-драматического раскрытия образа героини опирается на те же приемы — от объективно-жанровой характеристики в народно-песенных формах к остро психологической, использующей сквозные декламационно-ари-

озные и монологические формы. И еще одно очень важное качество „Коштаны" Коневича, позволяющее проводить аналогию с „Кармен": та известная романтизация чувств, романтизация правды жизни, которая не противоречит реалистической оперной эстетике, а напротив, подчеркивает в ней специфику собственно музыкального выражения.Иными словами, вызывает естественную потребность эмоциональных обобщений в виде музыкально завершенных высказываний. А это, в свою очередь, органично согласуется с миром народно-поэтических представлений, образующих важнейший пласт в общем облике оперы Коневича.

„Коштана" — произведение глубоко национальное в своей сущности: в проблемах и характерах, в своей философской концепции, в специфических средствах музыкального выражения. Основные идейно-художественные мотивы оперы Коневича, как и драмы Станковича, концентрируются в понятии „жал за младост", Но в отличие от Станковича, композитор несколько смещает драматургические акценты, музыкально и сценически выделяет Коштану как главную героиню, осуществив это уже во второй редакции оперы. Введеная им 4-я картина — остро психологическая сцена-монолог Коштаны — поднимает героиню над аспектом чисто бытовым, определяет новый акцент драмы, оправдывая дальнейшее развертывание ее и трагическое завершение. Ведь типичная для фольклорных пьес „свадебная концовка" наполняется здесь иным содержанием: эта свадьба, ожидающая Коштану, скорее походит на похороны — гибель юности, красоты, песни, крушение надежд и лучших стремлений. Складываясь постепенно, от сцены к сцене, в песнях и монологах действующих лиц, после переломной 4-й картины утверждается идея „жала за младошћу", переданная с потрясающей силой в тоскливо-надрывной севдалинке 5-й картины и достигающая своего апофеоза в финале оперы. Именно в музыкально-симфоническом развитии оперы раскрывается философский подтекст драмы, в котором трагедия Коштаны приобретает значение общечеловеческих символов: в нем остро звучат мотивы сломленной человеческой судьбы, поиска смысла жизни.

Вероятно, можно согласиться с Павле Стефановичем, что в том ощущении безысходной тоски и трагической обреченности, которое вызывает особенно музыка последних двух картин оперы и элегически-мрачной оркестровой прелюдии к финалу, — проявляется характерная черта философской концепции Коневича. Ей не чужда идея фатальной предопределенности, некой роковой неизбежности исхода. Подобное настроение меланхолии коренится в самом национальном характере. Хочется лишь добавить, что в опере, как и в драме, косвенное отражение находят социальные мотивы. Социальное же в художественном, а особенно в народно-поэтическом преломлении нередко выступает как „фатальное".

С другой стороны, нельзя, не заметить, что в опере Коневича определенное выражение находят символистские тенденции, которые получили, как известно, широкое и многостороннее развитие в музыкальном театре XX века. Они проявляются, например, в преобла-

дании во многих сценах *атмосферы* действия над самим действием, в особом внимании к, так сказать, эмоциональному климату. В опере Коневича глубинный смысл драмы раскрывается не столько во внешнем действии, сколько в показе внутренних духовных процессов. И здесь композитор находит весьма разнообразные формы высказываний героев. Это и народная песня, приобретающая своеобразный символический смысл, — в песне о Каштановом лесе или в „Песне о турчанке" из 2-й картины, в иной манере — в песне Коштаны из 5-й картины, где особую эмоциональную силу приобретает „севдалиски пафос" музыки Коневича. Это и различные сквозные монологические формы. Например, свободная сцена-монолог Коштаны в 4-й картине, фиксирующая изменчивость, неустойчивость душевного состояния героини в приемах, близких по стилю экспрессионистскому музыкальному театру. Или эпически неторопливые, философски возвышенные монологи Митки, отчасти — Хаджи-Томы, заставляющие вспомнить монологи Досифея Мусоргского. Столь разнообразное в стилистическом отношении музыкальное раскрытие содержания лишь подтверждает реалистические принципы драматургии Коневича.

О том же свидетельствует и музыкально-сценическая форма „Коштаны" в целом, которая основана на драматургии „крупных блоков", опирается на вокально-симфонические, иначе — на *музыкальные* принципы развития. Основная идея драмы получает последовательно симфоническое становление в оркестровой партии оперы. Формируясь из отдельных мотивов, фрагментарно проходящих в первых картинах, лейттема постепенно приобретает законченный вид народно-песенной мелодии, которая широко „поется" оркестром в финале оперы. Сама тема, тоскливо-грустная, соединяющая в себе „простор" восходящих широких интонаций и печаль никнущих секундовых окончаний, обрисовывающих натуральный минор и плагальную ладовую переменность, глубоко соответствует эмоциональному итогу драмы-оперы. Она словно олицетворяет собой всю боль и тщетность стремлений Коштаны, гибель молодости, красоты, песни. В этой теме композитор безусловно обобщает определенные стороны национального характера в специфическом музыкальном выражении. Можно, кстати, вспомнить и о народном источнике этой темы — песне „Черная роща" которая содержанием своим точно отвечает идейному звучанию образа героини оперы.

Прелюдия „Каштановый лес" и финал еще раз вызывают ассоциации с „Хованщиной" Мусоргского, в данном случае, с симфоническим эпизодом „Траурного поезда Голицына". Ассоциации — в обращении к народно-песенной основе языка, в интонационной общности, в трагическом остинато фона, в общем характере эмоционального звучания.

Хотелось бы еще кратко коснуться вокального языка оперы, убедительно демонстрирующего творческие принципы Коневича. Вокальные партии „Коштаны" вырастают на фольклорной основе, широко используют разговорные интонации сербской речи. Композитор гибко варьирует ритмикоинтонационные особенности народной

песни и народной поэтической речи, то сплавляя их, то обособляя, претворяя в разнообразнейших жанровых формах. В монологах, например, Митки или Хаджи-Томы основой интонирования служит напевная народная речь, в которую композитор органично вплетает песенные закругленные фразы. А в песенных эпизодах, например, из 2-й, 3-й картин оперы, он исходит из их вокальной природы, обогащая мелодику речевыми интонациями, тем более, что многим народным песням свойственна эпическая манера „сказывания". Оригинальнейший пример песенно-разговорного стиля Коневича представляет „Песня о турчанке", которую не поет, а как бы „рассказывает", вспоминая, Хаджи-Тома.

Совершенно по-иному, в ином стилистическом контексте декламационная манера Коневича воплощается в моно-сцене Коштаны из 4-й картины. Широкая гамма приемов интонирования подчинена здесь созданию нервновозбужденного, экспрессивного высказывания героини. Применяя порой средства почти свободной декламации, композитор чутко предугадывает различные исполнительские нюансы, известную возможность импровизации. Так же и в ряде эпизодов партии Бориса у Мусоргского сам характер вокальных интонаций позволяет гибко варьировать их произнесение. Интересно, что существуют специальные работы, изучающие на основе расшифровки проблемы *исполнения* партии Бориса Годунова Шаляпиным; в них отмечается свобода прочтения авторского текста великим певцом-артистом.

В приемах музыкальной речи своих героев Коневич всегда остается верен национальной природе языка, вскрывает его мелодические качества, своеобразие интонационно-ритмической структуры, в чем он является прямым продолжателем традиций не только Мусоргского, но и Яначека. Сделав известное обобщение, можно сказать, что Коневич воплотил в вокальных партиях своей оперы одно из коренных свойств музыкально-поэтического фольклора югославянских народов — богато развитую культуру речитации. Крупнейший советский исследователь Борис Асафьев обратил в свое время внимание на это особое „качество образной речитации" и умение „сказывая петь", на „напевность с „придыханиями", „атракциями" (хроматическое скольжение мелких интервалов), орнаментами и т.д.", в народном творчестве югославян.

Следует добавить, что столь же глубоко и достоверно в опере Коневича предстает собственно музыкальный фольклор южной Сербии во всем богатстве и своеобразии его интонационно-ладовых и ритмических особенностей; предстает в непосредственно жанровых формах и служит основой симфонизации оперы. Впрочем, это могло бы стать отдельной темой выступления.

Елена Гордина

„КОШТАНА" ПЕТРА КОЊОВИЋА И ТРАДИЦИЈА РЕАЛИСТИЧКЕ МУЗИЧКЕ ДРАМЕ

Резиме

Е. Гордина сврстава оперу Петра Коњовића у контекст реалистичке музичке драме XX века, са посебним освртом на њену припадност националној музичкој школи.

У Коњовићевом делу Гордина уочава везе са руском и чешком оперском класиком, посебно са стваралачком методом Мусоргског и Јаначека. *Коштана* представља пример индивидуалне синтезе националних и општеевропских традиција на основу принципа реалистичке музичке драме. Лирско-психолошка усмереност опере поклапа се са епском монументалношћу, јарки колорит са дубоким филозофским подтекстом. *Коштана* је истовремено драма личности и народна драма; ликови носе одлике одређене националне средине.

Међутим, Гордина анализира дело и личност Петра Коњовића не само као националну појаву, већ као снажну и оригиналну стваралачку личност. Она сматра да специфична атмосфера и емоционални тон Станковићеве драме и њени основни идејно-филозофски мотиви добијају у Коњовићевој опери општељудски тон, па сходно томе убраја *Коштану* у ред оних опера које, попут Бизеове *Кармен*, превазилазе своје литерарне сижее и на оперској сцени доживљавају ново рађање. Она анализира музичко и сценско померање драмског акцента на Коштану као главну јунакињу, посебно у четвртој слици, Коштанином монологу, који оправдава расплет драме и трагичан завршетак. У симфонијском подтексту драме, у коме Коштанина трагедија добија значај општељудских симбола, осећање фаталне предодређености је блиско меланхоличном расположењу које се крије у националном карактеру.

Музичко-сценска форма *Коштане* анализирана је као скуп крупних блокова који се ослањају на вокално-симфонијске принципе. „Лајтмотив се постепено формира од издвојених мотива који се фрагментарно појављују у првим сликама, а затим прерастају у народну мелодију коју „широко" пева оркестар." Богат фолклор јужне Србије чини симфонијску основу опере.

Гордина разматра и вокалне партије *Коштане* у којима Коњовић користи говорну интонацију српског језика, епски манир приповедања својствен народној поезији тако да његови јунаци у појединим партијама више говоре него што певају. Коњовић у целини прати ритмичку, интонацијску и мелодијску структуру језика.

„МУЗИКА ДУХОВНА" ПЕТРА КОЊОВИЋА

ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ (Београд)

„Свако време има своју романтику и сваки човек сложеније природе носи у себи извесну наклоност ка романтици".

Коњовић

Први музички стваралац који је после ослобођења изабран за редовног члана Српске академије наука и уметности, академик Петар Коњовић је непуну годину дана после избора (1947) почео да остварује своју давнашњу замисао: оснивање првог и тада јединог Института за музикологију у Југославији, а данас још увек јединог у Србији. Ова замисао створена је на скромним, али драгоценим темељима које су нашој музици поставили Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Даворин Јенко и Стеван Мокрањац. Као што је Корнелије Станковић осетио потребу свога времена да стави у ноте, забележи и на тај начин сачува српске народне и црквене мелодије, тако је Коњовић, свесно, настављајући стазом својих претходника, осетио потребу за оснивањем Музиколошког института, установе која ће проучавати музичка достигнућа прошлости и садашњости. У та музичка достигнућа прошлости уткао је Коњовић своје виђење српске црквене музике, као неодвојивог и саставног дела опште словенске културе, и дао својеврстан уметнички допринос збирком *Музика духовна.*

Када данас, поводом 100-годишњице Коњовићевог рођења одржавамо овај научни скуп, истичемо тај његов визионарски поглед, храброст и смелост да у тешким временима зацрта нову и дубоку бразду у српску музичку културу — оснивањем Музиколошког института у оквиру Српске академије наука и уметности. Био је то у почетку *tres faciunt collegium.*[1]

[1] Упор. Стана Бурић-Клајн, (говор) у: *Споменица посвећена преминулом академику Петру Коњовићу,* САНУ, посебна издања књига CDXLVII, споменица, књига 53, Београд, 1971, стр. 38: „Сећам се добро тих првих корака. Зграда у којој се данас налазимо била је тада у фази преправке, рушило се и зидало на све стране. Музиколошки институт је привремено добио једну

Наш прилог се односи на збирку Петра Коњовића *Muzika duhovna* (Musique sacrée) са поднасловом *Srpsko-pravoslavni crkveni napjevi u višeglasnoj obradi vokalnoj — Les chants de l'église serbe écrits en remaniement polyphon*, Zagreb MDCCCCXXXVIII. Izdanje i naklada Ćirilometodskog Vjesnika. Збирка садржи 109 страна великог формата четвртине. Текстови су забележени латиницом.

Издање представља данас реткост. Само су две композиције из ове збирке објављене у данас такође распроданом издању *Хорови Петра Коњовића*, Просвета, Београд, 1967. То су два псалма: „На рјеках Вавилонских" (Пс. 136, стр. 242—248) за мушки хор (компоновано 1902, прерађено 1911) и „Боже во помошч моју вонми" (Пс. 69, стр. 249—256) за мешовити хор (компоновано 1903).

Пошто се у богатој заоставштини Петра Коњовића у Музиколошком институту не налазе рукописи црквене музике, то ће се наше излагање ограничити на наведено затребачко издање и на делове релевантних Коњовићевих текстова из његових чланака и књига. Није нам познато да ли су ти нотни аутографи сачувани у Загребу.

У нашем излагању размотрићемо прво термине црквена и духовна музика, изнећемо кратак садржај два документа, односно два Коњовићева писма Ћириометодском вјеснику у Загребу — у ствари уговора који правно „утаначују" услове, обавезе и права сауговарача у вези са објављивањем његове збирке *Музика духовна*. Приказаћемо садржај збирке и анализираћемо поједине нумере (нарочито оне које налазимо другачије обрађене код Мите Топаловића (1849—1912) и Стевана Мокрањца.[2] Затим ћемо се осврнути на веома педантан и инструктиван предговор Марка Тајчевића овој збирци.

Најзад ћемо у закључку истаћи значај Коњовићевих композиција из ове збирке, размотрићемо могућност њиховог стављања на репертоар професионалних и аматерских хорова и потребу њиховог поновног објављивања.

Нека нам буде дозвољено да на овом скупу, баш у вези са називом Коњовићеве збирке *Музика духовна* размотримо термине црквена и духовна музика. Ови појмови не представљају више табу тему: не морају се више покривати терминолошким плаштом музичког фолклора, мада још увек наилазимо на страни назив „са-

---

малу, мрачну просторију у мецанину, у коју је управник Коњовић позвао на договор о раду једина два тада постављена сарадника: Косту Манојловића и мене. Већ наредног састанка, да би некако оживео ту просторију у којој је био само један сточић и две столице, Манојловић је окачио на зид портрет Стевана Мокрањца, а поред тога једну белу цедуљу на којој је исписао: „Tres faciunt collegium." Пошто је том минијатурном колегијуму поделио радне задатке, себи је тада Коњовић доделио један веома крупан: да напише монографију о Милоју Милојевићу."

[2] Коњовић је о Мити Топаловићу писао у *Личностима* (Загреб, 1920, издање *Ћелап*), стр. 88—91, а Мокрањцу је поводом стогодишњице рођења посветио монографију (прво издање Нолит, *Портрети*, Београд, 1956; друго издање *Ст.Ст. Мокрањац* објавили су Матица српска — Одељење за сценске уметности и музику и Удружење композитора Војводине, Нови Сад, 1984). *Личности* и прво издање монографије о Стевану Мокрањцу су распродати.

крална музика". Било је ту раније помало незнања, помало несазреле духовне климе...

Први термин — црквена музика — обухвата музику певану или компоновану на литургијски *textus receptus*, а други — духовна музика — односи се и на песме које својим садржајем обухватају блиску тематику, али нису део *textus receptusa*. По пореклу то су духовне песме, које су из Украјине, преко Мађарске и наших северних крајева допрле у збирке зване — *катавасије* и у *зборнике* (XVIII—XIX век). За неке од ових песама знамо и ауторе. Брзо су стекле популарност. Понегде се и данас певају о великим празницима (на Божић, Ускрс, итд). Коњовић је једну такву песму укључио у своју збирку.[3] Међутим, било је и биће надаље недоследности у употреби и коришћењу ових појмова. Ипак, чини нам се корисним да се ови термини разјасне.

Два наведена писма налазе се у Коњовићевој заоставштини у Музиколошком институту.[4] Прво је, у ствари, споразум — „утаначење" у пет тачака између Петра Коњовића, управника Народног казалишта у Загребу, датирано 10. II 1934. и Ћирилометодског вјесника (Гундулићева 24, Загреб). Насупрот Коњовићевом потпису, у име Управе Ћирилометодског вјесника Вјекослав J. Вишошевић потврђује: „Споразумни, прихваћамо!"

Пошто се наредне три године, вероватно, ништа није дешавало, у другом писму — споразуму, датираном 14. VII 1937, „мијења се писмено утаначење од 10. II 1934. у погледу права на издавање... црквених композиција источног карактера". Овај допуњени текст садржи такође пет тачака. Допуне су у следећем (све сувишно изостављамо): 1) наведене су поименце „зборне композиције источног црквеног карактера"; постављен је нови рок за издавање: 31. XII 1937 (ранији је био 31. XII 1935); 2) уступљена су сва накладничка права Ћирилометодском вјеснику до 1. I 1942 (ранији датум је био 1. I 1940); 3) наведено је да ће Ћирилометодски вјесник „о свом трошку и за свој рачун" издати Коњовићеве партитуре у достојно опремљеној књизи с одговарајућим предговором; 4) и 5) „утаначују" се финансијски услови.

Док се у првом споразуму сауговорачи обраћају са „ја" и „Ви", у другом се спомињу „Ћирилометодски вјесник и композитор г. Петар Коњовић". Док је први споразум потписан од оба сауговорача и оверен печатом Ћирилометодског вјесника, други је без ниједног потписа.

Укратко, на основу претходних усмених договора и после ова два споразума, тек је 1938. године, дакле годину дана после другог постављеног рока (31. XII 1937) дошло до објављивања збирке *Музика духовна*. На жалост, није нам познат тираж овог данас већ „историјског" издања. Пријатно изненађује труд око успешног писања црквенословенског текста латиницом.

---

[3] „Јегда прииде конец вјека", *Музика духовна*, стр. 102—107.
[4] У прилогу дајемо оба писма у препису.

Коњовићево школовање у Новосадској српској гимназији и у Сомборској учитељској школи — препарандији (1898—1899) прожето је и црквеном музиком. Она је била незаобилазни део његовог *curriculuma*. Коњовић је слушао, певао, дириговао и компоновао црквену музику. Већ као ђак друге године Сомборске препарандије постао је диригент мушког и мешовитог хора. Као диригент Српског црквеног певачког друштва у Старом Бечеју (1904—1906), као учитељ музике и диригент Српског црквеног певачког друштва у Земуну (од 1906. до рата 1914) — он је током свог дугогодишњег диригентског рада упознао и компоновао црквену музику коју је изводио недељом и празницима. Литургију за мушки хор написао је још 1900. године, када му је било 17 година. Касније је поједине композиције прерађивао.[5]

САДРЖАЈ ЗБИРКЕ

Музика духовна је подељена на нешто већи део А, стр. 1—56 и део Б, стр. 57—109. У првом делу се налазе три литургије св. Јована Златоустог; две почињу од *Свјатиј Боже:* прва — за мушки хор (писана 1900), а друга за три женска гласа (писана 1915). Трећа је непотпуна, за мешовити хор (писана 1903) и садржи само централни део Литургије: канон евхаристије — укупно пет бројева. Поједини делови су засновани на традиционалним напевима, а други су слободно компоновани.

Део *Б* је насловљен *Концерти за мешовити хор* (стр. 57—109) и садржи 11 композиција. Поједини бројеви који су веома кратки не могу се подвести под „концерте" — термин иначе веома распрострањен код руских композитора. Највећи број од ових 11 композиција изграђен је на традиционалним напевима (нпр. *На рјеках вавилонских, Достојно јест, Благообразниј Јосиф, Мироносицам женам, Ирмос на Божић, Глас Господен на водах)*, али такође постоје слободно компоновани „концерти", на пример „Боже во помоћ моју вонми" (Псалам 69).

Осврнућемо се и на две композиције које изводимо вечерас на концерту.[6]

Једну од последњих композиција црквене музике, истовремено и последњу, једанаесту у збирци *Музика духовна: Глас Господен на водах* — у ствари тропар при водоосвећењу на Богојављење — написао је Коњовић 1915. године. Препознатљива мелодија 8. гласа Осмогласника је стилизована. Осим уобичајених дужих вредности на крајевима фраза — код Коњовића и удвојених — ову кратку

[5] У издању *Музика духовна* оба датума нису дата на једном месту. Један је у главном делу, а други је у садржају, па приликом навођења треба увек дати оба датума.

[6] Студијски хор Музиколошког института САНУ учествовао је на концерту посвећеном делима Петра Коњовића поводом 100-годишњице рођења који је одржан у Галерији Српске академије наука и уметности 25. X 1983, у оквиру научног скупа.

композицију карактерише скоро непрекинути ток четвртина. У већини случајева на крајевима фраза тон сопрана је истоветан са једногласним записом (упор. Ненад Барачки, *Нотни зборник*, Сомбор, 1923, стр. 280).

У Божићном ирмосу присутна је широко развијена мелодија I великог гласа. Њу Коњовић у току ове релативно дуге композиције сужава и хармонизује на више начина. Морао је Коњовић познавати не само мелодијску структуру ирмоса[7] већ и начин њеног једногласног извођења. То потврђује начин „цитирања" мелодије у сопрану, начин хармонизације, одређивање темпа и начин вођења гласова.

У припеву „Величај душе моја" — хармоније су, рекли бисмо, ненаметљиве. Већ у току излагања главног текста ирмоса „Таинство странноје и преславноје" приметне су алтерације; штавише, сусрећемо се са „издашном применом хроматике". У поступку хармонске изградње *Ирмоса* делимично независно вођење гласова подсећа на појединим местима чак на гудаче. Поједини кратки мотиви прелазе из једне у другу деоницу, долази до удвајања тенора и басова, до употребе синкопе. Понеке хармонске комбинације подсећају на руске ауторе.

Посебну пажњу заслужује стручан, одмерен, методолошки постављен и веома инструктиван предговор Марка Тајчевића збирци *Музика духовна*, писан јуна 1938. у Загребу.

После историјског осврта, Тајчевић с правом истиче како се српска православна црквена музика развијала у два правца: а) „у чувању традиције старих, аутентичних народних мелодија црквеног појања и б) у хармонизацији и обрађивању тих мелодија у музичким дјелима више врсте с мањим или већим артистичким претензијама".

Тајчевић се, даље, осврће на Мокрањчев утицај на Коњовићеве композиције који се огледа у „стилској једноставности и певности појединих деоница, и задржавању аутентичне метрике народних црквених мелодија". Ипак, Коњовић у односу на Мокрањца употребљава смелија хармонска решења, укршта и слободно води гласове, што ствара утисак полифоније, измењује поједине хорске групе, скраћује мотиве и фразе. Све ово чини и као познавалац појања и као композитор који логичком интерпретацијом текста изграђује композициони облик.

Надамо се да ће југословенски професионални и аматерски хорови, у првом реду њихови диригенти имати „слуха" да открију уметничку вредност Коњовићеве *Музике духовне*. На нама је да поновним штампањем Коњовићевих композиција омогућимо развијање таквог интересовања. Захвални смо Ћирилометодском вјеснику што је још 1938. године објавио ову значајну збирку.

---

[7] *Ирмос* је, у овом случају, песма која се о великим празницима пева уместо *Достојно јест*, после канона евхаристије — централног дела литургије.

Коњовић се црквеној музици одужио овом збирком и надахнутим написима у својим књигама. Ако нам понешто из ове збирке зазвучи другачије него што смо навикли да црквенословенски текст руске редакције слушамо у обрадама Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, онда морамо констатовати да смо захваљујући у првом реду недовољно развијеној духовној клими која нас је окружавала у последњим годинама Коњовићевог живота, а и касније — остали сиромашнији за нова звучна сазнања. Она ће нам тек онда постати разумљивија када Коњовићеве композиције из ове збирке будемо чешће изводили. Постоји, морамо и то рећи, извесна предрасуда да су му црквене композиције тешке за извођење и за слушање. Међутим, две наведене композиције *Глас Господен на водах* и *Ирмос на Божић* наводе на другачија, одговорнија размишљања. Није нам познато да ли је од ослобођења до вечерас Коњовићев *Ирмос на Божић* извођен, али смо га слушали пре десетак година у извођењу бугарског професионалног хора у Софији за време једног међународног конгреса посвећеног проучавању старе словенске музике.

Што више певамо ове две композиције, све више нам се открива њихова лепота, са нарочито осмишљеним хармонским изразом који обогаћује садржајну вредност ових текстова преведених са грчког на стари словенски још у време Ћирила и Методија и њихових ученика (IX—X век).

Завршићемо Коњовићевим речима којима он закључује своју монографију о Мокрањцу. „У ритму нашег друштвеног развоја и духовног изграђивања и продубљивања наше уметничке атмосфере, дело Мокрањчево је не: још увек, него: све више присутно и делотворно. У струјању што га музичка наша култура уноси у целокупност нашег спиритуалног живота потребно је сваком образованом појединцу, а не само сваком нашем музичару — мада њему првенствено — да уочи што јасније однос и утицај који је Мокрањац вршио и врши и даље у развојном процесу наше уметности. Тек тако ће моћи да се уочи и шта његово дело значи у врстању општих културних вредности што их наша спиритуалност прилаже целини."

Мислимо да већ постоји неопходна историјска дистанца и да у овом цитату уз помен имена Мокрањца смемо данас додати и име Коњовића.

ПРИЛОГ БР. 1

Petar Konjović
Upravnik Narodnog kazališta
Zagreb

Zagreb, 10. februara 1934.

Ćirilometodski
VJESNIK

Zagreb
Gundulićeva 24

Na osnovu našeg usmenog razgovora u predmetu izdanja svih mojih kompozicija, rađenih na crkveno-slovenski tekst, sporazumjeli smo se kako slijedi:

1.) Ja Vama predajem, a Vi preuzimate da izdate u Vašoj vlastitoj nakladi sve moje crkvene kompozicije istočnoga karaktera proviđene izvornim staroslovenskim tekstom.

2.) Ja Vama odstupam sva nakladnička prava u neograničenom opsegu uz obavezu, da neću nikome dozvoliti umnožavanje mojih djela ove vrsti bilo u partituri ili dionicama, sve do 1. januara 1940., od koga dana sva autorska prava na ova djela pripadaju opet meni odnosno mojim nasljednicima.

3.) Vi se naprotiv obavezujete, da ćete najkasnije u vremenu do 31. decembra 1935. sve ove skladbe izdati o svom trošku i za svoj račun i to djelomično kao muzički prilog Vašeg »Vjesnika«, a po tom sve radnje zajedno u dostojno opremljenoj knjizi partitura sa odgovarajućim predgovorom.

4.) Za protučinidbu uz moje obaveze označene pod 2) Vi se obavezujete meni predati 50 primjeraka uvezanih honorarnih primjeraka, dotično od svake partiture 50 komada.

5.) Originale za litografiju uručiću Vam blagovremeno.

Izvolite mi potvrditi kopiju ovoga utanačenja.

Sporazumni, prihvaćamo!

Zagreb, 10. februara 1934.

Petar Konjović s.r.

(Pečat: Ćirilometodski Vjesnik Uprava)

Upravnik Narodnog kazališta
U Zagrebu

Vjekoslav J. Višošević s.r.

ПРИЛОГ БР. 2

KONJOVIĆ PETAR
Upravnik Narodnog kazališta
Zagreb

Zagreb, 14. VII 1937.

P. n.
ĆIRILOMETODSKI VJESNIK

Zagreb
Gundulićeva 24

Prema međusobnom dogovoru i sporazumu potpisanih, mijenja se pismeno Utanačenje od 10. februara 1934. u pogledu prava na izdavanje niže navedenih crkvenih kompozicija istočnog karaktera u slijedeći tekst:

1.) Kompozitor Petar Konjović ustupa slijedeće svoje zborne kompozicije istočnog crkvenog karaktera: za mješ. zbor »Tebe odjejuščagosja«, »Na rjekah vavilonskih«, Psalam »Bože vo pomoč«, »Uskršnji Irmos«, »Glas Gospoden«, »Dostojno« vel. 8 gl., Dva kondaka s predjeosv. slžb., Liturgijski dio od Milost mira; za muški zbor Liturgijski dijelovi, za ženski zbor Liturgija za 3 glasa, — Upravi Ćirilometodskog Vjesnika, koju predstavlja g. Vjekoslav J. Višošević, da može sve pomenute kompozicije izdati na svoj trošak u vlastitoj nakladi, i to najdalje do 31. decembra 1937.

2.) Kompozitor Petar Konjović ustupa sva nakladnička prava na navedeno izdanje za vrijeme od 1. januara 1942., te do toga roka Uprava Ćirilometodskog Vjesnika (g. Vjekoslav Višošević) ima isključivo pravo umnožavanja u partituri ili u dionicama. Od 1. januara 1942. sva autorska prava na navedena djela pripadaju kompozitoru, odnosno njegovim nasljednicima.

U ustupljenom izdavačkom pravu nije sadržano pravo prerade ili transpozicije, niti ikakve izmjene originalnih partitura, mehaničko prenošenje (gramofonske ploče), ni pravo na autorske tantijeme za javno izvođenje.

3) Uprava Ćirilometodskog Vjesnika (g. Vjekoslav Višošević) obvezana je da navedene skladbe odnosno ove partiture izda u navedenom roku, t.j. do 31. decembra 1937. o svom trošku i za svoj račun, i to djelomično kao glazbeni prilog Ćirilometodskog »Vjesnika« i, potom, sve partiture zajedno, u dostojno opremljenoj knjizi partitura s odgovarajućim predgovorom.

U slučaju da to izdanje ne izađe do navedenog roka, saugovorač je dužan naknaditi štetu kompozitoru Petru Konjoviću, otuda nastalu, u iznosu od 2.500.— dinara, a gubi pravo na dalji ugovorni odnos u pogledu ovog izdanja u opšte.

4.) Kao odštetu kompozitoru Petru Konjoviću, Uprava Ćirilometodskog Vjesnika (g. Vjekoslav Višošević) dužan je, čim je izdanje gotovo, predati 50 honorarnih primjeraka, od kojih 30 uvezanih, dotično od svake partiture 50 komada. Osim toga, kompozitoru g. Petru Konjoviću pripada po 10% od cijene svakog prodatog primjerka knji-

ge partitura. Izdavač je dužan obavijestiti autora o broju izdatih knjiga, i svakog polugodišta (1. I. i 1. VII.) izvršiti obračun o prodatim primjercima, uz navod event. poklonjenih primjeraka.

5.) Ako bi se ovom izdanju ma s koje strane dodijelila neka subvencija odnosno pomoć, pripada od dodijeljene sume 20% kompozitoru.

Dimitrije Stefanović

»MUZIKA DUHOVNA« — MUSIQUE SACRÉE BY PETAR KONJOVIĆ

Summary

Petar Konjović's compositions of Serbian Orthodox Church Music for male and mixed choirs published in the collection entitled *Muzika duhovna — Musique sacrée* are described and partially analyzed. The collection appeared in Zagreb in 1938 and is now out of print. Two letters by the author addressed to the editor (*Ćirilometodski vjesnik*, Zagreb) concerning the conditions and rights of printing are also discussed and their text is added in the appendix. Finally the importance of Konjović's compositions in this collection and the need for reprinting it is pointed out.

ПЕТАР КОЊОВИЋ О СРПСКОМ ПОЈАЊУ

ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (Београд)

„Коњовићева музика је за мене дубоки храстов честар; ту се не залази игре ради, већ да се преиспита."

(Вељко Петровић, *Сећање из младости на Петра Коњовића*, Звук, 58, Београд, 1963, 318)

Подстакнути речима Вељка Петровића прилазимо Коњовићевим текстовима о музици, преиспитујући шта је написао, како је размишљао, какву нам је поруку оставио и колико смо од тога испунили.

Подсетимо се да је Коњовић један од последњих, у низу српских композитора, који су своја прва музичка знања стицали на црквеном појању. Напеви сложени према осам гласова такозваног српског народног црквеног певања били су основа музичког васпитања у грађанским и клирикалним српским школама почев од XVIII века. Кроз појање је у свет музике ушао Корнелије Станковић. Мокрањац је од раног детињства ревновао као појац у неготинској цркви, где је — како Коњовић сликовито пише — „улазио у чаролију те необичне, несвакидашње мелодике и једноставне вишегласности, у нејасним слутњама о лепоти и моћи која га је освојила и којој ће, најзад, посветити већи део свога живота".[1] У Новосадској гимназији и у Сомборској учитељској школи црквена музика је била основни елеменат брижљиво негованог музичког образовања ученика. Колико је музичка настава у овим школама била садржајна и ефектна потврђују и Коњовићеви музички првенци, углавном хорови и соло-песме, у којима се већ наслућује будући велики композитор и доследан поборник правилне дикције певане речи. Не заборавимо, да се управо у силабичном црквеном певању налазе најлепши примери вековима негованог јединства музике и поезије, напева и стихова.

[1] П. Коњовић, *Musica divina*, у: *Огледи о музици*, Београд, 1965, стр. 172.

Коњовић-стваралац никада није био само музичар (композитор, диригент), омеђен професионалним светом нота, већ интелектуалац широког интересовања за уметничка збивања, садржаје и путеве националне културе коју је и сам изграђивао. Читао је, размишљао и писао спроводећи доследно, и као композитор и као музички писац, идеје националног израза у музици. Пун дивљења према Мокрањцу, наставио је његовим путем у новом времену, новим музичким језиком.

Читајући Коњовићеве текстове о музици, радујемо се уметности, лепоти стила, језика, као да слушамо саму музику. Данас, када музикологија код нас лагано осваја место уз раније утврђене научне студије других уметности, зажелимо да прочитамо Коњовићев текст без сложених анализа и нејасних философских размишљања. Текст у коме је искрена, једноставна мисао и порука која узраста из дубоких корена и јасно указује на будућност.

Иако је опус црквених композиција завршио већ 1915. године, Коњовић се у својим текстовима често враћао овој проблематици. Исписао је поетске странице о појању, уздижући га на пиједестал највећих вредности у свеукупној духовној култури српског народа.

Прву књигу написа о музици, посвећену личностима наших и европских композитора, објавио је у Загребу 1919. године. Већ овде Коњовић указује на значајно место Корнелија Станковића у српској музици, а Стевана Мокрањца истиче као великог композитора и „ванредно сериозног музиколога". Текст *Међусобни утицаји народне и црквене музике* објављен у *Књизи о музици* (Нови Сад, 1947) открива камене међаше композиторовог уметничког *creda*. Најобимнији и садржајно најбогатији текст о црквеној музици је поглавље *Musica divina* у књизи о *Стевану Мокрањцу* (Београд, 1957; друго издање, Матица српска, Нови Сад, 1984, стр. 117—129); а прештампан у *Огледима о музици* 1965. године.

Коњовић нити је био, нити је желео да буде научник, истраживач. Али као композитор, који је у духовној баштини свога народа налазио извориште надахнућа, садржаја и уметничког језика, он је знао колико је неопходно забележити, анализирати, проучити и свету представити велика богатства уметности, вековима усмено преношене у овим нашим просторима. Коњовић уметник, писац, културни и просветни радник, следио је ову идеју доследно и ангажовано кроз цео живот.

О српској црквеној музици, која га је, као и музички фолклор световног садржаја, трајно окупирала говорио је на два начина:

1. као сувременик који описује свакодневну праксу, облике и прати историјске токове, покушавајући да је сагледа и просторно и временски;

2. као музиколог и просветитељ, одређујући извориште, правце и задатке будућих истраживања.

Коњовићева гимназијска сведочанства из Новог Сада носе потпис разредног старешине Тихомира Остојића. Касније, он ће са Остојићем, секретаром Матице српске, водити топлу, пријатељску преписку, кроз коју провејавају личне сете, радости и патње, тра-

гика времена у коме су живели (први светски рат), али и сарадња управо на црквеној музици, којој се Остојић као аматер искрено посветио.[2] Из писама сазнајемо да је Коњовић намеравао да препоручи Остојићеву Литургију Синоду Српске православне цркве са жељом да ће „моћи заинтересовати епископат за црквену музичку књижевност, па би могао дотирати сталну помоћ за издавање српске црквене музике".[3] Радећи на редакцији Остојићеве Литургије крајем 1913. и почетком 1914. године, он пише: „Пре него што отпочнем посао на редиговању литургије, хоћу да утврдим нека принципска питања. Тако: уједначење тонске врсте (транспозиција у *ef*) затим деобу гласова и додатак клавирске партитуре. Желео бих у овај посао унети јасност, коју је Мокрањац унео у своју литургију", додаје затим да ће се о свему консултовати са Котуром.[4]

Неколико деценија касније Коњовић ће веома прецизно одредити Остојићево, чини се веома значајно место у српској музикологији, речима: „Музички нестручњак, али врло обдарен аматер, а по струци филолог, књижевни историчар и слависта научног ранга, Остојић је одмах запазио колико српска црквена музика, сем свога култа коме служи, претставља драгоцену научну грађу. У том правцу он је више од Мокрањца и пре њега, указивао на потребу научног студија и метода у прилажењу овој грађи."[5]

Не као музиколог, већ као ерудита и зналац појања, Коњовић је сагледао вишевековно трајање ове уметности, слободно је указао на њена изворишта, која ће научна истраживања неколико деценија касније потврдити или кориговати. Његова подела српског појања, према различитим стилским облицима на: хиландарски стил, средњовековни српски, почетак ренесансе-београдски, барокни процват — сремско-карловачки, није нам потпуно јасна, а ни прихватљива. Двадесет пет година правилно усмерених музиколошких истраживања довело је до многобројних нових сазнања. То је омогућило да се данас са више прецизности може одговорити на нека суштинска питања која је Коњовић пре четврт века осмишљено поставио у својој књизи о Мокрањцу. Подела историјског трајања српског појања данас би следила другачију хронологију, одређену на основу историјских докумената и сачуваних музичких рукописа, што свакако не умањује историјски значај првобитно постављених питања и донетих судова.[5]

Коњовић је издвојио и неколико стилских варијанти савременог црквеног певања. То су: далматинско-задарска, босанско-херце-

---

[2] *Преписка између Петра Коњовића и Тихомира Остојића*, приредила Н. Мосусова, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XIX, св. 1, 197, стр. 153—169.

[3] *Нав. дело*, писмо бр. 1450.

[4] *Нав. дело*, писмо бр. 1453.

[5] П. Коњовић, *нав. дело*, стр. 178.

[6] Упор. Д. Петровић, *Српско појање у писаном и усменом предању*, у: *Научни састанак слависта и Вукове дане*, Међународни славистички центар, књ. 14, Београд, 1985, стр. 257—265.

говачко-рељефска, пакрачко-плашчанска, црногорска, македонска.[7] Колико је ова подела произашла из музичких одлика усмено преношених напева, а колико се аутор ослањао на територијалну поделу унутар црквене организације, не можемо са сигурношћу да утврдимо. Поједине локалне музичке особености потврђене су анализом далматинске варијанте снимљене на терену, а откривене су и у једном нотном запису из XVIII века.[8] За друге, овде поменуте варијанте, за сада нема научних доказа. Само детаљна истраживања у овом правцу могла би да потврде или оповргну Коњовићево мишљење, до кога на жалост не знамо како је дошао. Са нашим знањима о постанку и развоју појања не бисмо могли да следимо ову поделу у потпуности, посебно имајући у виду да су се клирици већ у XVIII и XIX веку васпитавали у неколико богословија које су се угледале на најстарију — Карловачку богословију, преузимајући од ње наставне планове, па и црквено појање, као један од главних предмета.[9] Нотним записивањем овог певања (пре свега Станковић и Мокрањац) дефинитивно је одређен и музички *textus receptus*, па се данас мелодијске варијанте могу очекивати у манастирима, најчешће женским, у којима се појање још увек преноси усменим предањем.

Иако није био историчар, Коњовић је веома прецизно поставио кључне моменте у српској музичкој историји речима:

„И поред тога што је Корнелије Станковић већ упро прстом у правац и збирањем необично интензивним показао нову грађу и њену неиздвојиву вредност у нашем културном кругу, Мокрањац је први српски музичар који, зналачки, стручно потпуно припремљен, улази у проучавање, у утврђивање дубоких извора наше духовне снаге, што су скривали тај „нови", мада вековним континуитетом одржан и условљен потенцијал у стваралачкој духовности српског народа."[10]

Као композитор он је сагледао широки значај прикупљања, фиксирања и проучавања музичке баштине. „Јер, проучавање те духовне, толико специфичне области наше на научној основи, путем компаративним посебице, исто онако као што је учинила грађа профаног фолклора на другој страни, отвориће и створити, у крајњој линији нове могућности оригиналном стваралаштву нашем у општој уметничкој музици."[11] Колико су ове речи биле пророчке, показује се већ данас, када се после вишегодишњег лутања до екстремних новотарија у свету музике и звука, композитори, у трагању за вечним

[7] П. Коњовић, *нав. дело*, стр. 177.

[8] Д. Стефановић, *Молебан Богородици и његова далматинска музичка варијанта*, у: *Далматински епископ Симеон Кончаревић и његово доба*, Београд, 1970, стр. 79—94; D. Petrović, *Ukrainian Melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia)*, Muzikološki zbornik, XIV, Ljubljana, 1978, стр. 35—48.

[9] Упор. Д. Петровић, *Јеротеј Мутибарић и карловачко појање* (у штампи).

[10] П. Коњовић, *Musica divina* ..., стр. 170.

[11] *Нав. дело*, стр. 176—177.

темама, све чешће обраћају изворној мелодици вишевековне традиције свога тла.

Упозоравајући на неопходност систематских истраживања у циљу очувања националног културног блага, Коњовић није остао само на томе шта би требало учинити. За члана Српске академије наука изабран је 1946. године, а већ септембра следеће године на свечаној седници Одељења за књижевност и уметност, посвећеној Вуку и Даничићу, он је предложио да се оснује Музиколошки институт. Децембра исте године Академија је потврдила оснивање Института, а за првог директора именован је Петар Коњовић. Тиме су, чини се да то данас можемо с правом рећи, постављени темељи модерног, систематског научног рада у српској музикологији. Основне смернице рада, како су тада постављене, и данас су кључни пројекти Института (музички фолклор, духовна музика, општа музиколошка проблематика).

Исте године, расправљајући о међусобном утицају народне и црквене музике у *Књизи о музици*, Коњовић између осталог каже: „народну и српску црквену музику треба проучавати одвојено јер су то, свака за себе, врло обимне области, те сналажење у тим пространствима није лако ни једноставно." Одмах затим поставља и питање на које бисмо данас, после тридесет пет година, морали да одговоримо.

„Шта је од свега тога што чини наш музички фолклор прикупљено, забележено, сређено и разврстано?" Затим додаје да смо од тога још далеко, а још даље од одговора на питање „да ли је сва та грађа критички испитана, верификована, или у једној речи, да ли је научно обрађена. Слично је и са црквеном музиком, с тим што је више забележено и објављено, али није проучавано. Нема научне обраде и истраживања паралела са другим православним народима... а за такав посао је потребан сложен научни апарат."[12]

Саопштићемо укратко шта је од тога времена до данас учињено у области истраживања црквене музике.

Фонд забележених напева је обогаћен новим издањима записа српског народног црквеног певања Стефана Ластавице, Дамаскина Грданичког и десет свезака Бранка Цвејића (од којих су три штампане, а остале се чувају као рукописи у Народној библиотеци Србије). Откривени су и транскрибовани неумски записи XV—XVIII века. На основу изворне историјске грађе и транскрибованих напева успостављен је вишевековни континуитет ове уметности код Срба од времена Ћирила и Методија до данас; одређено је место нашег појања у односу на византијску традицију и музику других словенских народа; историјски су утврђени место, време и различити утицаји под којима је настајало такозвано српско народно црквено појање. Сакупљена је значајна историјска документација која обухвата неколико хиљада фотографија, дијапозитива и микрофилмова не-

[12] *Нав. дело,* стр. 17.

умских рукописа, копија архивских докумената и тереноких снимака певања у српским манастирима широм Југославије, у Хиландару на Светој Гори и у Мађарској.

Чини се да је то много, али остало је далеко више да се истражи, проучи и преда будућим поколењима. Дужност нам је и обавеза да ова наслеђена богатства, која смо упознали кроз привилегију свога позива, откријемо и предамо садашњим и будућим нараштајима. Тек када ова уметност постане активни судеоник нашег свеукупног духовног живљења поверовећемо да смо своју обавезу испунили.

На стогодишњицу Коњовићеву завршићемо његовим речима исписаним пре четврт века.

„И није могуће застати овде и не указати на једну нашу тешку заосталост. Док се, завидним еланом, у последњих десет година нарочито, отворио у земљи велики број музичких школа и неколико музичких академија, академија на нивоу универзитетских факултета у којима се детаљно проучава и историјски развој музике и посебно музичких облика, и док се ту, с правом, мора и треба да проучи и развитак католичке и протестантске духовне музике, као великих претходних и уводних, и касније, паралелних фаза у уметничкој музици уопштој, дотле се у Музичкој академији у Београду, у оквиру поменутих дисциплина, потпуно игнорише проучавање материје, форме и стилова коју садржи духовна музика српска, као уосталом и руска и грчка. На стогодишњицу Мокрањчеву — Корнелијева је већ давно прошла — нама се чини потребним указати на ова сагрешења.“[13]

[13] *Нав. дело,* стр. 179.

Danica Petrović

PETAR KONJOVIĆ ON SERBIAN CHURCH SINGING

Summary

Petar Konjović is one of the last of the long line of Serbian composers who received their first knowledge of music through church singing. Although he finished his opus of church compositions far back in 1915, Konjović often returned to this topic in his texts on music.

Already in his first book on music, *Personalities* (Zagreb 1919), he pointed out the considerable work of Kornelije Stanković and Stevan Mokranjac. His *Book on Music* (Novi Sad 1947) contains a section entitled »The Reciprocal Influences of Folk and Church Music« in which the composer uncovers the corner stone of his artistic creed. The chapter entitled »Musica Divina« is the most voluminous in the Stevan Mokranjac monograph (Belgrade 1957) and contains the richest text.

Konjović wrote about Serbian church music in two ways: 1) as a contemporary describing daily practice, and 2) as a musicologist and educator defining the sources and tasks of future research.

Konjović was not, nor desired to be, a research scholar. But as a composer he found in the spiritual inheritance of his people a source of inspiration, subject matter and an artistic language. He knew how necessary it was to record, study and present to the world the great, rich art that had been orally transmitted through the centuries by our people. As an artist, writer, cultural figure and educator, he followed this idea faithfully and commited himself to it throughout his life.

КОЊОВИЋЕВЕ МАРГИНАЛИЈЕ О ФОЛКЛОРУ

РАДМИЛА ПЕТРОВИЋ (Београд)

Коњовићеве маргиналије о фолклору, у свом првобитном облику, представљају 186 малих цедуљица, ситно и педантно исписаних и тешко читљивих за сваког ко не познаје његов рукопис. Ови записи на папирићима настајали су крајем четрдесетих година, вероватно 1948. године, као Коњовићева припрема за предавање о фолклору, новом предмету уведеном у наставу Музичке академије у Београду исте године, а Петар Коњовић је био први предавач за овај предмет школске 1949/50. године.

Тако је грађа за та предавања остала сачувана на цедуљицама под називом „маргиналије о фолклору". Наслов је потпуно оправдан, јер је реч о Коњовићевим белешкама које су настајале приликом његовог проучавања наше и стране литературе о народној музици. Он није бележио идеје, тумачења и претпоставке на маргинама студиране литературе, нити их је подвлачио, већ их је преносио на своје цедуљице, означавајући тачно писца, дело и странице. Уз то је често додавао своје коментаре који су се рађали путем асоцијација, упоређујући српску народну музику, која му је била најближа, са народном музиком земље коју је упознавао путем литературе. Зато се на самом почетку, међу првим цедуљицама, налази музичка литература коју је Коњовић користио за свој рад. Пада у очи знатан број књига, студија и расправа које су му послужиле као извори за упознавање ове проблематике. То су најпре дела немачких музичких писаца, међу којима се истиче Werner Danckert (1900—1970), аутор књиге *Основе за упознавање народне песме*, објављене у Берлину 1939. Главни део посвећен је немачкој народној песми, али је писац ту учинио и прве покушаје генерализације знања о народним песмама Европе, углавном западне Европе. Осим тога, види се да је Коњовић био упознат и са радом финских музиколога на овом пољу (Armas Otto Väisänen 1890—1969, Armas Launis 1884—1959 и Ilmari Krohn 1867—1960), а посебно са радом Béle Bartóka (1881—1945), Zoltána Kodálya (1882—1967), Bence Szabolcsia (1899—1973) и нешто старијег мађарског музичког писца Béle Vikára (1859—1945). Од југословенских прегалаца у области проучавања народних песама, Коњовићу је врло познат рад Владимира Борђевића и Косте Манојловића у Србији, рад Фрање

Кухача у Хрватској и рад Франце Маролта у Словенији. Мокрањчев рад у области проучавања народне песме и уметничка транспозиција у његовим руководитима, представљају за Коњовића врхунско достигнуће коме је и сам стремио.

Садржина тих Коњовићевих цедуљица, међутим, далеко одскаче од њиховог скромног визуелног облика. Оне су пуне најважнијих етномузиколошких проблема, углавном оних који су у том периоду развитка ове науке (што ће рећи у првој половини нашега века) заокупљали европске научнике.

Као главну расправу за своју оријентацију и сазнање, Коњовић узима Danckertovu студију о народним песмама европских народа, са поентом на немачкој народној песми. Уз педантно обележене странице из Danckertove књиге и исто тако обележене своје коментаре, Коњовић прати прво поглавље о историјском процесу развитка народне песме. „Говорећи о развоју народне песме" — бележи Коњовић свој коментар — „Werner Danckert је и неопазивши прешао на облике грађанске уметности, што доказује 1) да је сељачка песма ишла заједно са грађанском, или 2) да је на Западу и код Немаца било само грађанских песама." „Зато се" — каже даље Коњовић — „не може на исти начин третирати проблем музичког фолклора тамо где је давно већ нестало интактних патријархалних облика сељачког друштвеног живота, и тамо (на пример код нас) где је патријархални облик сељачког живота сачуван, понегде, све до данашњег дана" (С, 3).

У даљем неслагању са Danckertom, Коњовић наставља: „Јасно се види како се на проблеме музичког фолклорног материјала другачије гледа из перспективе тзв. културних западних народа, код којих је стару сељачку песму... заменила грађанска песма, а другачије стоји ствар онде — баш као код источноевропских народа, код којих је сељачки друштвени слој задржао... облике старе, тј. патријархалне друштвености у којој је једино могао да настаје и живи, да се негује и преноси усменим предањем баш онај облик музичког и текстуалног фолклора, који сматрамо оригиналним изразом тог сељачког друштвеног слоја, а који је због неминовне снаге и продора технологије, данас, такорећи свуда у источној Европи у последњој својој етапи" (С, 5—6). Тако је Петар Коњовић јасно изразио основни методолошки сукоб у коме је његов приступ окренут директно носиоцима песме, онима који је стварају, одржавају и преносе, насупрот Danckertovom историјском посматрању и теоретисању. „У фолклору" — каже Коњовић — „где се не зна ни кад је једна песма настала, ни ко јој је аутор текста ни мелодије, не зна се ни у коме месту, чак, често ни у коме крају, не може се без невоље поставити принцип историјског процеса, чија се неопходност у науци, ипак, не може обићи. С друге стране, нема ни једне фолклорне мелодије ни облика коме се по извесним, текстуалним, песничким обележјима — пре свега по језику, као и по музичким особинама, не може одредити етничка зона у којој је она постала, или у коме се облику... појавила". Тако, историјски приступ, по Коњо-

вићу, добија секундарну улогу у постављању и проучавању проблема у области народне музике.

Међутим, у једној од својих бележака Коњовић истиче да „музички фолклор настаје без утицаја утврђених формалних закона музичке граматике и синтаксе, да долази из широког народног колектива... и да одаје осећање личног израза музичке мисли и музичког облика, како га тај колектив прима и осећа као свој". У овом свом размишљању Коњовић издваја утицај западне музичке теорије на наш музички фолклор који, по њему, представља сопствени, лични израз народног музичког мишљења. Самим тим музичке мисли и музички облик које колектив осећа као своје, значе посебан систем музичког изражавања нашег народа.

У даљим белешкама Коњовић поставља себи питање: „по чему се српска народна песма битно разликује од хрватске, од словеначке, а по чему од мађарске или румунске или неке друге?" — „Који је то начин песничког и музичког мишљења у оквиру појединих етничких целина?" У одговору даље каже: „Општро испитивање песничког градива, мотива и текста, као и мелодије и њене структуре, указаће на многе узајамне односе појединих сродних, суседних и даљих народа." Оваквим својим ставом Коњовић се опредељује за компаративни метод у проучавању народне песме, посебно њему важном, јер тим путем може да се дође до оних музичких идиома или битних својстава, народног музичког мишљења, које композитор путем стваралачке транспозиције може уградити у своје композиције.

У даљим Коњовићевим проучавањима народне музике следе белешке о појединим музичким елементима: мелодијским интервалима, скалама или, боље, тонским низовима, мелодијском обиму, ритму, а посебно се често навраћа на питање тоналитета у народним мелодијама.

Свестан да је народна песма „атоналитетна" у односу на схватање тоналитета у западноевропској музичкој теорији, Коњовић пуну пажњу посвећује анализи Мокрањчевих Руковети које сматра да су врхунска достигнућа спојеног искуства народног музичког изражавања и Мокрањчевог „апостериорног хармонијског третмана" (С, 10). У предговору Бушетићевој збирци народних песама из Левча, Мокрањац се оградио од априорног заузимања тоналитетног става, и, бележећи народне мелодије које му је Бушетић певао, није бележио предзнаке за тонски род. Цитирамо Мокрањца: „Тако је онима који би хтели да употребе ове попевке за разне музичке циљеве, остављен потпуно слободан избор складбе. Од њиховог знања, умења и укуса зависи, хоће ли они погодити праву складбу која приличи овим попевкама, те да оне буду и уметнички разрађене, а да не изгубе свој тип и карактер." (Тодор Бушетић, *Српске народне песме и игре из Левча,* Београд, 1902, стр. VIII.)

У свом трагању за типом и карактером народне мелодије Коњовића је, разуме се, дубоко интересовао процес рађања — настајања фолклорне мелодије. Он бележи: „Сваком певачу (песнику — композитору) потребна је једна основна ћелија, као неколико зрна квасца, да уобличи своју нову мелодију." Тај процес Коњовић ори-

гинално назива „плођење". Зато се, по њему, „неће наћи можда ни једна фолклорна мелодија у којој се не налази неки мотив — ма и најкраћа музичка замисао — који се не би налазио и другде у истој зони музичког фолклора". (С, 10). У том истицању и наглашавању стилских карактеристика и у мањим областима, Коњовић налази потврде у својој Војводини и бележи: „Бачванин се разликује од Банаћанина, а оба од Сремца. Сваки има своју специјалну акцентну представу и карактеристичан ритам, као и формацију вокала. Банаћанин више, оштрије емитује од Бачванина, али му је вокал певнији, у Сремца 'реалнији', ближи општем народном типу говора" (I, 4).

Као Војвођанин, или боље Бачванин, Коњовић је у овој својој констатацији испољио нешто што сваки наш старији сељак зна, по песми да препозна певача из ког је краја, односно из ког је села у његовом завичају. Другим речима, песма је некада била лична карта певача за његов завичајни круг. Она носи у себи неко препознатљиво зрнце, или мотив, како то Коњовић најчешће назива.

Проналажењем таквог карактеристичног фолклорног мотива и његовим преношењем у широке уметничке облике музике, заједно са стваралачком снагом композитора, стварају се основе за ново дело, јасно и ономе ко са фолклором нема никакве везе. У томе је потврда, бележи Коњовић даље, да уметничко дело, мада са народног извора, излази из круга такозваног национализма и улази у универзалне културне просторе, какав је случај са руском музиком прошлога века.

Зато кад се постави питање о односу композитора према народном мотиву који је употребио или обрадио, Коњовић сматра да одговор треба да утврди са колико талента и снаге, интензитета и интуиције, са колико мере и укуса, али најважније: са колико психолошке истине је очувао органску целину између језгре, узете из народа, и своје композиције (I, 10, 11).

„Музика... чија инспирација прима семе из елемената фолклора, гради тонски став на бази органски психолошког и логичног дотицања са тлом на коме настаје", прелази, по Коњовићу, у своју другу стварност креативности уметничког духа (*Књига о музици*, Београд, 1947, 24—25).

Пут који Коњовић гради до те друге стварности музике има неколико етапа: „прибирање, па пребирање, па стилизација, па креација" (*Књига о музици*, стр. 31).

Коњовићева проучавања народне музике развила су се из његове романтичне љубави за народну песму, из објективне жеље за сазнањем, али првенствено из индивидуалне потребе да суштински идиом народног музичког израза осети, трансформише и пренесе у израз свог уметничког стварања.

Тако је Коњовић свој рад на проучавању народне песме потпуно подредио композиторском стваралаштву, али је истовремено оставио сведочанство о свом познавању наше народне музике и дао прилог науци о народу.

Radmila Petrović

KONJOVIĆ'S MARGINAL NOTES ON FOLKLORE

Summary

While preparing for his first lecture on folk music at the Academy of Music in Belgrade in 1948, Petar Konjović left us notes on folklore contained on 186 small slips of paper. They indicate how much Konjović had studied foreign literature on this topic (Väisänen, Launis, Krohn, Danckert, Bartók, Kodály, etc.) and how familiar he was with the work of Yugoslav ethnomusicologists (Mokranjac, F. Kuhač, F. Marolt, V. Djordjević, K. Manojlović). These slips of paper contain Konjović's comments, his notes on or disagreement with what he had read.

In later notes, Konjović asks himself this question: »What is the manner of poetic or musical thought within ethnic entities«, and he writes: »A keen examination of poetic material, motifs and texts, along with melody and its structure, will point out many associations between peoples who are related, neighboring and further apart«. He thereby clearly expresses his opinion concerning the importance of comparatively studying folk music.

Special notes are devoted to individual musical components: melodic intervals, tonal progressions, melodic scope, rhythm, and the question frequently arises concerning tonality in folk melodies. The specific nature of these components comprises the type and character of folk melodies which are also the basis for new melodies. This characteristic folklore motif, in Konjović's opinion, depicts the prolific energy for all of a people's further musical creations.

ПЕТАР КОЊОВИЋ И МАТИЦА СРПСКА

МИЛАНА БИКИЦКИ (Нови Сад)

Дуга и плодна сарадња између Петра Коњовића и Матице српске може се континуирано пратити пуних шест деценија. Коњовић се од најраније младости интересовао за рад ове старе и угледне институције, за послове и људе који су у њој радили, за публикације које је Матица издавала, увек се залажући за најбоља решења која могу да допринесу успеху и просперитету Матице српске.

По вокацији музичар, по природи поетска личност, од младости заљубљеник Талијине уметности Коњовић је својим присним и пријатељским везама оставио у Матици српској дубоке и трајне трагове. Дуги низ година Коњовић је у *Летопису Матице српске* објављивао своје написе о музици и позоришту. Коњовић је Матици слао и своје поетске саставе, али са њима није увек имао једнаке среће и успеха.

Као ученик Новосадске гимназије Коњовић је писао песме, а објављивао их је, од 1896. године у листу *Споменак* и другим листовима свога времена. Године 1900. Коњовић похађа Учитељску школу у Сомбору, одакле шаље своју збирку стихова за објављивање Матици српској потписујући се псеудонимом „Александар". Рукопис ове, до сада непознате, збирке песама чува се у Рукописном одељењу Матице српске.[1] Овом приликом изнећемо неке занимљиве појединости о овој збирци песама седамнаестогодишњег Петра Коњовића којом, у ствари, почиње његова сарадња са Матицом српском.

Из записника Књижевног одељења Матице српске број 101 од седмог месеца 1900. године сазнајемо следеће: „Непознати песник шаље на оцену и награду свој спис с натписом „Mea carmina", написао Александар", а с мотом: „Срећан је, коме Бог даде да живи за љубав вину, за љубав цурице младе, а умре — за домовину." Приложено је и затворено писмо, које окрива име пишчево. Према оцени секретара друштвеног др Савића не примају се те песме непознатог писца".[2]

---

[1] Рукописно одељење Матице српске, број М 925 (даље скр. РОМС).

[2] РОМС $\frac{\text{бр. 101 443}}{\text{К.О. У.З.}}$, Инв. бр. 925; упор. слику 1.

У архиви Рукописног одељења Матице српске сачувана су два коверта. У једном је Коњовић послао своје стихове, у другом, мањем, који је био запечаћен, млади Коњовић је написао: „Пера Коњовић, учитељски приправник у Сомбору". Уредник *Летописа*, др Милан Савић, написао је на коверту у којем је Коњовић послао своју збирку песама следеће: „Већ при летимичном погледу даје се препознати, да добра воља песника није довољна, да бар засад постане и песник. Прави! Милан Савић."

Поред ова два коверта у архиви Рукописног одељења сачуване су и две дописне карте. На једној Коњовић тражи да му Матица врати његову збирку песама на „post restante" у Сомбор, јер жели, како каже, да их сачува: „Бар за успомену на прве ми покушаје." На другој је одговор Матице српске који је Коњовићу упутио Сава Петровић, секретар Матице, који гласи: „Поштовани господине! На Вашу карту част ми је известити Вас, да Вам се песме Ваше „Mea carmina" не могу анонимно вратити, него морате својим правим именом потписану молбу управити на „Матицу српску" па искати своје песме натраг. Тада ће се отворити Ваше затворено писмо, које сте приложили песмама, па ће се видети идентичност имена, и онда ће Вам се песме вратити. Друкчије не иде. Сава Петровић II секретар „Матице српске."

Поред књижевности и музике млади Коњовић се живо интересује за позоришну уметност. По повратку из Прага, где је студирао музику на прашком Конзерваторијуму, пише чланке о позоришту и објављује их у *Бранковом колу*, *Србобрану*, *Позоришту* и другим листовима свога времена.

Матица српска показала је интересовање за рад младог писца и музичара, па је *Летопис*, у 241. књизи, за 1907. годину, у рубрици „Белешке", донео чланак Тихомира Остојића у којем он обавештава читалачку публику о Коњовићевим написима у листу *Србобран*. Остојић у овом приказу пише: „Писац је сасвим млад човек, тек што је изашао из скамије, али ови његови углађени, лако написани чланци садрже неколико тачних опажања и умесних предлога. С правом кори наше позоришне управе што занемарују старију драму или је приказују без студије и разумевања. Тачно је да после Стерије наша драма, према онако лепом почетку, није показала односан напредак и да је тек Нушићева драма изашла на модерну висину."[3]

Летопис је 1910. године, у рубрици „Уметност" донео приказ Емила Сакса у којем под насловом „Песме П. К. Божинскога" пише о композицијама Петра Коњовића следеће: „Ове песме имају за српску музичку литературу велик значај, јер у њима српска музика удара модерном стазом, облачи се у модерно рухо. Да су србастије, народније, било би им само од користи. Већ је крајње време, да српски музичари мелодично и ритмично благо народне песме употребе и обраде."[4]

[3] Летопис Матице српске, 1907, књ. 241, стр. 145.
[4] Летопис, 1910, књ. 268, стр. 79—80.

Из Земуна, где се настанио по повратку са студија, Коњовић будно прати догађаје који су потресали Матицу српску и учествује у покрету који тражи реформе не само у Матици већ и у културном животу у Новом Саду, па и шире у Војводини.

Из преписке Петра Коњовића са Тихомиром Остојићем, чланом Књижевног одељења и потоњим секретаром Матице српске, сазнајемо да Коњовић активно учествује у припремама за штампу пете свеске часописа *Покрет* бринући се не само о прилозима, који ће бити објављени, већ и о естетском изгледу овог часописа, његовом штампању и експедицији. Богата преписка између Петра Коњовића и његовог професора у Новосадској гимназији, и пријатеља, Тихомира Остојића, чува се у Рукописном одељењу Матице српске. Овом приликом изнећемо делове оних писама која сведоче о Коњовићевој сарадњи на припремању пете свеске часописа *Покрет* која је штампана у Земуну 1910. године.

У писму од 26. јуна 1910. године Коњовић подсећа Остојића на њихове раније договоре и пише: „Ви сте наиме споменули били, да помишљате на прикупљање свих својих чланака о нашем позоришту, што сте их штампали у „Трг. нов." (Трговачким новинама — примедба М. Б.), и да би сте их издали у свесци „Покрета"." Коњовић пише Остојићу да је раније напоменуо да би о проблемима позоришта и он могао да изнесе своје погледе. Истовремено Коњовић нуди Остојићу своју помоћ око проналажења штампара и наставља: „Ако би Вас мрзило да се бакћете око штампарије, ја бих то учинио овде, где има једна беспослена штампарија, која би нам то јефтино израдила, и ја држим да бисмо могли растурати толико екземплара колико је потребно да се трошак плати. Колико могу да унапред уочим прилике, рекао бих да ћемо на ову скупштину, нарочито ако би дотле изишао „Покрет" моћи извести повелику „војску" те би смо при избору у нови одбор могли ући ми (комплетно) [сад сам и ја члан], а онда је после лако спровести оно, што се хоће."[5]

Већ 29. јуна Коњовић обавештава Остојића да је пронашао штампара и пише: „Овај час сам био код мога штампара, који ће нам радити табак по 25 К, на пристојној артији у 500 примерака. Узимам, да ће свеска имати највише 2 табака (или више?), и када би смо јој дали продајну цену од 50 филира, могли бисмо уватити рачун. Растурање бисмо, држим, најбоље удесили према списку чланова Друштва за Народно позориште. Коректуру бих наравно ја обављао. У погледу распореда градива држим да би најбоље било, да ми Ви пошаљете све своје прилоге, и ја бих видео о чему нам још ваља говорити, [а могли би сте на коју ствар директно упозорити] те бих пазио нарочито на то да нам се главне мисли и метод поклапају. Што се тиче Грола и Нушића и Дра Марковића, мислим да би нам њихова сурадња била свакако од користи. Нарочито Нушићева."[6]

[5] РОМС, бр. 5600.
[6] РОМС, бр. 5597.

У писму од 11. јула 1910. године Коњовић обавештава Остојића о разговорима с Нушићем, па му о томе пише следеће: „. . .с Нушићем сам говорио и потпуно се споразумео, чак ми је у главним цртама окружио мисли, с којима хоће да нам напише за „Покрет". Он је у Београду, а исто тако и Грол, с којим нисам био. . . Ја сваки час очекујем Ваш рукопис а исто тако и мустру за „Покрет"."[7]

Веома брзо Коњовић се поново јавља Остојићу новим вестима и у писму од 15. јула саопштава му следеће: „. . Јуче сам Ваш рукопис и писмо примио, обадва с великим интересовањем прочитао и рукопис предао штампару. Утврдио сам с њим да књига најдаље до 10. авг. буде потпуно готова. Ја ћу штампати чланак из Бос. виле, (Босанске виле — примедба М. Б.), али доста измењен, јасније и према нашој сврси."[8]

У писму, које је писао 10. августа, Коњовић пише Остојићу: „Нушића сам јуче цео дан ловио, али га не могох наћи, данас ћу опет у тражњу за њим." Затим наставља: „После овога Вашега чланка дошао би мој: Више реда у спољашњем раду С. Н. П. који се бави реформом одношаја према публици. Ако не буде других прилога даћу још ону стаћону из Срб. (Србобрана — примедба М. Б.) или оно „Проблеми поз. уметн. из „Бранкова кола"."[9]

Крајем августа 1910. године Коњовић обавештава Остојића да са др Станојем Станојевићем и Миланом Грчићем оснива, у Земуну, Књижарско-издавачки завод „Напредак" где ће објављивати књиге и музикалије српских писаца и композитора. Истовремено пише о часопису *Покрет* и каже: „ „Покрет" бих завршио али чекам на радове др Лазе с нестрпљењем. Нушића ухватим, обећа, па опет нестане; по подне чиним с њим задњи покушај, хватам га код куће и не одлазим док не напише. Књига ће изнети највише 4 табака. Разуме се да ће Грчић и „Покрет" колпортирати."[10]

Како је обећао, Коњовић 9. септембра шаље Остојићу „све што је досад штампано" и пише му следеће редове: „Ја сам најгоре прошао, јер овај алькави штампар је баш у мојим радовима — и после ревизије — начинио ваздан грешака, тако да ћу му обесити прилично рубрику „Штампарске погрешке"."[11]

Крајем септембра 5. свеска *Покрета* је готова и Коњовић обавештава Остојића да му је послао 150 примерака: „Хтео сам Вам послати 100, али је број живих чланова Друштва за Народно Позориште у Новом Саду много већи." Коњовић моли Остојића да пошлате примерке *Покрета* што пре подели међу члановима Друштва, уверен да ће се *Покрет*, због чланака које доноси, брзо распродати, па чак, како каже и „разграбити". Коњовић предлаже Остојићу да се, уколико се распрода, овај број још једном штампа, јер би то, по његовом мишљењу, била добра реклама и „овој свесци и Покрету".[12]

---

[7] РОМС, бр. 5598.
[8] РОМС, бр. 5599.
[9] РОМС, бр. 5626.
[10] РОМС, бр. 5604.
[11] РОМС, бр. 5605.
[12] РОМС, бр. 5623.

Половином октобра 1910. године Коњовић пише Остојићу следеће редове: „. . Ја сам „П" (Покрет — примедба М. Б.) разаслао у сва наша већа места (по 10—15—20) ком. Петорица су ми вратили, а од осталих ћу ускоро ургирати новце или „Покрет". Од враћених примерака имам једва 40. Радујем се што сте се одлучили да „П" стално излази; о томе ћемо у осталом ускоро усмено говорити."[13] Године 1911. Коњовић је постао члан Матице српске. *Рад и именик Матице српске* у свесци 5. за 1912. годину донео је Извештај Управног одбора о новим члановима који су примљени на Главној скупштини 1911. године.[14] У овом списку је и Петар Коњовић, „музичар из Земуна", за којег још стоји да је уплатио прву рату за чланарину коју плаћају сви чланови Матице српске.

Тихомир Остојић је изабран 1912. године за секретара Матице српске. Исте године Остојић је постао и уредник *Летописа Матице српске.* Сарадња и пријатељство Тихомира Остојића и Петра Коњовића се наставља као и преписка из које сазнајемо да је Остојић позвао Коњовића да сарађује у *Летопису.*

Крајем јануара 1912. године Коњовић, из Земуна, пише Остојићу да је презаузет пословима око издавања и штампања књига у заводу „Напредак", али се нада да ће стићи да и за *Летопис* напише који чланак: „. . иако је Милоје тек онако скомбиновао да бих ја „хтео" писати о Топаловићу — јер, колико се сећам, рекао сам само да се о Т. може и има нешто рећи — ипак прихватам Ваш позив, те ћу гледати да Вам, колико данас-сутра то напишем. Оставим ли за доцније, мучно да бих доспео." У истом писму Коњовић обавештава Остојића да су готова сабрана дела Буре Јакшића, која је издао и штампао „Напредак", и да је сада на реду други „класик". Коњовић тражи савет од свог пријатеља, јер како каже: „Ја сам за Лазу Лазаревића, Станоје за Војислава, а Јеремија (Ј. Живановић — примедба М. Б.) за Јанка! Шта Ви мислите?"[15] Да ли по сугестији Остојића или победом свога мишљења Коњовић је, у едицију Српски класични писци, коју је издао „Напредак", штампао дела Лазе Лазаревића.

Некролог Мити Топаловићу изишао је у 285. књизи *Летописа.*[16] Исте године Коњовић је написао некролог и Димитрију Ружићу, који је Остојић објавио у 290. књизи *Летописа,* 1912. године.[17] На крају ове године Коњовић пише Остојићу: „Шаљем Вам потписану признаницу; молим Вас да од ове своте уплатите 20 К за моју чланарину (незнам која је рата) Матици. Онај остатак изволите ми послати. Мислио сам да напишем „некролог" Пери Добриновићу, као глумцу, наравно, optima fide. Занимљиво је да сам ја постао нека жена, која, у Летопису, готово професијонално запева за губицима

[13] РОМС, бр. 5610.
[14] Рад и именик Матице српске, 1912, св. 5, стр. 193.
[15] РОМС, бр. 1435; упор. слику 2.
[16] Летопис Матице српске, 1912, књ. 285, стр. 118—120.
[17] Летопис, 1912, књ. 290, стр. 102—105.

Војводине. Морам ипак окренути ноту. Био сам с Бранком Петронијевићем, који кука што му не штампате Бергзона, односно, што му не шаљете хонорар. А и Вељко, колико сам га разумео (њега не може увек разумети) чека нешто од мађушке Матице."[18]

Коњовић веома цени Тихомира Остојића и стало му је до његовог мишљења. У једном писму, из 1912. године, он га пита: „Како Вам се свиђа „моје перо" сад и да ли вреди наставити?".[19]

Сарадња у *Летопису* наставља се и у 1913. години. Чланак Петра Коњовића *Савез српских певачких друштава и његово музичко издање* објављен је у 291. књизи *Летописа*,[20] а у 299. књизи, која је изишла 1914. године, објављене су песме Петра Коњовића под називом *Мистерије*.[21] Коњовић сарађује у *Летопису* до почетка првог светског рата. Последњи рад *Први српски певачки слет у Сомбору* објављен је у 299. књизи *Летописа Матице српске*.[22] Позната је чињеница да за време рата *Летопис* није излазио, па је и Коњовићева сарадња у тим годинама била прекинута.

Током 1913. и 1914. године Коњовић је у више махова писао Остојићу. Жалио се на своју преморeност и засићеност пословима у Књижарско-издавачком заводу „Напредак". Говорио му је о жељи да све напусти и посвети се уметности, музици. Писао му је о својој намери да дође у Нови Сад за управника Српског народног позоришта. Разговарао је, како каже, и са Васом Стајићем, који сматра да би то било добро решење како за Коњовића тако и за позориште. Коњовић пише Остојићу о својој жељи да позоришно питање реши онако како је препоручивао другима да то учине. На жалост, сви планови Петра Коњовића морали су да сачекају друга времена наклоњена музама, а не топовима.

По избијању првог светског рата Коњовић напушта Земун и одлази у Сомбор. Тихомир Остојић је интерниран у Бају и Стони Београд, а у Матици је постављен за комесара новосадски велики жупан, Бела Матковић, који је почео преглед Матичине делатности. Два пријатеља настављају кореспонденцију, која је данас драгоцено сведочанство о тешким ратним годинама када је преписка — за људе какви су били композитор Коњовић, који сања о бољим временима када ће моћи да се бави искључиво музиком, и Остојић који са разумевањем прати почетне успехе свога ученика — често била једино интелектуално и морално задовољство.

Коњовић и о томе говори у једном писму упућеном Тихомиру Остојићу: „. . пријатељство је у данашњем времену неке опште дислокације добило још више вредности и снаге, па и пријатељска писма у овом успореном приватном саобраћају, скоро као у Доситејево доба, изазивају живљу радост него пре рата". Преписку из

[18] РОМС, бр. 1437.
[19] РОМС, бр. 1442.
[20] Летопис Матице српске, 1913, књ. 291, св. 1, стр. 92—97.
[21] Летопис, 1914, књ. 299, св. 3, стр. 29—31.
[22] Летопис, 1914, књ. 299, св. 3, стр. 113—120.

ових година објавила је др Надежда Мосусова у 19. књизи *Зборника Матице српске за књижевност и језик.*[23]

Када је 1918. године дошло до распадања Аустроугарске Монархије, Коњовић се из Загреба, где је 1917. године његова опера „Вилин вео" доживела лепе успехе, враћа у Нови Сад и сав се предаје народним пословима. Изабран је у Народну управу као и у одбор за обнову Српског народног позоришта. Залаже се за обнову и оживљавање културног и политичког живота не само у Новом Саду већ и у Војводини, покреће политички лист *Јединство* и у једном тренутку му се чини да ће се, како сам каже, привремено развенчати с музиком. Међутим, Коњовић после краћег времена проведеног у Новом Саду одлази у Београд у Министарство просвете, а од 1921. до 1938. ангажован је на пословима у Хрватском народном казалишту у Загребу, Осијеку, Новом Саду, Сплиту, па опет у Загребу. Истовремено доживљава лепе успехе својим операма и концертима, о којима југословенска и страна штампа све чешће доносе написе у којима се говори о делима композитора Петра Коњовића.

У таквим околностима Матица српска, у којој су се између два рата водиле страначке борбе и у којој се, код једног дела чланства, осећала апатија и учмалост, била је удаљена од Петра Коњовића, о чему он и пише 1936. године у једном писму упућеном Васи Стајићу следеће: „...а био сам далеко од Матице, а Матици ја још даље".[24]

Занимљиво је да Коњовић, у времену између два рата, није у *Летопису* објавио ниједан чланак. Када је у Београду, 1929. године, Коњовићева опера *Кнез од Зете* доживела леп успех, *Летопис* је донео приказ Бранка Драгутиновића под називом *Музичка драма Петра Коњовића „Кнез од Зете"*.[25]

Рад и именик Матице српске за 1933. годину[26] донео је списак чланова Матице српске, међу којима је и име Петра Коњовића, директора позоришта из Загреба. Иако је говорио да је далеко од Матице српске, Коњовић се живо интересује за Матичин рад и људе око ње, што нам сведоче писма која је, између два рата, писао Васи Стајићу и Тихомиру Остојићу.

Када је 1938. године Петар Коњовић изабран за члана Чешке академије наука и уметности, *Глас Матице српске* доноси ту вест из пера анонимног аутора у напису: *Чехословачко признање Петру Коњовићу.*[27]

По ослобођењу наше земље Матици су биле потребне нове, здраве снаге способне да ову угледну установу изведу из учмалости, у коју је запала још у међуратном периоду. Већ у првим данима слободе Матици српској јављају се њени чланови, не само из Новог Сада већ и из Београда, са жељом да све своје интелектуалне снаге

[23] Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1971, књ. XIX, св. 1, стр. 153—169.
[24] РОМС, бр. 8299.
[25] Летопис Матице српске, 1929, књ. 321, св. 1, стр. 114.
[26] Рад и именик Матице српске, 1933, стр. 30.
[27] Глас Матице српске, V/1938, бр. 90, стр. 147.

дају за обнову и оживљавање целокупног рада у Матици. Међу члановима из Новог Сада, који су осудили стару управу и имали нове погледе у Матичину будућност, били су: Васа Стајић, Младен Лесковац, Јован Поповић и Живан Милисавац. Из Београда понудили су своју помоћ и сарадњу: Исидора Секулић, Петар Коњовић и Вељко Петровић.

Године 1945. изишла је у Новом Саду књига *О Матици српској данас* у којој су аутори текстова износили своја мишљења о Матичиној прошлости и њеним задацима у будућности. Коњовић је у своме напису: *Разговор угодни о Матици српској* писао: „У новој Матици треба да шуми звук и ритам рада, мисли, планова, великог и захватног хтења." Он је увидео потребу да Матица брине и о музичком животу, како о оном у прошлости тако и данас, па у своме тексту пише и ово: „И према музици српској и музичкој уметности у војвођанском друштву, Матица има извесне обавезе. Да би се дала потпуна пластична слика културне делатности нашег народа у Војводини, у времену од када је Матица српска његово духовно средиште, треба осветлити и музичку делатност у српском друштву."[28] Коњовићева замисао остварила се тек ове године. На последњој Скупштини Матице српске донесена је одлука о оснивању Одељења за сценске уметности и музику које ће испуњавати, управо, оне задатке о којима је Коњовић говорио још 1945. године. До оснивања овог Одељења, радови о музици и музичарима и о музичком животу у Војводини и шире објављивани су у *Зборнику за друштвене науке Матице српске.*

Позитивна кретања, која су у Матичином раду бивала све виднија, огледала су се и у њеним публикацијама. Коњовић поново сарађује у *Летопису Матице српске* и у 356. књизи, 1946. године објављује два чланка: Некролог Војиславу Вучковићу[29] и чланак о Станиславском.[30] Следеће 1947. године Матица штампа Коњовићеву *Књигу о музици српској и славенској* са предговором и у редакцији Стане Бурић-Клајн.

Године 1951. Коњовић објављује у *Летопису* свој рад: *У част Јану Сибелиусу.*[31] Два рада посвећена Стевану Мокрањцу: *Пролог Мокрањчевој стогодишњици*[32] и *Мокрањац и фолклор*[33] изашла су у *Летопису* 1956. године.

На осамдесетгодишњицу Коњовићева живота, 1963. године, Матица је изабрала Коњовића за свог почасног члана. Образложење за ово значајно признање писао је Влада Поповић, публициста и у то време првак новосадске опере. Поповић почиње образложење речима: „Веома је стар и веома леп обичај Матице српске да за своје почасне чланове бира личности заслужне за уметност и науку, као и за друге области стваралаштва значајне у животу народа. Тиме

[28] О Матици српској данас, Нови Сад, Матица српска, 1945, стр. 37—45.
[29] Летопис Матице српске, 1946, књ. 356, св. 1—2, стр. 172—174.
[30] Летопис, 1946, књ. 356, св. 1—2, стр. 116—124.
[31] Летопис, 1951, књ. 367, св. 4, стр. 322—326.
[32] Летопис, 1956, књ. 377, св. 4, стр. 369—376.
[33] Летопис, 1956, књ. 378, св. 5, стр. 383—399.

Матица свим својим угледом, тако давнашњим, и толико пута потврђиваним и у новије време, свакако чини част овим личностима, али, истовремено, и оне њој." Препоручујући скупштини Матице српске да прихвати предлог Управног одбора и изабере Петра Коњовића за почасног члана Матице српске, Поповић завршава образложење речима: „Дело Петра Коњовића није само крупан резултат у развоју наше културе, него и богата ризница подстицаја за наше будуће музичке стваралоце. То обезбеђује његову величину и његово трајање."

Примивши вест да је изабран за почасног члана Матице српске, Коњовић је написао Матици следеће речи захвалности: „Молим Матицу српску да прими моју искрену захвалност на части која ми је учињена избором за почасног члана Матице. Академик Петар Коњовић композитор."

Поводом осамдесетгодишњице живота Петра Коњовића *Летопис* је донео чланак Предрага Милошевића: *Петар Коњовић*.[34] Године 1964. Матица је, у едицији: Почасни чланови Матице српске, издала књигу *Петар Коњовић*, коју је за штампу припремио Влада Поповић.

Када су се, у Библиотеци српска књижевност у сто књига, 1966. године, појавили *Есеји о уметности* у редакцији и избору Јована Ћирилова и Стане Ђурић-Клајн, у њима је објављена студија Петра Коњовића *Музички фолклор, његова вредност, чистота и интерпретација*.[35]

Године 1971. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* донео је чланак др Надежде Мосусове: *Преписка између Петра Коњовића и Тихомира Остојића* у којем је аутор припремио за штампу преписку између ове две значајне личности у време првог светског рата.

У 1973. години *Летопис* је у наставцима донео сећања Милана Кашанина под насловом *Сусрети и писма*. О Петру Коњовићу Кашанин је писао са пуно љубави и доста хумора у 412. књизи *Летописа*.[36]

Последњи напис о Коњовићу *Летопис* је донео из пера академика Станојла Рајичића. У својим сећањима *Из музичког живота*, у 423. књизи Рајичић је поклонио дужну пажњу великану српске и југословенске музике.[37]

Плодотворна сарадња Петра Коњовића са Матицом српском, која се континуирано остваривала пуних шест деценија, како кроз преписку са Тихомиром Остојићем и Васом Стајићем, тако и сарадњом у *Летопису Матице српске*, свакако, овом приликом није до краја осветљена. Уверени смо да ће шездесетогодишње присуство Петра Коњовића у Матици српској пружати, и надаље, знати-

---

[34] Летопис, 1963, књ. 391, св. 5, стр. 421—433.

[35] *Есеји о уметности*, Нови Сад — Београд, Српска књижевност у сто књига, 1966, стр. 232—250.

[36] Летопис Матице српске, 1973, књ. 412, св. 4, стр. 327—349.

[37] Летопис, 1979, књ. 423, св. 6, стр. 1155—1158.

жељним истраживачима задовољство да дођу до нових података које чувају богате збирке Рукописног одељења Матице српске и Библиотеке Матице српске.

У богатој и дугој историји Матице српске остаће златним нитима уткано име композитора Петра Коњовића који је својом дугогодишњом сарадњом оставио Матици, и не само њој, дела трајне вредности.

Milana Bikicki

PETAR KONJOVIĆ AND MATICA SRPSKA

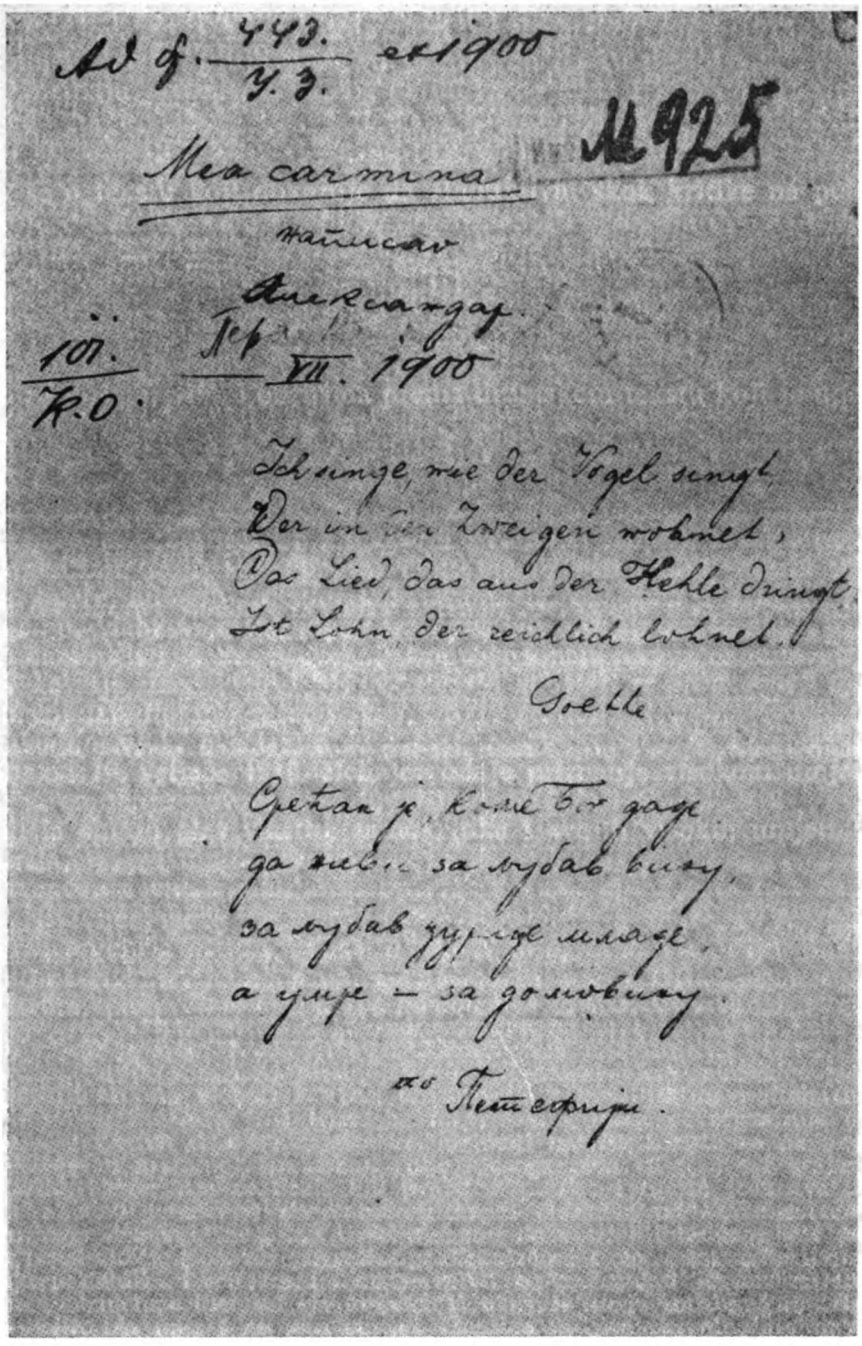
Summary

Fruitful cooperation between Petar Konjović and Matica Srpska spanned a period of six decades. Konjović became a member of Matica Srpska in 1911. From 1912 he published poetry, articles on music, musicians and musical life in general. The important cooperation between Konjović and Tihomir Ostojić, secretary of Matica Srpska, began in 1910 when he helped Ostojić in preparing and printing the journal *Movement (Pokret)* where he himself had been writing about the need to reform the entire cultural life, not only in Novi Sad, but in other places in Vojvodina too.

The interesting fact was that Konjović did not collaborate in *Letopis* between the two Wars. In a letter addressed to Vasa Stajić Konjović wrote: »...and I was far away from Matica, and Matica was more away from me«.

After the liberation of the country Konjović offered his help to Matica Srpska once more. Together with Vasa Stajić, Mladen Leskovac, Jovan Popović, Živan Milisavac, Isidora Sekulić, Veljko Petrović and other eminent persons he worked on the revival of Matica Srpska activity.

In 1963 on his eightieth birthday, Konjović was elected an honorary member of Matica Srpska.


Ad f. 443. / У. З. ex 1900

М 925

Mea carmina

написао

Александар

101. / К.О.

Nº 6 VII. 1900

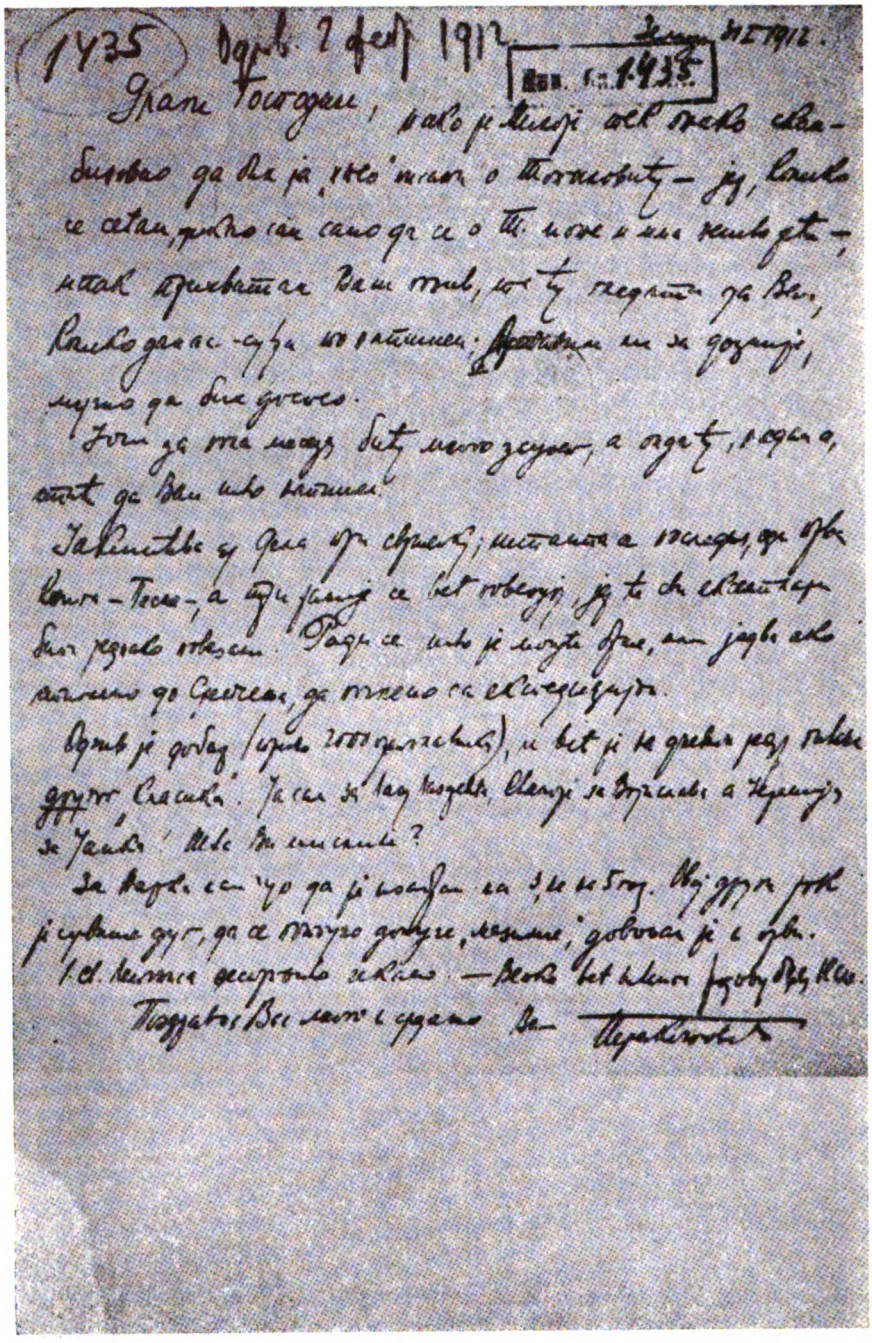
Ich singe, wie der Vogel singt
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Goethe

Срећан је, коме бог даде
да живи за љубав виду,
за љубав гуске младе,
а умре — за домовину.

по Петефији.

Насловна страна Коњовићевог списа *Mea carmina* (јули 1900). РОМС, Инв. бр. М 925.



Писмо Петра Коњовића Тихомиру Остојићу (Земун, 31. I 1912).
РОМС, Инв. бр. 1435.

PETAR KONJOVIĆ U HRVATSKOM TISKU

EVA SEDAK (Zagreb)

1. *Uvodna ograničenja teme*

Potrebno je odmah na početku nešto točnije odrediti koordinate izlaganja pod gornjim naslovom kako se tema ne bi rasprostrla na svim onim razinama na kojima je to po njezinoj naravi dopušteno očekivati. Općenito poznati podaci govore da je djelovanje Petra Konjovića uz različite hrvatske sredine izravno, premda uz stanovite prekide, bilo vezano od 1921. do 1935. godine, da je ta vezanost bila mnogostruka i različitih dometa, ali da je kako u umjetničkoj i ljudskoj biografiji skladatelja, tako i u povijesti hrvatskog glazbenog života 20-tih i 30-tih godina stoljeća ostavila znatnoga traga. Tako je od 1921. do 1926, za intendanture J. Benešića, Konjović bio direktorom opere Narodnog kozališta u Zagrebu, a od 1933. do 1935. njegovim upravnikom,[1] dok se u međurazdoblju (1927—33) nalazi na funkcijama upravnika Narodnog kazališta u Osijeku, Splitu i Novom Sadu. Konjovićeva kompozitorska prisutnost u hrvatskoj sredini proteže se, međutim, i izvan ovog razdoblja. Još 1917. priređena mu je skladateljska večer u Hrvatskom glazbenom zavodu na kojoj se prvi put izvodi njegov *1. gudački kvartet*, a mjesec dana kasnije, u travnju, na sceni Narodnog kazališta u Zagrebu praizvedbu doživljava Konjovićeva prva opera *Vilin veo*, koja se prerađena i pod novim naslovom *Ženidba Miloševa* prvi put izvodi također u Zagrebu 4. 10. 1922.[2] Već u ožujku iduće godine Simfonijski orkestar zagrebačke opere pod ravnanjem skladateljevim prvi put izvodi Konjovićevu Simfoniju u c-molu. Životopis najvažnijeg Konjovićevog opusa, opere *Koštana*, također je usko vezan uz zagrebački glazbeni život. Prvi se put izvodi na sceni Zagrebačke opere 16. 04. 1931, a na istom se mjestu 4. travnja 1948. praizvodi i konačna verzija ovog djela. Konjovićev *2. gudački kvartet*, napokon, u Zagrebu praizvodi Zagrebački kvartet 29. studenog 1937. godine.

---

[1] S. Batušić, *Petar Konjović i zagrebačko kazalište*, Zvuk, 58, Beograd, 1963, str. 330—338.

[2] Ibid., str. 332.

I na kraju, Petar Konjović je u hrvatskom glazbenom životu sudjelovao i kao pisac i prevodilac. Kao što je poznato, njegove glazbene feljtone već od 1917. godine nalazimo na stranicama *Savremenika* i *Obzora*, kao muzički kritičar 1918. godine redovito surađuje s *Hrvatskom njivom*,[3] a i kasnije povremeno objavljuje u *Riječi* (1921, 1923), *Savremeniku* (1923), *Hrvatskoj pozornici* (1925), *Ćirilometodskom vjesniku* (1934) i drugdje. U Zagrebu je, napokon, kod »Ćelapa« 1920. godine objavljena i prva Konjovićeva zbirka tekstova pod naslovom »Ličnosti«.

Konjovićev prevodilački rad uglavnom je, dakako, vezan uz repertoar Zagrebačke opere, za koju između ostaloga prevodi tekstove Wagnerovih opera *Walküre, Lohengrin* i *Parsifal, Hovanščinu* od Musorgskog i drugo.

Prirodno je, dakle, očekivati da su plodovi intenzivne i temperamentne Konjovićeve prisutnosti u hrvatskoj kulturi našli odraza u zapisima suvremenika, na stranicama tiska svih profila i mimo stručnih glasila. O tome svjedoči više od 120 naslova zabilježenih u bibliografiji rasprava i članaka Jugoslavenskog leksikografskog zavoda u Zagrebu za razdoblje od 1910. do 1945. godine, kao i tekstovi objavljeni poslije rata. Ta opsežna dokumentacija za ovdje predloženo istraživanje nije, međutim, bila stalno jednako plodonosno ishodište. Nevelik broj tekstova objavljenih o Konjoviću prije 1917. i nakon 1935. godine, kao i njegova sporadična prisutnost u publicistici nakon 1945. prirodno su istraživanje usmjerili na ono razdoblje (1917—1935) u kojemu se o Konjoviću u Hrvatskoj najviše i najzanimljivije pisalo kao posljedica njegova stvaralačkog, izvodilačkog i organizacijskog rada u ovoj sredini.

Utoliko prvo ograničenje teme.

Pisati o Petru Konjoviću u hrvatskom tisku moglo bi značiti pisati o liku i djelu skladatelja, koliko i o liku određenog segmenta jednog vremena i njegove kulture. Pogrešno je, međutim, misliti da opravdavajući se zajedničkim naslovom na taj način možemo obuhvatiti obje teme istodobno. Umjetničko je djelo, naime, realna činjenica u svakom vremenu koje ga prima; neko vrijeme i njegova kultura, međutim, pojmovi su, živi tek po našoj spremnosti da ih trajno rekonstruiramo. Podržavani, osim toga, konceptom tako zvanih definitivnih vrijednosti koje su, prošavši kroz kušnju vremena i njihovih kriterija uspjeli prodrijeti u vrh baštinjene povijesti, biti ćemo uvijek skloni svako bivše tumačenje neke pojave, osobe ili ostvarenja mjeriti o sveukupnost naših današnjih znanja o njima. Svako nepoklapanje bivšeg dokumenta s trenutačnom vrijednosnom topografijom automatski završava porazom onog prvog. Pa budući da navodno tako točno znamo što bivše djelo za nas danas jest, rasprava o tome što je ono bilo za svoje, dakle bivše vrijeme, prije svega je rasprava o tom vremenu. I zato tema o Petru Konjoviću u hrvatskom tisku, ukoliko se shvati kao relevantni istraživački zadatak, ujedno je i tema o hrvatskom tisku u Konjovićevo vrijeme, odmjerenom o dubinu i temeljenost našeg

[3] Vidi tekst D. Franković objavljen u ovom Zborniku.

današnjeg promišljanja fenomena — Petar Konjović. Sam se po sebi nameće zaključak da će interpretacija onog prvog (rekonstrukcija jednog segmenta kulturne povijesti posredstvom novinske dokumentacije o jednom umjetničkom fenomenu) biti to točnija što je promišljenije ono drugo (suvremena, analitička interpretacija Konjovićeva opusa). U toj uzajamnoj uvjetovanosti drugo je ograničenje naslovljene teme.

Petar Konjović je u hrvatskoj glazbenoj kulturi bio prisutan na više razina. Kao skladatelj, pisac, prevodilac, dirigent, umjetnički i organizacioni ravnatelj i ponovno kao skladatelj. Ono prvo, drugo, djelomice treće i posljednje kao stvaralački trag realne su činjenice i za naše vrijeme i prema tome realne koordinate za prosudbu bivšeg pisanja o njima. Ono četvrto, peto i šesto aktivnosti su koje su zajedno s vremenom u kojemu su se zbivale otišle u nepovrat, prisutne danas tek po mogućnosti povijesne rekonstrukcije. Suditi o bivšem pisanju o njima bez temeljitog uvida u sveukupnost prateće dokumentacije, te na temelju tog pisanja nastojati rekonstruirati jedan segment kulturne povijesti, značilo bi jednu pretpostavku dokazivati drugom, što je kao istraživačka metoda, čak i u okvirima muzikologije, neprihvatljivo. Zato o Petru Konjoviću u hrvatskom tisku nećemo suditi na temelju napisa o Konjoviću dirigentu, direktoru opere i upravniku kazališta, nego ćemo tu inače privlačnu temu prepustiti drukčije usmjerenim istraživanjima. Utoliko treće ograničenje naslovljene teme.

2. *Riječ o glazbi u Hrvatskoj između svjetskih ratova*

Pokušaj da se uobičajeni pojam »glazbene kritike« u gornjem naslovu zamijeni općenitijim »riječ o glazbi« ne proizlazi iz stilističkih nego iz terminoloških pobuda. Uobičajilo se u nas, naime, glazbenom kritikom nazivati svekoliko pisanje o glazbi, od dnevničarsko-recenzentske bilješke do estetske refleksije, što otežava prepoznavanje njegovih različitih razina, od teorijsko-analitičke ili estetsko-filozofske, do društveno-kritičke ili praktično-dokumentarne. Tako, s jedne strane, pritisak dnevničarske »glazbene kritike« onemogućuje diferencijaciju pojma *glazbene kritike* prispodobivog odgovarajućem pojmu u literaturi koji se unatoč »uzajamnim presezanjima« između anglosaksonskog i njemačkog značenja termina u ovom trenutku razabire kao »proučavanje književnosti«, odnosno književnih djela,[4] dok, s druge strane, nagovještaji estetski sustavnijih interpretacija glazbe ostaju neprepoznati unutar djelatnosti kojoj se u načelu osporava teorijska razina.

U osobitoj mjeri ove aproksimacije dolaze do izražaja pri pokušaju određivanja nedovoljno ispitanih segmenata glazbenog spisateljstva u nas, kakav je i onaj između dva svjetska rata, po mnogim aspektima jedan od najdinamičnijih. Zato pojam »riječ o glazbi« nastojimo — izbjegavajući preuranjene klasifikacije — ukazati na njezinu potrebitost.

---

[4] V. Biti, *Književna kritika*, u: Z. Škreb — A. Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb, 1983, str. 93.

U godinama koje nas ovdje zanimaju u Hrvatskoj o glazbi povremeno ili kontinuirano piše preko pedesetak autora u blizu desetak muzičkih i više nego dvostruko općih listova, tjednika, časopisa ili godišnjaka. Gotovo polovicu autora čine profesionalni glazbenici ili glazbeno školovani pripadnici nekih drugih struka. U pretežnom dijelu razdoblja izlazi 3 do 4 stručna glasila istodobno, prati ih barem isto toliko istodobnih periodičkih publikacija u kojima se ne zanemaruje glazbena tematika, a tome valja pridružiti i dnevni tisak s obilno zastupljenom glazbenom kronikom-kritikom. U glazbenom spisateljstvu vlada, dakle, brojnost, konkurentnost i pluralizam polazišta, programa i koncepcija kao izravni odraz »difuzne mnoštvenosti umjetničkih pravaca u međuratnom razdoblju« koja je »samo slikovit izraz kriznog stanja, dezorijentacije, tradiranog kao strukture kulturne zbilje još iz doba Moderne«.[5] Osim kao izraz »dezorijentacije« ovako obilno glazbeno spisateljstvo ujedno nosi biljeg one iste »nedovršenosti, izlomljenosti i nedorečenosti« koja se pripisuje onodobnoj književnoj kritici, čiji je osnovni problem »kako da hrvatska književnost bude velika, evropska, umjetnička, a da ipak ostane nacionalna, i u vezi sa životom«,[6] što je gotovo istim riječima moguće ponoviti i za glazbu.

»Difuzna mnoštvenost« glazbenog spisateljstva o kojemu je ovdje riječ onemogućuje prepoznavanje »čistih« klasifikacijskih modela prema kojima bi trebalo razlikovati njegove tipove i kategorije, zbog čega se svi pokušaji u tom smjeru nužno zaustavljaju na naznakama stanovitih pretežitosti unutar u osnovi rasutih, formalno i sadržajno nejedinstvenih, pojedinačnih spisateljskih opusa. Spomenuta razlikovanja trebalo bi, osim toga, da polaze od vrste odnosa prema glazbenom djelu, a ne, kao do sada, uglavnom, od tipa spisateljskog ponašanja,[7] kako bi se približila mogućnosti prepoznavanja pozitivistički-ideoloških, fenomenoloških i strukturalističkih tendencija,[8] koje su mnoštvom varijanti i interakcija ipak do stanovite mjere sposobne obuhvatiti raznolikost situacije pisca suprotstavljenog — pisanoj riječi na specifičan način nedostupnom — predmetu glazbe.[9]

---

[5] Z. Posavec, *Estetika u Hrvata*, Zagreb, 1986, str. 199.

[6] A. Barac, *Hrvatska književna kritika*, Zagreb, 1938, str. 323.

[7] Upozorujemo na do sada primjenjivanu kategorizaciju glazbene kritike kao: novinarsko-reporterske, impresionističke i stručne (Vidi: *Muzička enciklopedija JLZ*, Zagreb, 1974, str. 384), koja razdiobu nastoji uspostaviti na osnovu nejedinstvenog kriterija podijeljenog između namjene (reporterska), profesionalne razine (stručna) i pisačkog stila (impresionistička), te je i s toga razloga neprihvatljiva.

[8] U poststrukturalističkom vremenu ovome se pridružuje i četvrta kategorija koja u odnos prema glazbenom djelu ugrađuje sveukupnost izvanglazbenih (svjetonazornih, antropoloških, mitoloških, simbolističkih itd.) natruha upotrebljavajući ga kao povod za vlastito, sintetičko rekreiranje svijeta. Usp. A. Stamać, *Ulagivati se vlastitom duhu*, Razgovor o glazbenoj kritici, muzički list Od—do, Zagreb.

[9] Predložena kategorizacija na određeni način sažimlje i modificira neke ranije književno-povijesne sistematizacije kao primjerice onu na kritiku »okrenutu životu«, »beletrističku« kritiku i »naučno argumentiranu« kritiku (usp. V. Pavletić, *Kritika i kritičari*, u: *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, Zagreb, 1965, str. 464—479), kao i neke novije muzikološke distinkcije na »ideološko-

Riječ o glazbi u Hrvatskoj između ratova, ovako promatrana, češće će iskazivati prvu i, prošireno shvaćenu, drugu tendenciju, dok će strukturalistički pristup, u liku tehničke analize promjenljivim intenzitetom podizati njezinu vrijednosnu razinu ne potvrdivši se, međutim, i sam kao zaseban i koherentan kritičarski sustav. Tako pretežitost pozitivističko-ideološke koncepcije nalazimo, primjerice, u napisima A. Dobronića, P. Markovca, Z. Grgoševića ili K. Benića, u rasponu od nacionalno normativne (Dobronić, Benić) do marksističke (Markovac, uvjetno i Grgošević); fenomenološki pristup nagoviješten, primjerice, artističkim impresionizmom N. Polića, estetskim refleksijama M. Cihlara-Nehajeva, ili respektom pred autonomnim glazbenim djelom kao fenomenom što ga nalazimo u napisima K. Benića, Nehajeva i mladog M. Cipre, u hrvatskom se glazbenom spisateljstvu onog vremena ipak nazire tek kao mogućnost, kao uostalom i naznaka strukturalističkog promatranja glazbenog djela koja varira od jednostavnog tehnicizma (B. Širola, K. Krenedić) do analitički ambicioznijih interpretacija (Šafranek-Kavić, Nehajev, Papandopulo, Markovac, Dobronić, Cipra), čije je pojedinačne domete riječ o glazbi u Hrvatskoj i nakon rata rijetko prestizala.[10]

Da bi ovako naznačena topografija doista bila shvaćena tek kao oris tendencija uočljivih mjestimice i povremeno u tekstovima kreativno najangažiranijih pisaca, a nipošto kao pokušaj uspostave neke koherentnije sistematizacije, potrebno je upozoriti i na onaj dio količinski, dakako, premoćnog pisanja o glazbi koje u međuratnoj Hrvatskoj najviše pridonosi dojmu »difuzne mnoštvenosti«, te mimo pretenzija na kritiku u užem smislu ostaje na kroničarsko-dokumentarnoj razini kao najmasovnijoj platformi tadanjeg bavljenja glazbom — riječima.

3. *Petar Konjović u hrvatskom tisku od 1917. do 1935. godine*

Saževši opseg i smjer ovog istraživanja onako kao što je to predloženo u prvom poglavlju, a imajući u vidu upravo naznačene opće smjernice onodobnog pisanja o glazbi u nas, zaustavili smo se na blizu stotinjak bibliografskih jedinica objavljenih između 1917. i 1935. godine u 16 dnevnih listova i 24 periodične publikacije (vidi popis izborne bibliografije — IB — u prilogu). Vrijeme njihova javljanja tvori jasnu krivulju intenziteta koja najviše vrijednosti dosiže na početku, dakle 1917. godine s 24 evidentirana teksta — i na kraju odabranog razdoblja, kada se, pribrojimo li ovdje i plodove novinarske euforije koja se u hrvatskom tisku rasplamsala u povodu upravničke krize u Na-

---

utilitarističku«, »marksističku«, »impresionističku« i »estetsku« kritiku (usp. S. Majer — Bobetko, *Hrvatska glazbena kritika između dva svjetska rata*, referat sa Znanstvenog skupa »Josip Š. Slavenski i njegovo vrijeme«, Čakovec, 1986, neobjavljeno.

[10] Usp. E. Sedak, *Pokušaj uspostave nepostojeće kategorije — hrvatska glazbena kritika i njezina teoretska razina*, Treći program Radio-Zagreba, 1985, neobjavljeno.

rodnom kazalištu, broj objavljenih napisa o Konjoviću penje do četrdesetak jedinica. Unutar ovih gornjih vrijednosti pisanje o Konjoviću postaje intenzivnije u pravilnim vremenskim razmacima i uz očigledne povode: godine 1923 (praizvedba Simfonije u c-molu, te izvedbe varijacija *Na selu* i vokalnog ciklusa *Moja zemlja*, a kao intendantski zahvat premijera Debussyjeve opere *Pelleas i Melisanda*), godine 1925 (izvedba obnovljene Konjovićeve opere *Ženidba Miloševa*) i godine 1931 (praizvedba opere *Koštana*).

Iz prve sistematizacije tema i autora — unutar ovog spisateljskog obilja u kojemu sudjeluje više od pedeset pisaca — proizlazi da su neki od inače vrlo agilnih hrvatskih glazbenih pisaca o Konjoviću malo objavljivali. To se prije svega odnosi na Božidara Širolu, kojega u sklopu ove teme susrećemo tek s prikazom praizvedbe opere *Koštana* (IB br. 56), a potom i na Antuna Dobronića koji se, na žalost, Konjovićem više bavio s ideoloških negoli glazbeno-analitičkih pozicija. Premda Dobronićevoj recenziji tiskanog izdanja Konjovićevih Pjesama op. 2 objavljenoj u *Savremeniku* 1910. godine (IB br. 9) u okviru ovdje obrađene bibliografije pripada kronološko prvenstvo, za kasnija skladateljeva djela Dobronić kao da nije mario. Je li tome uzrok ravnodušnost izazvana estetskim neslaganjem, ili nezadovoljstvo Konjovićevim organizacijskim potezima, danas je teško reći. Ostaje činjenica da tekst iz 1926. godine objavljen u *Vijencu* pod naslovom »Uvod u rješenje kriza u upravi kazališta« u kojemu Dobronić uzroke teškoćama nalazi u neslaganju naravi i neravnopravnosti talenata ljudi iz uprave, Julija Benešića, Branka Gavelle, Petra Konjovića i Josipa Bacha, pri čemu rezerva prema Konjoviću kulminira u izrazima poput »muzički diletant« — jedva da je osam godina kasnije, za druge Konjovićeve zagrebačke ere mogao značiti ishodište za nešto bolje razumijevanje dvojice glazbenika.[11]

Izdvajanje napisa B. Širole i A. Dobronića pomaže, osim toga, locirati pojam strukturalističkog kritičarskog pristupa kako ga iskazuje spisateljstvo o glazbi u Hrvatskoj razmatranog razdoblja, a čiji su vjerojatno i konkretni dosezi utjecali na terminološki blažu oznaku kategorije — stručna — prispodobivu sličnoj adaptaciji nadređenog pojma i u hrvatskoj književnosti.[12] A. Dobronić i B. Širola u svojim napisima o P. Konjoviću iskazuju sposobnost motrenja djela u detalju njegovih, prvenstveno skladateljsko-tehničkih sastojaka, spremnost za analitičnost na terenu na kojemu se, dakako, poštuju tradicionalna vrijednosna mjerila. Njihovo ispitivanje »pravljenosti« djela ne zalazi dublje od usporedbe njegove vanjštine s dobro poznatim uzorima, ne ponire u njegovu strukturu slijedom putanje ispitivanja što je isključivo i neponovljivo ono samo nalaže, ali je zato ipak temeljitošću obrazlaganja tipično i mjerodavno za onaj ambiciozniji dio hrvatskog spi-

[11] »Konjović koji je kao odrastao čovjek vrludao u raznim karijerama... muzički diletant čija opera i nakon tri preradbe ostaje muzički bessadržajno a u pogledu kompozicione tehnike diletantsko djelo. Prepotentan i kao pisac... ljubomoran na sposobnijeg Gavellu...« (usp. *Izborna bibliografija* br. 10, vidi u prilogu).

[12] V. Pavletić, *op. cit.*, str. 474.

sateljstva o glazbi koje mimo brige za njezinu nacionalnu vlastitost poznaje i brigu za njezinu prispodobivost evropskim kriterijima u profesionalnom smislu.[13]

S dva polemička teksta iz 1926. i 1935. godine, Dobronić je otvorio i temu o ponašanju jednog dijela hrvatskog tiska za vrijeme Konjovićeva ravnateljstva operom, a potom i intendanture u Narodnom kazalištu u Zagrebu — temu koja se ovdje javlja tek kao usputna obavijest. »Upravom Benešić—Gavella—Konjović«, kao što piše Slavko Batušić »(dakle godinama 1921—26) obilježeno je jedno od najznačajnijih razdoblja u razvoju i usponu Hrvatskog narodnog kazališta", dok je »Konjovićevo upravljanje Narodnim kazalištem (dakle od 1933. do 1935) značilo održavanje nivoa i kvalitete u materijalno (i politički) najtežim okolnostima kojima je bio pogođen cijeli kazališni organizam«.[14] Unatoč tome nije moguće nijekati činjenicu da je velik dio hrvatskog, prvenstveno dnevnog tiska bio sve drugo nego sklon priznati Konjovićev dio zasluga u tom pogledu. Prve su rezerve upućene Konjovićevim revolucionarnim repertoarnim potezima. Tako Milan Graf, kritičar zagrebačkih *Novosti*, već u povodu izvedbe prvog dijela Wagnerove Tetralogije (1921.) kritizira ideju da se prevodi libreto (prijevod je potjecao od samoga Konjovića). Izvedba *Parsifala* godinu dana kasnije izazivlje skepsu glede svrhovitosti toliko napornog repertoarnog zalogaja, dok 14. prosinca 1923. u povodu prve zagrebačke izvedbe Debussyjevog *Pelleasa* Graf, također u *Novostima*, piše da »u našoj operi postoje preče potrebe nego li rješavanje raznih problema putem dugog i napornog studija... što se sve moglo bolje upotrijebiti za studiranje slavenskog i domaćeg repertoara«.[15] Takve načelne zamjerke nešto kasnije i pod pritiskom prvih financijskih teškoća u kojima se našlo Zagrebačko kazalište, ustupaju mjesto čak i vrlo žestokim napadima koji će eskalirati sedam godina kasnije u doba Konjovićeva upravništva u Narodnom kazalištu. Osim Dobronića u tim napadima uglavnom ne sudjeluju hrvatski glazbenici po struci i pismu, članci su većinom nepotpisani i izrazito pamfletističko-agitacijskog karaktera. U trenutku kada je »Kriza kazališnih uprava, a ne kazališta«, kako Zvonimir Kulundžić naslovljuje članak u *Danici* br. 11 iz 1935. godine, dosegla vrhunac, cjelokupno novinstvo izražava jedan jedini i jedin-

[13] U prilog naznačenom, neka posluže dva odlomka iz kritika A. Dobronića i B. Širole: Pišući o Pjesmama za glas i klavir op. 2, Dobronić sažimlje: »Melodičke zamisli usko su mu srasle s deklamacijom teksta. Za nj pjevanje kao da i nije drugo do emfatični govor. Harmonična je obrada zamisli duboka u provedbi, jednostavna, glatka i nadasve efektna (...) Ipak, treba prekoriti čestu presmjelost u modulacijama i mjestimičnu harmonijsku pretrpanost koja je nastala zbog izlišnog podvostručenja dionica. (...) Autor je čedo zdravo shvaćenog Wagnerova verizma i Debussy-ova impresionizma...« Uspor. IB br. 9. Ili Širola kada piše o *Koštani:* »...Kao da je uzorom takvog stavka bio Janaček svojom govornom melodikom. No dok Janaček u toj svojoj melodici nalazi motive koji postaju konstruktivnim dijelovima cijeloga, pa i orkestralnog stavka, to Konjović pretežito samostalno vodi recitativ, a u orkestru slika ugođaj i čuvstva što ih imaju lica radnje izreći...« Usp. IB br. 56.

[14] S. Batušić, *op. cit.*, str. 337.

[15] Uspor. IB br. 15.

stveni stav hrvatske javnosti: Petar Konjović mora napustiti mjesto upravnika Narodnog kazališta u Zagrebu. Od svih listova koji tako pišu možda je najoštrija zagrebačka *Pravda*, premda ni približno onako gruba kao beogradski *Balkan* od 13. augusta 1935.[16]

Upravnička kriza u zagrebačkom Narodnom kazalištu, po svemu sudeći, imala je najmanje veze s glazbom, a polemike i napadi koji su se s njom u vezi rasplamsali na stranicama zagrebačkih novinskih glasila samo pridonose općem dojmu o tome koliko je dokumentacija takve vrste nesigurno polazište pri pokušaju znanstvene rekonstrukcije određenih povijesnih događaja. Kao i uvijek, tako je i u ovom segmentu kazališne i kulturne povijesti presudilo vrijeme i omogućilo da poviješću postane onaj bolji dio stvarnosti — u slučaju Konjovićeve upravničke funkcije u Zagrebu, a djelomice i u Osijeku i Splitu upravo onaj o kojemu je pisao Slavko Batušić.

Izbor iz bibliografije napisa o P. Konjoviću priložen ovom radu pokazuje da se među pedesetak evidentiranih autora nalazi i stanovit broj neglazbenika koji na ovome mjestu izazivaju naše zanimanje prije svega kao dokaz širine interesa što ju je tema »Konjović« u svoje doba pobuđivala. Od kraja travnja do početka jeseni 1931. godine u Zagrebu se čak 16 objavljenih tekstovta osvrće na Konjovićevu treću operu *Koštana* (praizvedena 17. 04); o *Vilinom velu* 1917. odnosno 1918. godine piše 15 autora, o prerađenoj operi osam godina kasnije piše 10 autora, o kompozicionoj večeri na kojoj se izvode Konjovićeva komorna djela u ožujku 1917. godine napise donosi devet zagrebačkih listova. Pridružimo li ovoj brojnosti napisa još i njihovu često sasvim iznimnu opsežnost i temeljitost, razumijet ćemo bolje na što se u 2. poglavlju ovog rada odnosila naša primjedba o konkurentnosti i pluralizmu hrvatskog glazbenog spisateljstva promatranog razdoblja.

Teško je danas, naime, zamisliti da bi u jednom od dnevnih listova oveći tekst u povodu praizvedbe prve opere mladog domaćeg skladatelja mogao ostati nepotpisan, a da se radi o temeljitom prikazu posve stručnih pojedinosti djela, kao što su odnos prema formi, način tretiranja teme, instrumentacijski efekti, ritmički tretman odabranog teksta itd., ili da se autor potpisan samo pseudonimom upušta u pojedinosti kao što su psihološke granice između Konjovićeve nacionalne i eklektičke komponente, suviše troma dramska radnja, nedovoljna uporaba polifonije, nedovoljno razrađeni zborski slog (IB br. 72). Potreba za profesionalnom razinom pisanja o glazbi postaje jednim od njegovih nezaobilaznih uvjeta, premda kao kriterij još uvijek pred-

[16] »Mesto pred sud g. Konjović je postavljen za upravnika Osječkog pozorišta odakle je uskočio za upravnika pozorišta u Zagrebu (...) Zašto je vraćen u Zagreb čovek koji je tamo ostavio veoma ružnu uspomenu. Ta uspomena postaje danas još crnja jer se pretvara u mržnju i revolt protiv g. Konjovića. (...) Sav Zagreb, sva štampa napada ga i traži njegovu smenu. Nema primera u svetu da se ceo grad složno digne protiv jednog čoveka (...) Ali on se i danas drži uporno i provokatorski. (...) Jer nije beznačajno kada se povodom ove afere u objavljenom manifestu deset zagrebačkih prosvetnih društava konstatuje činjenica kako od dvanaest pozorišnih upravnika u Jugoslaviji nije ni jedan Hrvat, pa čak ni u samom Zagrebu.« Uspor. IB br. 89.

stavlja promjenljivu vrijednost. Tako Zlatko Dujmović, primjerice, piše da u *Koštani* »...pjevači premalo pjevaju, a glazba je dosta monotona, što je čudno kada znamo da je naša narodna pjesma i tej kako melodiozna, a iz te narodne pjesme skoro svi kompozitori najviše crpu, pa tako i g. Konjović...« (usp. IB br. 12), dok Ernest Schulz u povodu Konjovićeve kompozicijske večeri u ožujku 1917. godine primjećuje da »Konjović ide više puta tako daleko da i ondje gdje mu je melodijska žila natopljena muzikalnom krvlju, gdje crpi iz narodnih motiva, sprječava hotimice naravni razvoj i raširenje melodije i stavlja ju, svakako vazda na duhovit način, u neki impresionistički okvir« (IB br. 43). U takvom je kontekstu, dakako, zanimljiv i članak Ivana Nevistića u povodu premijere opere *Koštana*. Ocjenjujući se nestručnjakom za glazbu, Nevistić ispituje stupanj do kojega se Stankovićev »dert«, taj »ludi, grčeviti, krvavi osećaj što se kao kakva vatrena kvrga smotao negde u dnu duše« uspio održati na zagrebačkom asfaltu, te utvrđuje da je »kompozitor otišao predaleko u stilizaciji prema evropskom muzičkom okviru u stilu francuskog impresionizma«, a da su zagrebački glumci koji kao da su »igrali u nekom japanskom teatru« i režija koja je »poverena ruskoj balerini« (riječ je dakako o Margariti Froman) »te je sve imalo operetni štih i nalikovalo je na Kneza Igora«, dotukli »duh i smisao Stankovićeve Koštane« (IB br. 34).

Među glazbenim piscima u užem smislu koje smo u sklopu ovoga rada naumili izdvojeno promatrati, brojnošću napisa o P. Konjoviću prednjači Lujo Šafranek-Kavić, dugogodišnji kritičar *Obzora*, kao i većina kolega u kritičarskom poslu, ujedno skladatelj, kojemu je, kao i Dobroniću i Široli direktor zagrebačke opere Petar Konjović praizveo jedan operni *(Hasanaginica)* i jedan baletni opus *(Figurine)*. Već u najranijem napisu u povodu praizvedbe Konjovićeve Simfonije i izvedbe orkestralnih varijacija *Na selu*, a mjesec dana kasnije i u povodu izvedbe vokalnog ciklusa *Moja zemlja*, Šafranek-Kavić razvija svoj iscrpni prikazivački stil upuštajući se nerijetko u načelna teoretska razmatranja, poput onoga o akcentuaciji i ritmu narodnog jezika što oboje puk, kada riječima podmeće melodije, slobodno mijenja i prilagođava melodijskom lûku i ritmu, te zaključuje da je »Konjović majstor u spajanju deklamacije s melodijom«, te da se umije prikloniti »jezičkim melizmima, a i primijeniti one slobode koje su karakteristične kod narodnog pjevanja« (IB br. 49). I dalje: »Konjovićeva muzika savršeno je čista od orijentalizma koji su našoj narodnoj glazbi posvema strani.« Stanoviti kroničarski pozitivizam Šafranekovih tekstova sprečava njihovu relevantniju analitičnost. Njegov pomalo rezervirani odnos prema *Koštani*, u kojoj također kao da prihvaća prvenstveno njezine konzervativne komponente, daje pravo Nevistićevoj skepsi u pogledu preživljavanja Stankovićevog »derta« na zagrebačkom asfaltu. No unatoč tome što se u svojoj pomalo hermetičnoj tradicionalnosti Šafranek i za nacionalni stil u glazbi zauzimlje na pomalo administrativni način, potaknut preradbom Konjovićeve prve opere isti autor uspostavlja dosta zanimljivu tipizaciju odnosa suvremenih glazbenika prema prevladavajućoj estetici nacionalnog smjera: »Jedni uopće negiraju mogućnost narodne opere izuzev talijansku, ili

opravdanost simfonije izuzev njemačku« — piše Šafranek. »Ovoj grupi bliža je ona druga skupina mladih stvaralaca koja iz mozaika narodnih elemenata teži da stvori širu, novu, kako kažu, vlastitu formu. Treća grupa zrelijih kompozitora, napokon, nastoji da iz elemenata pučke muzike spajanjem i proširenjem stvori široke linije i da primijenivši tekovine svjetske muzike iz njih satka ono muzičko tkivo velikih formi koje će biti i naše i dotjerano i reprezentativno. Petar Konjović spada u tu posljednju skupinu« (IB br. 51).

Umjereniji od Dobronića, po spisateljskom tipu sličan Široli, Šafranek-Kavić predstavlja onu vrst temeljitog bilježitelja od čije je iscrpnosti i neskrivene didaktičnosti i Konjovićev opus mogao imati ne male koristi.

Iste teme kojima se javljao Lujo Šafranek-Kavić, poticale su i Kazimira Krenedića u dnevnicima *Riječ* i *Novosti*. Bez Kavićeve temeljitosti i povremenih pronicljivih interpretacija detalja, Krenedićevi se osvrti, barem kada je riječ o Konjoviću, svode na digitalno odvajanje »dobrog« od »lošeg« uz pomoć ponešto općih ocjena i argumenata. Orkestralne varijacije *Na selu* suviše su mu monotone i djeluju patetički, *Simfonija* ima zanimljivu arhitektoniku i još malo nesuvremenu orkestraciju, opera *Ženidba Miloševa* još uvijek nije oslobođena vanjskih utjecaja i vagnerijanske koncepcije, a *Koštana* dokazuje da je »Konjović autokritičan kompozitor koji ne radi previše«, te je stvorio djelo koje »ni najmanje ne podsjeća ni na kakav diletantizam« (IB br. 23). Za razliku od većine kritičara, Krenedić *Koštani* ne predbacuje pomanjkanje dramatike, ali kao i ostale svoje sudove, tako ni taj ne donosi na temelju nekih jasno izraženih estetskih stavova. Krenedić je, barem u vezi s ovdje motrenom građom, tipičan primjer onoga što bi M. Krieger nazvao »kritičarem bez fikcija»[17] usredotočenog umjesto na interpretaciju svoje teme na donošenje sudova o njoj.

Drukčije o Konjoviću piše Krešimir Benić, po britkosti procjena, širini konteksta unutar kojega sagledava svoju temu i pronicljivoj analitičnosti možda jedan od rijetkih hrvatskih glazbenih pisaca srodan Pavlu Markovcu s kojim, međutim, ne dijeli i društveno-povijesna polazišta. Na Markovca, primjerice, podsjeća i Benićev zahtjev za nacionalnom autentičnošću umjetnosti na razini stvaralačke transcedencije, a ne jednostavnog zgrtanja motiva. Zahtjev za kontinuitetom vrijednosti u njegovanju nacionalnog stila, a ne samo za žestinom oduševljenja. I napokon najvažnije, zahtjev za personalitetom koji jedini jamči dignitet nacionalnom opredjeljenju. Kao potvrdu navodimo dva karakteristična odlomka iz Benićeve Muzičke kronike objavljene u prvom prilogu književnog almanaha *Grič* za 1917. godinu (IB br. 5):

»Meštrovićeva umjetnost reprezentira i potvrđuje samoga Meštrovića, a nipošto nije narodna pjesma ta zbog koje je on djelovao tako snažno i tako naški. Bez toga personalnoga, budite uvjereni, djelovao

[17] M. Kriger, *Teorija kritike*, Beograd, 1982, str. 51.

bi Meštrović konvencijonalno i neiskreno poput kakve obične harmonizacije narodne melodije.«

I dalje:

»Zar je mlada plejada naših kompozitora (...) uvjerena da je nacijonalizam jedino u tome da ne treba držati korak s umjetničkom Evropom? U tom im slučaju želim da se svi ti ambicijozni i veliki ljudi skupe, otputuju i prikažu Evropi kao nacijonalisti, dočekavši za svoju »umjetnost« i jačih pljusaka no što sam im i sam mogao dati.«

A upravo o tom personalitetu, prema Benićevu mnijenju, Konjovićeva mladenačka komorna djela ne svjedoče u dovoljnoj mjeri, a tako ni njegova prva opera, *Vilin veo.* Dok solo-pjesme, a osobito Gudački kvartet po stremljenju za što savršenijom zanatsko-tehničkom komponentom uspoređuje s najboljim djelima Blagoja Berse, dotle u operi *Vilin veo* prvenstveno prigovara neujednačenosti cjeline koja čini da se očigledna banalnost nalazi u neposrednoj blizini iznenađujuće izvornih i izražajnih rješenja. Unatoč oštrini sasvim konkretnih zamjerki skladateljsko-tehničkoj strani Konjovićeve prve opere, Krešimir Benić prepoznaje iznimnu kvalitetu stvaraoca koji se njome navješćuje, te zaključuje: »Zanimljivo je kao neispunjena težnja za nečim novim i originalnim, a kao produkcija prije svega obogaćuje samog autora, davši mu iskustvo koje se ne dobiva samo napisanom partiturom« (IB br. 7).

Šteta je što se u povodu prerađene verzije ovog djela, kao ni u povodu praizvedbe opere *Koštana* K. Benić više nije javio. Njegovoj oštroumnoj kritičnosti ne bi promaklo zrenje Konjovićeva stvaralačkog personaliteta što ga ti opusi iskazuju.

Rezerve prema Konjovićevu opernom prvencu, kao uostalom i najveći dio zagrebačkih glazbenih kritičara, izražavaju i Vinko Žganec, koji u tu svrhu uglavnom sažimlje već objavljena mišljenja,[18] i Nikola Faller, koji pomalo s visoka, kao »iskusni teatarski zec« Konjoviću savjetuje da još jednom temeljito preradi svoju operu, »no tada neka ispusti ne samo treći, nego i drugi čin, a ono što je bitno dramski i muzički moći će reći u proširenom prvom činu. Epska opširnost narodne pjesme doći će onda u prave granice drame« (IB br. 13). Nepretencioznost tekstova što ih o Konjovićevu Gudačkom kvartetu, te Simfoniji i orkestralnim varijacijama u *Novostima* objavljuje Žiga Hiršler umanjuje donekle doseg njegovih superlativa u prvom i prilično negativne ocjene u drugom i trećem slučaju. Više od kroničarske korektnosti ne nalazimo niti u pisanju Josipa Andrića, jednog od dvojice kritičara (drugi je V. Novak) koji s velikim simpatijama piše o Konjovićevoj zbirci glazbenih članaka *Ličnosti,* objavlje-

[18] »Kritika je ustanovila da se uspjeh koji je ova opera doživjela kod publike nema pripisati glazbi, već sceneriji, vanjskome sjaju režije, a najviše nacijonalnoj boji njezinoj. Prigovorilo se nejedinstvenoj provedbi glazbenih misli kroz čitavo djelo. (...) melodije, mnoge nenacijonalne, neoriginalne (...) zborovi su monotoni bez dovoljno polifoničke izrazitosti, kao »prilijepljeni« na partituru (...) Kritika nije poštedjela ni tekst opere...« Uspor. IB br. 16.

noj u Zagrebu, dok hvaleći operu *Koštana*, njezine »prekrasne recitative, sjajnu melodiku i jedrom puninom zadahnutu orkestralnu pratnju«, kao nadređeno mjerilo vrijednosti spominje nešto ranije praizvedenu operu Božidara Širole, *Citara i bubanj*.[10]

Time smo pristigli do središnjeg Konjovićevog opusa, koji se i kao spisateljska tema nameće svojim prvenstvom — do opere *Koštana*, čija je praizvedba 17. travnja 1931. godine u Zagrebu, kao jedan od najvažnijih datuma u povijesti novije glazbe u nas, mobilizirala najbolja kritičarska pera. Nehajev je umro svega nekoliko dana ranije. Daleko prerano, i za *Koštanu* i za hrvatsku kulturu općenito.

Od ukupno šesnaest napisa, koliko ih je u promatranom razdoblju u hrvatskom tisku objavljeno o najvažnijem Konjovićevom opernom opusu, najlapidarnija je, vjerojatno, ona Zlatka Grgoševića u mjesečniku *Književnik*. Svojim britkim »secco« stilom, prikladnijim za polemiku, a možda i feljton, negoli za studiozniji oblik kritike, Grgošević se u kratkom uvodu ovom kratkom napisu obračunava s apsurdima operne fikcije, utvrđujući da su sva dosadašnja glazbeno-scenska djela uz iznimku Baranovićeva *Licitarskog srca* bili tek diletantski pokušaji, te potom nastavlja: »Pozitivne su strane ovog Konjovićevog djela raznolike: Prvo, majstorsko vladanje jezikom i akcentom (...) Drugo, smisao za scenske efekte, za šarolikost, za živost na sceni. Treće, je autorova invencija koja nije uvijek originalna, ali je uvijek svježa i u skladu sa djelom i akcijom na sceni...« I zatim: »Oni koji se brinu za budućnost naše operne scene neka budu uvjereni da ovo domaće djelo nije ni u kom slučaju lošije (ni mnogo bolje) od premijera koje smo u posljednje doba slušali na sceni naše opere, izuzevši Beethovena koji nije operni kompozitor« (IB br. 16). Grgoševićeva ironična suzdržljivost po pitanju opere nije uobičajena za onodobnu glazbenu kritiku u Hrvatskoj i odraz je za Grgoševića i inače karakteristične oštrine u osuđivanju građanski tradicionalnih oblika glazbenog života u nas, što, djelomice kao trag Markovčeva utjecaja, nerijetko njegovu kritičarsku pozornost s uže glazbenih pitanja skreće na ona vanjskih okolnosti pod kojima se zbiva.

Tri su osnovne skupine pitanja koja zaokupljaju *Koštanine* kritičare: pitanje dramskog elementa, pitanje nacionalnog idioma i pitanje tehničko-formalne dispozicije građe. I to upravo ovim redosljedom. Nacionalna problematika, dakle, više nema jednako, neprikosnoveno prvenstvo kao prije četrnaest godina, prigodom praizvedbe prve opere istog autora. Donekle je zamjenjuje kriterij »personaliteta« o kojemu je svojedobno pisao K. Benić.

»Harmonizaciju pojedinih narodnih pjesama«, piše Stanislav Stražnicki, »Konjović je približio i u instrumentalnoj pratnji i u transformaciji melodije općem evropskom shvatanju muzike. Time je uzdigao vrednote naše narodne muzike nad folklor i nad isključivo lokalni interes« (IB br. 48). A Pavao Markovac: »Konjović nije imao namjeru stvoriti folklornu operu, niti se držao realizma teksta,

[10] Uspor. IB br. 3.

već mu je više stalo do internacionalne opere u koju specifična atmosfera i milje ulaze kao kolorit« (IB br. 28). Rezultati formalno-tehničke analize ovoj Markovčevoj tvrdnji slijedom teksta daju pozitivni vrijednosni naboj. Pitanje stvaralačke osobnosti najvećim je dijelom potisnulo pitanje idejnog i estetskog autorovog opredjeljenja. Barem u ovom slučaju.[20]

Utoliko se više pozornosti posvećuje dramskoj komponenti Konjovićeva opernog remek-djela. Većina se do sada citiranih pisaca slaže u tvrdnji da *Koštani* (ne zaboravimo da ovdje govorimo o njezinoj prvoj verziji), nedostaje dramskog naboja, što neki povezuju s nedostatkom središnjeg gravitacionog lika. Za Milana Majera problem je, čini se, prilično jednostavan. Trebalo bi Koštani dati prilike da u pravom opernom smislu bude glavna rola i sve bi bilo riješeno.[21] Začuđuje da unatoč za Majera gotovo neuobičajeno angažiranom odnosu prema Konjovićevoj partituri (o tome svjedoče oduševljeni odlomci o snazi njegove melodike, suptilnosti neobičnih harmonijskih uklona, složenoj i bujnoj ritmici, izvrsnoj instrumentaciji, majstorskom zborskom slogu) ovaj kritičar nije uspio proniknuti pod opnu prvog i najjednostavnijeg sloja u kojemu se odvija pravi pokret ove psihološki tako aktivne radnje. Onaj na koji je bolje od drugih ukazalo upravo pisanje Pavla Markovca.

Markovčev esej, koji je unatoč razmjerno radikalnim stavovima i oštrim ocjenama u nekim aspektima usmjerio mnoga kasnija razmišljanja o ovoj Konjovićevoj operi, osobito se temeljito bavi pitanjem »spuštanja« dramske radnje iz sfere fabule u sferu psihologije. I Markovac, doduše, spominje gubitak dramske osovine pasivizacijom Koštanina lika, većom nego u Stankovićevu tekstu, ali, dakako, ne predlaže pretvaranje Koštane u neku vrst vranjske Carmen (neki su kritičari upravo to imali na umu), nego rješenje vidi u psihološkim prijelomima što ih latentno stanje napetosti u drami uzrokuje u svakome od likova posebno. Ti su prijelomi trebali poslužiti izradi plasticiteta oprečnih odlomaka u svakome od tri čina opere, što, prema Markovčevu mišljenju, Konjoviću nije dokraja uspjelo, prouzročivši stanovitu formalnu amorfnost djela kao cjeline.

Markovčeve zamjerke valja promatrati u sklopu iznimne analitičke temeljitosti kojom je pristupio ovoj temi, smatrajući je vrijednom i važnom, a valja ih sagledavati i u sklopu Markovčeva šireg

[20] Konzervativniji prema tim pitanjima je, primjerice, Viktor Novak, povjesničar i glazbeni kritičar, koji je, pišući o Konjoviću 1917, 1919. i 1920. godine, još uvijek pod dojmom »povijesnog« koncerta 1916. Konjovića pozdravlja prije svega kao bojovnika za »našu muziku« koji je usvojio tekovine modernih svjetskih kompozitora, a u prvome redu onih »koji hoće i provode svoja artistička nastojanja u smjeru nacijonalnom«. Takav spoj nacionalnog i modernog prema Novaku je »kod nas do tada bilo nepoznato«, a predstavlja napredan umjetnički stav. Uspor. IB br. 35, 37 i 39.

[21] »Es ist nicht zu leugnen, dass aus diesem »Koštana« — Sujet ein starkes Musikdrama hätte werden können wenn die Persönlichkeit der Koštana auch der Ausgangspunkt einer starken Handlung geworden wäre. (...) So sind es fünf nur lose aneinandergereihte Bilder geworden in denen der »Sevdah« und das Lied verherrlicht werden.« Uspor. IB br. 27.

nastojanja da mišljenje o glazbi u nas učini filozofsko-estetskom disciplinom kojoj bi uspio »induktivni skok na položaj sa kojega će moći otkriti koji su oblici organizacije i sadržaja njegova pojmovnog okvira, koje je njegovo koordinirajuće načelo i središnja hipoteza«.[22]

I na kraju ovog teksta samo još nekoliko riječi o glazbenim piscima koji pristupajući svojoj temi sa uporišta druge umjetničke profesije, onime što bismo danas nazvali interdisciplinarnošću, šire obzorje, kreativni i intelektualni domet hrvatskog glazbenog spisateljstva međuratnog razdoblja na sasvim izniman način. Riječ je, dakako, o Nikoli Poliću i Milutinu Cihlaru-Nehajevu.

Pjesnik Istre i starog Zagreba, književnik Nikola Polić ostvario je, pišući o Konjovićevoj *Koštani* u *Savremeniku* (IB br. 42) nadahnuto literarno štivo, pronicljivo i kao promatračko umijeće, ne samo u sferi Stankovićeve drame, što je Poliću kao métier bliže, nego gotovo podjednako u sferi Konjovićeve glazbe. Prije Polića nitko tako jasno nije zapazio jednu od temeljnih značajki Konjovićeva stvaralaštva: »Konjović je kao muzičar umjetnik i inteligenat (što je teško biti u isto vrijeme)... Da bi izbjegao popularnoj trivijalnosti nije se obilno služio narodnim motivima (...) izbjegao je tako kompozitorskom regionalizmu i postavio operu na svoju i na internacionalnu bazu, što je u stvari svejedno)...« I dalje: »Konjovićeva je muzika intelektualno učvrstila kičmu Stankovićeve spontanosti i *Koštana* je ispala iz regionalnih granica, zadrživši temeljni ton jedne rasne zanimljivosti.«

Tekstovi Nikole Polića o glazbi unutar kojih ovaj o Konjovićevoj *Koštani* zauzimlje iznimno mjesto, svjedoče o spremnosti ovog pisca za vrst glazbene kritike koja je tridesetih godina stoljeća u nas bila jednaka rijetkost kao i danas. Za kritiku koja bi postojala i kao napor sustvaralačke interpretacije pojava s trajnom sviješću o cjelovitosti konteksta unutar kojega se one zbivaju.

Pisac koji upravo u tom naporu vidi krajnji cilj kritičarskog posla je Milutin Cihlar-Nehajev. U četiri posljednje godine života objavio je čak šest napisa o Konjoviću, između kojih i jedan kojemu je Konjovićeva glazba bila tek povodom, a pravi cilj i doseg svojevrsni idejni program što ga pod naslovom »Pučki element u muzici« (IB br. 29) Nehajev 1917. godine upućuje mladom hrvatskom skladateljskom naraštaju. Na ovom ćemo se mjestu, međutim, zadržati na Nehajevljevim napisima o Konjovićevoj glazbi u užem smislu. Neki od njih upuštaju se i u najsuptilnije pojedinosti skladateljskog posla, kao što je pitanje latentne harmonijske baze naših narodnih melodija i način na koji se Konjović prema njoj odnosi u vokalnom ciklusu *Moja zemlja*.[23] Najopsežniji tekst o Konjoviću objavio je Nehajev, međutim,

[22] M. Kriger, op. cit.

[23] »Muzikalna obradba stiha tek je njegov usavršeniji ritmički izraz« — piše Nehajev u kritici spomenutog koncerta (uspor. IB br. 29a) — što se nadovezuje na teorijske postavke iz »Prologa«: »Ali problem nacionalizma u muzici puno je dublji, puno suptilniji. Radi se o tom, da u umjetnoj glazbi oživi pravi duh pučke muzike, da ne samo melodija, nego da i njezina harmonična i ritmička obradba ostane vjernim izražajem narodnog osjećanja.« Uspor. IB br. 29.

u povodu praizvedbe opere *Vilin veo*, kritiku-studiju koja dva dana uzastopce (27. i 28. travnja 1917) izlazi u listu *Agramer Tagblatt* (IB br. 31). U ovoj iscrpnoj raspravi Nehajev je strašću pravog promatrača kojega veže duboko sustvaralačko savezništvo s umjetničkim djelom o kojemu piše čak i onda kada ga u potpunosti ne prihvaća ni s estetskih ni s tehničkih pozicija, rezimirao samu operu na način koji je, čini se, skladatelju u daljnjem radu na njoj mogao postati podstrekom. Radi se o tekstu koji dokazuje da »induktivni skok kritike na položaj sa kojega će moći otkriti oblike organizacije i sadržaja djela i njegova pojmovnog okvira«[24] *jest* moguć, te da je »prvi postulat tog skoka pretpostavka o totalnoj koherenciji pojava u kontekstu u kojima se njima bavi«. Nehajev u tekstu o *Vilinom velu* niti jednu komponentu djela ne promatra izdvojeno. Zamjedbe o suviše gustoj instrumentaciji i »nametljivim trompetama« u prvom činu nisu potaknute samo estetskim razlozima, nego i obzirima prema dramskom tekstu koji je upravo na tom mjestu »nabit pastoralnim ugođajem duha«. Od uvodnog se zborskog odlomka, primjerice, Nehajev ograđuje kao od »posve suvišne oluje koja množinom munja i podzemne vatre dokazuje libretistovu sklonost za vanjske efekte koji nisu u skladu s unutrašnjim dramskim životom samih likova«. Za Nehajeva opera *Vilin veo* živi je organizam koji se u prvom činu blisko primaknuo idealu nacionalne opere, ali koji zajedno s nedaćama libreta vene u drugom i trećem činu da bi se rasplinuo u nedopustivo operetnom finalu.[25]

Zanimljivo je da se Nehajev na ovu operu vraća nepunu godinu dana kasnije, nakon prvih Konjovićevih zahvata u partituru, koja je na prvoj izvedbi u Zagrebu, kao što je rezimirao Nikola Faller, kod publike doživjela ovacije, a kod kritike — propala. U *Agramer Tagblattu* od 19. veljače 1918. Nehajev odaje priznanje visokom umjetničkom stremljenju autora koji je unatoč nesumnjivom vanjskom uspjehu djela slušao glas vlastite samokritike i svojih visokih umjetničkih kriterija, te pristupio preradbi koja je nadasve pogodovala većoj jedinstvenosti i stilskoj koheziji opere.

Nije nemoguće zamisliti da je Konjovićeva potreba za stalnim usavršavanjem vlastitih opusa u ovom konkretnom slučaju bila potaknuta i Nehajevljevim pronicljivim, angažiranim kritičarskim sustvaralaštvom, pa premda za takvu pretpostavku nemamo dokaza, mogli bismo o njoj govoriti kao o nagovještaju mogućnosti istinske interferencije autorskog i kritičarskog čina u kojoj bi interferenciji ovaj posljednji trebao vidjeti krajnji smisao svog postojanja — kao dokaz

[24] M. Kriger, op. cit.

[25] »Zuerst leise und dann immer ungeschminkter und offener tritt in diesen zwei letzten Akten die Absicht einem Durchschnittpublikum der heimischen Liedertafel (...) einige geläufige Chor- und Solonummern einzuprägen (...) die Schlussszene ist nichts anders als ein Ausflug in die seichteste Operette. Das nationale Element welches der Komponist im 1. Akt durch die Hoheit des vokalen Ausdrucks zu erreichen bestrebt war, wird am Ende durch die Tamburašenartigen Anklänge der städtischen Lieder und Rhythmen besorgt (...) Das Heldenlied wird immer mehr ein internationales Kindermärchen.« Usp. IB br. 31.

da kritika nikada ne može biti profesijom poput bilo koje druge, jer je »umjetnost, pa makar i nešto nižeg reda«.[28]

* * *

Kao što smo naznačili u uvodu, priložena i interpretirana građa na temu Petar Konjović u hrvatskom tisku od 1917. do 1935. godine, unatoč opsegu i heterogenosti upućuje na mogućnost, a i potrebu dvosmjernog sažimanja rezultata, pri čemu je u prvom slučaju objekt istraživanja djelo skladatelja, a u drugome primalaštvo koje ga okružuje.

Posljedica je Konjovićeva osobnog životopisa, a usljed toga i životopisa njegova opusa, da se o nekim njegovim važnim djelima prvi put javno pisalo upravo na stranicama zagrebačkog tiska. Posljedica je bitno drukčije vrste uzajamnosti od one današnje između naše sredine i njezine kulture, da se pisalo mnogo i često, usljed čega sakupljena dokumentacija jamči razmjerno visok prosjek objektivnosti u prosuđivanju odabrane tematike, zadržimo li se na pojmu relativne objektivnosti moguće tek kao suprotstavljanja što većeg broja pojedinačnih iskustava. Dio te relativne objektivnosti jest i činjenica da su osobito ranija Konjovićeva djela bolje uspijevala kod općinstva negoli kod kritike, koja je mahom uočavala raskorak između skladateljevih ne malih ambicija i mogućnosti, te konkretne skladateljske realizacije. U osobitoj se mjeri to odnosi na prvu verziju opere *Vilin veo*, primjerice, koja je u devet zagrebačkih glasila dobila listom negativne ocjene, jednim dijelom zbog manjkavosti libreta i skladateljsko-tehničkih dometa (Benić, Žganec), a jednim dijelom zbog neostvarenih pretenzija u smislu inauguracije nacionalnog remek-djela velikih razmjera, što je u ono doba opsesija i K. Benića i M. C. Nehajeva, opsesija za koju se postavljaju najviši umjetnički kriteriji. »*Vilin veo* odiše tek željom, svakako simpatičnom, da stvori u muzici nešto što će biti posve naše« — piše K. Benić tim povodom i dodaje, između redaka, da je za ostvarenje takve želje potrebno poći korak dalje od vrijednosti što ih ova kultura već ima: Lisinskog, Zajca, Berse... I dok prerađeni *Vilin veo (Ženidba Miloševa)* sedam godina kasnije nailazi na odobravanje, dotle Konjovićev najznačajniji opus, opera *Koštana*, ponovno prolazi kroz sito analitičke kritike (Markovac, Širola, Majer, Šafranek-Kavić, Andrić, Stražnicki, Grgošević, Krenedić) koja s mnogo argumenata uspijeva locirati osnovne značajke ove iznimne partiture što se u okviru tradicije evropske moderne na relaciji Musorgski—Janaček nastoji potvrditi kao autentični predstavnik jedne nacionalne glazbene kulture.

Ako se na prvi pogled pisanje zagrebačkih kritičara o Konjovićevoj glazbi i može učiniti strožim od onoga u nekim drugim našim sredinama, valja imati na umu da je u Zagrebu svoju prvu i treću operu Konjović javnosti predstavio u njihovim prvim verzijama koje su očigledno i prema mnijenju samog skladatelja, zahtijevale reviziju.

[28] H. Gardner, *The Business of Criticism*, Oxford, 1970, str. 12.

Ima sličnosti između najstrožih zagrebačkih kritičara i Miloja Milojevića, primjerice, koji u *Srpskom književnom glasniku* 1923, 1925. godine, a i kasnije, s mnogo naklonosti, ali i strogosti podučava Konjovića o dobrim i lošim stranama njegovih skladbi.[27] Nijansa Milojevićeve pokroviteljske podrške kao da jednim dijelom izvire i iz znanja o načinu na koji se o nekim opusima ovog autora prvi put pisalo u Zagrebu.

Dok je u dodiru s ranim Konjovićevim djelima za zagrebačke glazbene kritičare i izvjestitelje jedno od najvažnijih pitanje njihova nacionalnog identiteta, ono tijekom godina mijenja značaj i produbljuje domet pretvarajući se iz pitanja o folkloru u pitanje o nacionalnom idiomu, ili čak šire, personalitetu (Benić), ali i ustupajući pred tvrdnjom da na visokoj ocjeni Konjovićeva skladateljstva ništa ne mijenja činjenica njegove evropske ukorijenjenosti (Šafranek-Kavić, Stražnicki, Markovac). I napokon, ocjene što su ih hrvatski glazbeni kritičari izricali o Konjovićevim skladbama (u osobitoj se mjeri to odnosi na praizvedbu *Koštane*), čini se da uglavnom nisu trpjele od nepovoljne atmosfere koja se nakon 1934. godine na stranicama zagrebačkog tiska počela širiti protiv Konjovićeve upravničke djelatnosti u Narodnom kazalištu. U svakom slučaju, niti jedan napis ozbiljnih kritičarskih pretenzija nije dopustio miješanje tih dviju sfera.

Spisateljstvo o glazbi u međuratnoj Hrvatskoj onako kako se iskazuje u tekstovima o Petru Konjoviću ovdje promatranog razdoblja osim značajki istaknutih u 1. poglavlju ovoga rada pridružuje se ocjeni J. Horvata da je »hrvatska žurnalistička generacija između dva rata (...) daleko odmakla od starijeg novinarskog naraštaja. Dokrajčeno bijaše za onda doba žurnalista selfmade mena i žurnalista nedovršenih đaka (i nedovršenih žurnalista). Opća evropska naobrazba stečena na izvoru, stručno znanje i metodični rad uzdižu profesiju novinara, koji prestaje biti »tolerirani društveni parija«.[28] S druge strane, za hrvatsku glazbenu kritiku u užem smislu tema »Konjović« bila je gotovo idealna za diferencijaciju već spomenute osnovne dileme onog vremena: kako imati veliku, evropsku, umjetničku glazbu a da ona ipak ostane nacionalna i u vezi sa životom.[29] U ovdje promatranom vremenu pisanja o P. Konjoviću ta je dilema mijenjala intenzitet, a tamo gdje je uspjela zaobići povremene radikalizacije pridonosila je izgrađivanju integriteta hrvatske glazbene kulture, što je važno za doba u kojemu su se i na političkom, ekonomskom i šire umjetničkom planu integrativni i izolacijski procesi odmjenjivali dramatičnom snagom. Jedan od mnogih segmenata unutar kojih se nastoji uspostaviti integritet hrvatske glazbene kulture jest i glazbena kritika, kao pojam koji bi u lûku od teorije do interpretacije nalazio kreativni put do svog predmeta. Za taj je napor stvaralaštvo srpskog kompozitora Petra Konjovića bilo jedan od značajnih izazova.

---

[27] Usporedi tekst, *Tri opere Petra Konjovića*, u: M. Milojević, *Muzičke kritike i članci* (II), Beograd, 1933, str. 56—79.

[28] J. Horvat, *Živjeti u Hrvatskoj*, Zagreb, 1984, str. 239.

[29] Vidi bilj. 6.

PRILOG

IZBOR IZ BIBLIOGRAFIJE (IB)* ČLANAKA I TEKSTOVA O PETRU KONJOVIĆU OBJAVLJENIH U HRVATSKOM TISKU

1. Andrić Josip: Petar Konjović, »Ličnosti«, *Hrvatska prosvjeta*, VII/1920, str. 77.
2. Andrić, Josip: Varijacije »Na selu«, Simfonija, *Narodna politika*, 26. 03. 1923.
3. Andrić, Josip: Opera »Koštana«, *Obitelj*, 1931, br. 18, str. 303.
4. Batistić, Ivo: O prilikama u našoj operi, *Slobodna tribuna*, 2. i 3. 03, 1923.
5. Benić, Krešimir: Opera »Vilin veo«, *Grič*, 1917, prilog 1 i 2, str. 43—50.
6. Benić, Krešimir: Komorni koncert, *Novosti* 1917, br. 64, str. 2.
7. Benić, Krešimir: Opera »Vilin veo«, *Novosti* 1917, br. 115, str. 2.
8. Borković, Milan: »Miloševa ženidba«, *Zagrebački ilustrovani list*, II/1925, br. 38, str. 780.
9. Dobronić, Antun: P. K. (Božinsky), Pjesme za jedno grlo i glasovir op. 2, *Savremenik* 1910, br. 9, str. 674.
10. Dobronić, Antun: Uvod u rješenje krize u upravi kazališta, *Vijenac* 1926, br. 13, str. 344.
11. Dobronić, Antun: Razgovor o aferi, *Danica* 1935, br. 9, str. 6.
12. Dujmović, Zlatko: Opera »Koštana«, *Luđ* 1930/31, br. 7—8, str. 244.
13. Faller, Nikola: »Vilin veo«, *Hrvatska njiva* 1917, br. 10, str. 172.
14. Graf, Milan: Prvi dan »Prstena Nibelunga«, *Novosti* 1921, br. 330, str. 4.
15. Graf, Milan: Uz prvu izvedbu »Pelleasa i Melisande« u Zagrebu, *Novosti* 1923, br. 339, str. 7.
16. Grgošević, Zlatko: »Koštana«, *Književnik* 1931, br. 6, str. 260.
17. Hiršler, Žiga: P. K., Varijacije i Simfonija, *Novosti* 1923, br. 144.
18. Hiršler, Žiga: XIV intimno muzičko veče, *Novosti* 1924, br. 13, str. 7.
19. Ilijić, Stjepan: »Ženidba Miloševa«, *Hrvatski list* (Osijek) 1925, br. 220, str. 2.
20. Krenedić, Kazimir: Matineja Zagrebačke filharmonije, *Riječ* 1923, br. 65, str. 5.
21. Krenedić, Kazimir: Intimno muzičko veče, *Riječ* 1923, br. 81, str. 7.
22. Krenedić, Kazimir: »Ženidba Miloševa«, *Riječ* 1925, br. 92, str. 4.
23. Krenedić, Kazimir: Opera »Koštana«, *Novosti* 1931, br. 9, str. 11.
24. Kulundžić, Zvonimir: Kriza kazališnih uprava, *Danica* 1935, br. 11, str. 15.
25. Lovrić, Božo: Jugoslavenski koncert u Pragu, *Riječ* 1922, br. 127, str. 2.

* Sve upute na bibliografske jedinice u toku teksta označene su kao IB br. — te ih treba konzultirati prema priloženom popisu. Tekstovi nisu navedeni pod izvornim naslovima, nego prema temi kojom se bave.

26. Majer, Milan: »Ženidba Miloševa«, *Zagreber Tagblatt* 1925, br. 230, str. 4.
27. Majer, Milan: Praizvedba »Koštane«, *Morgenblatt* 1931, br. 105, str. 5.
28. Markovac, Pavao: »Koštana«, *Riječ* 1931, br. 16, str. 8.
29. Nehajev, M. Cihlar: Kompoziciona večer P. K., *Savremenik* 1917, br. 12, str. 42.
29a. Nehajev, M. Cihlar: Prolog Kompozicionoj večeri P. Konjovića, *Savremenik* 1917, br. 12, str. 1—4.
30. Nehajev, M. Cihlar: Komorna djela P. K., *Agramer Tagblatt*, 1917, br. 64, str. 1—2.
31. Nehajev, M. Cihlar: »Vilin veo«, *Agramer Tagblatt* 1917, br. 114, str. 1—2 i br. 115, str. 1—3.
32. Nehajev, M. Cihlar: »Vilin veo«, *Agramer Tagblatt* 1918, br. 45, str. 5.
33. Nehajev, M. Cihlar: Naši skladatelji (o ciklusu »Moja zemlja« P. K.), *Jutarnji list* 1923, br. 4047, str. 5.
34. Nevistić, Ivan: Koštana u operi, *Pravda*, 27. 04. 1931.
35. Novak, Viktor: Kompoziciona večer P. K., *Hrvatska prosvjeta*, IV/1917, str. 159.
36. Novak, Viktor: Kompoziciona večer P. K., *Narodne novine* 1917, br. 53, str. 1.
37. Novak, Viktor: »Vilin veo«, *Narodne novine* 1917, br. 98, str. 1.
38. Novak, Viktor: Večer jugoslavenskih pjesama, *Jutarnji list* 1919, br. 2649, str. 5.
39. Novak, Viktor: P. K. »Ličnosti«, *Savremenik* 1920, br. 4, str. 124.
40. Novosel, Vanda: Kompoziciona večer P. K., *Hrvatska njiva* 1917, br. 4.
41. Petris, Hijacint: Razgovor s upravnikom Narodnog kazališta, *Filmski svijet* 1934, br. 1.
42. Polić, Nikola: »Koštana«, *Savremenik* 1931, br. 11, str. 71—76.
43. Schulz, Ernest: Kompoziciona večer P. K., *Jutarnji list* 1917, br. od 06. 03, str. 2.
44. Schulz, Ernest: »Vilin veo«, *Jutarnji list* 1917, br. od 27. 04, str. 2—3.
45. Schwarz, Rikard: P. K., *Morgenblatt* 1929, br. 152, str. 5.
46. Schwarz, Rikard: »Koštana« u Beogradu, *Morgenblatt* 1931, br. 147, str. 5.
47. Schwarz, Rikard: »Knez od Zete«, *Muzičar* 1929, br. 7, str. 4—5.
48. Stražnicki, Stanislav: »Koštana«, *Književne novine* 1931, br. 14, str. 3.
49. Šafranek-Kavić, Lujo: Koncert Zagrebačke filharmonije, *Obzor* 1923, br. 77, str. 2.
50. Šafranek-Kavić, Lujo: »Stotinu popijevaka« P. K., *Obzor* 1923, br. 95, str. 1—2.
51. Šafranek-Kavić, Lujo: »Ženidba Miloševa«, *Obzor* 1925, br. 268, str. 2.
52. Šafranek-Kavić, Lujo: »Ženidba Miloševa«, *Hrvatska pozornica* 1925/26, br. 6, str. 81—87.

53. Šafranek-Kavić, Lujo: Uoči praizvedbe »Koštane«, *Obzor* 1931, br. 89, str. 3.
54. Šafranek-Kavić, Lujo: »Koštana«, *Obzor* 1931, br. 90, str. 3.
55. Šafranek-Kavić, Lujo: »Koštana«, *Obzor* 1931, br. 93, str. 3.
56. Širola, Božidar: »Koštana«, *Hrvatska straža* 1931, br. 89.
57. Tajčević, Marko: Konjovićeva duhovna muzika, *Ćirilometodski vjesnik* 1938, br. 11—12, str. 104.
58. Tanhofer, Tomislav: Organizacija provincijskog teatra, *Naša sloga* 1930, br. 620, str. 4.
59. Vešić, A.: Riječ ima P. K., *15 dana* 1933, br. 7, str. 101.
60. Višošević, Slavko: U povodu 50-god. P. K., *Ćirilometodski vjesnik* 1934, br. 1—2, str. 6.
61. Žganec, Vinko: »Vilin veo«, *Hrvatska prosvjeta* 1917, br. 236/237.
62. A, »Vilin veo«, *Književni jug* 1918, br. 5, str. 201.
63. Ak, »Koštana«, *Kulisa* 1931, br. 13, str. 2—3.
64. -am-, »Vilin veo«, *Obzor* 1917, br. 115, str. 1.
65. Discobolo, Kompoziciono veče P. K., *Hrvatska njiva* 1917, br. 11, str. 180—182.
66. -Ene-, »Ženidba Miloševa«, *Novosti* 1925, br. 275, str. 3.
67. Ferrens, Koncert Zagrebačke filharmonije, *Zagreber Tagblatt* 1923, br. 65, str. 5.
68. Florijan, Nova partitura »Miloševe ženidbe«, *Comoedia* 1924/25, br. 6, str. 6—7.
69. (ie), »Koštana« u praškom Narodnom divadlu, *Komedija* 1935, br. 44 (87), str. 4.
70. -jh-, »Konjovićevština«, *Jutarnji list*, 3. 11. 1935, str. 7.
71. M, »Ženidba Miloševa«, *Agramer Tagblatt* 1925, br. 230, str. 4.
72. Mp, Kompoziciona večer P. K., *Novine* 1917, br. 51, str. 4—5.
73. Mp, »Vilin veo«, *Novine* 1917, br. 76, str. 3.
74. S. T., Duševna nizkost P. K.-a, *Hrvatska* 1917, br. 1707, str. 3.
75. dr. T. K., »Miloševa ženidba«, *Hrvatska metropola*, 1925, br. 54, str. 405—406.
76. dr. T. K., »Miloševa ženidba«, *Mladohrvatski pokret* 1925, br. od 07. 10.
77. Vigilans, P. K. direktor opere, *Pokret* 1923, br. 52.
78. dr. V. K., »Koštana«, *Novo doba* (Split), 1935, br. 121, str. 3.
79. -ž-, Zagrebački glumci traže ostavku, *Večer* 1935, br. 4367, str. 5.
80. x x x, Konjović o zakonu, *Večer* 1935, br. 4374, str. 5.
81. x x x, Kriza u zagrebačkom kazalištu, *Jutarnji list* 1935, br. 8410, str. 7.
82. x x x, Zagrebački glumci raspolažu rezervnim fondom, *Jutarnji list*, 16. 07. 1935.
83. x x x, Povorka glumaca, *Jutarnji list*, 18. 07. 1935.
84. x x x, Koštana u Brnu, *Novosti* 1932, br. 277, str. 10.
85. x x x, Cijelo kazalište čeka da ode P. K., *Novosti*, 14. 07. 1935.
86. x x x, 105 glumaca istupilo iz Narodnog kazališta, *Novosti* 1935, br. 196.

87. x x x, Ministar prosvjete izmijenio pravilnik upravnika P. K., *Novosti*, 25. 01. 1935.
88. x x x, Komisija pregledava rad Narodnog kazališta, *Novosti* 1935, br. 198.
89. x x x, Slučaj P. K.-a, *Balkan*, 13. 08. 1935.

Eva Sedak

PETAR KONJOVIĆ IN THE CROATIAN PRESS

Summary

The author discusses both the reflection of Konjović's works in Zagreb society and the typology of critical approaches, maintaining that the interpretation of documents from the past depends upon the depth and grounding of our contemporary view of such phenomena — in this case, the work of Petar Konjović. The present study is limited to Croatian musical criticism about Konjović, specifically to articles about Konjović as a composer, not about his other activities as conductor, opera director, theatre director, etc.

During the time in question there were some fifty musical critics active in Croatia, some intermittently, some continuously, in a number of musical and general newspapers and journals. The contributions of these critics display a well-developed pluralism, extending from positivist and ideological concepts to phenomenological and structuralist notions. Nearly a hundred articles devoted to Konjović's works are clustered around the year 1917 (the composer's evening and première of *Vilin veo* / The Fairy's Veil), 1923 (the performance of the *Symphony*, of the variations *Na selu* / In the Village), and of the cycle *Moja zemlja* / My Country, 1931 (the première of *Koštana)*, and 1935 (the crisis of the National Theatre).

Among the authors of articles we can particulary mention A. Dobronić, B. Širola, L. Šafranek-Kavić, K. Krenedić, K. Benić, Ž. Hirschler, Z. Grgošević, P. Markovac, S. Stražnicki, M. Majer and others, while the writers N. Polić and M. Cihlar-Nehajev are distinguished by their multi-disciplinary approach. In general, these critical writings are on a rather high level, ranging from discussions of musical detail to treatments of basic questions of national style, to the relationships of national to cosmopolitan elements, as well as to problems of individual creativity.

Konjović's creative work was a significant challenge to Croatian musical criticism as a particular element in the development of the integrity of Croatian musical culture.

A select bibliography of writings about Konjović in the Croatian press (89 items) is appended to the present work.

PETAR KONJOVIĆ — MUZIČKI KRITIČAR »HRVATSKE NJIVE« 1918. GODINE

DUBRAVKA FRANKOVIĆ (Zagreb)

Pregled muzičko-kritičkih članaka koje je Konjović objavio u časopisima i dnevnoj štampi usmjerava pažnju na *Hrvatsku njivu* iz 1918. kao reprezentativnu tribinu njegove muzičko-kritičke djelatnosti: u tom je časopisu objavio najveći broj muzičkih kritika, u slijedu muzičkih događaja 1918. u Zagrebu. Ostavio je zanimljivo koncipirana, svježe pisana i stručno obrazlagana svjedočanstva o vrsti i kvaliteti te problematici muzičke produkcije i reprodukcije u tom vremenu i prostoru.[1] Konjovićeve muzičke kritike (i članci o muzici) objavljeni u *Hrvatskoj njivi* 1918. omogućili su uvid u njegovo ideološko-estetsko opredjeljenje i neke metode kritičkog pristupa fenomenu muzičke umjetnosti. Radi se o Konjovićevoj muzičko-kritičkoj djelatnosti koja se razvijala u uskoj povezanosti s njegovim kompozitorskim radom, u specifičnoj društvenoj angažiranosti u povijesnom trenutku 1918. godine.[2]

Hrvatska njiva počela je izlaziti kao tjednik ratne 1917. Trebala je biti »predstavnik kulturnog, političkog, gospodarstvenog i socijalnog nastojanja« i podupirati »sve zdrave težnje« a kritički prikazati »naše narodne nedostatke«; nadalje (prema izjavi redakcije objavljenoj u prvom broju), bila je zamišljena kao »slobodna tribina sviju naprednih elemenata«, a njena je zadaća bila »konsolidacija narodnih sila

---

[1] Uspor. Katalog bibliografije jugoslavenske periodike (autorski, stručni i predmetni), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb.

[2] O svom dolasku u Zagreb Konjović je napisao u svojoj knjizi *Ličnosti:* »Svi ovi utisci, misli i doživljaji, saopšteni pod naslovom 'Iz muzikalnog Zagreba', nastali su u vremenu kada onaj najživlji interes svih nas beše vezan za ishod sudbonosne krize u koju je veliki svetski rat uvrtložio našu rasu. Sav duhovni život našeg naroda beše ugašen i utrnuo; tinjao je samo u Zagrebu, kamo smo se skupljali da čuvamo svetu vatru svojih nada i uzbuđenja« (Zagreb 1920, str. 207). O tome također i podatak iz Konjovićeve biografije (pisana mašinom, bez datuma i potpisa, 1 list. Nalazi se u Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU, Zagreb, u građi »Petar Konjović«): »(...) Za vreme rata, posle mobilizacije i evakuacije Zemuna, i pošto je bio proglašen nesposobnim za vojsku, živio i radio, od 1914—1916. kao kompozitor u Somboru. Zatim 1917. do svršetka rata, kao kompozitor (kompozicioni koncert 3. III i premijera 'Ženidba Miloševa — Vilin veo' 25. IV. 1917. u Zagrebu), pisac i kritičar u Zagrebu«.

u sadašnjosti i priprava za životna pitanja budućnosti«. Sadržaj *Hrvatske njive* grupiran je u šest tematskih cjelina koje su odgovarale područjima zadataka: politika, socijalno-ekonomska pitanja, kulturno-naučna razmatranja, književnost i umjetnost, listak i rubrika uredništva. Svaka tematska cjelina podijeljena je u specifične podgrupe. Tako je »književnost i umjetnost« obuhvaćala književnost, muziku, umjetnost (likovnu) i kazalište. Urednik i pokretač *Hrvatske njive* bio je publicist Juraj Demetrović, a među suradnicima bila su i neka poznata imena predstavnika znanosti, umjetnosti i književnosti jugoslavenskih naroda. Orijentacija časopisa obuhvaćala je lepezu tendencija i kretanja koja su težila stvaranju Jugoslavije.

U muzičkoj rubrici *Hrvatske njive* 1918, od ukupno četrdeset i jednog priloga, Petar Konjović je napisao dvadeset i osam: *Koncert hrv. glazbenog kluba Lisinski* (br. 10, str. 170); *Miroslav Šlik* (br. 10, str. 171); *Klavirno veče Alfreda Hoehna* (br. 10, str. 172); *Zlatko Balokovič* (br. 12, str. 210); *Tadeusz Lovczynski* (br. 12, str. 210); *Plesno veče Luci Kieselhausen* (br. 12, str. 211); *Violinista Feuermann* (br. 12, str. 211); *Fran Lhotka, Minka* (br. 13. str. 227); *Koncerti* (E. Gerhard, J. Lhevine, br. 14, str. 244); *Claude Debussy* (br. 14, str. 244); *Repriza Gounodova 'Fausta'* (br. 14, str. 245);*Kompoziciona večer grofice Dore Pejacsevich* (br. 15, str. 266); *Naša pučka pjesma* (br. 16—17, str. 285); *Komadić romantike* (J. Culp, P. Bender, br. 16—17, str. 295); *U spomen Claudu Debussyu* (br. 16—17, str. 298); *Dani ljepote i radosti* (br. 18—19, str. 301); *Pok. prof. Vilko Novak* (br. 20—21, str. 361); *Gostovanja u operi* (br. 20—21, str. 361); *Na koncertu* (br. 22—23, str. 396); *Osvrt na opernu sezonu* (br. 26, str. 444); *Muzički život u Zagrebu* (br. 27, str. 468); *Hrvatska filharmonija* (br. 34, str. 580); *Nova muzička izdanja* (br. 35, str. 606); *Pred koncertnu sezonu* (br. 38, str. 653); *Koncerti* (Hrv. pjev. klub Lisinski, A. Košćević, br. 39, str. 671); *Jedna repriza* (br. 39, str. 672); *»Lisinski« u Beču* (br. 42, str. 718); *Češki kvartet* (br. 43, str. 734).

Većina je nabrojenih Konjovićevih članaka kritički prikaz određenog koncerta ili operne izvedbe, ali se među njima nalaze i prigodni napisi o jednoj umjetničkoj ličnosti, muzičko-teoretska i estetička skica, polemički intoniran prikaz, kritički »referat«, »programatski« članak i »primjedbe unaprijed«. Nije moguće oštro dijeliti članke napisane uz muzičku izvedbu od onih ostalih. »Ocene« i »kritike u povodu« sadrže uvijek i neku opću temu, važnu u formiranju muzičkog života kakav je Konjović poticao i podržavao, a »opći« su članci (nazovimo ih tako) nastali na nizu pojedinačnih kritika i ocjena. Nisu pisani samo za odabrane pa je vidna angažiranost izlaganja i Konjovićevo nastojanje da pruži što više podataka i da rastvori problem što šire, a sve na skučenom prostoru teksta za muzičku rubriku tjednog lista. Mnogi su članci relativno kratki, pogotovu u usporedbi sa člancima o politici i socijalno-ekonomskim pitanjima.

U uvodnom dijelu članka Konjović ukratko postavlja predmet kojim se želi baviti, u uskoj vezi s muzičkim događajem o kojem kritički piše — ili iznosi lapidarnu ocjenu koncerta, odnosno muzičko-scenske izvedbe. Čitalac nakon prvih rečenica može odlučiti pročitati

ili ne ponuđeni tekst, ali čak ako »okrene list«, ostaje osnovna informacija. Tako shvaćen uvodni dio, možda je rezultat Konjovićeva smišljenog postupka, no moguć je i kao spontan izraz njegove impulzivnosti i zagrijanosti za ono o čemu piše i zbog čega piše. (Na primjer: »Večer je bila u znaku modernije i najmodernije jugoslavenske zborne literature«, *Koncert Lisinski;* ili: »...naše sposobnosti ne zaostaju za onima, što nam dolaze sa strane«, *Miroslav Šlik;* ili: »(...) Ovako se čini, da su naše agenture samo ekspoziture bečkih i peštanskih agenata, i da mi moramo klimati glavom i plaćati džepom sve ono, što Beč pronađe dobrim da nam liferuje«, *Violinista Feuermann*).[3]

Uvodni dijelovi Konjovićevih kritika pokazuju intenciju njegova pisanja: prateći razvoj hrvatskog muzičkog života, Konjović se zalaže za afirmaciju jugoslavenske muzičke umjetnosti u domaćoj i stranoj sredini;[4] teži k zbliženju jugoslavenskih kompozitora; naglašava da je visok reproduktivni nivo preduvjet za uspješno predstavljanje u svijetu; zahtijeva otvorenost prema slavenskoj muzičkoj kulturi, posebno češkoj, kao srodnoj i izuzetno vrijednoj; upućuje čitaoca u muzičku umjetnost, osjetljiv je za stilske značajke autora, djela i epoha; podstiče poštovanje svojeg i pozitivnu težnju za ravnopravnost s drugima.

Srednji dio teksta redovito je logički nastavak i opširnija razrada uvoda i odnosi se na izvođače, autore, djela i programsku koncepciju koncerta ili muzičko-scenske izvedbe. Izvođače Konjović ocjenjuje stručno, s poznavanjem problematike njihove specijalnosti i sa željom da svoj sud što potpunije obrazloži. Komentira i koncerte stranih umjetnika, ali domaćim — Konjović ih često označava kao hrvatske, srpske i slovenske — posvećuje drugačiju pažnju. Njihove umjetničke ličnosti promatra kao dio integralne nacionalne jugoslavenske muzičke kulture u »novom uzletu«.[5] U ocjenama koncerta stranih umjetnika (a tek ponekog domaćeg) Konjović je bliži zahtjevima »čiste« muzičke kritike i to onda kad piše bez pritiska kulturno-političke prekoncepcije. Tada je težište na informacijama i sudovima o djelima i autorima (o čemu katkad piše dosta opširno) te bitnim značajkama

[3] Broj *Hrvatske njive* 1918. i strana na kojoj su objavljeni ovi članci navedeni su u tekstu uz popis svih Konjovićevih članaka.

[4] U pisanju o hrvatskoj, srpskoj i slovenskoj muzici i muzičarima Konjović često upotrebljava termin »jugoslavenski« i »naš«, u skladu sa koncepcijom političkog i kulturnog jedinstva Hrvata, Srba i Slovenaca, koju zastupa.

[5] U komentaru uspješnog koncerta violiniste Miroslava Šlika, na primjer, Konjović ističe značajnu umjetnikovu individualnost i — podjednako — ulogu njegova profesora Vaclava Humla, da bi zaključio: »ovaj koncert bio je neka vrsta ispita naše majstorske škole«. I još jedan primjer: u napisu o koncertu Zlatka Balokovića uz tvrdnju da je Baloković i po najstrožim kriterijima ravan najboljim internacionalnim violinistima, Konjović ističe izvedbu »mladog hrvatskog kompozitora« (Oskara Jozefovića) kao Balokovićev »gest« koji »ima svoju ljepotu«, jer »tek u neprestanom i međusobnom upotpunjanju naše produktivne i reproduktivne umjetnosti možemo gledati stalno napredovanje i širenje naših umjetničkih nakana i misli« (*Hrvatska njiva* 1918, br. 10, str. 171;*Isto*, br. 12, str. 210).

izvedbe.[6] Takve su kritike ipak u manjini, toliko je izrazita Konjovićeva sklonost i potreba za isticanjem nacionalnog (što znači jugoslavenskog, i ponekad i slavenskog) kao najvažnijeg kriterija u ocjeni nekog muzičkog rezultata ili zbivanja.[7]

Među Konjovićevim člancima u *Hrvatskoj njivi* 1918. nalazi se i nekoliko muzičko-kritičkih priloga karakterističnih za njegov pristup hrvatskim, srpskim i slovenskim kompozitorima na početku 20. stoljeća. Konjović ne skriva radost što oni postoje i rade, što se njihova djela javno izvode. Pomoću analize muzičkih djela (na razini novinske muzičke kritike) pokušava utvrditi osnovnu estetsku orijentaciju i opredjeljenje autora te umjetnički doseg djela. Tim člancima ujedno poučava čitaoce i upućuje ih prema poznavanju jednog dijela suvremene muzike. Autorima svojim pisanjem pruža nužan odjek, još jedan način reagiranja javnosti na njihov rad. U tom su smislu posebno značajni Konjovićevi kritički prikazi *Koncert hrv. glazbenog kluba Lisinski, Fran Lhotka — Minka* i *Kompoziciona večer grofice Dore Pejacsevich.* Bili su to bez sumnje muzički događaji sezone: prvi je koncert predstavio publici uglavnom suvremenu hrvatsku, slovensku i srpsku zborsku literaturu, drugi — novu hrvatsku komornu muziku žene kompozitora; operna premijera predstavila je najnovije djelo tada mladog hrvatskog kompozitora. Ova tri teksta povezuje isto, već označeno, autorovo očište.

U tekstu o koncertu pjevačkog zbora *Lisinski* Konjović komentira izvedbe djela hrvatskih, srpskih i slovenskog kompozitora kao uspješno uklapanje u preporod jugoslavenske umjetnosti. Tom prilikom piše da se nova umjetnička nastojanja sastoje »u slobodnom, dakle modernom formiranju onih umjetničkih težnja i smjerova, koji niču i postaju iz plođenja velike i primitivne umjetnosti naše nacije i naše rase sa stvaralačkim duhom umjetnika iz te rase«, a »individualistička svojstva i odlike naših umjetnika« odlučit će »kakvi će biti i kakvi će se činiti oblici«. Tri pjesme (od šest) za peteroglasni mješoviti zbor op. 2 *Antona Lajovica* (br. 3 *Črna lutnja,* br. 2 *Večernja pesem* i br. 5 *Napitnica*) ukazuju — prema Konjoviću — na »evolucioniranje i odstupanje od bliskih, ali tuđih uzora njemačkih, udubljivanje u sebe i vraćanje vrelima pučke umjetnosti«. Konjović razabire Lajovica kao

[6] Uspor. *Klavirno veče Alfreda Hoehna;* Konjović piše: »Klasičnu, objektivnu ljepotu čiste umjetnosti — izvrsne primjere arhaističkog larpurlartizma — dao je Hoehn u prekrasnoj, stilom i tehnički prekaljenoj interpretaciji triju malih sonata Scarlattijevih« (*Isto,* br. 10, str. 172); o poljskom tenoru Tadeuszu Lovczynskom, Konjović je napisao: »Glas mu je lijep ali mali, i čim ulazi u tenorske visine (...) on se izlaže velikim naporima, što se izrazuje ne samo u forciranom pjevanju nego i u mučnoj masci lica i sve to kvari utisak. Ako se glas ne razvija slobodan, neprimjetnim spajanjem takozvanih registra, bez sustezanja i bez zadržavanja u grlu, on se ne može dati potpuno i ne može dobiti meku i mliječnu liniju, kroz koju jedino djeluje neposredno (...) Samo program večeri trebao je imati jednu višu umjetničku mjeru. Danas je neukusno pjevati na koncertu uz glasovir odlomke iz modernih opera. Te su stvari i mišljene i pisane da se prikazuju uz sva pomoćna sredstva pozornice« (*Isto,* br. 12, str. 210/211).

[7] Uspor. Hrvatska njiva 1918, *Večeri pjesama Julije Culp,* br. 16—17, str. 295; Isto, *Uz koncert pjevača Paula Bendera,* str. 297.

»jednog od naših najozbiljnijih«, iako njegova »umjetnička misao i težnja ne može svagdje da nađe adekvatan izraz«. Antunu Dobroniću (na koncertu je bio zastupan s tri pjesme iz ciklusa *Pjesme neostvarene ljubavi* za mješovit zbor op. 9: *Predviđanje smrti, Želja ljubavi* i *Vapaj za životom*), pristupio je Konjović sa znatnom pažnjom, očito iskreno zainteresiran za njegov umjetnički stav i razvoj. Ističe dvije osobine: nerijetku upotrebu (često uspješnu) elemenata iz muzičkog izražavanja »svoga puka« (ojkanje, na primjer), i vrlo slobodnu obradu višeglasja prema zakonima narodne muzike. Konjoviću se ipak činilo da Dobronić još ne poznaje dovoljno sve njezine zakonitosti (zamjera upotrebu velikih intervalskih skokova u melodici, aritmičnost, te asonantnost u harmoniji), ali ga pozdravlja kao umjetnika »ne samo zanimljiva, nego i veoma ozbiljna nastojanja, nacionaliste i moderniste, koji je još možda u sredini borbe sa samim sobom«. Vjeruje »da Dobronić ide dobrim putem«.[8] U *Kozaru* Stevana St. Mokranjca Konjović uočava »briljantan tip ne samo nacionalnosti u umjetnosti, nego i klasično jasnog vokalnog stava«. Smatra da *Kozar* nije dekorativno nacionalan, već nacionalni karakter »izbija iz cijele strukture tog djelca«. Mokranjac, prema Konjoviću, nije samo postavio problem nego ga i riješio. *Kantatu* za muški zbor Franje Dugana *(Naša pjesma)* Konjović proglašava za »dokument vremena, koje je već za nama«, uz konstataciju da pripada drugom idejnom, osjećajnom i kulturnom krugu. S nekoliko riječi osvrnuo se na *Zvezdu,* zbor Stevana K. Hristića, (smatrajući da je Hristić »možda najsuptilnija lirska natura u srpskom dijelu jugoslavenskih kompozitora«), te na zbor *Perun* Frana Lhotke (»seriozan«, ali bez prave korespondentnosti s Vidrićevim stihom).[9]

Kompozitorsku ličnost Dore Pejačević promatra Konjović s obzirom na njena »artistička svojstva«, koja su — po njemu — dijelom rezultat njena školovanja u sredini »stranoj i tuđoj našoj umjetnosti i atmosferi« i njene želje da bude »hrvatski umjetnik«, što kod ocjenjivanja »u isti mah diže mjeru i čini je težom«.[10] Snažan utjecaj »njemačkog gledanja na umjetnost u njemačke škole« očituje se — prema Konjoviću — u suverenom vladanju formom i visokim tehničkim stupnjem, ali takva tehnička perfekcija ne »oslobađa personalnu ekspresiju, ono što se ruga formi, nego je sputava (...) da dođe u struje u kojima se daje samo svoj i najličniji izraz« i time dosegne

[8] *Hrvatska njiva* 1918, br. 10, str. 171/2. Zanimljive su Konjovićeve usporedbe Lajovic — Dobronić i Dobronić — Milojević u istom članku.

[9] Na kraju prikaza Konjović ističe: »Cijeli taj program — i obimom veoma težak — izveo je 'Lisinski' pjevačkim i umjetničkim sredstvima, koja su u našim prilikama sasvim neobična i vanredna. To je jedno od onih društava, koje je raskrstilo s diletantizmom, koje sve svoje sile stavlja na raspolaganje izvrsnom svom artističkom vođi (prof. F. Lhotka). 'Lisinski' je stigao do stupnja na kom se o njegovu radu mora voditi račun i sa širega kulturnog gledišta. Možda je on zametak velikom akademijskom zboru, koji je toliko potreban i Zagrebu i hrvatskoj umjetnosti. Ovaj koncert je posvjedočio još i to, da rad u onoj kulturnoj instituciji, gdje je vođenje posla u pozvanim i pravim rukama, mora ići naprijed i uspješno.«

[10] *Isto,* br. 15, str. 266/7.

»modernizam«. Ako Dora Pejačević želi biti zaista nacionalni umjetnik — zaključuje Konjović — mora imati svoj »personalni izraz«, u kojem se »kao najfiniji refleksi moraju odbijati sva ona svojstva i osobenosti, što duhovni život cijele naše nacije čine svojim, slobodnim, emotivnim, evolutivnim i — *last not least* — tipičnim«. Slijedi Konjovićevo razlaganje, tipično za njegov način mišljenja o nacionalnom u umjetnosti (ovdje u skraćenom izvodu): »nacionalizam (...) nije dekorativan, nacionalnost nije u tome, ako se sa par deskriptivnih tonova, crteža, boja podsetimo na nekoju etničku sredinu (...) nacionalizam je u cijeloj krvi, u cijelom mišljenju (...) u cijeloj zasnovici i građi umjetničkog djela, u atmosferi, koju to djelo donosi (...) U našoj artističkoj sferi to mora da se izrodi doticajem primitivne naše narodne psihe sa ličnim osjetljivostima umjetnika«. Konjoviću se čini — slijedeći takva svoja shvaćanja u kritičkom sudu o izvedenim djelima Dore Pejačević — da su i suviše »čvrsto vezana za utvrđene crte muzičkih oblika« te da se u njima »forma neprestano ističe da potisne izraz«. Ipak, Konjović vjeruje u mogućnosti autorice, u njeno znanje, dispozicije i volju da nađe »svoj put i snađe se sa sobom«.[11]

U ocjeni opere *Minka* Frana Lhotke Konjović utvrđuje da je kompozitor pošao putevima »postvagnerijanaca«: svoje je djelo »radio i izradio na principu leitmotiva«. Za razliku od Wagnera čiji su »leitmotivi, i shvatanje leitmotiva« izišli iz »koncepcije cijelog njegova djela, iz cijelog njegova dramatskog stvaranja«, Lhotkini su leitmotivi, ističe Konjović, »formalistički i principski«, u oštrom i neprekidnom sukobu s dramskim djelom i stvarnim kompozitorskim sposobnostima Lhotka je izvrstan u instrumentaciji (samo katkad suviše nemirnoj), dobar je u vokalnom dijelu s izrazito visokim tehničkim zahtjevima, što je karakteristika novih muzičkih smjerova. Konjović ukazuje na ulogu libreta, u ovom slučaju bez čvršće dramske konstrukcije, bez psihološke uvjerljivosti likova i bez pjesničke ljepote riječi. Pita se kako je Lhotka mogao »svoje artističke sposobnosti« vezati uz »ovu beznačajnu i nevješto skalupljenu građu«. Konjović ustvrđuje da opera *Minka* nije nacionalno djelo — ni tematikom drame, ni korištenjem »modulativnog bogatstva našeg jezika«, ni melodikom kojoj bi izvorište bilo u pučkoj muzici. Zapaža Lhotkino »intenzivno osjećanje muzike i njegova umjetnička sredstva (koja su) znatna i simpatična«. U ocjeni opere Konjović polazi od svojih velikih uzora Musorgskog i Janačeka, ali ne zaboravlja povijesne i društvene te kulturne okolnosti u kojima je *Minka* nastala. Preporuča Lhotki da se odluči »na koncepcije, u kojima najbolje može riješiti pitanja svoga ličnog umjetničkog izraza i svojih težnji«.[12]

---

[11] Na tom su koncertu izvedeni: *Sonata u b-molu* za violinu i klavir, op. 43, *Slavenska* 1917, posvećena Zlatku Balokoviću; *Kvintet u h-molu* za klavir, violinu I, violinu II i violončelo, op. 40, 1915/1918; *Gudački kvartet* u F-duru, op. 31, 1911. (Potpuni podaci o izvedenim djelima prema K. Kos, *Dora Pejačević*, JAZU, Zagreb 1982, str: 124—130, 198, 115—124 i str. 195, 130.)

[12] *Hrvatska njiva* 1918, br. 13, str. 227/8. U ovom kritičkom osvrtu Konjović ocjenjuje i pjevače, doprinos dirigenta, mogućnosti orkestra, probleme režije.

Uz ove Konjovićeve kritičke prikaze potrebno je primijetiti: nisu napisani s onom preglednošću i jasnoćom koju nalazimo u nekim drugim. Čini se stoga što je Konjović u susretu s ovim autorima i djelima na putu novih estetskih opredjeljenja i sam tražio — ali nije uvijek i nalazio — pravi način da ih tumači i jasne formulacije da ih ocijeni. Ni terminologija kojom se služi nije uvijek dovoljno diferencirana ni izbalansirana.

Konjovićev pristup mladim kompozitorima o kojima je pisao u spomenutim kritičkim člancima 1918. godine izrazito je usmjeravajući. No smjernice koje je pružao nisu bile dovoljno precizne: upućivao je tako na »primitivnu umjetnost naše nacije i rase«, na dodir »primitivne naše narodne psihe sa ličnim osjetljivostima umjetnika«. Nije negirao pojedinačne umjetničke dosege, ali je smatrao da su se spomenuti kompozitori ideološki-estetski i kompozitorsko-tehnički našli na putu pogrešnog usmjerenja (D. Pejačević i F. Lhotka) ili još nisu dosegli svoje opredjeljenje (A. Lajovic, A. Dobronić). Konjović je priželjkivao »jugoslavenski muzički izraz« i sugerirao ga na način određenog ideološkog apriorizma.[13]

Gotovo svaki Konjovićev muzičko-kritički članak ima — uz već spomenute formalne i sadržajne značajke — i svoju »temu«. Implicirana je u predmetu i sadržaju prikaza i upućena čitaocima kao posebna kratka pouka, poruka ili problem za razmišljanje. »Tema« nije u naslovu niti je unaprijed zadana (postavljena); izazvana je (i nalazi se u) samim muzičkim zbivanjima, onima koje Konjović komentira, stoga je neosporno živa i aktuelno povezana uz vrijeme i sredinu: tiče se problema muzičkog stvaralaštva i muzičke reprodukcije, muzičkog obrazovanja i organizacije muzičkog života kao integralnog dijela no-

[13] U tom je smislu karakterističan tekst: »Danas, prije nego što se rat svrši, umjetnost naša, a prije svega muzika, koja ide najdublje u sve redove našega društva, ima svoje posebne i velike zadatke. Ona je baš jedna od onih snaga, koja, uvjerljivo i nesavladivo, spaja i vezuje sve naše krajeve i plemena u jednu i jedinstvenu cjelinu; u bezbroju njenih formi i ispoljavanja izrazuje se jedan i jedinstven duh stvaranja jedne i jedinstvene rase« (P. Konjović, *Muzički život u Zagrebu*, Hrvatska njiva 1918, br. 27, str. 468). Ovdje treba reći da spomenuti mladi kompozitori nisu bili jedini o kojima je Konjović pisao u Hrvatskoj njivi 1918., ni polazište za ocjenu nije bilo uvijek to isto, iako je nesumnjivo dominantno. (Index imena hrvatskih, srpskih i slovenskih kompozitora o kojima je Konjović tada pisao priložen je na kraju bilježaka.) Zbog potpunijeg uvida u tadašnji Konjovićev kritičarski napor, upozoravam na njegov prikaz štampane kompozicije S. Stančića, *Preludij* za klavir. Ne zbog autora (koji je ipak bio u prvom redu pijanista), već zbog Konjovićeve ocjene i načina na koji je pristupio toj kompoziciji: gotovo su usputne primjedbe da je kompozicija građena na »držanom basu« u kojem se »neprestano javlja motiv u čijim intervalima i ritmu ima nešto slavenski«, a »jedan nešto duži motiv (...) mogao bi podsjetiti na neke elegične motive međumurske ili maćedonske (!)«; naglasak je na bavljenju arhitektonikom muzičke forme ove male kompozicije, njenim rastom iz motiva koji je »sposoban da se razvija i da tok cijelog muzičkog stava učini pokretljivim i zanimljivim«. Vrijednost ove Stančićeve kompozicije zapazio je, dakle, Konjović u njenim sasvim muzičkim osobinama, i priznao je to bez sustezanja. (Oslanja se, najvjerojatnije, na poznato estetsko stajalište koje formu i muzičku supstanciju apsolutizira: »Die tönend bewegte Formen« rekao je E. Hanslick, kao odgovor na pitanje o muzičkom sadržaju). Uspor. Hrvatska njiva 1918, br. 35, str. 606/7.

vog društvenog kretanja jugoslavenskih naroda, prijelomne 1918. godine. »Teme« su većinom složene od nekoliko problematskih slojeva. Na primjer: muzičko stvaralaštvo Konjović razmatra u najužoj povezanosti s estetskim opredjeljenjem u muzičkoj umjetnosti (tako u člancima: *Koncert hrv. glazb. kluba Lisinski, Lisinski u Beču, Kompoziciona večer grofice Dore Pejacsevich*); problemi »nacionalizma« u muzičkoj umjetnosti (i kako to Konjović piše) javljaju se i u drugačijem kontekstu: uz strana gostovanja, reproduktivno — interpretativne mogućnosti umjetnika, specifičan repertoar (tako u: *Komadić romantike, U spomen Claudu Debussyu*, i dr.); tema muzičkog obrazovanja uz pitanja vrhunske kvalitete reproduktivnih umjetnika, kao spona približavanja muzičkih kultura i kontakata sa međunarodnim muzičkim svijetom, prisutna je u nekoliko članaka (*Miroslav Šlik, Zlatko Baloković, Lisinski u Beču, Koncert Elene Gerhardt*, na primjer). I repertoarna politika, njen organizacioni, kulturni i društveni aspekt, tretira se također na razini »teme«. Organskim prisustvom ovih »tema« u muzičko-kritičkim člancima objavljenim u *Hrvatskoj njivi* 1918. približio se Konjović potpunijem kritičarskom zadatku: uz informaciju i ocjenu, insistirao je na važnom u sferi svog djelovanja, bez obzira u kojem se obliku ili kojom se prilikom ono javlja: Poneke među »temama« bile su za Konjovića osobito značajne za trenutak u kojem se javljaju i za »životna pitanja budućnosti«. Podiže ih stoga na razinu samostalnog, opširnijeg programatskog teksta: istovremeno ili u slijedu sa svojim muzičko-kritičkim osvrtima objavljivao je Konjović u *Hrvatskoj njivi* 1918. i članke *Naša pučka pjesma, Osvrt na opernu sezonu, Muzički život u Zagrebu, Hrvatska filharmonija* i *Pred koncertnu sezonu.*[14]

[14] Raspravu *Naša pučka pjesma* napisao je Konjović u povodu koncerta »narodnih« pjesama pjevačkog društva *Lisinski* (Zagreb, 24. IV 1918); tada je izvedeno preko trideset pučkih pjesama u obradi hrvatskih kompozitora A. Zagorca, A. Dobronića, V. Žganca, F. Lhotke, Z. Špoljara. Rasprava je opširna i svojim sadržajem prelazi okvire zadatka ovog rada. Iako u njoj Konjović kritički sudi o načinu na koji su pojedini kompozitori obradili pučke napjeve, ipak su više prostora zauzeli (kraći) historijski prikaz razvoja zapisivanja narodnih pjesama i problemi umjetničke obrade (Stanković, Kuhač, Mokranjac, Kuba) te neka muzičko-teoretska i muzičko-estetska razmišljanja (Uspor. Hrvatska njiva 1918, br. 16—17, str. 285—288). *Osvrt na opernu sezonu* polemički je članak. Iz prošlog zbivanja on je okrenut budućnosti kako je Konjović vidi te se može shvatiti kao anticipacija njegovih kasnije (djelomice) realiziranih zamisli. Pojedine primjedbe, koje je Konjović iznosio u prikazima pojedinih opernih izvedbi, u ovom su članku uopćene: treba zainteresirati *cijelo* općinstvo za rad hrvatskog zemaljskog kazališta; to je prvo kazalište na slavenskom jugu, ide za svojim ciljevima i »mora živjeti posebnim životom i po zakonima koji nastaju iz gibanja naše umjetnosti u životu naše rase«; repertoar je »ogledalo rada u kazalištu«, on je »cjelina«, jedan »posao« u kojem se — kroz jednu sezonu — »izrazuje izvjesna osnovna misao i shvatanje umjetnosti koje valja da se unese u publiku«; repertoar u sezoni 1917/1918. nije zadovoljio tom zahtjevu: nije značio ništa u »umjetničko-uzgojnom« ni u »nacionalno-uzgojnom« pogledu: jugoslavenski i slavenski operni repertoar bio je zapostavljen. Konjović traži radikalno rješenje (»materijalno i moralno«) pitanja orkestra, solista, zbora, baleta, dirigenta; treba obnoviti »opernu zbornu školu«, treba pomišljati i na spremanje opernih snaga i za druga kazališta na slavenskom jugu, ukratko: potrebna je reforma u idejama, radu i materijalnim odnosima (Uspor. Isto, br. 26, str. 444). Za kritički referat *Muzički život u Zagrebu* može se reći da je nastavak uopćavanja problema o kojima je Konjović pisao u kritičkim prikazima muzič-

* * *

Konjovićevi tekstovi objavljeni u *Hrvatskoj njivi* 1918. godine djelomično demantiraju njegovu primjedbu da su pisani »na prekide« i da »nemaju pretensiju jednog definitivnog suda i konačno fiksiranog pogleda na umetnost reči i tona«.[15] Konjović zaista nije komentirao svaki koncert ili muzičko-scensku priredbu kvantitativno bogate sezone 1917/1918. u Zagrebu. Napisao je ipak dovoljno tekstova koji danas omogućuju uvid u kontinuirano praćenje razvoja muzičkog zbivanja — ostvarenja i problematiku, jer Konjovićev izbor nije bio slučajan. Ako su ti članci — prema Konjoviću — trebali samo »probuditi interes za umetnost« i bili namijenjeni »onima koji vole umetnost«, ipak su pisani sa sasvim određenim »pogledom na umetnost reči i tona«, makar Konjović 1920. misli da »sud nije definitivan«, a pogled »konačno fiksiran«.[16] Sudovi koje je u svojim kritikama izricao nisu ni mogli biti uvijek definitivni, posebno onda kada su se odnosili na umjetnike (kompozitore) koji su tek koncipirali svoj muzički put.

---

kih događanja u Zagrebu (pa i u *Osvrtu na opernu sezonu*), kvantitativno bogate sezone 1917/1918. Osnovne su Konjovićeve tvrdnje: — potrebno je »regulisanje naših umjetničkih prilika i umjetničkog života u Zagrebu«, što znači, među ostalim, od »tuđih« umjetnika okrenuti se »našim« i »našoj nacionalnoj umjetnosti«; — Zagreb treba postati »nacionalni muzički centar« iz kojeg će se širiti »nove umjetničke ideje (...) kao objava naše nacionalne obnove širom svih hrvatskih, svih srpskih i svih slovenačkih krajeva«; — s tim u vezi postavlja se problem muzičke kulture u provinciji: treba težiti osnivanju što većeg broja »narodnih« kazališta u kojima će se izvoditi nacionalna djela; — potrebno je učvrstiti kontakt kompozitor — publika, izdavanjem kompozicija i njihovim izvođenjem; — Zagreb nema dobar orkestar, a »regulisanje našeg novog muzičkog života« nezamislivo je »bez intenzivnog razvijanja simfonijskog orkestralnog kulta« (Uspor. Isto, br. 27, str. 468). O istom problemu usp. Konjovićev tekst u članku *Koncerti* (Isto, br. 14, str. 245): »U interesu razvoja hrvatske reproduktivne umjetnosti ne može se preko tih stvari mučke preći i ja se ne ustručavam reći, da u današnjim prilikama orkestar naše opere jedva stiže da relativno odgovara svojim zadacima u operi. Ako se raspolaže sa dovoljno mjere za odnose, koji postoje, onda se ovako heterogen orkestar ne može potezati još i za zadatke, koje ne može da riješi, kako treba.«

Osnivanje Hrvatske filharmonije (sredinom srpnja 1918) Konjović je komentirao odmah u članku *Hrvatska filharmonija* (Uspor. Isto, br. 34, str. 580). »Po svojoj strukturi«, napisao je, »po svom programu i metodama koje hoće da primijeni u svom radu, Hrvatska filharmonija nije društvo akademsko, s izolovanom tendencom (...) prikupljanjem i organizovanjem muzikalne publike s jedne i muzičara s druge strane, organizacija ova je tek na početku svoga rada i svojih zadataka (...) Hrvatska filharmonija, mada se organizuje u Zagrebu — i Zagreb će od nje, neposredno imati najviše koristi, — ne pripada samo Zagrebu ni samoj Hrvatskoj. Polje njenoga rada su (...) svi krajevi na slovenskom jugu. Ona će dakle biti praktični nosilac i tumač jedinstva u našoj nacionalnoj muzičkoj umjetnosti (...).« U članku *Pred koncertnu sezonu* Konjović ne izlaže ništa bitno novo, već u vidu »primjedbi unaprijed« upozorava: ne smiju se ponoviti pogreške prošle sezone; treba čvrst kriterij u odabiranju umjetnika izvodilaca i djela — prednost treba dati »domaćim« umjetnicima; dobar repertoar odgaja umjetnički ukus te stoga »odabirajmo ono što je najbolje, ma toga i ne bilo mnogo. Množina ne pomaže, množina zbunjuje i remeti« (Uspor. Isto, br. 38, str. 653).

[15] Uspor. P. Konjović, *Ličnosti*, Zagreb 1920, pogovor knjizi.

[16] Isto.

Konjovićevi članci objavljeni u *Hrvatskoj njivi* 1918. čine relevantnu cjelinu. Povezuje ih predmet, prostor i vrijeme o kojima referiraju i dosljedan pristup autora. Članci sadrže niz imena domaćih i stranih kompozitora te ocjene njihovih djela; zatim imena pjevača, instrumentalista, zborova i novoosnovanih muzičkih ansambala. U tim su tekstovima zabilježeni (često i analizirani) neki temeljni problemi razvoja koncertnog i muzičko-scenskog života, muzičkog školstva i muzičkih institucija 1917/1918, prije svega u Zagrebu kao kulturnom središtu Hrvatske. Danas su ti članci zanimljivi za povijest hrvatske i jugoslavenske muzike, i ne samo iz aspekta razvoja muzičke kritike i estetike, jer pružaju znatno više od jednostavne informacije o muzičkim ličnostima i događajima. Konjovićev kritički opus u *Hrvatskoj njivi* 1918. nije velik. Ono što ga svrstava u položaj relevantnosti nije broj, nego kakvoća. Konjovićevi su članci lako prepoznatljivi: pisani su u sasvim određenom ideološkom i umjetničkom opredjeljenju, stoga su iskaz autentičnog kritičarskog stava. Često su pisani na osnovi utisaka, ali im se ne može poreći osmišljenost. Analitički tekstovi ne prelaze opseg ni razinu određenu novinskim medijem, a Konjović ih piše u stručnoj maniri. Dokaz je tome i njegov izbor vlastitih »ocena« iz *Hrvatske njive* 1918. za knjigu *Ličnosti* (Zagreb, 1920). Konjovićevi kritički članci objavljeni 1918. imali su i specifičnu funkciju koja je često prelazila uže muzičko područje. Konjović (na primjer) tada postavlja i značajno pitanje socijalizacije umjetnosti u našoj sredini.[17]

* * *

Ako je u svojim (većinom) kratkim tekstovima u *Hrvatskoj njivi* 1918. Konjović i suviše uopćeno objašnjavao što bi trebao biti sadržaj jugoslavenskog muzičkog izraza i kojim bi se kompozicionim tehnikama mogao najlakše doseći, svojim kompozitorskim radom, u smjeru svojih ideoloških i estetskih opredjeljenja pokušao je to tada ostvariti i potkrijepiti: u operi *Vilin veo*, na primjer, koja je prvi put izvedena u Zagrebu 1917, a djelomice prerađena 1918. godine.[18]

Problem nacionalnog muzičkog izraza obnovila su u Hrvatskoj umjetnička raspoloženja unutar moderne. Jugoslavenski okvir tih tendencija jedna je od njihovih varijanti, kako se to na reprezentativan način pokazalo u hrvatskoj likovnoj umjetnosti tog doba. Konjovićevo zalaganje za nacionalni, jugoslavenski, muzički izraz nije se u potpunosti podudaralo s onim što je pretezalo u hrvatskom nacionalnom smjeru, no čini se da spomenuti kritički članci Petra Konjovića o dje-

[17] »U nas nema i ne može još biti velikih i gustih slojeva inteligentnog društva«, napisao je Konjović u članku *Hrvatska filharmonija*, »koji bi spontano, po svojim izraženim duševnim potrebama i po uvježbanim, disciplinovanim navikama stajali u neposrednom kontaktu ni s umjetnošću uopće, a još manje s nacionalnom umjetnošću. U tom kontaktu leži, međutim, jedan neophodan impuls za socijalizaciju umjetnosti. Život umjetnosti osjeća se tamo gdje ona ulazi u život društva.«

[18] Konjović je smatrao da *Vilin veo* odaje njegovo »današnje shvatanje romantične i popularne (prostonarodne kako je to Smetana zvao) opere«, pisane u pravcu »smetanizma«; želio je ostati »na pouzdanom tlu pučke glazbe«;

lima hrvatskih kompozitora tog razdoblja nisu niti izazivali posebna reagiranja. Važno je upozoriti na dijalog koji se razvijao između dvojice ideologa, Petra Konjovića i Antuna Dobronića, a odvijao se javno — riječju i djelom.[19] Treba zatim reći da Konjović u svom kompozitorskom opusu ni sam nije ostvario pretpostavku »jugoslavenskog muzičkog stila«. Ideologizirana poetika muzičkog stvaralaštva ustupila je mjesto autentično umjetničkom: Konjović je »najznačajniji predstavnik muzičkog nacionalizma srpske moderne«.[20] U svojoj jugoslavenskoj orijentaciji Konjović, dakle, nije bio osamljen. Ne samo da je istomišljenike našao u redakciji i suradnicima *Hrvatske njive* (pa i *Nove Evrope, Savremenika* i drugdje), što znači na političkom, soci-

---

u odnosu na moderni repertoar Konjović je svoje djelo smatrao za »reakciju«, ali je znao da »u našem narodnom repertoaru ono ukazuje na nove perspektive« (Uspor. Savremenik, 1917, str. 119—124: Petar Konjović, *U povodu moje opere. Pismo gospodinu Juliju Benešiću.* Citirani tekst dio je pisma direktoru opere S. Albiniju (21. VIII 1916), koje je objavljeno unutar Konjovićeva članka u Savremeniku). Zagrebačka kritika opere *Vilin veo* naglasila je »da je Konjović pristupio izgradnji nacionalnog izraza muzičke drame« (Uspor. Slavko Batušić, *Prva srpska opera na zagrebačkoj sceni.* Politika, 30. IV, 1. i 2. V 1967). Prilika je spomenuti da je *Savremenik* (mjesečnik društva hrvatskih književnika u Zagrebu, ur. B. Vizner-Livadić i J. Benešić) objavio među umjetničkim prilozima 1917. godine i pet litografija Tomislava Krizmana za operu *Vilin veo,* inscenacija i kostimi.

[19] Rani podatak o kontaktu Konjović — Dobronić nalazi se u *Savremeniku* iz 1914. godine (br. 3, str. 179), u kojem Antun Dobronić objavljuje osvrt na *Legendu op. 8* P. K. Božinskog, to jest Petra Konjovića. Dobronić ocjenjuje: *Legenda op. 8* zanimljiva je skladba »mladog srpskog autora«; za razliku od većine dosadašnjih »naših skladbi u narodnom duhu« u ovoj je »narodni kolorit protkan sa čisto umjetničkom obradom«; tematska obrada pokazuje rutiniranog skladatelja, koji s lakoćom svladava kompozicionu tehniku, a tu tehniku zna podrediti izražaju; klavirski je slog suvremen; u pogledu tehnike kompozicije ova »skladba pokazuje skladatelja umjerenog modernistu«; Dobronić smatra da je Konjovićevo »personalno obilježje za nas veoma utješljivo: jugoslavenski glazbeni nacionalizam«; *Legenda* je pojava koja uvjerava da je još uvijek moguće modernim sredstvima nastaviti stazom Lisinskoga; Dobronić je toplo preporučio njenu izvedbu »diletantima i koncertistima«. Godine 1918. A. Dobronić je također suradnik *Hrvatske njive.* Javio se s četiri priloga, od kojih je prvi *Pučka i narodna popijevka* (br. 24, str. 414/415) svojevrstan odgovor na članak P. Konjovića *Naša pučka pjesma* (br. 16—17, str. 285—288). Dobronić piše bez namjere da polemizira, sa željom da terminološki pojasni i razluči pojmove *pučka* i *narodna* popijevka. Konjović je o Dobroniću pisao u *Hrvatskoj njivi* 1918. u nekoliko navrata. Osim u već spomenutim *Koncert hrvatskog glazbenog kluba Lisinski* i *Naša pučka pjesma,* opširno je pisao o Dobronićevu *Gudačkom kvartetu op. 15* — Pjesme srodnih duša (uspor. Isto, br. 43, str. 734/5, *Češki kvartet*). Konjović potvrđuje svoju raniju misao da Dobronić zaslužuje pažnju zbog »najnovijeg razvoja u našoj nacionalnoj muzičkoj umjetnosti«. Ipak, nije još uvjeren da je Dobronić našao pravi put: »robuje izvjesnom idejnom krugu u ideologiji o novom u umjetnosti (...) on je u stalnoj borbi za izraz«. Ova kratka bilješka želi tek *upozoriti* na zanimljive dodire Konjović—Dobronić, stoga nisu analizirani svi povodi ni sve točke njihove dispute, tako Dobronićev odgovor Konjoviću iz 1921 (*Riječ,* III) na primjer, ili Dobronićev intervju nakon Konjovićeva odlaska iz HNK-a 1936, *Afera Konjović — Dobronić* (*Danica,* obiteljski tjednik za zabavu i pouku, Zagreb, god. V, br. 9). Da se poslužimo Dobronićevim riječima, radilo se »o internim sukobima, koji neminovno proizilaze iz naglog idejnog razvoja naše muzičke produkcije«, pa razlog za opširnije bavljenje njima treba vidjeti upravo u tome.

[20] Uspor. D. Cvetko, *Stvaralački lik Petra Konjovića,* Zvuk, br. 58, str. 350.

jalnom, ekonomskom i kulturnom području djelovanja dijela intelektualaca u Zagrebu i Hrvatskoj neposredno pred slom Austro-Ugarske Monarhije, nego je srodnost mogao zapaziti i u znatno ranijem i paradigmatskom djelovanju Ivana Meštrovića i Mirka Račkog, a i drugih unutar jugoslavenski orijentiranog *Društva hrvatskih umjetnika 'Medulić'* (osnovano 1908. u Splitu). Ideologija jugoslavenstva kojom su se tada zanosili, ali i utjecaj evropske (posebice njemačke) moderne koji su tada također slijedili, upućivali su na nacionalne izvore. Posebno je značajno da su motivi narodnih pjesama tada bili čest poticaj i oslonac njihovim likovnim ostvarenjima, na primjer u Meštrovićevu *Kosovskom ciklusu* (1907—1908) i *Ciklusu Kraljevića Marka* Mirka Račkog (1910).[21]

* * *

Na kraju ovog prikaza (koji se ne odnosi na sve sadržaje Konjovićevih kritičkih priloga u *Hrvatskoj njivi* 1918),[22] treba nešto reći o problemu Konjovićeva mjesta u povijesti muzičke kritike u Hrvatskoj prvih desetljeća 20. stoljeća. Zadatak nimalo lagan jer nisu poznate, razabrane ni proučene sve ličnosti koje su se bavile kritičarskim radom, nije napisan pregled njihovih značajki ni ocjena njihovih vrijednosti. Možda je zato uputnije zadržati se za sada na prikazu lika Petra Konjovića kao muzičkog kritičara određene (muzičke) sredine — zagrebačke, i određenog vremena — 1918. godine, kao prilog takvom budućem povijesnom pregledu i pomoć u konačnoj valorizaciji.

INDEX IMENA
HRVATSKIH, SRPSKIH I SLOVENSKIH KOMPOZITORA

o kojima je Konjović pisao (ili ih spominjao) u svojim kritičkim člancima objavljenim u *Hrvatskoj njivi* 1918. godine.
(Prezime i ime, br. *Hrvatske njive* i stranica)

[21] Uspor. *Jelena Uskoković, Mirko Rački*, GZH, Zagreb 1979, str. 41. Ranije spomenuti slikar Tomislav Krizman, scenograf *Vilina vela*, bio je također član udruženja *Medulić*; značajni su njegovi radovi u grafičkim mapama *Jugoslavija u slici*.

[22] U ovom je radu pažnja bila usmjerena na Konjovićev kritički pristup prije svega hrvatskoj, srpskoj i slovenskoj muzičkoj umjetnosti na početku 20. stoljeća, jer je to bilo područje njegova dominantnog interesa. Njegovi kritički prikazi nastupa stranih reproduktivnih umjetnika, kraći analitički tretmani izvedenih djela stranih kompozitora i historijski pregledi (primjereni novinskom članku) nekih epoha umjetnosti ostali su u drugom planu ovog rada, iako su zanimljivi i ne sasvim izvan istog autorova angažmana.

Napomena: Index imena kompozitora samo donekle ukazuje na prisutnost hrvatskih, srpskih i slovenskih kompozitora u zagrebačkom koncertnom i opernom repertoaru sezone 1917/1918. Konjović nije pisao o svim koncertima, odnosno muzičko-scenskim izvedbama. Ta imena više pokazuju Konjovićev interes za određene suvremenike i pojave na području hrvatske, srpske i slovenske, odnosno jugoslavenske muzičke produkcije, za koje on — kao kompozitor — ima naročiti afinitet.

Dubravka Franković

PETAR KONJOVIĆ — MUSIC CRITIC OF »HRVATSKA NJIVA« IN 1918

Summary

The orientation of the weekly *Hrvatska njiva* (Croatian Field) (Zagreb, 1917/1918) included the tendencies and trends that strove to create Yugoslavia. In this weekly periodical *Petar Konjović* (Čurug, Bačka, May 5, 1883 — Belgrade, October 1, 1970), composer and writer on music, published a majority of the music critiques concerning musical happenings in Zagreb in 1918. These critiques (and articles) enable an insight into Konjović's ideological-aesthetical predilection and some of the methods of the critical approach to the phenomenon of musical art. This concerns Konjović's musical-critical activity that developed, closely bound to his composing work, in the specific, socially commited atmosphere of the historical moment of 1918.

Konjović's articles, published in the *Hrvatska njiva* in 1918, comprise a relevant whole. They are linked by their subject, the space and time they refer to and the author's consistent approach. The articles contain many names of domestic and foreign composers and evaluations of their works; there are also the names of singers, instrumentalists, choirs and newly-founded musical ensembles. These

texts record (and frequently analyze) several fundamental problems in the development of the concert and musical-theater life, musical education and musical institutions in 1917/1918, primarily in Zagreb as the cultural center of Croatia. These articles are interesting today for their history of Croatian and Yugoslav music, and not only from the viewpoint of developing musical critiques and aesthetics, since they provide considerably more than simple information on musical personalities and events. Konjović's critical opus in *Hrvatska njiva* in 1918 is not large. What classifies it as relevant is not its volume, but its quality. Konjović's articles are easily recognizable: they are written with a very specific ideological and artistic predilection and are therefore testimony to an authentic critic's opinion. Konjović favored national, Yugoslav musical expression, ideologizing the poetics of musical creativity. With such an orientation, Konjović was near to the concepts of several important Croatian artists: sculptor Ivan Meštrović and painter Mirko Rački, for example.

Konjović's articles on music and music critiques in the *Hrvatska njiva* in 1918 are often based on his impressions, but they cannot be denied their justification; analytical texts are not covered by the scope or level of a specific news medium, and Konjović writes them in a professional manner. It is still not possible to determine Konjović's place in the development of musical criticism, since all of those who were involved in critical work have not yet been discerned or studied. For this reason, this paper contains a review of the traits of Petar Konjović as a music critic of a specific (musical) environment — in Zagreb, at a specific time — 1918, as a contribution to some future historical review and assistance to its final valorization.

МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ У ДУХОВНОМ КРУГУ ПЕТРА КОЊОВИЋА

ЈЕЛЕНА МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ (Београд)

Студије, есеји и критичке рецензије које су Петар Коњовић и Милоје Милојевић писали о композиторским доприносима као и о музичким догађајима свога времена приказују умногоме развојне смернице српске музичке културе. Тумачећи музичка збивања у земљи и свету, Коњовић и Милојевић, сваки на свој начин, објашњавају и свој лични став и опредељење.

У својим излагањима о развоју српске музике, у првим деценијама овога столећа, Коњовић и Милојевић често испољавају слична гледишта. Посебно, студије и огледи које су писали један о другоме сведоче о присном међусобном односу. Напори и битке које су водили у сфери духовне изградње српске музичке културе произилазили су умногоме из њиховог слуха за опште друштвене и уметничке услове омеђене одређеним временом и простором.

Пратећи размену мишљења коју су Коњовић и Милојевић водили до њихових значајних успона почетком тридесетих година, сагледавају се јасније оквирне одреднице развоја српске музике. Милојевићев дидактички став и тежња да српске композиторе сагледа у оквирима европске музике, његова каткад бритка критичарска реч, имала је запажен одзив и одјек у музичком животу. Коњовић је посебно имао разумевање за Милојевићеве реплике, те је одабирао и усвајао често Милојевићева мишљења, што је потврђивао и у неким својим композиторским радовима, поглавито у свом оперском стварању.

Другарство и пријатељство између Коњовића и Милојевића засновано је непосредно по Коњовићевом повратку са студија у Прагу, у лето 1906. године. У јесен исте године, Коњовић је примио место учитеља музике у Земуну, а потом годину дана касније, на позив Мокрањчев, започиње рад као предавач у Српској музичкој школи у Београду.[1] Милојевић је, у то време, као студент филозофије Београдског универзитета, почев од 1904. године, упоредо похађао Српску музичку школу у класи теорије композиције, као ученик Стевана Мокрањца. Своје музичко школовање Милојевић завршава

[1] П. Коњовић, *Милоје Милојевић*, Посебна издања, 220, САНУ, Београд, 1954, стр. 47.

1907. године у Српској музичкој школи, и већ на јесен исте године одлази на даље музичке студије у Минхен.[2] Но склопљено пријатељство са Петром Коњовићем није се прекинуло Милојевићевим одласком. Милојевић је често писао своме другу у Земун дуга писма са занимљивим описима музичких и општеуметничких догађаја.[3]

У исто време Милојевић будно прати новости у музичком животу у домовини. Како му је његов некадашњи професор са Београдског универзитета Богдан Поповић упутио позив на сарадњу на страницама *Српског књижевног гласника*, то Милојевић 1908. објављује у Гласнику своју рецензију збирке песама за глас и клавир Петра Коњовића-Божинског, *Из наших крајева*. Како би овој збирци одредио заслужено место у српској музици, које јој по уметничким особинама припада, Милојевић даје краћи историјски приказ дотадашњег рада на подручју српске вокалне хорске литературе. По Милојевићевом мишљењу, интересовање за обраду народних песама је старо колико и историја српске музичке уметности. Тако, почев од Корнелија Станковића, побуде за хармонизовањем и разрађивањем народних мелодија биле су непрекидно присутне у српској музици. Станковић, међутим, није разрађивао народне мелодије са жељом да употреби сву мотивску и ритмичку грађу. Што Станковић није учинио, учинили су други, и то посебно Јосиф Маринковић и Стеван Мокрањац. Милојевић нарочито наводи Мокрањчеву заслугу у истицању битних и самосвојних особина српске музике. Отуда се у Мокрањчевим руковетима налазе „сви граматички принципи нашег музичког говора". Мокрањац није само хармонизовао народне мелодије већ их је и разрађивао, указујући на оригиналност мелодике и ритмике, а посебно латентне хармоније. Милојевић своди своје излагање закључком да је Станковић указао на пут и тако омогућио долазак Стевана Мокрањца. Мокрањчев пример су потом следили Јоксимовић, Бинички, Крстић и Христић. Напори ових композитора су претходили Коњовићевој збирци, те је напослетку „изашла и ова збирчица народних мелодија, у сасвим модерној преради".[4]

Милојевић истиче да Коњовић жели да изрази истинито и живо сву поезију преточену у мелодику пуну нежности. Отуда избегава пијанистичке ефекте који би засенили вокалну деоницу. Милојевић запажа добру декламацију текста, те истиче да је Коњовић и песник те да поред музичке надарености и стручне музичке спреме располаже и слухом за песнички израз. Коњовић се у овој збирци представио и као песник, јер је написао текст песме *Под пенцери*. У музичком језику Милојевић запажа слободнији хармонски след те закључује да је Коњовић „модерниста" пошто дозвољава себи покоји смелији хармонски покрет, што Милојевић не сматра за грех. Милојевић завршава овај приказ тврђењем да је ова збирка „у да-

[2] Нав. дело, стр. 32.
[3] Нав. дело, стр. 35.
[4] Српски књижевни гласник, 1908, књ. 21, стр. 300.

нашње време редак, ако не и врло редак добитак за музичку уметност".[5]

Коњовићу се такође пружила прилика да пише о своме другу Милојевићу. Тако у реферату о Првом слету певачких друштава 1914. године, Коњовић посебно истиче извођење Милојевићеве композиције *Слутња*. Како је ово Милојевићево хорско дело веома сложене музичке фактуре, те наговештава нове уметничке садржине, Коњовић посебно истиче успелу интерпретацију *Загребачког српског грађанског друштва*, под управом диригента Милана Зуне. Коњовић сматра да је Зунино извођење учинило част не само композитору *Слутње* Милоју Милојевићу, већ и уопште свој новој српској музици. Зунина је заслуга што је у једној изузетно свечаној прилици „изнео на својим рукама једног младог и даровитог српског композитора".[6]

У истој збирци огледа и оцена *Личности* Коњовић је приложио и „хисторијат", како га он сам назива, под насловом: *Музика у Срба*. Рад је настао 1918. године на предлог редакције загребачке ревије *Südslavische Rundschau*, као „нацрт развоја српске музике".[7] Редакција је желела да својим читаоцима прикаже преглед имена музичких стваралаца као и главнијих радова који представљају тадашњу савремену српску музику. Коњовић наговештава да једном будућем разматрању смерница општег југословенског уметничког развоја, на једној широј основи, треба да претходе сличне студије и радови усмерени појединачним развојним етапама.

Пратећи у сажетом виду развој српске музике, Коњовић сагледава и своје место у овом историјском пресеку. Како је рад писан 1918. године, то Коњовић своје место одређује у групи тада најмлађих уметника. По његовом мишљењу ова група, као целина, показује више своје тежње него резултате. Мада је ова генерација најмлађа, она није тако ни млада. Свакако да би резултати уметничког рада били видљивији да нису дошли ратни догађаји, те тако неминовно и прекиди у композиторском раду. Међу музичарима окупљеним у овом кругу Коњовић наводи Стевана Христића који је компоновао више значајних дела. Коњовић посебно издваја музичку драму *Сутон*. Милоје Милојевић такође припада тој групи. Милојевић је започео широк рад на музичком пољу: написао је неколико успелих песама, хорова, *Трио* и *Драматичну увертиру*. Коњовић истиче да је Милојевић свој композиторски рад прекинуо 1912. на јесен, у доба објављивања балканског рата. Од тада се скоро непрестано налазио на бојишту, замењујући уметничку капу војничком. Коњовић за себе наводи да се представио публици у Загребу 1917. године са својом композиционом вечери. Исте године у Загребачком казалишту била је премијера његове романтичне оперс *Вилин вео*.[8]

---

[5] Нав. дело, стр. 301.
[6] П. Коњовић, *Личности*, Загреб, 1920, стр. 146.
[7] Нав. дело, стр. 121.
[8] Нав. дело, стр. 139.

Коњовић сматра да ова група којој и он припада високо цени рад и традицију Корнелија Станковића, Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића. Отуда се ови композитори труде да у заједници са хрватским и словеначким композиторима уздигну уметност изнад ситних амбиција и тежњи за популарношћу. Њихова је жеља да својим доприносом уздигну југословенску музичку уметност у равноправни однос са европским током.[9]

Уметничкој концепцији унапређења српске музике као и привржености вредностима националне музичке културе, остаће Коњовић веран до краја свога живота као композитор и као музички писац. Коњовићев поглед остаје окренут у извориште националног музичког идиома.

Милојевић је такође сматрао да је од велике важности достизање европског развоја и „укључивање у матицу снажне интернационалне музичке бујице која храни и диже", тек тако обогаћени моћи ћемо да изградимо наш „рођени национални уметнички стил".[10]

Милојевић је посебно осећао и подвлачио сличност у свом и Коњовићевом ставу према уметничкој обради народне песме. У чланку „Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу модерних техничких средстава", писаном 1920. године, Милојевић запажа ту сличност између себе и Коњовића у напорима који обојица улажу око обраде народних песама. Коњовић као и Милојевић тежи за постизањем склада између техничког и психолошког момента при обради народних мелодија. Милојевић напомиње да се том правцу придружује Коста П. Манојловић као и Миленко Пауновић.[11]

У разматрањима о уметничкој обради народних мелодија Милојевић сматра да је настало ново доба које тежи за постављањем принципа нове естетике. Јер композитори-романтичари гледали су у народној песми извор инспирације, али и један спољни украс, или техничко средство. Међутим, савремени музичари посегнули су за народним музичким благом, но не да га пресаде у своја дела, већ да га рашчлане и открију ембрионална мотивска језгра. Тако би дошли до нових изражајних средстава за своје посебне и многолике уметничке тежње. Милојевић закључује да се млада генерација југословенских музичара ослања на народну музику у складу са новом уметничком естетиком. Ослањајући се на народну музику, млади југословенски музичари показују тежњу за стварањем оригиналног стила националног смера.[12]

У студији посвећеној оперском стварању Петра Коњовића, Милојевић истиче да се Коњовић дуго припремао за оперски рад. Прикупљао је композиторска искуства огледајући се у разним видовима стваралаштва: неговао је камерне облике, симфонијске ставове као и вокалне форме. Тек тако припремљен обратио се Коњовић музичкој сцени.[13]

---

[9] Нав. дело, стр. 139.
[10] М. Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. II, Београд, 1933, стр. 62.
[11] Нав. дело, стр. 24.
[12] Нав. дело, стр. 20.
[13] Нав. дело, стр. 56.

Објашњавајући свој приступ критичкој анализи прве опере Петра Коњовића *Вилин вео*, Милојевић сматра да је могуће говорити са два становишта, и то са историјског или пак са чисто естетског и стилског. Присталице историјског становишта се заклањају за познате констатације да дело треба ценити с обзиром на прилике као и на познату ретардацију на уметничком пољу. Због своје историјске условљености још увек постоје тврђења да је наше музичко стварање тек на почетку. Међутим, Милојевић сматра да је време почетака музичког живота превазиђено и да не треба прикривати скромне уметничке способности изговором на историјску поступност. Стога у музичкој критици не треба полазити од историјског становишта, већ би требало и од домаћих композитора тражити исто оно што се тражи и од страних. Највише ће се штете причинити домаћем стваралаштву ако се спушта критичко мерило позивајући се на традицију која се тако упорно уврежила. Место тога треба тражити иста она уметничка својства која обележавају уопште једно успело дело: јасност, изразитост и прегледност. Тако би и ова дела написана на нашем тлу одговарала захтевима музичке естетике као и стручног, техничког знања и стилског сензибилитета. Из ових разлога Милојевић не прилази оцени Коњовићеве опере *Вилин вео* са историјског становишта, јер верује у Коњовићев композиторски таленат. Милојевић чак претпоставља да би за Коњовића било понижење када би пристао да се о његовим делима пише са гледишта историјске поступности. Отуда Милојевић сматра да једино истинита оцена може да буде од користи како Коњовићу тако и нашој музичкој култури.[14]

Милојевић потом износи своје замерке композитору *Вилиног вела* у погледу вредности либрета, јер сматра да не садржи довољно драмске радње. Што се тиче вокалне и инструменталне фактуре, Милојевић сматра да влада презасићеност вокалног и инструменталног парта, те да је запостављена потребна цезура за предах. Отуда нема довољно контраста у развојној линији, док учешће великог оперског ансамбла, парадоксално, не делује довољно снажно због помањкања потребног сенчења и неопходног контраста.[15]

Милојевић верује да је Коњовић у своме оперском првенцу покушао да раскине са традиционалним оперским стилом и обликом, те да се трудио да оствари равноправност свих музичких елемената. Отуда има слободно вођене мелодике и разрађеног инструменталног музицирања. Но Коњовић није успео да изгради стил слободног музичко-драмског развијања. Милојевићево је уверење да опера *Вилин вео* стоји на средини између оперског и музичко-драмског облика. Стога разлог овој недоређености Милојевић види у непогодној сценској радњи и извесној површности у музичко-драмској поставци. Целокупан утисак је неуједначеност, мада има ле-

[14] Нав. дело, стр. 58.
[15] Нав. дело, стр. 59.

поте и замаха у појединостима, као и сонорности у хорским наступима и живописности националног обележја.[16]

Па ипак Милојевић верује да је добро што је дело изведено, ако не због нечег другог, већ и због могућности да композитор чује своје дело и тако увиди недостатке. Но и поред свих наведених пропуста Коњовићево дело *Вилин вео* је изнад свих досад написаних дела за српску музичку сцену. Отуда је ово дело показало да је превазиђено време почетака музичке културе. Зато постоји нада да ће следећим својим сценским делом Коњовић да закорачи напред, као што је то већ учинио у другим музичким формама: „јер је композитор од реалне снаге и музичар од фантазије".[17]

У критичком приказу опере *Кнез од Зете*, која је била први пут изведена у Београду јуна 1929, шест година после првог извођења *Вилиног вела*, Милојевић поздравља даљи напредак у композиторском и уметничком поступку Петра Коњовића. Коњовић је стекао нова искуства, мада још увек није потпун мајстор-техничар свога композиторског заната. Но Коњовић је стекао разумевање за важност занатског знања у уметности, што доскора није био случај. Снажна интуиција је само половина уметности: потребно је знање у грађењу музичких облика и звучне архитектуре.[18]

Милојевић запажа да оно што се не мења у уметности Петра Коњовића јесте његова романтичарска наклоност према народној мелодици и фолклору уопште, јер за Коњовића не постоји звук ради звука или чисто звучних ефеката. Ма колико да је романтизам највреднија одлика Коњовићеве уметности, ова стилска особина представља у суштини анахронизам, у датом историјском тренутку који одбија романтичарске ознаке. Да би ову особину стваралаштва Петра Коњовића објаснио, Милојевић предлаже историјску дигресију. Посматрајући у историјским релацијама, увек је постојала дихотомија између објективиста, односно присталица принципа звука ради звука, и субјективиста који сматрају звук као средство израза. Милојевић сматра да су композитори објективисти који теже само за звучним ефектима углавном „чеда моде", а да су пак они музички ствараоци који теже субјективном изразу далеко постојанији.[19]

Иако Коњовић није решио све занатске недостатке у потпуности, музичка партитура опере *Кнез од Зете* указује на недвосмислен напредак. Мада је ово оперско дело изграђено на принципу сцене, у смислу новоромантичарске музичке драме Рихарда Вагнера, Коњовић је остварио равноправност инструменталних и вокалних деоница. Осим тога, Коњовић је успео да оспособи оркестарско ткање за тумача драмске радње, док је вокална деоница израђена као мелодијски речитатив до ариозног замаха. Милојевић закључује да *Кнез од Зете* представља несумњиву вредност и да показује Петра

[16] Нав. дело, стр. 60.
[17] Нав. дело, стр. 62.
[18] Нав. дело, стр. 64.
[19] Нав. дело, стр. 65.

Коњовића као композитора уметничког национализма, изразите и интуитивне снаге.[20]

Поводом првог извођења опере *Коштана* маја 1931. године, Милојевић запажа да је Коњовићева креативност у снажном узмаху. Док је опера *Вилин вео* дело Коњовићеве младости, *Коштана* је савремена опера изражајног и дорађеног стила. Коњовић је остварио изузетно живо уметничко дело, чији артизам националног тонуса служи на част своме композитору. Извођење *Коштане* представља датум наше новије културне историје.[21]

Како би музичком фолклору дао највећу експресивну моћ, те да би одбацио површну живописност, Коњовић усваја експресионистички метод. Мада одбацује тоналну логику, народни мелос и ритмика су и даље основа музичке грађе, али уметнички стилизовани и подигнути до високог артизма, што представља нов стил нашег оперског стварања.[22]

На основу ових запажања чини се да је Милојевић у опери *Коштана* видео оваплоћење свих оних захтева које је он као критичар постављао Петру Коњовићу у својим рецензијама, а поглавито оним посвећеним првим извођењима оперских дела. Намеће се закључак да је Милојевићева критика помагала Коњовићу у његовом стваралачком трагању за погодним уметничким изразом. Милојевићево указивање на недостатке у стручном, занатском знању и поред признавања стваралачког замаха представљало је подстицај за даље богаћење знањем и превазилажење постојећих оквира традиције.

Очигледно да Милојевићеви критичарски записи имају, поред хроничарског вида, обележја широко постављене аналитичке студије развоја стилских особина музичког језика Петра Коњовића. Мада су ове критике писане у размаку од двадесет година, основни ductus остаје исти: да би српска музика заузела своје равноправно место у европским оквирима, критичарски и стваралачки захтеви треба да буду високи.

Сећајући се подршке коју је Милојевићева критичарска реч штедро пружала, Коњовић посвећује, пред крај свога живота, исцрпну монографију свестраној личности Милоја Милојевића. Ма колико да је Милојевић истрајно писао о значајним музичким збивањима, композиторима и њиховим делима, обавештавајући јавност, Коњовић наглашава да је о самом Милојевићу сразмерно мало писано. Вероватно то осећање дуга према пријатељу је покренуло Коњовића да напише своје најобимније музиколошко дело, објашњавајући Милојевића и његово време. По богатству запажања и исцрпности обрађене грађе, ова монографија представља трибут животном и уметничком доприносу Милоја Милојевића. У ретроспекцији монографија о Милоју Милојевићу представља и трибут Милојевићевом саговорнику и другу, композитору и музикологу Петру Коњовићу.

[20] Нав. дело, стр. 66.
[21] Нав. дело, стр. 74.
[22] Нав. дело, стр. 78.

Jelena Milojković-Djurić

MILOJE MILOJEVIĆ IN THE SPIRITUAL REALM OF PETAR KONJOVIĆ

Summary

The friendship and professional collaboration between the composers Petar Konjović and Miloje Milojević was reflected also in their essayistic and musicological work. Petar Konjović and Miloje Milojević wrote numerous studies and essays describing each other's compositional output. In addition they commented musical events, thus tracing the development of Serbian musical culture in the first decades of the 20th century. This exchange of ideas was particularly important during the early 1930's, at the time when their artistic fame was fully established. Milojević expressed in his essays often a didactic connotation favoring the importance »of the inclusion in the mainstream of international development«, in order to enrich the Serbian national musical style.

In this respect Milojević's analysis of Konjović's first opera *Vilin veo (The Fairy's Veil)* was very important. Milojević pointed to the deficiences of the libretto and often overpowering density of vocal and instrumental parts, without sufficient contrasts in the dramatic and musical parts. Later on, Milojević commented also on performances of Konjović's operas *Knez od Zete (The Prince of Zeta)* and *Koštana* while noticing with pleasure the obvious progress in the musical and dramatic exppressions. According to Milojević, Konjović's subsequent operatic scores achieved a fine ballance between vocal and instrumental parts.

After Milojević's death, Konjović wrote a monograph dedicated to the life and work of his former friend. It is likely that Konjović felt indebted to Milojević for his support that encouraged his own further artistic growth. Thus this monograph, due to its exceptional acuity of presented evaluations, presents a lasting tribute to the composer and scholar Petar Konjović.