

## Садржај / Contents

Уз први број .....	9
Editorial.....	10
<b>Тема броја: Музика између два светска рата</b>	
<b><i>The Main Theme: Music Between The Two World Wars</i></b>	
<i>Надежда Мосусова</i> , Путеви српске музике од 1919. до 1944. године .....	13
<i>Nadežda Mosusova</i> , Ways of Serbian Music, 1919-1944, summary.....	24
<i>Катјарина Томашевић</i> , Проблеми проучавања српске музике између два светска рата .....	25
<i>Katarina Tomašević</i> , Problems in Studying Serbian Music between the Two World Wars, summary .....	47
<i>Биљана Милановић</i> , Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје .....	49
<i>Biljana Milanović</i> , Studying Serbian Music between the Two World Wars: From Theoretical-Methodological Pluralism to Integral Music History, summary.....	91
<i>Melita Milin</i> , Being a Modern Serbian Composer in the 1930's: The Creative Position of Ljubica Marić.....	93
<i>Мелића Милин</i> , Бити модеран српски композитор тридесетих година 20. века: стваралачки став Љубице Марић, резиме .....	103
<i>Clemansa Firca</i> , Modernity and the Avantgarde in Romanian Music, 1920-1940. ....	105
<i>Клеманса Фирка</i> , Модерност и авангарда у румунској музици, 1920-1940, резиме .....	117

<i>Jean-Yves Bosseur, La musique française dans l'entre-deux guerres</i> .....	119
<i>Жан-Ив Босер, Француска музика између два светска рата, резиме</i> .....	128
<b>Varia</b>	
<i>Јелена Јовановић, О песми бројеници у Горњој Јасеници – типологија</i> .....	131
<i>Jelena Jovanović, About the Song Brojenica in Gornja Jasenica – a Typology, summary</i> .....	136
<i>Melita Milin, General Histories of Music and the Place of the European Periphery</i> .....	141
<i>Мелиџа Милин, Опште историје музике и место европске периферије, резиме</i> .....	148
<b>Прикази и рецензије / Reviews</b>	
<i>Сања Грујић, The Works of the Composer Miloje Milojević</i> .....	151
<i>Сања Грујић, Композиторско стваралаштво Милоје Милојевића</i> .....	
<i>Јелена Јовановић, Етно-камп Пештани</i> .....	153
<i>Jelena Jovanović, Ethno-camp Peštani</i> .....	
<i>Весна Пено, Два међународна скупа о православном појању (Јаши и Москва)</i> .....	156
<i>Vesna Peno, Two International Conferences about Orthodox Chant (Jaši and Moscow)</i> .....	
<b>Посвећено усјомени на Драгутаина Гостушког / Dedicated to the Memory of Dragutin Gostuški</b>	
<i>Предраг Палавештра, Искошени угао Драгутина Гостушког</i> .....	161
<i>Predrag Palavestra, The Acute Angle of Dragutin Gostuški</i> .....	
<i>Младен Србиновић, Слово о Гостушком</i> .....	164
<i>Mladen Srbinović, The Word about Gostuški</i> .....	

<i>Властимир Трајковић, Сећање на Драгутина Гостушког</i> .....	165
<i>Vlastimir Trajković, Memories of Dragutin Gostuški</i> .....	
<i>Катарина Томашевић, Гостушки и српска музикологија</i> .....	167
<i>Katarina Tomašević, Gostuški and Serbian Musicology</i> .....	
Summary .....	171
<b>In memoriam</b>	
<i>Мелиџа Милин, Властимир Перичић (1927-2000)</i> .....	172
<i>Melita Milin, Vlastimir Perićić</i> .....	
<i>Александар Васић, Станојло Рајичић (1910-2000)</i> .....	174
<i>Aleksandar Vasić, Stanojlo Rajčić</i> .....	
<i>Ана Маџовић, Никола Херцигоња (1911-2000)</i> .....	178
<i>Ana Matović, Nikola Hercigonja</i> .....	
О ауторима / About the Authors .....	181

## Уз први број

Иза идеје о покретању часописа *Музиколоџија* стоји неколико главних мотива. Овом годишњом публикацијом желимо да дамо допринос проучавању српске музичке баштине и њеном представљању овдашњој и међународној стручној публици. Намера нам је да нарочито подржимо прилоге који се не заустављају на строго националним оквирима, већ подразумевају шира компаратистичка сагледавања. Такође, сматрамо да прилози иностраних научника о сродној проблематици у њиховим срединама могу да буду прилика за међусобну размену информација и за директно поређење научних ставова, мишљења и закључака. Зато смо од самог почетка остварили сарадњу са музиколозима из других земаља.

Битну улогу у концепцији часописа има главна рубрика, *Тема броја*. У њој су обједињени чланци и студије посвећени одређеној музиколошкој, односно етномузиколошкој проблематици. Наредни одељак, *Varia*, обухвата шири круг тематских области, релевантних за уметничку, фолклорну и црквену музичку традицију. Обе рубрике представљају првенствено оригиналне, изворне научне резултате.

Како у домаћој музикологији још увек недостају многа базична истраживања, па су тиме отежани и покушаји уопштавања, синтеза, типологија и других сагледавања која српској музикологији и етномузикологији тек предстоје, желимо да наш часопис подстакне на паралелно решавање ових проблема. Зато је он отворен, како за изучавања архивске и теренске грађе и представљања неистражених музичких рукописа, тако и за интегралне приступе материји и различита интеркултурна и интердисциплинарна, односно компаратистичка сагледавања.

У трећем одељку, под насловом *Прикази и рецензије*, налазе се критички прилози о новообјављеним књигама, звучним издањима и научним скуповима. Најзад, уколико то посебне прилике налажу, објављиваћемо текстове у још једној, пригодној рубрици, као што су у овом броју прилози поводом смрти Драгутина Гостушког, нашег истакнутог музиколога, који је неколико година био директор Музиколошког института. Са још три некролога опраштамо се од значајних личности нашег музичког живота које су нас напустиле прошле године.

Са посебним пијететом се сећамо поштованог академика и драгог професора и пријатеља Властимира Перичића, који нас је благонаклоно бодрио у раду на покретању часописа и неколико месеци пред смрт (1. марта 2000) помогао нам пишући прву рецензију прилога за *Музиколоџију*.

## EDITORIAL

We have several major motives for starting a journal called *Musicology*. With this annual publication we wish to make our contribution to research on Serbian musical heritage and its presentation to domestic and international expert public. Our intention is to put special emphasis on discussions of themes not limited to local, national music but instead to include broader comparisons and observations. We also believe that contributions by our colleagues from abroad concerning similar problems in their areas can provide suitable opportunities for mutual exchange of information and direct comparison of scientific attitudes, opinions and conclusions. Therefore, from the very beginning we have established cooperation with musicologists in other countries.

The journal's principal purpose is to publish thematic groups of articles focusing on a chosen topic. Thus, each issue will have a "main theme" dealing with specific musicological or ethnomusicological problems. Another section, *Varia*, is conceived as a presentation of articles that are not thematically related to the first group of texts.

The fact that much basic research in Serbian musicology is still incomplete makes it difficult to generalize in syntheses, typologies and other discussions regarding our musicology and ethnomusicology. We would like our journal to inspire new research into these problems. That is why *Musicology* is open to the study of archive and field materials and for presentation of unpublished musical manuscripts. In addition, our pages will welcome synthetic approaches to problems and to intercultural and interdisciplinary studies.

In a third section, *Reviews*, the reader will find critical commentaries of newly published books, sound editions and conferences. Finally, if special occasions require so, we shall publish additional texts. Already in this first issue, we are publishing texts about the life and work of Dragutin Gostuški, the prominent Serbian musicologist who was director of the Institute of Musicology for several years. Three other obituaries follow that group of texts.

With a feeling of great loss we remember the late academician, professor Vladimir Peričić who greatly encouraged the founding of this journal. He helped us a lot by writing the first review of the articles submitted for publishing in the first issue. We shall miss his wisdom and friendly support.

Nadežda Mosusova

## WAYS OF SERBIAN MUSIC 1919-1944

(Summary)

After the First World War Serbian music was undertaking a new start. Everything was new, nothing was as before, but... in the music some old paths were preserved, although new generation, not very young in the post-war period, like Petar Konjović, Miloje Milojević and Stevan Hristić (born between 1883 and 1885) inclined toward modernism already before the Great War, leaving a bit aside the elder musicians, traditionalists, among them Božidar Joksimović, Stanislav Binički, Petar Krstić or Petar Stojanović. All of them were studying abroad, all of them were obsessed with the so called national style, but the latter, cherished by the 19th century composers in Serbia, was not satisfying enough for the new modernists.

The changed face of the world and of Europe after the Great War and Russian revolution brought new views and new needs concerning arts, literature and music. The musical Serbs were trying to be the part of Europe (meaning by it Western Europe where they accomplished their studies), as though they were not a part of it already. Russia was always in this sense far from South Slavs, and after the revolution quite inaccessible. What have the small musical nations expected from the accelerated development, which made them jump over the centuries of musical experience? Maybe to keep at any price the pace with others, not sacrificing the rich yet unexplored and not enough used musical folklore, in the time when the others, that means the central musical nations were post Wagnerites, postverists and postimpressionists with radical changes of the New Viennese school.

In general the South Slavs, especially Serbians (after the Great War in Yugoslavia) of the first mentioned group succeeded in modernising the national style in the frames of Post romanticism and to reach some cosmopolitan trends in their musical language thanks to newly discovered Russian music, especially that of Modest Moussorgsky. Thus the opera *Boris Godunov* (performed in Zagreb 1918 and Belgrade 1926) became a model and image shaping in some way the new music of South Slavs. It must be underlined that *Boris* had also an almost avantgardistic effect when shown in Paris opera in 1908 by the Russians. The goal in Serbia was achieved in 1920s with operas of Petar Konjović and Stevan Hristić and with instrumental music of Miloje Milojević.

The instrumental music was also preferred by the radical Serbian Group of Prague (born between 1907 and 1910, finishing their studies in Czech capital), confronting the elders in early 1930s, denying completely tradition, Romanticism or the national style old and new. The young people named Dragutin Čolić, Milan Ristić, Ljubica Marić, Vojislav Vučković and Stanojlo Rajičić were also pupils of Alois Haba, concerned with experiments in very small intervals (Vierteltonmusik) which did not find any response by the Yugoslav or Serbian audience. This rejection compelled the Serbian avantgardists to mitigate their very bold musical idiom at the end of the 1930s. During the Second World War and German occupation composers in Serbia were not working for the publicity but awaited better times when surviving modernists and some traditionalists, and of course the Group of Prague brought to the light their compositions written in internal emigration.

Кашарина Томашевић

## ПРОБЛЕМИ ПРОУЧАВАЊА СРПСКЕ МУЗИКЕ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

*Апстракт:* У раду се износи краћи преглед досадашњих резултата музиколошких истраживања српске музике између два светска рата. Указује се на организационе и кадровске тешкоће, као и на проблеме везане за доступност, стање и ступањ проучености грађе. Указује се на недовољно истражене тематске области; у духу савремене компаративистике разматрају се проблеми који проистичу из тумачења самог појма *српска музика између два светска рата*. Посебна пажња поклоњена је: а) питању периодизације и одређивању временских граница периода, б) етничком аспекту појма *српска музика*, в) тумачењу самог појма *музика* и г) скупу отворених, првенствено термилошких недоумица које прате савремено музиколошко истраживање.

*Кључне речи:* историја српске музике, периодизација српске музике, српска музикологија

Период развоја и трајања српске музике између два светска рата представља један од најзначајнијих предмета проучавања оног огранка домаће музикологије чија је пажња превасходно усмерена на сагледавање *кључних* музичких збивања и стилских токова у XX веку. Управо је у том раздобљу српска музика прерасла дотадашње претежно аматерске оквире и освојила професионалне, што је био предуслов њеном укључивању у европски културни контекст. Освојени су нови жанрови, првенствено инструментални, врло много је учињено на развоју већ постојећих, вокалних и музичко-сценских; стваралаштво се за релативно кратко време извило из почетних, закаснелих романтичарских оквира и усвајало поступно или радикалним скоком из затеченог традицијског наслеђа тенденције савремених и најсавременијих стилских струјања. Развојем музичког школства, оснивањем институција концертног и музичко-сценског музичког живота, те покретањем специјализованих музичких часописа, омогућена је експанзија музичког живота уопште. Значајан напредак извођачке уметности је опет, у повратној спреси, стимулисао настанак све већег броја нових дела.

Дух времена међуратног раздобља српске културе, нарочито у Београду - епицентру свих таласа новина - диктирао је живо реаговање музичара на збивања у локалном и интернационалном уметничком окружењу. Динамика промена била је висока, преображај традицијског наслеђа убедљив. Спорије, али видљиво,

наступале су промене и у систему рецепције. Музичка критика је такође лагано стасавала и преузимала улогу регулатора квалитета и физиономије стваралаштва и извођаштва. Контакти са светом су били интензивнији но икад до тада у новијој историји српске културе и уметности; комуникационо поље српске музике је проширено захваљујући гостовању иностраних уметника, преносима концерата из иностранства на таласима новоформираног Радио-Београда (1929), трајнијем ангажовању странаца, али и наступима српске музике на међународној сцени: приликом боравка наших студената музике на истакнутим европским конзерваторијумима, концертних гостовања или учешћа наших композитора на фестивалима савремене музике.

Релевантност уметничких резултата српског стваралаштва у деценијама између два светска рата за потоњу (и данашњу) физиономију српске музике, потврђена је сразмерно великом пажњом коју су музиколози већ до сада поклањали (и поклањају је) изучавању најзначајнијих стваралачких опуса или пак карактеристичних појава које су детерминисале лик периода. У поређењу са количином написа о другим, значајним етапама развоја српске музичке културе, данашњем истраживачу српске међуратне музике стоји на располагању, додуше још увек не систематски библиографски сређена<sup>1</sup>, сразмерно велика литература о периоду. Велики број чланака и написа мањег обима не успева, свакако, да надокнади потребу за монографским публикацијама и обимнијим историјским прегледима. Краћи осврт на затечено стање у литератури послужиће на овом месту као увод у главну тему овог чланка, која има за циљ да укаже на основне проблеме са којима се савремена домаћа музикологија суочава приликом напора да српску музику међуратних деценија сагледа интегрално, као комплекс разноврсних појава и синхроних развојних токова.

### Досадашњи резултати истраживања

Ако се са листе текстова који пружају *свеобухватну слику* о периоду елиминишу поглавља у општим историјским прегледима српске музике, који - било да представљају пионирске захвате у

<sup>1</sup> Значајну олакшицу при првим корацима истраживања свакако представљају књиге XIII и XIV ретроспективне, не и потпуне библиографије Југославенског лексикографског завода. Оне обухватају библиографије чланака и расправа о музичким збивањима у Југославији и у свету објављених до 1945. године (*Bibliografija rasprava i članaka. Muzika*, XIII i XIV, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984. i 1986). До сада, међутим, није учињен покушај комплетирања библиографије написа о музици између два светска рата објављених после 1945. године, што представља немали проблем за сваког истраживача.

необрађено поље домаће музичке историографије<sup>2</sup>, било да употпуњавају скромну педагошку литературу намењену средњошколцима и ученицима музике<sup>3</sup> - број објављених студија посвећених првенствено овом раздобљу као целини остаје такоређи сасвим исцрпљен.<sup>4</sup> Екстензивнији покушај културолошког сагледавања места и значаја музике у ширем српском уметничком контексту учинила је Јелена Милојковић-Ђурић у докторској дисертацији *Музика као део српске културе између два светска рата*, али је своје погледе првенствено базирала на одломцима написа о музици и о другим уметностима, не придајући значај аналитичком приступу музичком материјалу и увиду у структурне промене самог стваралаштва. Оригинални текст ове студије остао је, осим тога, у рукопису; преведена на енглески језик, дисертација је, уз прераду, публикована у Америци и остала такоређи сасвим непозната у нашој средини.<sup>5</sup>

Роксанда Пејовић, чији је допринос проучавању аспеката сценског музичког извођаштва, критике и музичке публицистике у међуратним деценијама поставио темеље историографског рада будућим музиколозима<sup>6</sup>, сажела је у своја два надахнута чланка низ занимљивих резултата и опажања о целокупном периоду. У једном од њих<sup>7</sup> реч је о локалној, специфичној семантици терминологије музичке критике у односу на појмове *савремено*, *аван-*

<sup>2</sup> Stana Đurić-Klajn, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji u: Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, 1962, 651-700; Иста, *Музички живот Београда између два рата у: Историја Београда*, 3, Београд, Просвета, 398-409.

<sup>3</sup> Соња Маринковић, *Историја музике за средње музичке школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1994, 135-139; Иста, *Музичка култура за гимназије и стручне школе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1995, 166-172; Иста, *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2000, 59-108.

<sup>4</sup> О главним представницима и развојним тенденцијама српске музике током прве половине 20. века писао је и словеначки музиколог Драготин Цветко у монографији *Јужни Словени у историји европске музике*, Београд, Нолит, 237-241, 247-254, 275-279, 285-287.

<sup>5</sup> Jelena Milojković - Djurić, *Tradition and Avant-garde. The Arts in Serbian Culture between World Wars*, New York, East European Monographs, 1984.

<sup>6</sup> Роксанда Пејовић, *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска дела*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. DСPVP, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, Музиколошки институт САНУ и Удружење композитора Србије, 1994; Иста, *Опера и балет Народне позоришта у Београду (1882-1941)*, Београд, 1996. Ауторка је недавно објавила и изванредно исцрпну студију *Музичка критика и есејистика у Београду (1919-1945)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.

<sup>7</sup> Roksanda Pejović, *Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata*, Međimurje. Časopis za društvena pitanja i kulturu, 13/14, Čakovec, 1988, 172-184; Сличном проблематиком бавила се и Мелита Милин у чланку *Најиси о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата у: Српска авангарда у периодици (зборник радова)*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996, 479-492.

гачно и модерно, а у другом<sup>8</sup>, на жалост још увек непубликованом, ауторка покреће питање могућности сагледавања стилске физиономије музике прве генерације српских "модерниста" у оквирима естетике fin-de-siècle-a.

Број обимнијих монографских студија које осветљавају било стваралаштво појединих генерација активних у деценијама између два светска рата, било појединачне, за период типичне феномене, такође није велики. Истраживање доприноса и деловања "прашке групе" током четврте деценије закупило је пажњу Марије Бергамо, Мирјане Веселиновић и Соње Маринковић. Марија Бергамо их је размотрила приликом праћења артикулације експресионистичких елемената у српској музици до 1945. године<sup>9</sup>, док се Мирјана Веселиновић, у једном делу своје студије посвећене музичкој авангарди<sup>10</sup>, позабавила истим појавама сагледавајући их као манифестације "авангарде локалног типа" у контексту европских авангардних токова. Наведене студије такође представљају текстове докторских дисертација, срећом објављених, за разлику од магистарског рада Соње Маринковић у коме се ауторка темељно посветила проблемима идеолошких превирања и социјалног ангажовања српске музике у трећој и четвртој деценији, при чему је и стваралаштво неких композитора "прашке групе" (посебно Војислава Вучковића) добило запажено место.<sup>11</sup> У рукопису је остала и докторска дисертација исте ауторке, посвећена проблему музиколошко-естетске интерпретације националног као појма који активно и дубоко прожима доминантне развојне токове стваралаштва и критичке мисли о музици.<sup>12</sup>

Малобројни су и још увек такође необјављени текстови посвећени појединим музичким жанровима, који би, у равни типолошких проучавања допринели синтетичком погледу на стилску физиономију периода, те на доминантне и успутне жанровске одлике стваралаштва. Један покушај у том правцу учинила је Мелита Милин пратећи развој младе српске симфоније до 1950. године<sup>13</sup>, док је Ана Стефановић у својим такође необјављеним

<sup>8</sup> Роксанда Пејовић, *Одрази fin-de-siècle-a на српску музику. Покушај стилског сагледавања*, саопштено на Научном скупу у оквиру Мајског меморијала у Чаковцу 1990. године (рукопис код аутора).

<sup>9</sup> Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, посебна издања, књ. DXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1980.

<sup>10</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Београд, Универзитет уметности, 1983.

<sup>11</sup> Соња Маринковић, *"Прашка генерација" у превирањима социјалне уметности*, магистарски рад, 1993 (рукопис код аутора).

<sup>12</sup> Соња Маринковић, *Музички национално у српској музици прве половине XX века*, докторска дисертација, 1993 (рукопис код аутора).

<sup>13</sup> Мелита Милин, *Симфоније прве половине XX века у Србији*, магистарски рад (рукопис код аутора).

рукописима дипломског и магистарског рада усмерила пажњу на изучавање соло-песме предратне младе генерације српских композитора и најистакнутијих представника тог жанра, али и целокупног периода - Милојевића, Христића и Коњовића.<sup>14</sup>

Колико нам је познато, до сада једини покушај типологије целокупног српског музичко-сценског стваралаштва XX века учинила је Мелита Милин.<sup>15</sup> Богато и захвално подручје музиколошких истраживања - српска музичка сцена - нашло се у новије време у фокусу интересовања научне јавности поводом обележавања 125. годишњице Народног позоришта 1993. године. Зборници радова са два научна скупа одржана у здању Српске академије наука и уметности (први у организацији Музиколошког института 1993. године, други - САНУ, 1995. године), показали су прави смисао и значај како тематски усмереног "тимског рада", тако и мултидисциплинарног дискурса о музичко-сценској проблематици.<sup>16</sup> Досадашњи поглед на многобројне занимљиве и значајне аспекте музичко-сценског стваралаштва и извођаштва током међуратних деценија знатно је продубљен и обогаћен захваљујући "удруженим" напорима многобројних музиколога, театролога, историчара књижевности и балета, етнолога и етномузиколога. Домаћој музичкој сцени био је посвећен и научни скуп "75 година Балета Народног позоришта у Београду" (САНУ, 1996), али презентовани радови још увек нису објављени.

Значај монографских студија о појединим ауторима - композиторима, музичким писцима или репродуктивним уметницима - као припремне фазе националне науке за исписивање историје и крупнијих синтеза, није потребно посебно истицати. Занимљиво је, међутим, констатовати да су неки, сразмерно млађи композитори још за живота дочекали објављивање књига посвећених њиховом делу пре него што је српска музикологија стигла исцрпније да се позабави истакнутим ствараоцима међуратног раздобља чији су живот и музички опус већ били окончани. Тако је Марија Бер-

<sup>14</sup> Ана Стефановић, *Музика као херменеутика поезије у делима предрадне младе генерације српских композитора*, дипломски рад, 1990 (рукопис код аутора); Иста, *Српска вокална лирика на раскришћу традиција*, магистарски рад, 1995 (рукопис код аутора).

<sup>15</sup> Мелита Милин, *Типологија српског музичког стваралаштва XX века у: 125 година Народног позоришта у Београду (зборник радова)*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, 1997, 337-347.

<sup>16</sup> Скрећемо пажњу на текстове Биљане Милановић, Тијане Поповић, Марије Масникосе, Ане Стефановић, Александра Васића, Константина Винавера и Олге Милановић у: *Српска музичка сцена (зборник радова)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1995; Допринос изучавању музичко-сценског жанра у деценијама између два светска рата дали су Гордана Крајачић, Слободан Турлаков, Биљана Милановић, Роксанда Пејовић, Мирка Павловић и Ксенија Шукуљевић-Марковић у: *125 година Народног позоришта у Београду (зборник радова)*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, 1997.

гамо аналитички простудирала стваралачки пут Милана Ристића од *Прве* до *Шесте* симфоније<sup>17</sup>, а Властимир Перичић је један део своје велике радне и истраживачке енергије усмерио на писање монографије о Станојлу Рајичићу, који се тек након публикавања Перичићеве студије<sup>18</sup> истакао као један од најпродуктивнијих српских аутора музичко-драмског жанра (чак три реализоване и емитоване телевизијске опере), да и не спомињемо друге, оркестарске и вокалне опусе, чији број није мали.

Сличну ситуацију уочавамо и у домену публикавања критички приређених зборника научних, есејистичких и критичких написа о музици из пера сведока и учесника периода. Индикативно је да су у виду сабраних дела једино, и то пре скоро тридесет година, публиковани списи Војислава Вучковића.<sup>19</sup> Нису на помолу репринт или критичка издања тражених збирки текстова Милоја Милојевића и Петра Коњовића, као ни антологије одабраних написа кључних фигура српске међуратне критике и музичке публицистике. Изузетак вредан пажње је свакако избор текстова Емила Хајека који је приредила Олга Јовановић.<sup>20</sup>

У "тролисту" најмаркантнијих композиторских фигура периода, једино је Милоје Милојевић добио своју монографију, и то осам година након смрти, заслугом савременика и колеге Петра Коњовића<sup>21</sup>, о коме се, као ни о Стевану Христићу, до сада није појавила целовита публикована студија. Низ чланака, необјављена монографија о Петру Коњовићу, као и докторска дисертација (такође, нажалост, необјављена) Надежде Мосусове<sup>22</sup> надокнадили су, уз обимне и исцрпне зборнике научних радова посвећене тројици кључних аутора српске "модерне"<sup>23</sup>, бар делимично, захваљујући разноликости индивидуалних музиколошких, историјских и теоријских интерпретација, недостатак благовремене и савремене монографске обраде, омогућивши млађој генерацији да се, у скла-

<sup>17</sup> Marija Bergamo, *Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1977.

<sup>18</sup> Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Umetnička akademija, 1971.

<sup>19</sup> Др Војислав Вучковић, *Студије. Есеји. Критике (I и II)*, Beograd, Нолит, 1968.

<sup>20</sup> Олга Јовановић, *Емил Хајек о музици и музичарима*, Beograd, ФМУ, 1994.

<sup>21</sup> Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Beograd, САН, Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. I, 1954.

<sup>22</sup> Надежда Мосусова, *Утицај фолклорних елемената на стваралачку романсијизму у српској музици*, докторска дисертација, 1970 (рукопис код аутора).

<sup>23</sup> Mилоје Милојевић - kompozitor i muzikolog (zbornik radova), Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1986; Живот и дело Петра Коњовића (зборник радова), Beograd, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, 1989; Живот и дело Стевана Христића (зборник радова), Beograd, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991; Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића (зборник радова), Beograd, Музиколошки институт САНУ, 1998.

ду са сопственим афинитетима, усмери у нова, методолошки актуелнија проучавања.

Болно место српске науке уопште - оклевање и спорост у објављивању резултата рада - уочено је и на примеру Јосипа Славенског, чији је најквалитетнији део опуса урастао у репрезентативне тековине српске међуратне музике као део њених најактуелних токова.<sup>24</sup> Заоставштина Јосипа Славенског чува се у Београду, у Легату који носи његово име, а који је, као и нешто млађе Друштво пријатеља<sup>25</sup>, основан при Удружењу композитора Србије. На попису и сређивању заоставштине до сада је било ангажовано више домаћих композитора и музиколога<sup>26</sup> који су, уз многобројне друге заинтересоване за значајан и инспиративан опус Јосипа Славенског, објавили низ квалитетних и запажених радова и то не само у зборницима са симпозијума одржаних у родном месту Јосипа Славенског - Чаковцу.<sup>27</sup> Међутим, примат у публикавању монографије о Славенском, припао је ипак хрватском музикологу Еви Седак, која је 1984. године у Загребу објавила двотомну аналитичку студију<sup>28</sup> посвећену ствараоцу који је тај исти град, после краткотрајног и не баш стимулативног боравка у њему, напустио још 1924. године.

Напори катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду ишли су током последњих деценија такође у правцу употпуњавања скромне монографске литературе о истакнутим, а данас (у смислу заступљености на концертном репертоару, програмима Радија и Телевизије, али и у научним радовима) свакако недовољно заступљеним, такоређи сасвим занемареним протагонистима српске међуратне музичке сцене. Неки студентски семинарски радови објављени у зборницима о Петру Крстићу, Станиславу Биничком, Стевану Христићу и Кости Манолјовићу<sup>29</sup> имају значај пионирских покушаја у сакупљању грађе и издавају се оригиналним аналитичким погледима на поједине

<sup>24</sup> О критеријуму за укључивање стваралаштва Јосипа Славенског у оквире српске музике биће накнадно више говора.

<sup>25</sup> Вредни пажње су први резултати рада Друштва - концерт организован у Скупштини града Београда (децембар, 1998) и CD са одабраним снимцима репрезентативних дела Јосипа Славенског.

<sup>26</sup> Проф. Мирјана Живковић, музиколози Милица Гајић, Сања Грујић-Влајнић. Попис и сређивање заоставштине било је поверено и библиотекару и секретару недавно основаног Друштва пријатеља Јосипа Славенског - Слободанки Говедарици.

<sup>27</sup> Упор. нпр. *Međimurje. Časopis za društvena pitanja i kulturu*, 4, 7 i 13/14, Čakovec, 1983, 1985. i 1988. godine.

<sup>28</sup> Eva Sedak, *Josip Stolcer Slavenski (I i II)*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1984.

<sup>29</sup> Stevan Hristić i njegovo delo, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1985; Petar Krstić, Beograd, FMU, 1986; U spomen Koste Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa, Beograd, FMU, 1990; Stanislav Binički, Beograd, FMU, 1990.



опусе.<sup>30</sup> Слично важи и за низ дипломских и магистарских радова који представљају ретке и, опет, необјављене примере<sup>31</sup> целовитог сагледавања стваралаштва појединих еминентних стваралаца овога раздобља. Споменимо само оне који, захваљујући било аналитичким доприносима, било зрелости музиколошких опсервација својих аутора, представљају доприносе истраживању периода српске музике између два светска рата: анализа либретистичког поступка Петра Коњовића коју је спровела Снежана Николајевић, рад Сање Грујић посвећен симфонијском стваралаштву Јосипа Славенског, студија Бранке Хинцак о прожимању традиционалног и модерног у концертантном опусу Петра Стојановића, монографска студија Јелене Михајловић о (скромном по обиму, али не и значају) композиторском стваралаштву и диригентској делатности Предрага Милошевића, рад Драгана Стојановић, која се посветила "музици емоција" Михаила Вукдраговића, монографско сагледавање живота и дела Миленка Пауновића, на коме је радила (у оквиру дипломског рада посвећеног музичко-драмским опусима) и још увек ради магистрант Биљана Милановић, надахнута студија Зорице Макевић посвећена проблему времена у музици Љубице Марић, дипломски рад Милене Петровић посвећен *Охридској легенди* Стевана Христића...<sup>32</sup>

Ако се има у виду чињеница да домаћој музикологији тек предстоји задатак истраживања опуса истакнутих аутора - Косте Манојловића<sup>33</sup>, Миленка Живковића<sup>34</sup> и Марка Тајчевића<sup>35</sup> - разум-

<sup>30</sup> Наведимо само најзапаженије семинарске радове из наведених зборника: Marina Kovačević, *Uloga i tretman hora u oratorijumu "Vaskrsenje" Stevana Hristića*, 25-42; Tijana Popović, *Elementi impresionističkog stila u stvaralaštvu Stevana Hristića*, 42-70; Marija Masnikosa, *Funkcija principa rada sa lajt-motivima u dramaturškoj koncepciji opere "Suton" Stevana Hristića*, 70-98; Ana Stefanović, *Duhovna muzika Koste Manojlovića u zborniku posvećenom tom autoru*, 225-282; Jasmina Bojović, *Horske kompozicije Petra Krstića*, zbornik o Krstiću, 158-205.

<sup>31</sup> Удружење композитора Србије започело је осамдесетих година са објављивањем едиције дипломских радова студената музикологије, али је, после само неколико објављених наслова, та пракса, нажалост, напуштена.

<sup>32</sup> Snežana Nikolajević, *Libretistički postupak Petra Konjovića*, Beograd, UKS, 1984; Sanja Grujić, *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*, Beograd, UKS, 1984; Бранка Хинцак, *Традиционално и еволутивно у концертним Пејра Стојановића*, 1985 (рукопис у Библиотеци ФМУ); Јелена Михајловић, *Предраг Милошевић - свесјераност једне музичке личности*, 1987 (рукопис код аутора); Биљана Милановић, *Аспекти музике и драме у оперском опусу Миленка Пауновића*, 1992 (рукопис код аутора); Иста, *Миленко Пауновић - два модалитета стваралаштва* (магистарски рад у току); Драгана Стојановић, *Језик емоција Михајла Вукдраговића*, 1992 (рукопис у Библиотеци ФМУ); Зорица Макевић, *Musica humana - освешћење времена (избор из дела Љубице Марић)*, дипломски рад (рукопис код аутора); Милене Петровић, *Охридска легенда Стевана Христића*, 1998, дипломски рад (рукопис код аутора).

<sup>33</sup> Једину публикацију посвећену овој знаменитој личности српске међуратне музике издао је Факултет музичке уметности (*нав. дело*) и опет се, подсетимо, ради о зборнику, у коме су, уз обиман уводни чланак Јелене Милојковић Ђурић (*Kosta Manojlović u međuratnom razvoju muzičke kulture*, 7-101), заступљени студентски радови.

љив је и недостатак литературе о мање експонираним стваралачима - Петру Стојановићу, Рикарду Шварцу, Сави Селесковићу, Светомиру Настасијевићу... Изузетак у том смислу учинила је Мирјана Веселиновић као аутор минимонографије о Миливоју Црвчанину<sup>37</sup>, чије су две обимније композиције доживеле и објављивање звучног записа на плочи, што се може, нажалост сматрати правим раритетом када се ради о дискографији српске музике прве половине XX века.<sup>38</sup> Проблем недостатка стручне и научне литературе о мало познатим ауторима разрешен је само у основним цртама у такорећи незаобилазном водичу за сналажење у подручју српске музике, књизи *Музички стваралачи у Србији* Властимира Перичића.<sup>39</sup> Брижљиво изучавање гореспоменуте литературе о српској музици између два светска рата показало би да је, упркос енциклопедијско-речничком методу обраде стваралачких опуса, управо Перичићева књига, скромно од стране аутора окарактерисана као "концертни водич", послужила као незаобилазна полазна тачка и упориште многобројних истраживања, анализа и закључака, и то не само оних везаних за стваралаштво запостављених или маргинализованих композитора.

#### Организационе тежакости - проблем научног кадра

Овде изложен, језгровит и (радикално) селективан осврт на стање затечено у литератури посвећеној музичком стваралаштву између два светска рата већ по себи делимично указује на низ различитих проблема који прате покушаје систематског, свеобухватног и креативног проучавања периода као целине. У Србији не постоји (нити је икад постојао) научни пројекат који би

<sup>34</sup> Пионирски захват у истраживање биографије и анализу дела Миленка Живковића учинила је Александра Атанацковић у свом дипломском раду *Kompozitor Milenko Živković. Media vita in morte sumus*, 1996, (рукопис код аутора).

<sup>35</sup> Једини покушај целовитог сагледавања опуса Марка Тајчевића учинио је Дејан Деспих у минимонографији *Marko Tajčević*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1972.

<sup>36</sup> Архивски рад на Настасијевићевој заоставштини која се чува у Музиколошком институту САНУ Гордана Крајачић је заокружила текстом о музичко-сценским остварењима Светомира Настасијевића (*Opere i baleti Svetomira Nastasijevića*, без података), који остаје ван научних и историографских оквира, писан у стилу слободне есејистичке "музичке" прозе.

<sup>37</sup> Mirjana Veselinović, *Milivoje Crvčanin*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1972.

<sup>38</sup> Хвале вредне су у том смислу иницијативе уредништва часописа *Нови Звук* који, мада примарно оријентисан на праћење савременог српског музичког тренутка, повремено објављује на пратећем компакт-дису дела дојена наше музике (В. на пример дела М. Милојевића и Ј. Славенског, CD New Sound 107, 1996). Такође, у издању СОКОЈ МИЦ/Комуна реализоване су Свите из *Охридске легенде Стевана Христића* у одличном извођењу Београдске филхармоније са диригентом Емилом Табаковом на челу (специјално издање СОКОЈ МИЦ/Комуна, 1998).

<sup>39</sup> Властимир Перичић, *Музички стваралачи у Србији*, Београд, Просвета, s.a. (1969).

био искључиво посвећен истраживању овог значајног периода националне музичке историје. Нема, такође ни часописа<sup>40</sup> чија би програмска и тематска оријентација била усклађена са обимним пословима и задацима које домаћој музикологији тек предстоје уколико постоји намера да се музичке појаве истраже интегрално и дубоко.

Један од најозбиљнијих узрока такве ситуације јесте свакако "младост" домаће музикологије, која као посебна дисциплина бележи тек пола века свог трајања. То време би, свакако, по резултатима истраживачког рада и домашајима музиколошких опсервација било далеко плодније да је у реализацији крупних задатака музичке историографије и музикологије учествовао већи број истраживача од постојећег, те да је затечено стање у погледу доступности и срећености грађе (о чему ће бити више речи) било повољније. Но, као и у претходним деценијама, и данас је број професионално ангажованих и активних музиколога апсолутно недовољан да покрије све разноврсне потребе националне науке о музици. Без обзира, наиме, на чињеницу да број дипломираних музиколога из године у годину расте, те да се међу њима налази већа група оних који су већ у дипломским радовима испојили афинитет и предиспонираниост за научни рад (не мисли се само на споменуте ауторе дипломских и семинарских радова), услови стимулисања млађих генерација за научни рад данас су, чини се, тежи и неповољнији него икад, оптерећени дугогодишњом, све лошијом материјалном ситуацијом којој су, почев од распада бивше Југославије (СФРЈ), изложене све установе на државном буџету, па и универзитети и научни институти. Једине две институције које су носиоци слабо финансираних државних пројеката су Музиколошки институт САНУ и Факултет музичке уметности. Њихове могућности за пријем нових кадрова и за координирано, планско организовање истраживања су минималне. Слично се може рећи и за пројекте који са такорећи симболичним средствима делују под окриљем Матице српске и Српске академије наука и уметности.

<sup>40</sup> Тренутно у Србији излазе два научна часописа у којима се објављују музиколошки радови: *Нови Звук* (издавач СОКОЈ), посвећен превасходно савременом стваралаштву и *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (издавач Матица српска), шароликог тематског профила и усмерен на истраживање баштине. (По актуелним стандардима Министарства за науку и технологију, на листи научних часописа не налазе се ни *Музички шалас* нити недавно (2000) покренут часопис *Мокрацац*, мада готово у сваком броју доносе квалитетне написе вредне пажње музиколошке јавности.) У оба призната часописа, као и у зборницима реферата са научних симпозијума у организацији Факултета музичке уметности ("Фолклор и његова уметничка транспозиција"; "Фолклор. Музика. Дело", "Изузетност и сапостојање") и Музиколошког института ("Српска музичка сцена", "Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића"), објављени су и текстови непосредно тематски везани за период српске музике између два светска рата.

Упркос великом обиму послова и значајним циљевима проучавања српске музике уопште, те српске музике између два светског рата као само једног њеног сегмента, током последње две деценије непрестано смо били сведоци ситуације да се потенцијални научни кадар осипа на разне стране, испуњавајући, уз ефективно коришћење малог дела свог стручног знања и креативних способности, едукативне, пропагандне и информативне задатке у школама и, у највећем броју - у мас-медијима.

### Проблем грађе

У равни реалности, дакле, питање броја ангажованих компетентних истраживача улази у саму жижу проблема проучавања разноликих аспеката српске музике између два светска рата. Но, у најужу круг горућих тешкоћа којима су изложени савремени истраживачи улази читав комплекс проблема везаних за стање саме грађе који је по себи чинио озбиљну препреку и за досадашње напоре домаћих музиколога.

Из тог угла сагледани, споменути музиколошки резултати чак надмашују домете очекиваног. Забрињавајуће је, међутим, да се ситуација на плану откривања, прикупљања, пописивања, стручне и библиографске обраде, те објављивања разнолике грађе (приватне колекције, заоставштине, часописи, архиви музичких школа, архиви, библиотеке и нототеке институција - Музиколошки институт, библиотека Факултета музичке уметности, Народно позориште, Филхармонија, Радио-Београд, Телевизија, Удружење композитора, Продукција плоча) слабо поправила у поређењу са стањем од пре двадесетак година или се, чак није нимало поправила. Тај, примарни посао као предрадња и нужни предуслов за озбиљну и одговорну научну обраду, историјске погледе и прегледе, аналитичка и критичка вредновања општих тенденција периода, као и промишљања о битним атрибутима појединих стваралачких опуса, стилских тенденција или физиономије целокупног раздобља, не само да није још увек обављен, већ није ни на једном месту - у виду студије, елабората, пројекта - сагледан у целости, испитан као проблем нити формулисан као дугорочни задатак националне науке о музици. Колеге музиколози добро знају о чему је овде реч. Реч је о томе да се на прагу сваке нове, неистражене теме, музиколог увек изнова налази на брисаном простору недоумица и непознаница. "Постоји ли штампана партитура дела? А снимак? Ако нема већ ни једног ни другог, где ли се налази рукопис? Или макар само деонице...?" Недостатак јединственог информатора који би пружао одговоре на ова и још многа друга питања (у идеалној форми у њему би се нашли пописи архива, библиотека, фонотека гореспомнутих институција са прецизним назнакама о аутору, делу, у ком облику и

каквом стању је сачуван материјал и сл) не само да успорава процес научно-истраживачког рада, већ дубоко обесхрабрује најупорнија настојања да се, следствено савременим методолошким правилима науке о музици, у склопу једне теме појаве истраже у што већем броју релевантних аспеката.

Интегрално изучавање српске музике између два светска рата у великој мери је отежано, а каткад и сасвим доведено у питање услед недостатка штампаних нота, звучних снимака, као и услед слабе заступљености тог сегмента домаћег музичког стваралаштва на концертним репертоарима. У истом кругу проблема сагледава се и ситуација у библиографској обради написа о музици<sup>41</sup>, било оних, публикованих током међуратних деценија, било обради стручне и музиколошке литературе о том периоду.

Тек када би сви споменути, крупни послови на сређивању и објављивању грађе и библиографија били урађени, показала би се (да парафразирамо речи Предрага Палавестре, које се односе на иначе далеко повољније стање у историјској науци о српској међуратној књижевности) сва ширина и пространство необрађеног, понекад дословно неодслушаног, деценијама немог наслеђа српске музике и отвориле се могућности за најразноврснија проучавања.<sup>42</sup> Неумољиви темпо развоја савремене науке о музици диктира стално нова тумачења, вредновања, погледе. Докле год се национална музикологија буде ослањала (као данас, често из нужности) на аналитичке резултате и закључке својих претходника, докле год се аналитички рад (опет, из нужности) буде одвијао у "тишини" партитуре или уз повремену консултацију клавијирског звука, наши напори неће моћи да одговоре захтевима модерног доба светске музикологије.

### Темајске обласи

Уколико се српској музици између два светска рата приђе широко, са свешћу о њеном месту у националном и европском, историјском, друштвеном, политичком и културном контексту периода, тада се збиља отвара широко поље тема и подручја захвалних за научну обраду. Изучавање историје школства, музичке педагогије, извођачких тела и солиста, националних музичких институција, концертног живота уопште, одлика музичке критике и социолошких аспеката рецепције спадају у најужи круг тема које стоје у непосредној вези са историјом и одликама стваралаштва - централном темом досадашњих музиколошких студија. И поред постојања извесног броја монографских издања, одличних студија, исцрпних прегледа и чланака посвећених управо споменутим по-

<sup>41</sup> Упор. напомену 1.

<sup>42</sup> Предраг Палавестра, *Правици проучавања међуратне српске књижевности*, Књижевна историја, XV, 57/58, 1982, 6.

дручјима<sup>43</sup>, многа значајна и занимљива питања наша би своје одговоре у документованим историјским прегледима школских архива, монографијама посвећеним запаженим музичким уметницима, солистима и ансамблима, прегледима гостовања еминентних солиста и ансамбала у иностранству, зборницима изабраних текстова музичких писаца... Данас још увек магловит и парцијалан увид у заступљеност српске музике на иностраној музичкој сцени не омогућава доношење валидних закључака о тоталитету појава обухваћених појмом "српска музика између два светска рата" као дела европског музичког контекста.

Са друге стране, упркос чињеници да је Београд као престоница новоформиране, прве Југославије збиља био епицентар свих доминантних културних и уметничких токова и збивања, те да природно и у истраживањима музике заслужује највећу пажњу, сагледавање српске музике између два светска рата не може да занемари музички живот других већих српских градова, као културне периферије чији је поглед, итекако, био уперен ка престоници, а што је до сада као озбиљна тема врло оскудно истражено. Иако је мало вероватно да су снажније рефлексije престоничког духа, и самог разапетог између наслага патријархалне традиције и плиме модерног, између старих, наслеђених навика и налета новина, између укуса интелектуалне елите и укуса са села новопридошлог друштвеног слоја, потресале у истом интензитету слабије развијене музичке средине, било би драгоцено, ради стицања комплетног увида у одлике периода, истражити у каквом је односу био музички живот (и стваралаштво тамо где га

<sup>43</sup> Наведимо само неколико наслова: *Двадесет и пет година Музичке академије у Београду. 1937-1962*, Београд, 1963; *Историјски преглед развоја Удружења композитора Србије*, Београд, 1965; *Двадесет година Удружења музичких уметника Србије*, Београд, 1966; Др Војислав Вучковић, *Студије. Есеји. Критике (I и II)*, Београд, Нолит, 1968; *Београдска филхармонија 1923/1973*, Београд, 1977; *Музичка школа "Мокрањац" (1899-1974)*, Београд, 1974; *Четиридесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије). 1937-1977*, Београд, 1977; Гордана Крајачић, *"Станковић". 1831-1981*, Београд, Музичка школа "Станковић", 1981; *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937-1987*, Београд, Универзитет уметности, 1988; Даринка Симић-Митровић, *Da capo all'infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*, Београд, Библиотека Radio Beograd, 1988. Ирена Грицкат, *Злајна Ђунђенац*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. ДКСИХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 7, 1990; Слободан Турлаков, *Лейхойис музичког живојиа у Београду. 1840-1941*, Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1994; Олга Јовановић, *Емил Хајек о музици и музичарима*, Београд, ФМУ, 1994; Ксенија Шукуљевић-Марковић, *Јелена Дмитријејвна Пољакова*, Београд, Музеј позоришне уметности, 1995; Roksanda Pejović, *Opera i balet Narodnog pozorišta u Beogradu (1882-1941)*, Beograd, 1996; Иста, *Музиколог Сјана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делајносћ*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. ДСПVII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, Музиколошки институт САНУ и Удружење композитора Србије, 1994.

је било) културног залеђа према београдским доминантним, водећим токовима.

Проблем централизације или метрополитизације националне музикологије на узак појас иако можда најзначајнијих, али уско локализованих појава, доводи нас на сам праг питања које се непосредно тиче употребе и значења самог појма *српска музика између два светска рата* или - како је то до скоро била уобичајена пракса - *српска међурајна музика*.

#### *Проблеми у оквиру самог појма српска музика између два светска рата*

##### *а) Проблем временских граница - између два светска рата*

Пођимо најпре од временског атрибута појма. У данашње време, након распада Југославије и цепања њених територија на посебне државе, чини се неумесним даље коришћење термина *међурајна*. Јер, иако је званична политика доследно избегавала да ратна збивања у Хрватској и Босни (не и најновија, поводом Косова) дефинише експлицитно појмом *рај*, јасно је да је српска историја током овог века забележила укупно бар четири рата (Балкански, Први и Други светски, ратове током распада бивше СФРЈ и поводом Косова), те будућим генерацијама не би било више јасно о ком се међуратном периоду музичке историје ради. Логично и практично решење лежи у употреби термина *између два светска рата*, чиме се (све док не избије трећи светски рат) до даљњег отклања могућност конфузије.

Озбиљнији проблем везан за временско лоцирање периода садржан је у питању основности коришћења једног ванмузичког критеријума за одређење горњих и доњих граница периода истраживања. Јасно је да српска музика између два светска рата дели судбину и других уметничких дисциплина: стилски поливалентна, саткана од неколико полифоних генерацијских и стилских токова, изложена авангардним ударима младих повратника из Прага и заокретом ка традицији као последици слабе рецепције и политичко-идеолошког ангажовања неких стваралаца, она је по мало чему јединствен стилско-историјски музички комплекс који, штавише, нипошто не почиње последњом годином Првог нити завршава у првој години избијања Другог светског рата. Стога се у досадашњој пракси, уз термин српска *међурајна музика* најчешће користе и временске одреднице *прва половина 20. века* и *до 1945. године*.

Искуства модерне компаративне науке о књижевности такође указују на недостатке фиксирања етапа уметничког развоја у

границе које постављају историјски догађаји.<sup>44</sup> Подразумева се, дакле, да је критеријум праћења музичких појава у оквиру термина *између два светска рата*, само један од могућих, те да свакако има одређени практичан значај при покушајима периодизације.

Иако је неоспорно да је померање горње границе периода могуће за неколико година пре и после Другог светског рата, један од разлога за прихватање горње границе периода лежи у стилском "помирењу" различитих генерација које наступа крајем тридесетих година и траје отприлике једну деценију, након чега наступа ново размимоилажење.

Доњу границу периода одређује ланац чинилаца (политичких, историјских, социолошких, психолошких, културолошких) који су, стојећи у непосредној вези са околностима под којима се уметност развијала, директно условили квалитет и интензитет музичких збивања и тиме створили предуслове за промену физиономије стваралаштва. Први светски рат се сматра правом прекретницом у модерној историји Европе. Слом Немачке и Аустрије, доминација савезника на Западу и превратничка збивања на Истоку су након окончања Октобарске револуције потпуно изменили гео-политичку слику старог континента. Међународним признањем југословенске државе на Балкану са српским монархом на челу и централизацијом управе ка Београду драстично је измењена позиција српског народа који је, подељен, још до пре коју деценију живео у два, сада већ бивша царства. Напуштање патријархалне друштвене организације и прелазак у облик савременог грађанског друштва, процеси урбанизације и индустријализације као манифестације новог капиталистичког друштва у успону су, уз ширење идеје о југословенском заједништву, допринели крупним променама у српској националној психологији и менталитету. Отварање према Истоку и Западу, жеља за што бржом интеграцијом у европски круг развијених земаља, државно инвестирање у образовање интелектуалаца и уметника у земљи и иностранству, само су неки од аспеката преображаја који су већ првих година по завршетку рата говорили речито о томе да је наступила значајна прекретница у историјском трајању Срба на Балкану.

Сагледавањем, дакле, укупног преображаја српске музике у деценијама између два светска рата као дела интегралних промена које су српски народ и његову културу приближили доминантним и водећим европским нацијама, те даљим уочавањем промена у статусу српске уметности након Другог светског рата

<sup>44</sup> Упор. нпр. Радован Вучковић, *Опис о периодизацији српске књижевности XX века* у: Развојне етапе у српској књижевности XX века (зборник радова), Београд, САНУ, Научни скупови, књ. IX, Одељење језика и књижевности, књ. 1, 1981, 7-48; Предраг Палавистра, *нав. дело*, 12.

из аспеката њеног политичког, друштвеног и националног положаја, идеологије, функције и естетских начела којима је тек на почетку шесте деценије предстојало ослобађање од догми соцреализма, чини се да је успостављен логичан ланац аргумената за прихватање временског атрибута *између два светска рата* као једног од валидних и примерених критеријума за једну могућу (не и универзалну) периодизацију националне музике XX века.

При томе треба увек имати у виду да је овакво гледиште на проблем периодизације само једно од многих потенцијално валидних, те да нашој музикологији у ствари тек предстоји озбиљно преиспитивање критеријума по којима би целокупан корпус националне музичке прошлости био не само логично стилско-типолошки дијахроно организован, већ и сагледан на нови начин из синхронијске перспективе. Доминација појединих културних модела, контактна типологија српске музике, рецепција и адаптација стила као последица контаката са другим културама, аутохтоност српског уметничког музичког израза и његов однос према одликама балканских фолклорних традиција, дејство авангардних удара, спрега идеологије и стваралаштва, стилско-типолошке одлике појединих жанрова - све су то, уз још многа друга, потенцијално плодна подручја истраживања чији би појединачни резултати могли представљати основ за нова и другачија виђења периодизације националне музике.<sup>45</sup>

#### б) *Етнички аспекти појма - српска музика*

У групи питања која још увек очекују успостављање консензуса јесте и прецизно одређење појма *српске музике*. Свесна тешкоћа које произилазе из непоклапања етничког и географског критеријума у самом термину, досадашња музиколошка пракса

<sup>45</sup>На потребу покретања научне дебате о проблемима периодизације српске музике указала је тек недавно Соња Маринковић у чланку *Питање периодизације српске музике*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 22-23, Нови Сад, 1998, 27-51. Домаћа књижевност-историјска наука ставила је на дневни ред то важно питање почетком осамдесетих година. Зборник радова са научног скупа *Развојне етапе српске књижевности XX века и њихове основне одлике*, драгоцен је извор погледа на проблеме и решења периодизације националне књижевности. Занимљиво је да су сви предложени критеријуми били изложени критици, те је један од закључака плодних дискусија био и тај, да идеалне периодизације данас не може ни бити. Као посебан круг проблема издвојен је статус српске књижевности као периферне и слабије развијене, али истовремено и специфичне, у контексту европских токова. Како је у теорији стила током нашег века дошло до раслојавања и "распрскавања" самог појма, закључено је да је изузетно проблематично вршити периодизацију националне књижевности по јединственом критеријуму стилске типологије. Обиле занимљивих опажања и идеја изнетих у овом зборнику свакако делују подстицајно на то да и домаћа музикологија озбиљно размотри проблеме које пред њу стављају токови и физиономија музичког стваралаштва.

већ је показала иницијативу да се проблему приђе што флексибилније. Појмом *српска музика* су тако, најчешће обухватани како стваралаштво композитора српске националности и оних који су деловали у српској музичкој средини тих година, тако и разноврсни аспекти музичког живота (извођаштво, школство, концертни живот, музички програм радија, часописи и новине), за чију су физиономију свакако, заслужни и странци - дуже време ангажовани као диригенти, професори, оперски и балетски уметници или само као гостујући уметници.

Није необично да су се у Београду, који је као престоница новоформиране државе био отворен град са перспективом модерног развоја, након многобројних чешких уметника у прошлом веку, токовима развоја српске музике после првог светског рата управо у то време прикључили руски емигранти који су изнели огроман терет уздицања посебно позоришне уметности, опере и балета. Потом су и композитори, Јосип Славенски, Хрват из Међумурја и Миховил Логар, Словенац из Ријеке, обојица привржени идеји југословенства, трајно везали свој живот и рад за Београд. Славенски се активно прикључује српском музичком животу шест година након рата - 1924, а Логар - три године касније, непосредно по завршетку студија у Прагу. Истакнути представник хрватске музике између два светска рата, Крешимир Барановић, у Београду тих година делује као диригент (у главни град социјалистичке Југославије трајно се преселио након Другог светског рата, 1946. године). Током треће деценије из Беча стиже Петар Стојановић (1925), из Осигека и Сплита - Загребчанин Рикард Шварц (1926, борави у Београду до 1937), а почетком следеће, из Женева се враћа и Сава Селесковић (1933).

Са друге стране, неколицина најзначајних српских аутора провела је највећи део периода између два светска рата ван Београда. То су у првом реду Петар Коњовић и Марко Тајчевић, настављени у Загребу до пред крај четврте деценије (Коњовић је у Београду 1939, Тајчевић - 1940!). Ван земље одвија се рад Миливоја Црвчанина, који од 1920. године све до почетка новог рата борави као члан југословенског дипломатског представништва у Прагу, где је био у прилици да се сусретне са већим бројем младих српских студената музике, који ће унети посебну живост у београдске музичке кругове од тридесетих година.

Јасно је да се на основу ових чињеница покреће читав ланац питања везан за адекватност коришћења термина *српска музика*. Један од занимљивих проблема проистиче из уважавања композиторовог личног осећања националне припадности, што добија посебну димензију с обзиром на југословенство као етничку одредницу. Ако се, даље, усвоји гледиште да се стваралаштво композитора несрпске националности (Славенског, Логара, Шварца) сагледава у контексту српске историје музике, очигледно је да исти принцип треба уважити за придруживање деловања

композитора српске националности (Стојановић, Селесковић, Коњовић, Тајчевић) историјским токовима нација у чијим се срединама одвијао њихов рад пре доласка/повратка у матицу. Интересантно би било установити може ли се уз помоћ типолошко-стилске анализе стваралаштва и координата у којима се одвијало доћи до одговора да ли и којем националном корпусу (осим српског) најлогичније припадају опуси споменутих аутора<sup>46</sup> те, такође, испитати да ли постоји основ (критеријум) да се корпус *југословенске* музике између два светска рата у модерним истраживањима сагледава као јединствен мултинационални комплекс музичких појава који би обухватао и остварења аутора српске националности.

Логика савремених методолошких претпоставки подразумева ширину, флексибилност и недогматски приступ музичким појавама које су предмет изучавања. *Контекстуалност*, као један од кључних критеријума модерног промишљања о променама музичке структуре и израза, критичке свести и система рецепције, обавезује на музиколошки приступ у коме ће свака музичка појава бити сагледана не искључиво феноменолошки, већ и са аспеката њеног места и дејства у референтном културном систему коме припада. На тај начин схваћеном, појму *српска* музика треба, дакле, прићи са свешћу о томе да је а) у периоду између два светска рата српска култура, упркос специфичностима, представљала део ширег, југословенског контекста; б) да се, услед међунационалне и међународне динамике кретања стваралаца и музичких токова српска музика остваривала и ван свог матичног етно-географског подручја и в) да је њена физиономија уобличена на домаћем терену и делатношћу композитора и музичара несрпске националности. Истраживања посебно усмерена на питања узајамног прожимања музике аутора српске и других националности посебно су драгоцене уколико су усмерена ка циљу уочавања *специфичности жанровских и стилских одлика* српске уметничке музике између два светска рата наспрам оних општих, заједничких карактеристика, који је повезују са различитим музичким традицијама или актуелним токовима европске музике тог периода.

<sup>46</sup> Случај Петра Стојановића, рођеног и школованог у Пешти, индикативан је у том смислу. Немајући директног контакта са матицом, Стојановић је током година проведених у Бечу не само усвојио типичне форме и стилски оквир тадашњег средњоевропског романтизма, већ и постигао интернационалну афирмацију. Његов композиторски опус по ступању у српску средину говори речито о напору уложеном у прилагођавање за то време типичним одликама домаћег стваралаштва (симфонијска поема *Сава*, музичка драма са националном тематиком *Блаженкина заклетва*), али и о немогућности да се, као већ зрео композитор, одрекне наслеђа средина у којима је формиран, што је можда био један од разлога слабије рецепције његових успеха, посебно концертантних остварења. Стојановићево стваралаштво логично је, дакле, истовремено са позиционирањем у домаћи национални контекст, компаративно сагледавати и у координатном пољу средњоевропске, посебно аустријске музике.

### в) Појам музике

Осврнимо се, најзад, и на актуелне проблеме који проистичу из схватања самог појма *музика*.

Досадашња музиколошка пракса проучавања стваралаштва периода између два светска рата углавном је била ограничена на домен уметничке музике, која је, објективно (статистички квантитативно) гледајући, била привилегија грађанске елите, док су по страни остајала подручја такозване лаке и примењене музике. У савременим културолошким и социолошким истраживањима овим граничним, субкултурним подручјима посвећена је посебна пажња у склопу сагледавања функције и рецепције тривијалне уметности. Мада нису сасвим непознате чињенице о сукобима поводом репертоарске политике у управним телима београдског Народног позоришта и Радио-Београда, иза којих је првенствено стајала борба за публику, још увек нису детаљно аналитички истражена и социолошко-културолошки протумачена следећа питања: виталност форме фолклорног комада са певањем, улога традиције градске песме у уметничкој музици (посебно је интересантан случај уметничке севдалинке), улога циганских музичара, музички репертоар кућних забава и његове реперкусије на композиторску продукцију, имплантација и рецепција иностране оперете, актуелних игара западног и америчког порекла, jazz-музике, музика свирана у биоскопским салама у време немог филма, музика компонована за прва домаћа филмска остварења и друго. Критичким увидом у ове без сумње занимљиве аспекте физиономије српског музичког стваралаштва и живота, спектар чињеница о духу музичке епохе био би знатно проширен. Тиме би истовремено била створена могућност и за комплексније сагледавање проблема статуса, стилског преображаја и рецепције уметничке музике у деценијама између два светска рата. Посебно би било занимљиво испитати да ли су сва дела из пера професионалних композитора заслужено компаративно била вреднована као *уметничка* или би им, можда, природније било место у оквирима "лаких", примењених и "тривијалних" жанрова.

### Отворени музиколошки проблеми

Укажимо, на крају, без претензије да листа буде потпуна, и на групу отворених музиколошких проблема којима неминовно, уколико се следе општи задаци музичко-историјске науке и потребе модерних методолошких гледишта, предстоји решавање, преиспитивање и превредновање.

Споменимо најпре историјски статус умрлих аутора који су још за живота, из многобројних и разноврсних разлога били

маргинализовани, а потом доведени до самог руба анонимности у потоњим историјским прегледима и истраживањима. Не треба, потом, занемарити чињеницу да су тумачења и вредновања периода била и још увек су делимично "оптерећена" присуством протагониста "и њиховим субјективним поделама и оценама, искључивошћу и пристрасним сведочењима"<sup>47</sup> или, чак, њиховим непосредним музиколошким ангажовањем. Уочили смо, такође, да су неки новији закључци о међуратним токовима српске музике, услед недостатка другог упоришта, тражили и налазили ослонац у написима савременика периода. (Сретна је околност да многи ставови протагониста периода одолевају времену, што само говори о високом ступњу њихове обавештености о главним смерницама националног и општег музичког развоја.)

У складу са општим тенденцијама развоја историје уметности након другог светског рата, и домаћа музикологија поклонила је можда већу пажњу него што то она објективно заслужују збивањима у пољу социјално ангажоване уметности и соц-реализма. На тај начин занемарен је задатак раздвајања доминантног од успутних токова српске музике између два светска рата. Из овог угла гледано, чини се такође да је превелик значај у апсолутним размерама дат школским, студентским радовима композитора школованих у Прагу, који не само што нису у време настанка имали одјека у матици, већ су и у новије доба остали у рукопису, необјављени и неизведени те није ни било прилике да, осим у музиколошким расправама, потврде свој шири значај и вредност у каснијим токовима развоја српске музике.

Изузетно занимљив и слабо осветљен проблем је и статус духовне музике у контексту општих тенденција периода. Гледано само квантитативно, чини се да је почев од краја Првог светског рата временом опадала продукција (не само инспирисаних и квалитетних већ и просечних) остварења црквене музике, што се може довести у везу са општом тенденцијом опадања значаја националне традиције и процесима секуларизације српске модерне грађанске културе.<sup>48</sup> Посебну, неистражену тему везану за духовно стваралаштво чине аспекти односа, са једне стране, према Мокрањчевој традицији, а са друге стране, према стилским оквирима световне музике.

Методолошки поступци савремене српске науке о музици неопозиво захтевају, даље, трајно превазилажење позитивистичких закључака о одликама и донетима српске музике између два светска рата. Придајући, како је познато, превелику и неадекватну пажњу *ушлицајима* као пресудним чиниоцима стилског преобра-

<sup>47</sup> Уп. сличне проблеме у науци о књижевности у Предраг Палавестра, *нав. дело*, 5.

<sup>48</sup> Индикативан је и случај Миленка Живковића, кога је након рата сасвим напустило ранијих година прилично изражено интересовање за компоновање духовне музике.

жаја, ова су гледишта, још увек делимично активна у пракси, успорила сагледавање објективног положаја српске музике у животу шире музичке међународне заједнице.<sup>49</sup> Без обзира на то што остварења српске музике не живе на концертним репертоарима у свету (ретка су и на домаћим сценама!), што је изостала (осим ретких изузетака) њихова шира рецепција путем пласмана дискографских издања, неоспорно је, иако интернационално такође сасвим мало познато, да је српска музика подарила фонду европске музике оригинална и специфична остварења, непозната другим народима, те да није била само пасивни прималац, већ и креативни учесник у профилирању укупне физиономије европског музичког простора између два светска рата. Ревидирање схватања и употребе појма *ушлицај* и модернизација методолошког компаративног поступка у обради грађе стоје у самим коренима потребе домаће музикологије да следи савремене развојне токове наше науке.

У скупу "отворених" музиколошких проблема која такође несумњиво завређују савремена тумачења и одговоре издвајају се они везани за примену стилских атрибута. Споменимо за сада основаност коришћења термина реализам<sup>50</sup> као стилске одреднице и терминолошког збрку око појмова са *йосиј*, *йозни* и *нео* - префиксом (која има каткад, у бољем случају, порекло у превођењу термина са страних језика без прецизне назнаке које су појаве у изворној литератури њиме обухваћене). Посебно су осетљиви, флуидни, теоријски још увек нерашчишћени и у литератури неретко слободно коришћени појмови модерна, модернизам, и авангарда, авангардизам. Теоријске дебате могле би се повести и поводом појмова космополитизам и европеизација српске музике. Занимљиво би било размотрити и има ли основа за занемаривање, потискивање у други план (за рачун експресионистичких) неокласицистичких елемената у српској музици између два светска рата.<sup>51</sup>

Осврнимо се, на крају, на ванредно занимљив и актуелан проблем у сагледавању позиције српске уметничке музике у њеном локалном културном контексту. Ради се о испитивању вред-

<sup>49</sup> Доприносе ревидирању позитивистичких погледа и методолошки модерне погледе на проблеме уметничке комуникације упор. на пр. у радовима Мирјане Веселиновић: *Krešimir Baranović. Stvaralački uspon*, Zagreb, JAZU, 1979; *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univezitet umetnosti, 1983. i *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

<sup>50</sup> Рад Татјане Марковић, *Музички реализам - pro et contra*, добар је знак да ће тај проблем бити и у будуће озбиљније разматрано. В. у: *Изузетност и сапостојање*, зборник радова са Петог међународног симпозијума "Фолклор. Музика. Дело", Београд, ФМУ, 1997, 94-103.

<sup>51</sup> Ово питање посебно се односи на стилске оквире иначе занемареног композиторског опуса Предрага Милошевића.

ности теоријске хипотезе о изоморфизму културе<sup>52</sup> што, конкретно у случају српске музике између два светска рата води питањима: “Да ли је унутрашња организација уметничке музике изоморфна српској култури између два светска рата, те да ли, уколико јесте, у ствари понавља опште принципе њене организације?”

Одговор на ова питања представљаће, без сумње, један од најважнијих закључака о посматраном периоду српске музике. До њега је, међутим, ипак дуг пут током кога многи акутни проблеми о којима је било говора у овом чланку већ морају бити апсолвирани.

У општим тенденцијама новије српске музикологије јасно се препознају сигнали прихватања најсавременијих тематских оквира и методолошких премиса актуелних светских тенденција, поготово оних које карактеришу постмодерна гледишта. Полазећи од идеје да истраживач чини најбољи избор методологије рада онда када је у дослуху са самим објектом истраживања, то јест, када своју методологију прилагођава како предмету и задатку истраживања, тако и сопственим афинитетима (неизбежно узимајући у обзир актуелне премисе методолошког поступка за који се определио), верујемо да ће подручје српске музике између два светска рата бити довољно инспиративно, широко и плодно поље рада и за генерацију будућих музиколога. Но, само уједињеним напорима и прецизно усмереном, планском дугорочном акцијом, национална музикологија испуниће задатке који јој предстоје у очувању, те компетентном и валидном тумачењу главних токова и збивања у српској музици у деценијама између два светска рата. Сачувати од заборава део традиције која је непосредно и у највећој мери заслужна за увођење српске музике новијег доба у европски и шири светски контекст - најважнији је задатак наших предстојећих напора.

Katarina Tomašević

## PROBLEMS IN STUDYING SERBIAN MUSIC BETWEEN THE TWO WORLD WARS

(Summary)

The introductory section of this article comprises a condensed retrospection of previous researches in Serbian music between the two world wars. Basic problems faced by contemporary Serbian musicology have been pointed out. These include: incomplete bibliography, absence of monographic publications, general historic surveys, and systematic typological studies. Such a situation resulted from a series of organizational difficulties that, from the very beginnings of our musicology, accompanied the researchers' work. A section of the article pays attention to current problems of scientific personnel.

<sup>52</sup> Упор. Предраг Палавестра, *нав. дело*, 44.

The state of material is also one of the essential problems. Unfortunately, the situation regarding finding, recording and expert and bibliographical treatment as well as publishing various material is still an important obstacle for a systematic scientific treatment, historical surveys, analytical and critical evaluation of general tendencies of the period. Composing a single data bank of institutions and private collections where material is conserved, as well as publishing scores and sound archives, are the first steps to be made in our musicology towards modern methodological views on the period of Serbian music between the two world wars.

In the section *Thematic Fields* the author emphasizes the importance of contextual studies of the musical heritage as a part of Serbian and European musical and cultural life. It has been noticed that musicological views tend to focus on Belgrade with very little work dedicated to dominant music trends and phenomena in other parts of Serbia.

Also discussed are problems contained in the notion of *Serbian music between two wars*. It has been pointed out that certain problems arise when in interpreting evolutionary art trends we try to strictly connect them with time limits provided by historical events. In the 20<sup>th</sup> century, Serbian history has recorded at least four wars, so it has been proposed to adopt in the future musicological practice, the expression “between two world wars” instead of the term “between the wars”. When examining the problem of defining Serbian music in national terms, we find that the previous musicological practice was correct in regarding non-Serbian composers and musicians as well as Serbian authors whose careers were developed abroad as belonging to the same corpus. It has been suggested that future researchers should make comparative investigations of the activities of Serbian authors in the specific contexts of the ethnic cultures within which they worked during the period. Taking into consideration the tragic events of the recent political history in the former SFRY, it has been pointed out that especially provocative terms *Yugoslav* and *Yugoslav national music* as a unique notion, are bound to be revised. Modern comparative research also demands evaluation of the term *music* itself that ranges from the purely artistic (high-culture) to border-line, subcultural fields. In this way, by studying the phenomenon of the trivial art, the knowledge on Serbian musical culture between two world wars would be considerably expanded. This would also enable a final delineation between the art-music corpus and the non-artistic genres corpus in historical writings.

Without aspiring to complete the list, the *Conclusion* points to some insufficiently researched fields (e.g. sacred music) and current musicological (the problem of dominant and side trends) and terminological problems (including stylistic attributes and questions of musical realism).



Биљана Милановић

## ПРОУЧАВАЊЕ СРПСКЕ МУЗИКЕ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА: ОД ТЕОРИЈСКО- МЕТОДОЛОШКОГ ПЛУРАЛИЗМА ДО ИНТЕГРАЛНЕ МУЗИЧКЕ ИСТОРИЈЕ

*Ајсџрактџ:* Студија се бави проблемима интегралног сагледавања српске међуратне музике у јединству синхронијске и дијахронијске равни, с крајњим циљем да се покрене решавање једног актуелног питања: какву је музичку историју овога доба, засновану на савременим научним начелима, данас потребно и могуће написати? Део рада је посвећен теоријско-методолошким аспектима, а предност је дата контекстуалним изучавањима. Заступа се став да музичка историја треба да буде отворена за различите приступе и методолошке поступке, како би дошла до савременог модела који обухвата и историјска и теоријско-естетичка и компаративистичка проучавања. Предложено је да анализа културног динамизма послужи као једна од заједничких основа у изучавању различитих аспеката музике у култури епохе.

*Кључне речи:* музичка историја, контекстуалност, културни модели, типологија српске међуратне музике, раслојавање српске музичке културе, модернизација

### 1. Контекстуалност у интегралном сагледавању међуратног доба

Као резултат модернизације и експанзије развоја на готово свим подручјима, српска музика у доба између два светска рата је први пут у својој историји стекла зрелост и постигла комплексност. Зато је интегрално сагледавање овог периода актуелан захтев и горућа потреба српске музикологије.

У дискусији о синтетичком приступу међуратној музици у Србији не можемо заобићи тешке услове који у проучавању тога доба стоје пред савременим музикологом. Истраживачи се налазе у процепу између недовољне количине базичних истраживања (узроковане лошим стањем грађе, а тиме и отежаним могућностима провере примарних података) и захтева савремене науке која различите покушаје систематизације историјске грађе заснива на широко постављеним, из разних углова спровођеним контекстуалним истраживањима.

Ипак, упркос тешкоћама, које су великим делом материјалне и организационе природе, можемо рећи да је количина текстова и публикација о музици међуратног доба прилично бројна.<sup>1</sup> Њихова физиономија, међутим, указује на до сада претежно парцијалну изученост периода, јер преовлађују чланци и краће студије о појединачним делима, опусима или посебним стилско-формалним проблемима.<sup>2</sup> Сразмерно је мали број детаљних историјских прегледа, монографија и студија из области музичке типологије, а најмање је радова који се баве општим музичким феноменима доба и његовом сложенем динамиком комуникацијских збивања у контексту европске модерне музике. Такође, не треба занемарити чињеницу да до сада није написана ниједна историја српске музике између два светска рата.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Упор. текст Катарине Томашевић, *Проблеми проучавања српске музике између два светска рата*, који се налази у истој рубрици ове публикације. Пошто ауторка детаљно разматра постојеће стање у изучавању српске међуратне музике и даје сву музиколошку литературу, овом се приликом нећемо бавити библиографским изворима.

<sup>2</sup> Рећи су чланци са шире постављеном проблематиком везаном за ово доба. Значајан допринос у том погледу представљају, на пример, два текста Роксанде Пејовић и две студије Катарине Томашевић (Р. Пејовић, *Шта се у београдској средини сматрало музички савременим, модерним и авангардним у периоду између два светска рата*, Међимурје, часопис за друштвена питања и културу, 13/14, Чаковец, 1988, 172-184; Иста, *Одрази fin-de-siècle-a на српску музику, Покушај стилског сагледавања* (рукопис); К.Томашевић, *Привидни или стварни сукоб старој и новој* (Видови сајстојања традиционалној и модерној у српској музици између два светска рата), *Изузетност и сапостојање*, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 103-112; Иста, *Милоје Милојевић - између традиционалној и модерној*, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 4-17).

<sup>3</sup> Један од најопширнијих историјских приказа је прегледни чланак Стане Ђурић-Клајн, *Музички животи Београда између два рата*, у: *Историја Београда*, 3, Београд, Просвета, 398-409. Од објављених монографија посвећених композиторима издвајамо: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, 1954; Властимир Перичић, *Сиваралачки џуз Сиваноја Рајчића*, Београд, 1971; Марија Бергамо, *Сиваралачки џуз Милана Рисчића од Прве до Шесте симфоније*, Београд, Универзитет уметности, 1977. Постоји одређени број необјављених монографских студија које су, као дипломски и магистарски радови, настале при Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности. Недостатак целовитог сагледавања стваралаштва појединих аутора улажен је појединим зборницима научних радова (нпр. *Милоје Милојевић - композитор и музиколог*, Београд, Удружење композитора Србије, 1986; *Животи и дело Петра Коњовића*, Београд, САНУ, Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, 1989; *Животи и дело Сивевана Хрисчића*, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1991; *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998) а вредни пажње су и зборници студентских радова посвећени П. Крстићу, С. Биничком, С. Христићу и К. Манојловићу. Мали је број

Поставља се питање: шта урадити у даљем проучавању ове епохе, са којих теоријских позиција и од којих методолошких претпоставки поћи? Свако ће се сложити да је задатак комплексан и да подразумева истовремено кретање у више утврђених праваца. Он би се могао остварити уз постојање добро организованог, тимског научног рада, у коме би парцијална истраживања била деловања већих истраживачких подухвата. Теоријско-методолошка полазишта и типологија грађе зависили би, пре свега, од типа проучавања и афинитета истраживача. Другим речима, сваки приступ, ако је адекватан, могао би да се примени.

Са једне стране, неопходно је континуирано обављање базичних истраживања саме грађе, и то спроведено хијерархијски, како би сваки нови корак ка синтези могао да крене од нових или изнова утврђених полазних претпоставки и података. Већих недоумица око методологије овде не би требало да буде, јер базична истраживања у основи захтевају библиографски и фактографски посао. Зато традиционални историографски приступ, иако увелико превазиђен, не само да може већ често и мора да превлађује у почетним фазама обраћања музичко-историјској грађи. Такође, када је реч о музиколошки необрађеним композицијама, на једном од првих нивоа проучавања потребан је унутрашњи, односно структурално-формални, аналитички метод, као

монографских публикација које се односе на репродуктивна подручја српске музике, развој школских и концертних институција, музичку критику (нпр. Р. Пејовић, *Опера и балет Народних позоришта у Београду (1882-1941)*, Београд, 1996; Иста, *Музиколог Сивана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска дела*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. DCIIIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2; *Београдска филхармонија 1923/1973*, Београд, 1977; *Музичка школа Мокрањац (1899-1974)*, Београд, 1974; *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937-1987*, Београд, Универзитет уметности, 1988; Ирина Грицкат, *Злата Ђунђенац*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. DXXIX, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 7, 1990; Ксенија Шукуљевић-Марковић, *Јелена Димиријева Пољакова*, Београд, Музеј позоришне уметности, 1955, итд.). Међу обимније радове посвећене жанровској проблематици спадају: Мелита Милан, *Симфоније прве половине XX века у Србији* и Ана Стефановић, *Српска вокална лирика на раскршћу традиција*, оба необјављени магистарски радови. Најопсежније студије које се баве појединим општим феноменима доба су: Надежда Мосусова, *Утицај фолклорних елемената на стваралаштво романтизма у српској музици*, 1970 (докторска дисертација у рукопису); Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, Посебна издања, књ. DXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, 1980; Мирјана Веселиновић, *Сиваралачка присујности европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983; Соња Маринковић, *Прашка генерација у превирањима социјалне уметности*, (магистарски рад у рукопису); Иста, *Музички национално у српској музици прве половине XX века*, 1993. (докторска дисертација у рукопису). Катарина Томашевић управо пише обимну студију о српској међуратној музици на раскршћу Истока и Запада, такође докторат, чија тема најављује интегрално сагледавање разноврсног комплекса општих и специфичних појава у српској музици ове епохе.

незаобилазна основа за, пре свега, стилско ситуирање одређених композиција и опуса.

Са друге стране, теоријско-методолошке недоумице могу се јавити у етапама рада које подразумевају дубље сагледавање музичко-историјских процеса епохе и покушаје њиховог уопштавања у јединству синхронијске и дијахронијске равни.

У свим научним дисциплинама које се баве проучавањем уметничких производа, па и у музикологији, све су изразитије профилисани ставови о ограничениости употребе метода како механичке примене спољашњих историјских мерила, тако и унутрашње структуралне анализе дела као завршеног, аутономног поретка знакова. Могућности савремене науке које се пред истраживачем постављају веома су бројне, а заснивају се на разноврсно постулираним проучавањима односа између уметничког текста и контекста.<sup>4</sup> Још од прашких структуралиста па до данас велики број гледишта и праваца - од феноменолошких поставки до херменеутике, на коју се ослањају постструктурализам, семиотика и теорија комуникације - довео је до различитих интерпретација које се у мањој или већој мери ослањају на истраживање уметничког текста у одређеном контексту. Без намере да се детаљно посветимо њиховом прегледу, истичемо да многи резултати ових теоријских доприноса могу да буду подстицајни у интегралном приступу српској музици између два светска рата, нарочито они који претендују на превазилажење јаза између унутрашњих и спољашњих приступа и иницирају ширину културолошких истраживања.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Полазиште које проистиче из схватања да уметнички текст живи тако што се додирује са другим текстовима, односно контекстом, у музикологији је добило посебну важност осамдесетих и деведесетих година и, у основи, преузето је из теоријских разматрања која су у другим научним дисциплинама постала актуелна нешто раније, почев од седме деценије века.

<sup>5</sup> Када је реч о контекстуалности, важно је нагласити да поједине дисциплине у домаћој науци иду у корак са светским збивањима и да су неки теоретичари стекли истакнут међународни углед. Нарочито су запажена разматрања из теорије књижевности и књижевне компаратистике, а посебну пажњу завређују Годишњаци Института за књижевност и уметност, Серија Ц: Теоријска истраживања. Са намером да се изрази савремени методолошки тренутак у науци о књижевности и нагласи његово истовремено изходиште у лингвистици и философији, један од бројева ове публикације у целиности је посвећен поменутој теми (*Текст у контексту*, Годишњак Института за књижевност и уметност, XI, Серија Ц: Теоријска истраживања, 5, Београд, 1989). Најкраћи, најјезгровитији, а веома интегралан преглед свих битних теоријских доприноса у проучавању односа текст-контекст представља уводни чланак Зорана Константиновића (нав. дело, 5-10), који се овом проблематиком иначе бавио у својим бројним компаратистичким студијама (*Увод у ујоредно проучавање књижевности*, Београд, 1984; *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад, 1993, итд.). Када је реч о музикологији, бројни радови у мањој или већој мери апсолвирају важност савремених контекстуалних изучавања и примењено их користе у приступу музичкој проблематици (довољно је само

Почев од Јауса и нарочито, од Лотманове формулације да је текст заувек фиксиран али променљив у свести конзумента, у научној методологији долази до разликовања између текста и његових могућих актуелизација, а контекст се почиње схватати у најширем културолошком смислу.<sup>6</sup> Из њега се издвајају структуре свести, трага се за колективном свешћу како у прошлости тако и у садашњости, а нарочиту актуелност добијају испитивања менталитета која настоје да открију разне облике узајамне упућености људи у комуникацијском контексту друштва.<sup>7</sup>

Историја менталитета иде даље од историје идеја, показује подједнако интересовање за појмове и теорије, погледе на свет, филозофске системе и токове сензибилитета, за идеологије и аутоматизме, несвесна дела и стереотипе.<sup>8</sup> Општим пресеком свих интелектуалних активности у датом тренутку она долази до реконструисања неког културног модела који је преовлађивао у одређеном друштву, а из анализе институционалних облика живота (од институције брака и породице, до институционализовано схваћене уметности) открива менталне ставове, доминантне представе, стереотипе и друге аспекте који доприносе решавању бројних уметничких проблема. Тим путем истраживања менталитета на нов начин осветљавају тумачења везана за опште феномене одређеног цивилизацијског контекста и њихову манифестацију у

поменути велики број расправа тзв. нове музикологије, нпр. Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis - Oxford, 1990; Peter Kivy, *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1991; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994; Lawrence Kramer, *Classical Music and Post Modern Knowledge*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1995; R.R. Subotnik, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 1996, итд.). У српској музикологији се онедавно могу наћи теоријске рефлексije о контекстуалности (упор. текстове Мирјане Веселиновић и Мишка Шуваковића у зборнику *Послеструктуралистичка наука о музици*, Специјално издање часописа Звук, 1988), као и радови такође новијег датума који у оквиру појединачних изучавања подразумевају савремене теоријске закључке о контекстуалности.

<sup>6</sup> Упор. З Константиновић, *Текст у контексту*, нав. дело, 7-10.

<sup>7</sup> Зачетник историје менталитета је Лисјен Февр (Lucien Fèvre). Ова дисциплина се нарочито развија захваљујући "другој генерацији" истраживача менталитета, највише Жоржу Дибју (Georges Duby), који наглашава да уметничка дела дају нову, имагинативну димензију животу, као делу наше егзистенције (упор. *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités. Mélanges Robert Mandrou*, 1985; Otto Gerhard Oexle, *Die Wirklichkeit und das Wissen. Ein Blick auf das sozialgeschichtliche Oeuvre von Georges Duby*, *Historische Zeitschrift*, 232, 1981, 61-91, према Alexandru Dutu, *Mentalities in the "Feigning Poetry"*, Годишњак Института за књижевност и уметност, XIII, Серија Ц: Теоријска истраживања, 7, Београд, 1990, 137-147).

<sup>8</sup> Упор. Александру Дуту, нав. дело.

значајним уметничким доменима, а могу да имају велику улогу и у директно постављеним питањима, на пример, зашто је неко дело имало услова да стекне популарност, зашто је један жанр у одређеном тренутку потиснуо други, зашто је неки стил превладао, зашто су поједини културни модели били заступљени у некој уметничкој дисциплини и тако даље.

Наведене теоријске инстанце могу се схватити веома флексибилно, јер ће, у крајњој линији, од саме научне дисциплине, објекта посматрања и могућности истраживача, зависити и ширина контекстуалних проучавања, али их у сваком покушају дубљег сагледавања ваља имати у виду као скуп потенцијалних могућности. То значи да се у проучавање унутрашњих, формално-стилских особина уметничког текста и његове естетске вредности укључују, поред релевантне историјске димензије и културно-антрополошки аспекти уметничких творевина у одређеној култури, што може да има нарочиту важност у покушајима интегралног сагледавања појединих уметничких епоха.

Када је реч о музикологији, контекстуалност је нарочито условљена природом објекта проучавања који носи своје специфичности. У односу на друге уметности, пре свега сликарство, музички текст у тренутку своје актуелизације подразумева најдиректнији, живи додир са људима и њиховом реакцијом. Не само да је свака појединачна звучна појавност текста условљена директним укусом и пријемом публике, него се у херменеутичком кругу на релацији аутор-текст-конзумент као стална инстанца појављује институција интерпретације. У процесу актуелизације текста извођач учествује истовремено и као посредник и као стваралачки актер. Он је укључен у мрежу комуникацијских односа уписаних у дело и око њега, са својим контекстом који може бити у синхронијском односу са комуникацијским контекстом и аутора и публике (музичко дело садашњости) или само публике (музичко дело прошлости). И најзад, у дијалогу сваког музичког дела са конзументом подразумева се међузависност рецепције звучне појавности текста и његове интерпретације.

Због директне условљености музике системом културе, музиколог је посебно упућен на изучавање контекста у најширем културолошком смислу. Ако се из тог угла обратимо српској музици између два светска рата, као делу културе која је успорени развој заменила општим динамизмом модернизације, посебну пажњу добијају бројна интердисциплинарна и интеркултурна изучавања. У њима се могу наћи одговори на многа питања која имају важно место у интегралном приступу овој музичкој епохи. Наводимо нека: У каквом су односу промене стила, културних модела и система рецепције? Како су се успостављале релације између традиционалног и новог у условима убрзане модернизације и колико је млада српска музичка култура била у стању да прихвати и асимилује новине? Зашто су поједини стилови и жан-

рови били богато заступљени, а други једва да су имали континуитет? Како проучавати типологију доминантних и успутних стилских токова, стилски плурализам и претапање стилова? У каквом је односу српска међуратна музика са другим уметностима тога доба у Србији? Какве се интеркултурне релације успостављају између музичке периферије, односно Србије, и музичког центра, коме припадају водеће музичке културе? Како се српска музика, у типолошким оквирима савремене компаратистике, може проучавати као део шире културне зоне на европском простору? Шта се подразумева под појмовима "европеизација", "утицај", "кашњење за Европом", који су у српској музиколошкој литератури често неадекватно коришћени? Које од бројних постојећих термина (почев од романтизма са разним префиксима, до *fin-de-siècle-a*, модерне, модернизма, авангарде) користити у обележавању појединих музичких струја и праваца, музичких појава и општег карактера епохе? Како у оквиру српске уметничке музике третирати маргинално стваралаштво у односу на водеће доприносе и да ли у музици тог периода има елемената поткултуре? На које начине се може дефинисати полемички контекст ове музичке епохе? Какви су били услови музичке продукције и репродукције у доба светских ратова? На основу којих критеријума, најзад, спровести систематизацију и типологију међуратне музике у Србији?

Досадашња музиколошка литература није се систематски бавила већином ових питања. У налажењу могућности за одговоре, како на њих тако и на друге проблеме који се пред истраживачима јављају, проучавање контекста отвара нове перспективе у сагледавању и вредновању српске музике овог доба.

## 2. *Инишегрални ириситуй у иравцу стварарања музичке историје међураиног доба*

### *а) Теоријски аспекти*

Из свега проистиче једно актуелно питање које може понудити правце и конкретне предлоге у решавању појединих назначених проблема. Ради се о стварању синтетичке историје српске музике између два светска рата, засноване на савременим научним начелима. Какву је музичку историју данас потребно и могуће написати?

Колико нам је познато, српска музикологија се није експлицитно бавила овим проблемом, а истовремено оскудева радовима музичко-историјског типа. Разлози за то су свакако бројни: од политичко-економских аспеката везаних за питања око српских и осталих националних циљева у контексту југословенског друштва послератног социјалистичког доба, преко слабог статуса музикологије као научне дисциплине и, нарочито у најно-

вије време, минималне финансијске подршке од стране државног буџета, али и проблема типичних за младе науке, постојања сразмерно малог броја стручњака у односу на неистраженост српске музичке баштине, све до мотива садржаних у природи самих музиколошких проучавања. Ово последње истичемо као веома важно, јер је дугогодишња ослоњеност на начела претежно унутрашњег приступа материји изазвала деградацију интересовања за музичко-историјска питања и довела до стагнације и анахроног статуса историје у односу на теоријско-аналитичка исходишта. Укратко, док су музиколошка разматрања првенствено ишла у правцу занимања за форму и музичку структуру, историја је остала на позицијама позитивизма. До сличних појава дошло је и у другим научним дисциплинама, што проблем враћа на премошћивање јаза између унутрашњег и спољашњег приступа.

Поступак који полази од контекстуалности уметничких творевина и унутрашње промене у музици означава као промене у свести, као посебан, уметнички облик општих кретања у полифонији духовне културе, може да утиче на ублажавање крутих форми традиционалне историографије и да доведе до пуније свести о тоталитету музичко-историјског процеса.<sup>9</sup> Предмет такве историје је врло сложен, јер у проучавање уметничког објекта укључује како његово порекло и развој, тако и његову вредност и поредак.<sup>10</sup> Ове димензије проистичу из природе самог дела као производа прошлости и искуства садашњости, па изучавање порекла и вредновања мора да нађе еквивалент у неком сличном

<sup>9</sup> Темелјитије промишљање проблема "кризе историзма" као последице редуције историјске свести има истакнуто место у радовима историчара и теоретичара модерне српске књижевности. У решавању сличних музиколошких питања посебно могу да помогну искуства и резултати појединих научника из ове области, који су у својим студијама имали у виду комплексност контекстуалности и њену примену у књижевно-историјској равни сагледавања, односно превазилажење традиционалне поделе на одвојена историјско-филолошка, теоријска и компаративна истраживања. (Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба (1892-1918)*, Српска књижевна задруга, Београд, 1986; већина текстова из зборника радова *Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике*, САНУ, Научни скупови, књ. IX, Одељење језика и књижевности, књ. 1, Београд, 1981, од којих су овој теми посебно посвећене студије Радована Вучковића, *Ојаске о периодизацији српске књижевности XX века (7-48)* и Предрага Палавестре, *Авангардне теорије у српској књижевности XX века. Изазов књижевне теорије рецепције (71-82)*; П. Палавестра, *Правци проучавања међурајне српске књижевности (1919-1941)*, Књижевна историја, XV, 57/58, 1982, 5-53; Исти, *Савремене теорије у историографији књижевности*, Методолошка мисао, Годишњак Института за књижевност и уметност, XIII, Серија Ц: Теоријска истраживања, 7, Београд, 1990, 327-342; Радован Вучковић, *Особености међурајне српске књижевности и како да се она синтетички представи*, Књижевна историја, XXVIII, 100, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, 577-592).

<sup>10</sup> Упор. П. Палавестра, *Савремене теорије у историографији књижевности*, нав. дело, 333.

односу који је и историјски и естетички.<sup>11</sup> То значи да се у некој будућој историји српске међуратне музике (и шире) мора ићи ка стварању заједничког исходишта, односно ка прожимању музичке историје и свих осталих, теоријских, естетичких и компаративних проучавања.

Говорећи у више наврата о историјским и надисторијским димензијама књижевности и њеном односу према општој историји, Предраг Палавестра је дошао до одређених закључака веома значајних за наша разматрања. У дослуху са савременим научним достигнућима, они, с једне стране, одражавају пуну свест о потреби флексибилног плуралистичког сагледавања уметности, а с друге стране, уважавају све механизме савремене српске књижевности као дела ширег цивилизацијског контекста специфичне и непоновљиве српске културе настале на рубу великих цивилизација.

Полазећи од Бахтинових тврдњи да дела "надрастају време у којем су настала и пребацују се из малог и ограниченог времена у велико време, где је могућ и природан сусрет различитих епоха и где сваки смисао може да нађе свог сабеседника"<sup>12</sup>, Палавестра наглашава надисторијски смисао књижевности. Истовремено, пошто је "историја књижевности сусрет различитих времена" односно "дијалогско обнављање порука прошлости", онда је, како истиче аутор, схватање књижевности увек исторично, јер она "одржава непрекинути дијалог различитих система у једном следу културних појава и настојања"<sup>13</sup>. "Књижевна наука, међутим," закључује он, "није исторична у вулгарно-социолошком смислу" нити је "деперсонализована, стерилна, и претворена у историју без имена"<sup>14</sup>. Њено природно и духовно културно залеђе "није некакав механички збир (...) података, који се огледају у делу"<sup>15</sup>, већ подразумева надисторијску форму научне свести која "носи сопствене унутарње законе и властита мерила истине, и представља духовни континуитет различитих култура, критички дијалогски контекст прошлог, садашњег и будућег времена у коме се обнављају сви смислови и значења човекових питања и одговора у јединственом процесу историје и људске спознаје"<sup>16</sup>.

Имајући у виду да исти модели критичког мишљења не важе свугде и за сваког, поготово не у истом часу, Палавестра тврди да историјска свест у малим културама може да има кон-

<sup>11</sup> Упор. нав. дело.

<sup>12</sup> Упор. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, нав. дело, 20.

<sup>13</sup> Упор. Палавестра, нав. дело, 20-21. Слична разматрања надисторијског и историјског аутор даје и у тексту *Савремене теорије у историографији књижевности*, нав. дело, 337-8.

<sup>14</sup> Нав. део, 338.

<sup>15</sup> Палавестра, *Правци проучавања...*, нав. дело, 34.

<sup>16</sup> Нав. дело.

ститутивну моћ. То нарочито наглашава када су у питању граничне културе с периферије главних културних зона (случај Србије), које су изложене непрекидној комуникацији са другим, како великим тако и малим културама, па су и упућене на то да узимају и од једних и од других и да своју самобитност чувају према мерилима сопствене традиције.<sup>17</sup>

Све ове претпоставке и закључци, до којих је наука о књижевности дошла у својим намерама да апсолвира могућност писања савремене историје новије српске књижевности, можемо уважити у музиколошким разматрањима истог проблема, имајући у виду посебности саме музике и њеног развоја у датом цивилизацијском контексту.

Историја музике се не може писати без историјске свести, критичке спознаје прошлог и садашњег времена, критичког односа према музичком тексту као грађи, без осећања за све слојеве, значења и садржаје нагомилане у музичком идиому и језику епохе. Пошто се музика са својим језиком остварује у времену и простору који никада нису јединствени и целовити, не може постојати ни њена свежајећа историја. Свако доба и свака култура пишу је у своје име, према мерилима сопствене историјске и критичке свести. Музичка историја зато треба да буде отворена за различите приступе и методолошке поступке, да би дошла до савременог модела који треба да обухвати и историјска и теоријско-естетичка и компаратистичка истраживања. Плурализам је један од начина да се историја музике чита као прича о сусрету и дијалогу различитих смислова. Из такве приче стиче се свест о себи и о својој култури.<sup>18</sup> Историја српске међуратне музике је једно поглавље те приче.

Плурализам омогућава продор у све значајније форме међуратне српске културе. Зато подразумева и одређене претпоставке: потребу за сигурним сналажењем у сложеним односима политичке, социјално-економске историје, сналажење у идејама, стилу и језику културе, као и у самом музичком тексту. Оне су неопходне за тумачење дијалога између музике и културе, односно њихове везе у мрежи културних комуникација овога периода. Претходе закључцима о општим кретањима музичког процеса епохе, с крајњим циљем да се успостави повезаност између законитости микро- и макросистема, односно дела, целокупне музичке уметности и културе доба.

Најзад, таквим приступом може се доћи и до година и датума музичко-историјске периодизације, природније него што су то омогућавали унутрашњи и спољашњи приступи. У исти мах

<sup>17</sup> Упор. Савремене теорије у историографији књижевности, нав. дело, 339-342.

<sup>18</sup> Ово је музиколошка парафраза Палавестриних закључака. Упор. нав. дело, 342; *Историја модерне српске књижевности*, нав. дело, 21; *Авангардне тежње у српској књижевности XX века*, нав. дело, 72.

се, међутим, подразумева да не постоји идеална периодизација која би обухватила све релевантне критеријуме и систематизовала све важне појаве, да су све поделе условне и потребне само као средство у сагледавању чињеница које једно доба одвајају од другог.

*б) Ширење граница "међуратног периода" као периодизацијска олакшица у праћењу континуитета српске музичке историје овог доба*

Користећи наведена искуства, музичко раздобље између два светска рата схватамо истовремено као а) "већи број или грозд временских процеса, 'струја', 'трајања', 'ритмова', или 'низова'<sup>19</sup>, односно полифонију различитих идеја, поетика, стилских ступања и б) као временски сегмент који има како своје идејно и духовно залеђе у претходном добу, тако и своје наслеђе у будућности.

У покушају да размотримо могућности за решавање назначених проблема, наилазимо на потребу да неке закључке и мишљења о српској музици овога времена преиспитамо и преформулишемо.

Већ сама синтагма "историја српске музике између два светска рата" може да се схвати веома условно, јер у њој преовлађују појмови преузети из опште историје.

Ако је нагласак на предмету о коме је реч, а то је српска музика међуратног доба, историја ове уметности требало би да се бави музиком, онаквом каква је по себи, а не као историјским документом. Зато је природније користити термин "српска музичка историја" јер он упућује на једну другу, специфичну врсту историчности својствену музичкој уметности.<sup>20</sup>

По истој логици, други део синтагме, "између два светска рата", такође би требало да се заобиђе у некој будућој музичкој историји која би обухватила ово раздобље. Он се односи на хронологију ванмузичких збивања и може да изазове представе некадашње праксе која је музичку историју писала као наставак политичке, социјалне и економске историје.<sup>21</sup>

Преиспитивање ових термина покреће питање које директно утиче на перспективу сагледавања општих проблема, као што

<sup>19</sup> Клаудио Гиљен, *Књижевности као систем*, Београд, 1982, 409, према Р. Вучковић, *Особености међуратне српске књижевности и како да се она синтетички представи*, нав. дело, 588.

<sup>20</sup> Видети претходна разматрања о историјским и надисторијским димензијама, преузета из теоријских рефлексија о историји новије српске књижевности.

<sup>21</sup> Проблемима терминологије и конкретним предлозима како да се ово доба именује вратићемо се касније, по решавању проблема који ће логично довести до могућих и погодних назива периода.

су могућност периодизације и разматрање појмова европеизације, модернизације и кашњења српске музике овог периода у контексту националне и интернационалне културе модерног доба: Колико је, уопште, оправдано да време између два светска рата сагледавамо као засебан период српске музичке историје?

Питање се нарочито односи на датирање доње временске границе епохе, јер одређене појаве и процеси започети у српској музици пре Првог светског рата, који своју физиономију и пуни замаха добијају касније, дају аргументе за потврду другачијих ставова.

Ако као кључне музичке одлике међуратног времена, које га одвајају од моностилистичке, романтичарске и претежно вокалне музике претходног доба, истакнемо стилски и жанровски плурализам, претапање и преклапање стилова, не можемо занемарити зачетке ових појава које сежу у године пре Првог светског рата. Најмлађа генерација композитора која је у српски музички живот ступила почетком века већ је у појединим раним опусима испољила нови став према српској музици. Захваљујући њиховим делима, српска музичка традиција до Првог светског рата обогачена је новим, крупним жанровима, а уз јасно артикулисан позни романтизам добила је са елементима импресионизма и веризма и своју прву плуралистичку стилску физиономију.

Нећемо улазити у појединости о пореклу, стилским варијантима и полистилистичности појединих стваралачких опуса и конкретних дела, јер је о томе у досадашњим музиколошким радовима више пута било речи. Сви постојећи подаци и закључци о овим проблемима представљају драгоцен фондус за покушаје општег сагледавања доба и, гледано у том правцу, чини се да је довољно сазрео тренутак и за успостављање општих стилских типологија овог периода. Оно што у овом тренутку желимо да истакнемо јесте померање доње границе епохе на 1906-8, односно на временску локацију зачетака стилског плурализма и преклапања стилова. Јер, од тог тренутка па до пред крај четврте деценије српска музика ће се кретати у све динамичнијем и богатијем следу различитих синхроних стилских токова, који ће се, постепеним усложњавањем ове полифоније, у последњој деценији епохе артикулисати у истовременом постојању различитих стилова, њихових варијанти и њиховог претапања, од зрелог и позног романтизма најстарије генерације, преко импресионизма и експресионизма, до авангарде најмлађих композитора.

То не значи, међутим, да се истовремено опредељујемо за стилску новину као једини критеријум периодизације, јер поделе по стиливима - нарочито када је у питању новија музика - нису довољно широки аспекти у раздвајању и сагледавању музичко-историјских целина. Наглашавајући стилски плурализам, премештамо тежиште на његову детерминисаност културолошким профилем произашлим из сложених процеса модернизације, који су

у Србији с почетка 20. века имали програмски карактер обнове на свим материјалним и духовним пољима живота.<sup>22</sup> У том погледу новине у стилу представљају само последицу која је, стицајем бројних музичких и ванмузичких околности у српској музици од 1906-8. па надаље, означила продор модернистичке свести.

За тај тренутак су били неопходни одређени музички предуслови: пре свега постојање развојног потенцијала затечене националне музичке традиције и њених естетских вредности, могућност додире и комуникације са развијенијим и модернијим културама, способност и спремност за прихватање музичких новина.<sup>23</sup> Гледано уназад, нешто старији композитори из генерације Крстића и Биничког, уз све услове, нису имали довољно духовне ширине и стваралачких квалитета да започну озбиљнији обрађај у правцу модернизације. Мокрањац је, опет, поседовао субјективне предуслове, али се у српској музици појавио рано, када традиција готово и није била успостављена: није било ни техничко-извођачких могућности за стварање на пољу инструменталних жанрова, ни јачих композиторских личности, ни публике чији би хоризонт очекивања могао да досегне музику савременију од романтизма. Тек је са Коњовићем, Милојевићем и Христићем постојао минимум услова за продор модерне свести у област српског музичког стваралаштва. Већ њихови рани опуси сведоче да се динамизам модерне епохе конкретизовао у процесу раслојавања стилског језика затечене традиције, путем отварања према новини, и да је српска музика у годинама пре Првог светског рата, додуше споро и мукотрпно, почела да се укључује у процес модернизације, који је у многим доменима националне културе тога времена већ био остварио значајне резултате.

Разматрање ових појава у некој будућој музичкој историји добило би посебно место. Ваљало би проучити бројне противречности које су пратиле стваралаштво Коњовића, Милојевића и Христића, као и млађих композиторских генерација. Јер између динамизма модерне епохе, којој су била блиска њихова дела, и постојеће музичке традиције, постојао је велики раскорак.

Раслојавање музичког језика, односно претапање и мешање стилова које је готово од самог почетка пратило њихов рад, у естетском погледу значило је последицу дисконтинуитета, нејед-

<sup>22</sup> Условљеност српске међуратне музике системом културе подразумева се у многим музиколошким радовима, али је као кључно полазиште у приступу како општим музичким феноменима тако и појединачним опусима наглашена и узета у разматрање посебно у радовима Катарине Томашевић, *Привидни или стварни сукоб старој и новој* (нав. дело) и *Милоје Милојевић - између традиционалној и модерној* (нав. дело).

<sup>23</sup> У разматрању дихотомије између старог и новог К.Томашевић истиче да корени преображаја српске међуратне музике леже првенствено у овим аспектима. Упор. К.Т. *Привидни или стварни сукоб...* нав. дело, 106-107.

наког и неравномерног развоја музичких форми и дотадашњег заостајања за развијенијим музичким културама. У културолошком смислу, међутим, представљало је нешто сасвим друго: свест да се надовезивање на затечену традицију, као полазну основу модернизације, не може тражити у наглој скоку из патријархалне културе у модерно друштво, већ у покушају успостављања унутрашњих континуитета који би могли да обухвате и помире старо и ново. У том правцу је потребно испитати залеђе растварања и претапања стилова, које се артикулише и бројним нескладима у систему грађанске културе и музичке рецепције. Јер теже и спорије промене у области рецепције кочиле су и спутавале развој модерног стваралаштва, па су самим тим одређивале и његову физиономију.

Померање доње границе периода на године пре Првог светског рата омогућава испитивање музичког и ванмузичког залеђа, генезе и јасних почетака процеса музичке модернизације. Истовремено, сам почетак доба преклапа се са неколико последњих година претходне епохе, која се дефинитивно завршава Мокрањчевом смрћу 1914. године. Тако се и у време пре Првог светског рата јасно може уочити зачетак каснијих, све израженијих подела на старо и ново, традиционално и модерно, што у разноврсним облицима, различитим видовима и степенима интензитета представља основу физиономије српске музике све до краја четврте деценије века.

Горња граница периода могла би, приближно, да се поклопи са почетком Другог светског рата. Прецизније, година 1939. стоји као нека врста прекретнице између авангардности најмлађе генерације, њиховог стварања у оквирима експресионистичко-атоналног, додекафонског, четврттоноског и неокласичарског (хиндемитовског) изражавања, и првих јасних знакова смирења и поједностављења музичког језика. И ова појава, која се прелила преко ратне катастрофе па у доба соцреализма примила крајње изоштрену форму условљену диктатом нове идеологије и естетике, имала је широко музичко и ванмузичко залеђе у систему тадашње српске културе. Пошто је у досадашњој музиколошкој литератури детаљно размотрена, њоме се нећемо посебно бавити.<sup>24</sup>

Разноврсна изучавања међуратне музике природно се могу успоставити у условима овакве поделе, која у музичкоисторијској перспективи раздваја једно полихромно доба од монохромног претходног и наредног периода. Ово гледиште је, међутим, само

<sup>24</sup> Мислимо пре свега на студије М. Бергамо (нав. дело) и М. Веселиновић (нав. дело). О музици после 1945. и њеном континуитету и дисконтинуитету са појавама претходног раздобља упор. Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945-1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998.

једно од могућих и релевантних. Уколико би нека друга решења за доњу границу раздобља ипак узела крај Првог светског рата - чињеницу неоспорно важну не само у оквирима српске и југословенске историје и културе, већ и у размерама целокупне европске заједнице - морала би да подразумевају појаве које су му временски претходиле, а које су у међуратном добу на свим музичким пољима знатно интензивирале.

### 3. Културни модели као заједничко полазиште за музичко-историјска, теоријско-естетичка и композицијска изучавања

#### а) Пишање избора

У духу напред изречених ставова о музичкој историји као "причи о сусрету и дијалогу различитих смислова", не сматрамо да је могућа нека генерална типологија која би могла да обухвати све аспекте музичког дела и његовог контекста. Штавише, сваки такав покушај могао би да буде само насиље над чињеницама. Све систематизације и типологије требало би да буду искључиво радне и прилагођене методологији конкретног истраживања.

Сигурно је да у избору полазишта које би могло да одреди и усмери интегрално сагледавање периода, а тиме и правац писања његове музичке историје, постоје бројне могућности, али предност имају оне које су довољно широке и флексибилне за плуралистички приступ и за примену различитих методологија.

Кренућемо, у том контексту, од закључака које је у покушају сагледавања и типологије културног динамизма модернистичке епохе дао Милан Радуловић. У својој књизи *Модернизам и српска идеалистичка философија*<sup>25</sup> он је анализирао основне културне моделе готово напоредо присутне у Србији од првих година 20. века и дошао до бројних закључака о њиховом међусобном преплитању, сукобљавању, поклапању и допуњавању. У жељи да поткрепимо потенцијал који ово полазиште доноси - од отворености за различите методолошке поступке, преко могућности да оно буде основа за музичко-историјске, теоријско-естетичке и компаративне научне рефлексије, до његове погодности за интердисциплинарна и интеркултурна, како општа тако и посебна изучавања српске музике овога доба у контексту националне и интернационалне културе - навешћемо, према Радуловићу, најважније одлике основних културних модела, а затим и конкретне

<sup>25</sup> Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989.



правце који се у изучавању музике са тог полазишта могу отворити и развити.

Главни типови културе, од којих су неки наслеђени из прошлог века а неки производ модерног доба, живели су готово истовремено у Србији од почетка нашег столећа:

1. *Патријархална грађанска култура*. Настала је у 19. веку на основама Вукове културне реформе којом је патријархална култура откривена као национална класика и као темељ будућности. Пред духом новог времена показала се затвореном и конзервативном. Али, у неком свом идеалном а неоствареном виду, још увек је била дејствена и представљала је за традиционалистички опредељену српску интелигенцију путоказ у изградњи националне грађанске културе. Веровало се да она мора да носи народна и национална обележја као јемство аутентичности и да, захваљујући тој, национални дух неће угаснути пред рађањем једне опште, безличне, наднационалне грађанске цивилизације. Међутим, у окриљу овог мешовитог грађанско-патријархалног модела, у његовом реалном а не идеалном облику, патријархална култура доспева у своју декаденцијску, а грађанска у своју скоројевитску фазу. Спољна обележја једне и друге у свакодневном животу служила су као замена, готово као мимикрија за отпадништво од животности патријархалне и за неоствареност и недораслост правој грађанској култури.

2. *Просветиљско-рационалистичка грађанска култура*. Укореењена је углавном у интелектуалним круговима грађанске класе и супротстављена је првој. Представља најутицајнији културни модел епохе, највише захваљујући томе што су готово све друштвене, политичке, привредне и културне институције још од друге половине 19. века устројене у духу тог културног модела. "Европеизација" српске културе, за коју се залагао млади интелектуални нараштај, обављена је практично у другој половини прошлог столећа, но до почетка овог века та култура није успела ни да се укорени нити да се прошири на културну традицију и на целу националну заједницу. Стога је "европеизација" за коју су се залагали напредни интелектуалци почетком овог века представљала покушај да се европска грађанска култура из институција рашири у свакодневни културни живот и у карактер народа.

3. *Нови културни модел израђен у авангардном и футуристичком покрету*. Јавља се већ крајем прве деценије века, делимично долази из западноевропске културе, а делимично је и самосталан израз јединственог духа времена. Грађанску културу сматра догматичном, окамењеном, сувише рационалистичком и прагматичном. Њене почетке види у ренесанси, врхунац у 18. веку, наставак у позитивизму 19. века, а њен крај смешта на почетак нашег века. У слутњи новог, једно крило младих интелектуалаца своје духовне визије сублимише у специфичну експресионистичку поетику, тражећи корене у средњовековној мистици.

Своју мисију види у стварању не само новог друштва, већ и новог људског космоса и новог, преображеног човека. Друго крило, које своје визије поткрепљује у програмима и акцијама футуриста, традиционалној грађанској култури надређује динамизам модерних машина и логику новог технолошког доба.

4. *Пролетерска култура*. Израђена је у оквиру политичке стратегије Српске социјалдемократске странке. Од 1905, када је прихватила марксизам као обавезујући поглед на свет за све партије учлањене у Социјалистичку интернационалу, ова партија је прихватила и концепт алтернативног програма пролетерске културе, који ће се пуније изразити и јаче деловати у годинама између два светска рата.<sup>26</sup>

Пошто се српска култура развијала на европској периферији, имала је своју специфичну физиономију и динамизам садржан у богатству, разноликости и преплитању културних модела. И поред бројних разлика и сукоба, чињеница је да су чак супротни типови културе имали многе заједничке карактеристике. Наиме, пошто је процес "европеизације" представљан као српски национални интерес, а програм авангардне културе такође често подређиван тој политици, представници различитих културних концепата налазили су се на заједничким позицијама.<sup>27</sup> Поред тога, класична грађанска култура није била ни "стара" ни "мртва", како су то проповедали авангардисти у развијенијим уметничким срединама. Штавише, и она сама, на почетку века представљена пре свега у сфери привредних, политичких и културних институција, била је алтернатива постојећем културном, друштвеном и духовном стању. За њу се, практично, тек требало борити.<sup>28</sup> На линији између ње и авангардног културног модела, који се у српској уметности јаче испољио тек у периоду између два светска рата, налазили су се бројни ствараоци чије су тежње изразито биле усмерене на модернизацију српског уметничког и културног живота. Они су припадали концепту модерне грађанске културе, који је у њиховим делима најчешће био испољен путем симболизма и импресионизма, али и експресионизмом, као последњом секвенцом развоја модернистичке свести до Другог светског рата.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> М. Радуловић, нав. дело, 18-25. Аутор наводи и културни програм Српске православне цркве, који је хришћанску културу схватао као трансисторијску, васељенску реалност и као такву, алтернативу свим другим типовима културе.

<sup>27</sup> Детаљније нав. дело.

<sup>28</sup> Детаљније нав. дело.

<sup>29</sup> У овој студији Радуловић не истиче посебно модел модерне грађанске културе. О њему детаљно говори у књизи *Класици српског модернизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995, када једно цело поглавље посвећује анализи сродности и разлика између модернизма и авангарде у српској књижевности (93-128). Аутор прихвата мишљење појединих теоретичара који су дошли до закључка да

Неусклађености у систему културе и уметничке комуникације најјасније се могу сагледати кроз сукобе и прожимања различитих културних модела напоредо присутних у Србији од почетка века. То су разматрања која бар у основним цртама налазе место у некој будућој музичкој историји, јер су културни концепти конкретни модели како општих одлика динамике културног процеса, тако и посебних појава својствених одређеним уметничким дисциплинама. Они зато представљају добру основу за превазилажење супротности између унутрашњег и спољашњег приступа, јер су у исти мах иманентни свим потенцијално валидним интерпретацијама дела - историјским, културно-антрополошким, теоријско-аналитичким, естетичким ...

### б) Национални културни контексти

Уколико кренемо од општих проблема ка посебним проучавањима, међу првима се налази испитивање односа између развоја музике и других уметности у систему националне културе.

Без обзира на теоријско полазиште и избор методологије, подразумева се да у том подухвату поштујемо специфичне механизме функционисања сваке уметности понаособ. Имамо у виду да су одређене уметничке гране више условљене културним контекстом од других дисциплина - почев од потребних материјалних предуслова за настанак и реализацију неког дела, преко учешћа једног или читавог низа посредника, понекад људи најразличитијих професионалних и интелектуалних профила неопходних да се одређено остварење реализује и представи, до мање или више сложеног комуникацијског односа у једном тако динамичном подухвату чији је живот често најдиректније условљен системом рецепције.

Музика је међу првима када говоримо о условљености контекстом, али јој се са својим специфичностима придружују и неке друге дисциплине, пре свега архитектура. Поред осталог, сама природа ових уметности условила је теже успостављање традиције, па је и културно стање с почетка столећа у свакој од њих имало нешто закаснело и продужено дејство. Оно се може пратити све до краја епохе, када је, рецимо, однос културних модела реализованих на пољу музичке продукције у многим аспектима био аналоган стању које је у развијенијим уметничким областима у Србији постојало уочи Првог светског рата и непосредно после њега.

симболизам и експресионизам представљају две фазе испољавања једне, модернистичке философије. Односу између модела модерне грађанске културе и авангардног културног концепта посветићемо се касније, када буде било речи о испољавању различитих културних концепата у музици овога доба.

Али, уз поштовање ових важних разлика, у свим значајним доменима српске уметности од почетка века до Другог светског рата могу се пратити манифестације истих појава. Испољавање основних културних модела, њихово сучељавање, мешање и прожимање евидентно је свуда - пре или касније, више или мање интензивно. Раслојавање језика и стилски плурализам виде се као јасна последица ових појава. Они су директан резултат неравномерних промена у систему целокупне културе, које су у свакој дисциплини добиле свој посебан облик. Њихово испитивање доводи до нових закључака, што би у интегралном приступу музици од 1906. до 1939. и њеном функционисању у српском културном контексту тога доба иницирало преформулацију неких постојећих ставова. Тачно би се дефинисала природа и разлог споријег развоја музике у односу на развијеније дисциплине. Превазишла би се ранија пракса непрецизног и неадекватног третирања њеног кашњења, која је допринела да српска музика овога доба у тумачењима често делује анахроно, како у односу на друге уметности у Србији, тако и спрам европског уметничког контекста.

Важне упоришне тачке у овом правцу истраживања су заједничке појаве које су у различитим уметностима у Србији с почетка века покренуле и убрзале ток и интензитет промена: новине у језику, раслојавање традиције, претапање стилова и стилски плурализам. Најраније су се испољиле тамо где је постојао чвршћи континуитет традиције, богатија стваралачка продукција и јачи естетски потенцијали, односно тамо где су били најповољнији услови за испољавање новијих културних модела. У књижевности је већ 1892. почео период златног доба.<sup>30</sup> У сликарство су, са појединим делима пленериста, око 1895. продрле новине у виду импресионистичког стила.<sup>31</sup> Архитектура, а посебно вајарство, били су у незавидном положају не само у односу на књижевност

<sup>30</sup> У последњој деценији 19. века лежи залеђе књижевног модернизма. Тада развитак фолклорног реализма српске прозе достиже врхунац и започиње процес њеног разграђивања. У песмама касних романтичара и парнасца примећују се знаци симболизма. Књижевна критика прераста социолошка и детерминистичка предубеђења и утврђује естетска мерила. Књижевна свест постаје део општег духовног покрета за преображај и модернизацију културе, која почиње да излази из љуштуре патријархалности како би се укључила у круг европске грађанске цивилизације. Златно доба траје до 1918, али се расколи на духовном плану и раскорак између естетске и друштвене функције књижевности, што је наслеђе овог доба, могу пратити и кроз наредних тридесет година (П. Палавистра, *Историја модерне српске књижевности*, нав. дело).

<sup>31</sup> Стилски гледано, пленеристи се налазе између реализма и импресионизма. Сликају ван атељеа, у природи, али се ипак придржавају академске форме. У њиховим делима се може наћи и утицај Jugendstila. Уопштено, пленеристи и сепесионисти симболишу прелаз ка буђењу новог сензибилитета генерације изразитих импресиониста - Косте Милићевића, Милана Миловановића и Надежде Петровић, која својим модерним духом већ припада фовистима, односно експресионистима.

и сликарство, већ и на музику. Сецесија је у архитектури до Првог светског рата постојала само на стамбеним зградама, а јавне грађевине су још увек обиловале карактеристикама класичних стилова. Поред стилске еклектике и неуспелог покушаја стварања аутохтоне, националне архитектуре у међуратном добу, први наговештаји модерне појавили су се тек тридесетих година. У вајарству, које до половине 19. века у Србији није ни постојало, модерни дух продире још касније, а до Првог светског рата се уз академизам појављују само још одлике натурализма.<sup>32</sup>

Корисно је класификовати све појаве, како заједничке тако и специфичне само за поједине уметничке области, које су кочиле или успоравале процес модернизације. Не могу се, на пример, заобићи одређена питања везана за школство (могућност уметничког школовања у земљи или само у иностранству), присуство странаца или чак њихов већи број у односу на домаће ствараоце (случај архитектуре), као и укупан број уметника посвећен одређеној дисциплини.<sup>33</sup> И проблеми материјалне природе, сходно механизмима типичним за одређене уметности, у појединим примерима представљали су основну кочницу за реализацију уметничких пројеката (архитектура, музика, књижевна сценска дела).

Разматрање ових и других аспеката који се у датом правцу истраживања постављају доводи до закључака о општим аналогјама међу уметностима у Србији од почетка века до Другог светског рата, односно до за нас важног односа музике и других уметности у систему културе овога доба. На пример, уопштено се може рећи да залеђе међуратне музике лежи у годинама пре Првог светског рата (од 1906) у сличном односу који се успоставља између српске књижевности последњих година 19. века и књижевног модернизма. Могуће су и даље аналогije, рецимо, дефинисање сродности између авангардних струјања у литератури у предвечерје Првог светског рата и најмодернијих усмерења у међуратној српској музици.

Важно је, међутим, имати у виду да општи закључци нису свежаћећи, јер се у току уопштавања губе многи важни детаљи

<sup>32</sup> Основни проблем који је кочио развој српског вајарства и условио да оно буде у незавидном положају у односу на остале уметности вуче корене из прошлости. Због нетрпеливости православне цркве према овој уметничкој дисциплини, скулптура до половине прошлог века у Србији није ни имала прилику да заживи. Добила је грађанско право напоредо с порастом уплива световне власти у уметности, али је то до почетка овог века био превише кратак период да вајарство стекне јачу традицију и континуитет.

<sup>33</sup> На пример, у области вајарства су до почетка Првог светског рата постојала само три значајнија уметника (Петар Убавкић, Ђорђе Јовановић, Симеон Роксандић). Није се зато ни могло очекивати да неколицина уметника на себе преузме модернизацију уметности која је практично још увек у повоју и која тек вапи за успостављањем какве-такве традиције.

присутни у ланцу сложеног механизма културе, који је динамичан и увек у сталном кретању. Због тога би се и одређене појединости, које откривају вишеструку повезаност елемената читавог система односа међу различитим уметностима, успостављеног у условима убрзаног развоја и модернизације тадашње српске културе, могле наћи у општим сагледавањима.

Корисно је, рецимо, не заобићи проблем противречности међу одређеним областима у појединим уметничким дисциплинама, а нарочито међу родовима и жанровима у књижевности и музици. Аспекти овог истраживања могу се поставити у следећем правцу.

Гледано у глобалу, музика је у већој зависности од културног контекста него литература. Али, ако упоредо сагледамо односе који се успостављају између различитих врста унутар сваке од њих, закључићемо: као што су драмски родови, а у мањој мери романи и приповетке, имали теже услове развоја и инертнији процес модернизације него песништво, тако су музичко-драмска остварења, а затим и област симфонијске музике, били спорије подложни променама у правцу новог у односу на подручје вокалне лирике. Оне врсте које су више зависиле од културног контекста доба непосредно су биле условљене укусом и пријемом публике, начином рецепције и системом комуникације дела, а њихова реализација претпостављала је постојање бројних материјално-техничких услова. Због свега тога, у појединим уметничким областима је постојала слабија традиција, квантитативно и квалитативно мањи број остварења, па самим тим и мање могућности за наглије измене уметничког језика. Најтежи положај у оквиру књижевности и музичке уметности припадао је сценском стваралаштву. Творци ових дела су при преласцима из већ укорененог и прихваћеног, традиционалног стила, у новији, млађи језик уметничког изражавања морали да рачунају на бројне неизвесности, јер је прихватање новог у музичком и драмском позоришту значило "измену читавог модела културе и потпун преображај у систему рецепције".<sup>34</sup>

Иста проблематика може се посматрати и из других углова, који такође осветљавају односе међу уметностима тога доба у контексту језика културе. Јасно је, на пример, да је драмска врста због специфичне природе свог функционисања и неопходног живог додира са публиком и њеном реакцијом, у многим аспектима ближа музичкој него књижевној уметности. Следствено томе, карактер, квалитет и јачина њене традиције, као и брзина и интензитет улива новог на драмски језик, пре се може упоредити са физиономијом српске музике него са ликом српске литературе

<sup>34</sup> Детаљније о овој проблематици везаној за отежане услове развоја драмског стваралаштва у периоду златног доба српске књижевности, в. П. Палавистра, *Историја модерне српске књижевности*, нав. дело, 429-463.

тога доба. Гледано, рецимо, у хронолошкој равни, тек са наступом 20. века српска драма за собом има почетке модернизације у виду покушаја да се позоришни живот урбанизује слободнијим стилским опредељењима и одлучнијим окретањем ка камерној и салонској драми.<sup>35</sup> Управо у годинама када се у српској соло песми јављају први примери импресионистичког изражавања, књижевност у Србији бележи почетке модерне градске драматургије са јасним одликама критичког реализма и социјално-психолошког натурализма, којом аутори дефинитивно одбацују обележја традиционалне, пре свега фолклорне драме.<sup>36</sup> Као и у музичком стваралаштву, започети ток модернизације српске драме био је спорији и блеђи него у развијенијим књижевним родовима, јер је постојала велика несагласност између стилских одлика модерног театра и духовних потреба српског гледалишта. За разлику од смелости првих авангардних струјања у литератури у предвечерје Првог светског рата, српска драма је, као и музика, остајала у систему владајућих мерила, "спутана ограниченим духовним и културним видцима друштвене класе којој се обраћала".<sup>37</sup>

Из свега проистиче да су се српска драма и српска соло песма нашле практично у исто време на сличним позицијама модернизације, што би ваљало поменути и у општим закључцима. Односно, почеци модернизационих процеса у књижевности и музици у глобалу нису синхрони, али се временски поклапају када је реч о најинертнијем литерарном роду и музичком жанру најлакше подложном променама. Ови и слични примери одлично могу да илуструју изукрштаност проблема који су кочили или успоравали модернизацију језика у неким уметничким врстама, а извиру истовремено из општег културног контекста и из специфичности конкретне уметности.

<sup>35</sup> Ствари се, дакако, могу сагледати и другим редоследом. Гледано из аспекта музике, није никако случајно што је управо соло песма била погодна за уплив новог. Била је мање условљена појавама које су кочиле модернизацију музичког језика у крупнијим жанровима. Такође, писана је на готов поетски текст чија је савременост у стилско-изражајном смислу могла да подстакне (и подстицала је) на освајање музички новог.

<sup>36</sup> Мисли се, пре свега, на писце као што су Војисав М. Јовановић, Миливоје Предић, Драгослав Ненадић. Међутим, и фолклорни театар се, сходно контексту новог времена, умногоме модернизује захваљујући делима Борисава Станковића. Са остварењима Милутина Бојића, у предвечерје и у току Првог светског рата, модернизује се и српска историјска драма. Детаљније о модерној српској драми: Радован Вучковић, *Модерна српска драма*, Модерна драма, Сарајево, 1982.

<sup>37</sup> П. Палавестра, нав. дело, 435.

### в) *Интернационални музички контекст*

Друга група општих питања која има место у музичкој историји међуратног доба и његовог залеђа, тачније периода од 1906. до 1939, односи се на лоцирање српске музике у шире, интернационалне оквире. Ту се у одређеној мери могу наћи проучавања свих облика међунационалне комуникације који су у српској музици изазвали мање или веће измене културних модела. Свакако је незаобилазно прецизно постулирати проблем заостајања за главним европским музичким токовима.

Разматрање релација између развоја српске музике, као периферне, и модернијих, централних европских култура, са стабилном, континуираном музичком традицијом, може у бројним аспектима да корелира сагледавању односа музике и развијенијих дисциплина у самој српској култури тога доба. Ради се, у суштини, о заједничком комплексу противречних појава својствених физиономији националне музике (слабо традицијско наслеђе, инертне промене у систему рецепције, потреба за што бржим укључивањем у главне европске токове и, следствено томе, све динамичнији процес модернизације), али постављеном у другу раван посматрања.

Поређење почетне и завршне тачке ове музичке епохе у Србији показује да је у процесу стваралачког освајања модерног, а затим и авангардног културног концепта за само три деценије убрзано пређен дуг и тежак пут. И сама европска музика од краја 19. века до Другог светског рата била је обележена великим превирањима, тражењима, композиционо-стилским и естетским раслојавањима. Утолико је српским композиторима било још теже да се, уз сав терет сопственог наслеђа, одреде према стваралачкој рецепцији новог.

У отпору према већ остарелом моделу грађанске културе и истрошеном романтичарском стилу у свим областима европске уметности на прелому векова тражили су се модернији облици изражавања својствени новим филозофским схватањима и новом осећању живота човека 20. столећа. Музичка модерна, која је са продором Малера, Штрауса и Дебисија почела око 1890, представљала је почетну фазу ових промена.<sup>38</sup> Већ се крајем прве деценије

<sup>38</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, 1989. У покушају да музику на прелазу векова обележи једним термином, не тражећи стилско јединство, аутор се залаже за употребу појма модерна. Напушта израз fin-de-siècle јер сувише упућује на "декаденију" која је у укупној слици епохе само детаљ. Посебно одбацује етикету "позни романтизам" насталу под утицајем апологета "нове музике". Сматра да се ради о терминолошком промашају и да га треба напустити, јер је бесмислено композиторе као што су Штраус, Малер и рани Шенберг, који су у свести савременика представљали "модерну", скупа третирати као, рецимо, Пфцинера који је прокламовао "анти-модерну". То би, по Далхаусу, само на површини дало

20. века јавила цезура, јер се модерна раслојила на "нову музику" и класицизам. Наиме, ако се Регеров *Гудачки квартет ој. 74* још може поредити са Шенберговим *Гудачким квартетом ој. 7*, а *Електира са Ишчекивањем* (1909), већ мало година касније, Штраусовог *Каваљера с ружом* (1911) и Регерове *Моцартиј варијације* (1914) раздваја понор у односу на Шенберговог *Пјероа* (1912).<sup>39</sup> Правац који је у то време иницирао Шенберг донео је европској музици око 1910. праву револуцију музичке технике и директну најаву новог, авангардног културног модела који се јасно испољио око 1920, променом музичке естетике.<sup>40</sup> Са тих позиција гледано, Коњовић, Милојевић и Христић били су блиски музичком стваралаштву модерне до појаве "нове музике", којој су у својој авангардној фази стваралачки били сродни најмлађи композитори такозване прашке генерације.

Нема дилеме да је проблем заостајања у односу на водеће токове европске музичке културе неизбежан моменат у сагледавању српске музике у интернационалним оквирима. Али, као једнако важну димензију морамо узети у обзир и постојање паралелности бројних процеса унутар интегралног културног и музичког простора, паралелности која обухвата и Србију и постаје нарочито упадљива када је реч о музици 20. века.

Чини се да је главна сметња ублажавању евроцентричних схватања предубеђеност с којом нашу музику посматрамо као да се дешава далеко од европских музичкоисторијских процеса. Целу српску међуратну музику најчешће сагледавамо као сустизање главних европских токова или уздизање ка стилско-техничком и естетском нивоу развијенијих музичких култура. Уколико бисмо желели да је проучавамо као реални, стварни интегрални део ширег музичког контекста, с крајњим циљем да се закључци у некој ближој или даљој будућности не зауставе само на апсолвирању музичко-историјског процеса у националним оквирима, већ да се продубе у правцу сагледавања њеног места и улоге у контексту

утисак унутрашње јединствености, које нема у реалности, већ потиче из методе ослањања на "Zeitgeist". Осим тога, аутор наглашава да је "позни романтизам" један пејоративно обојен, политички смишљен термин, који је композиторима двадесетих година служио да обележе непосредну прошлост од које су желели да се одвоје, остатак "лошег 19. века" (упор. нав. дело, 279-281).

<sup>39</sup> Упор. нав. дело, 282.

<sup>40</sup> Упор. нав. дело, 281. Далхаус није искључив када је у питању периодизација и истиче да ствари зависе од избора критеријума. Зато образлаже различите могућности гледања на ову проблематику, залажући се за налажење решења у дијалектици естетике и композиционе технике која дозвољава тумачење историје музике као процеса. Као цезура међу епохама може се узети и 1907. година (еманципација дисонанце, атоналност) или тек 1924 (пропаст експресионизма). Уколико бисмо и у приступу европској музици заступали досадашње критеријуме, те експресионизам схватили као крајњу етапу у развоју модернистичке свести, граница појаве авангардног културног модела поклопила би се са наступом додекафоније.

европске, па најзад и светске музичке историје тога времена, морали бисмо врло озбиљно да се посветимо компаратистичким истраживањима.

Детаљно испитивање могућности, питања и проблема који би се односили на поменути крајњи циљ у овом тренутку је тешко могуће - не само зато што то није задатак наших тренутних разматрања, него због чињенице што би таква прича подразумевала многе кораке који, како у српској музикологији тако и на пољу маркетинга српске музике уопште, још нису учињени. Не постоји ниједна засебна музичка историја савремене националне музике, па се у неко скорије време у домаћој музикологији не може очекивати ни општа музичка историја која би путем озбиљних компаративних изучавања представила и српски музичкоисторијски континуитет у интернационалном контексту. Такође, ни светска музикологија се не може похвалити постојањем интегралне компаратистичке студије овог типа, а да она бар у извесној мери није "колонијално" оријентисана и индиферентна према појединим периферним музичким културама или вредносно, утилитарна, парцијално конципирана, са наглашавањем врхунских појава музичког развоја, водећих личности и дела.<sup>41</sup>

Ипак, као и у области књижевне компаратистике, која је у решавању сличних проблема и дефинисању методологије отишла најдаље, у музикологији постоје многи радови посвећени могућностима превазилажења парцијалних приступа и укључивања периферних европских и неевропских музичких култура у опште историје музике.<sup>42</sup> Поједини приступи отварају перспективе за интегрални прилаз европској и светској музичкој историји као компаратистичком проучавању насупрот збиру националних истраживања представљеном у сукцесивним поглављима, а неки од њих дају и конкретне предлоге за стварање јединствене, интернационалне стратегије.<sup>43</sup> Хелмут Лос, рецимо, сматра да се на основу унапред утврђених оквира мора почети са регионалним историјама чије би се целине често преклапале - из њих би се јасно утврдила моделативност сличних појава у различитим музичким културама, што би имало кључну улогу у процесу уопштавања. То се, у глобалу, може упоредити са типолошким проучавањима у области савремене књижевне компаратистике, која је у свом развоју од генетско-контактне преко структурно-типолошке фазе дошла до савремених схватања о превазилажењу дуализма између

<sup>41</sup> О овоме детаљније говори Мелита Милин у тексту *Месито европске периферије у ојшћим историјама музике*, објављеном у овој публикацији.

<sup>42</sup> Детаљније нав. дело.

<sup>43</sup> Међу важнијим радовима који су усмерени ка интегралној компаратистичкој методи свакако су Carl Dahlhaus, *Gibt es eine Weltgeschichte der Musik?* Melos NZ, 1975/5 i Helmut Loos, *Kulturregionen. Methodische Überlegungen zur Musikgeschichtsschreibung in Mittel- und Osteuropa*, Kolloquium "Wenn es nicht Österreich gegeben hatte", Brno, 1997.

историје националне књижевности и историје интерлиментарног процеса.<sup>44</sup>

Када је у питању доба које обухвата период српске међуратне музике и њено сагледавање у европским оквирима, морамо признати да се на нивоу проучавања генезе и контакта тренутно можемо задовољити само закључцима који произилазе из парцијалних истраживања. Уз мали број општијих радова о српској музици овога времена, мало је и покушаја да се у глобалном контексту доба дефинишу односи који говоре о директном или посредованом додиру са иностраним музичким појавама, о формама музичког "импорта" и "утицаја". Самим тим недостају и дубља компаратистичка сагледавања ових процеса и њихове упоредне интеракције, односно проучавање уз помоћ типолошких категорија.

Пошто је неопходно да српска музикологија у властитој сазнајној равни дефинише односе националне музике према другим музичким културама, поставља се питање: на који начин то учинити?

Приступ који домаћу музику као периферну и претежно рецептивну сагледава искључиво у односу на доприносе водећих музичких нација и њихове утицаје није довољан и једностран је у многим аспектима.

Чињеница је да се иновације јављају готово увек у великим музичким културама, које су први носиоци најмлађих слојева музичке традиције. Из њихових центара, пре или касније, шири се зрачење према периферним културним зонама. Од бројних музичких и ванмузичких фактора зависи дејство и крајњи резултат расејавања новина - да ли ће бити прихваћене, да ли ће заживети и ући у традицију, колико ће се изменити, преобликовати, да ли ће у новом, варијантном облику утицати на неку другу музичку културу и тако даље. Али, било да се ради о директним или посредним преношењима идеја, контактна компаратистика има једну узрочно-последичну димензију која се ограничава на услове лако уочљивог контакта, па тиме условљава и парцијалност општих закључака.

<sup>44</sup> У савременим истраживањима генетска и типолошка компаратистика схватају се као два парцијална стадијума проучавања и тежи се да се овај принцип двојне класификације превазиђе наглашавањем одговарајуће доступности, стадијалности проучавања. Пошто су ова разматрања довела у питање традиционално значење имена саме дисциплине - термин "comparatio" није довољно широк да обухвати целу област интерлиментарних односа и релација - пракса у најновије време назив компаратистике замењује појмовима као што су "проучавање интерлиментарног процеса" односно "контекста", "интерлиментарног историзма" или "интерлиментарности". Упор. Дионизије Ђуришин, *Онтолошки и етнолошки аспекти проучавања интерлиментарног процеса*, у: Методолошка мисао, Годишњак Института за књижевност и уметност, XIII, Серија Ц: Теоријска истраживања, 7, Београд, 1990, 219-237.

Уколико се овде примене и типолошка изучавања, могу се објаснити аналогне, односно сличне и различите појаве како у водећим тако и у периферним музичким културама, па биле оне у видљивом контакту или не. Тако се успоставља и корелативност између српске музике и других периферних музичких култура које су сходно сличним условима развоја у току првих деценија века до Другог светског рата имале и аналогне процесе, како успоредног примања новина, тако и борбе за стварање што самосталније и аутентичније националне музике, па тиме умногоме и сличну стилску физиономију. На тој равни проучавања важно је обратити пажњу на наслеђе фолклорне традиције у музичком делу. Овај интернационални феномен пружа услове за успостављање бројних аналогнија међу периферним музичким културама, у којима су се многи представници различитих културних концепата, посредством комуникације са сопственом фолклорном традицијом, нашли на сличним позицијама.

Иако типолошки аспект не мора да буде неопходан у стварању интегралне националне музичке историје, чини се да је то најбољи начин да српску музику сагледамо у интернационалним оквирима. На том путу, који би у неким будућим истраживањима могао да допринесе формирању закључака о општим музичкоисторијским процесима у европском и светском контексту, српска музика се може сагледати у оквиру ширих заједница где су постојале мање или више непосредне и интензивне форме различитих интеракција: од југословенске заједнице која је у периоду између два светска рата представљала државну, политичко-економску целину и делила заједнички уметнички контекст, преко јужнословенске зоне, до целог балканског региона као препознатљиве културне заједнице на југоистоку Европе. Такође, српска музика се може проучавати у аналогји са другим, географски удаљеним, а по бројним музичким и ванмузичким факторима тога доба блиским заједницама, као што су подручја скандинавске или пиринејске музичке културе.

Ако интегрални приступ материји обухвати наведене могућности сагледавања музике у националним и интернационалним уметничким релацијама, формираће се нови закључци значајни за физиономију српске музичке историје међуратног доба и његовог залеђа. Додуше, још увек није сазрео тренутак да се прихвате и реализују све наведене идеје и предлози, нарочито не они који подразумевају типологију у универзалним, европским и светским оквирима. Јасно је да би то био вишеетапни посао који не само да подразумева организовани, тимски рад, већ мора да рачуна и на стално усуглашавање и моделовање методолошких ставова у ширим, међународним научним оквирима. Уколико би се интегрално сагледавање домаће музике од самог почетка одвијало са свешћу да се права перспектива налази у савременим компарати-

стичким изучавањима, створили би се и услови да се будућа истраживања приближе једном таквом подухвату.

### 2) Национални музички контекст

Типолошком проучавању српске музике у интернационалним оквирима мора да претходи типологија националног музичког стваралаштва. Имамо у виду њихову међусобну усаглашеност, јер појаве унутар националног и интернационалног међусобно корелирају. Зато је у овом тренутку анализа културних модела и њихово испољавање у музици датог периода добро заједничко полазиште.

Логично је да се основни део проучавања посвети стилским и жанровским аспектима који укључују како дијахроно тако и синхроно сагледавање појава, односно њихову хронологију и типологију. Другим подручјима, мање или више присутним у комплексу стилских и жанровских проблема, треба посветити и посебно место. Међу њима је важно изучавање репродукције, односно извођаштва, проучавање музичке критике, педагогије и система музичке рецепције, сагледавање развоја школских и музичко-репродуктивних институција. Ове области имају значаја уколико се сагледају у контексту развоја музичке уметности и њеног места у систему културе доба. Другим речима, сви аспекти који су посредни или непосредни конститутивни елементи у сагледавању музике чине њену вишеслојност, која се у пуној мери исказује једино у контексту где су природно везани и комуницирају и композитор и дело и публика.

Предности изучавања на основу анализе културних модела су следеће: не везује се искључиво за стилски моменат као критеријум систематизације; поштује стилску полифонију, све варијанте комбиновања и претапања стилова, али тако да подразумева проучавање разнородних чинилаца у процесу њиховог настанка и моделовања; истиче слојевитост традиције; уважава убрзану динамику кретања као кључну одредницу модерне епохе; даје могућности како синхроног тако и дијахроног сагледавања процеса и појава у музичком стваралаштву доба; превазилази дихотомију унутрашњих и спољашњих приступа музичкој материји и у сваком одговарајућем моменту може да се примени на релевантне музичке и ванмузичке феномене, као и на поље директног односа са осталим уметничким дисциплинама у Србији и ван ње; отворен је за различите теоријско-методолошке приступе. Најзад, ово полазиште не претендује на коначност, затвореност и примену статичне класификације и систематизације. То је значајна олакшица у адекватном сагледавању епохе која је трајала у непрекидном сукобу, мирењу, прожимању и претапању старог и новог, где су се појаве и процеси често мењали, а стваралаштво бројних композитора истовремено или сукцесивно припадало различитим

аспектима традиционалног и модерног начина уметничког изражавања и мишљења.

У систематизацији и класификацији аналогја и разлика по свим релевантним критеријумима проучавања овај приступ омогућава да се уметност сваког музичког ствараоца, групе композитора, једне генерације или припадника истог стилског и естетског усмерења у сваком датом тренутку сагледа кроз призму одговарајућег основног културног модела или неке његове варијанте, рачунајући на то да већ следећи тренутак може дати другачију слику.

Уколико целокупни опус сваког уметника, или барем његов већи део, покушамо да сагледамо кроз један културни модел, закључићемо да је у различитим етапама рада знатан број композитора био у комуникацији са барем два културна концепта или неком од њихових варијанти. Кренућемо од очигледних примера, ка онима који захтевају детаљнију интерпретацију.

### Модернисми и авангардисми

Стваралаштво најмлађег композиторског нараштаја из периода најнапредније фазе припадало је моделу авангардне културе, а дела Војислава Вуковића истовремено су заступала и модел пролетерског културног програма. Поједине композиције Јосипа Славенског, који је од 1924. године живео и радио у Београду, биле су својствене модерном културном концепту другог типа, тачније антиромантичарској струји која своје корене налази у најстаријим, архаичним слојевима музичко-фолклорне традиције.

Коњовић, Милојевић и Христић су у најранијим, романтичарским делима заступали концепт старије грађанске културе. Међутим, напустили су га већ у наредном кораку, јер су се више-струко укључили у процес модернизације и постали главни представници модела модерне грађанске културе у музици. Са појединим међуратним остварењима Коњовић и Милојевић су повремено улазили у блиску комуникацију са елементима најмлађег, интуicionистичког културног концепта, али му никада нису припадали.

Изуетака је било мало, а можда је најупечатљивији пример Милојевићева *Собарева мейла*, којом је композитор још 1923. године, на шокантан начин својих француских савременика, допустио себи излив пуне авангардности. Међутим, чињеница да сам аутор ово дело није озбиљно схватио, јер га није уврстио у свој опус, говори о правој природи и Милојевићевој и његове генерације. Није се ни могло очекивати да уметници израсли на тековинама слабе традиције, коју су и сами попуњавали и истовремено је модернизовали са идејом да ненасилно прошире хоризонте рецепције српског грађанства претежно патријархалног менталитета, одједном устану и против те традиције и у пркос публици

за коју је музичка авангарда била позамашан залог. Ово их је као сила теже вукло назад. Остајали су "на прелазу", иако су можда више пута имали потребу да га превазиђу.

Слутња новог културног модела, другачијег од старије, класичне грађанске културе европског типа и карактера, види се у стваралаштву њихове генерације још од првих искорака из романтичарског стила. Међутим, у српској музичкој традицији тих година класични грађански концепт је тек заживео. Аутентичност његове локалне варијанте, створена у комуникацијској спреси са националним фолклорним наслеђем, добила је пун израз тек у Мокрањчевим делима. Зато је и удаљавање од романтизма и осавремењавање у правцу новијих стилских праваца и струјања, које је уследило са млађим композиторима затеченим у великом раскораку између старог и новог, морало да се креће спорије. Традиција и систем рецепције увелико су условили продужетак оваквог стања у српској музици у периоду између два светска рата. Оно је обележило не само стваралаштво Коњовића, Милојевића и Христића, већ и деловање наредне генерације (Бандур, Тајчевић, Вукдраговић, Живковић, Милошевић), која је у то време почела да компонује.

Сви ови ствараоци били су припадници истог, модерног концепта грађанске културе, који се, начелно узевши, налазио на средини пута између грађанског рационалистичког и авангардног модела. Имао је бројне сроднике у књижевности и ликовној уметности модернизма (од симболиста и импресиониста до сеесиониста и представника Југендстила) у периоду до Првог светског рата, као и у музичкој модерни све до појаве "нове музике". По духу, идејама, естетским мерилима и стилским усмерењима придружују му се и две генерације српских композитора.

Закључићемо да се уметност већине музичких стваралаца у Србији овога доба може сагледати кроз преовлађујуће облике два културна модела - модерног грађанског и авангардног концепта културе. Изучавања у оквиру сваког од њих указала би на међусобне сродности и разлике између припадника истог културног модела, што би могло да доведе и до детаљније класификације композитора и њихових дела. У том контексту, неопходна је анализа стилског плурализма.

Досадашња музиколошка литература која се бавила авангардистима дошла је до јасних закључака о стилској физиономији њихових најнапреднијих остварења и степену њихове авангардности у локалним музичким оквирима.<sup>45</sup> Док су једни били изразити представници авангардног духа у српској музици тога времена (Вучковић, Марић, Чолић, Ристић), други су у односу на

<sup>45</sup> Мислимо првенствено на радове Марије Бергамо, *Елементи импресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године* (нав. дело) и Мирјане Веселиновић, *Стваралачка присушност европске авангарде у нас* (нав. дело).

њих стајали на умеренијим позицијама, па су у неким параметрима појединих авангардних дела били блиски грађанском моделу културе (Рајичић, нарочито Логар).

Међутим, до сада није било покушаја интегралног сагледавања музике припадника модерног грађанског концепта. Због тога нам се чини неопходним да се њихово стваралаштво сагледа у правцу типологије романтичарских, импресионистичких, експресионистичких и неокласичних аспеката, као начина стилског испољавања модерног грађанског духа у српској музици овога доба. То би, адекватно закључцима о типу авангардности представника млађег културног модела, могло да доведе до формирања јасних ставова о типу модерног који се испољавао у стваралаштву припадника грађанског културног концепта.

Сви наведени композитори су били савременици и њихова остварења су део једног времена. Зато се испољавање два културна модела не може посматрати засебно и изоловано. Штавише, детаљна проучавања у оквиру сваког од њих доводе до закључака који указују на међусобне блискости, сродности, и повремена идејна, духовна и стилско-изражајна преклапања.

Већина основних сродности и разлика међу њима потиче из саме природе културне динамике доба. Уочљива је, такође, и у другим уметничким дисциплинама које су прошле стваралачку фазу модерности и авангардности.<sup>46</sup> Имаћемо их у виду како бисмо дефинисали њихову специфичност и интензитет у српској међуратној музици.

Суштинске разлике између представника поменутих културних модела налазе се, "привидно парадоксално", како истиче Радуловић, "управо у оним духовним сферама у којима су утемељене и њихове духовне сродности". У доживљају и слутњама епохе они су били блиски. И једни и други су осећали да живе у времену коме предстоје крупне промене у друштву, култури, али и у природи и космосу. Те промене су срушиле један привидно стабилан свет, а конфузија вредности наговештавала је један велики цивилизацијски преврат.<sup>47</sup> У одговору на питање какав духовни однос према таквом свету може да успостави сама уметност, налазиле су се, међутим, дубоке супротности између представника модернизма и авангарде, односно између њихових културних

<sup>46</sup> О модерни и авангарди и њиховом односу постоји велика литература коју овде нећемо наводити. Бројне интерпретације различито, често и опречно сагледавају ове феномене. Задржаћемо се на поменутих разматрањима Милана Радуловића. Он је модерну и авангарду сагледао као два различита културна концепта који су део и израз једног времена (упор. М. Радуловић, *Класици српског модернизма*, нав. дело).

<sup>47</sup> Нав. дело, 99.



модела. Најјаче разлике испољавале су се у односу према традицији.<sup>48</sup>

Историјски и културни идеал модерне грађанске уметности био је да се старија, класична традиција националне културе стваралачки трансформише, реafirмише и интегрише у савремену уметност. Модернизам је тежио синтези, интеграцији разноврсних типова култура и разнородних цивилизација до тада остварених. Привидно дисхармоничан, израз је чежње за новим хармонијама у којима ће и све те основне вредности бити доведене у сарадничку позицију на стварању универзалне културе.<sup>49</sup>

Авангарда, у име будућности, превиђа прошлост и историјски континуитет. Не само да жели дезинтеграцију досад остварених култура, него и деструкцију културе као такве. Дисконтинуитет је један од њених врховних покретача.<sup>50</sup>

На психолошком и естетичком плану модернизам тежи духовно освешћеној личности. Као основну вредност истиче персонализам, што је највиши стадијум индивидуализма. Насупрот њој, авангарда се испољава колективизмом или индивидуалистичким анархизмом. За њу је егзистенција хаотична, спонтана, импулсивна или је пак бесмислена ако не служи изградњи колективних утопија.<sup>51</sup>

Модерна уметност је израз духовног живота у грађанској култури 20. века. Авангарда је покушај да се грађанска култура деструише, дезинтегрише и превазиђе тако што ће бити негирана. Она је антитрадиционалистичка и антиграђанска.<sup>52</sup>

Све ове закључке Радуловић је донео разматрањем идеја формулисаних у књижевним полемикама о модерној и о авангардној, односно експерименталној књижевности и уметности у Србији двадесетих година. Те полемике су имплицирале једну разуђену философију стваралачког живота, културе и историје. Стога он истиче да нису биле само књижевне и естетичке, него и културолошке и философске.

С циљем да превлада конфузију у научним периодизацијама српске књижевности 20. века, Радуловић је у дефинисању типолошких и аксиолошких разлика између модернизма и авангарде испрва апстраховао њихову хронологију. Међутим, када је синхронијској перспективи додао и дијахрони аспект сагледавања, дошао је до закључака који су, чини се, веома значајни за интегрално сагледавање два наведена културна модела и њихових специфичних релација у српској музици.

<sup>48</sup> Нав. дело, 101.

<sup>49</sup> Детаљније нав. дело, 104-123.

<sup>50</sup> Детаљније нав. дело, 104-123.

<sup>51</sup> Нав. дело.

<sup>52</sup> Нав. дело, 123-124.

Наиме, истичући континуитет књижевноисторијских процеса, аутор дефинише испољавање модернизма у више фаза. Прва од њих трајала је од краја 19. века до Првог светског рата, када је у српској књижевности била доминантна симболистичка фаза модернизма. У књижевном животу тада се оглашавају ствараоци различитих идејних и уметничких усмерења, али обједињени заједничком тежњом да модернизују српску културу. Они реafirмишу различите слојеве оних културних вредности које су формиране у нововековној култури од епохе просвећености, реализма и прагматизма, до најмлађих традицијских слојева с краја прошлог и почетка овог века. Млађи писци осећају јачу духовну сродност са неоромантизмом, новим мистицизмом и интуиционизмом, али се у њиховом стваралаштву не истиче антинационална, антиевропска и антиграђанска духовна оријентација. Они покрети, као рецимо уметност Младе Босне, који би се могли назвати авангарднима, били су то више на етичком него на естетичком плану. Тек у току нове, експресионистичке фазе модернизма, која је започела по свршетку Првог светског рата, истовремено се почињу оглашавати појаве многобројних експресних токова од дадаизма и зенитизма, преко хипнизма и надреализма, до новог реализма. Од тада се може говорити о појави праве авангарде у српској међуратној књижевности.<sup>53</sup>

Модернизам и авангарда су формирану у јединственој и истоветној ситуацији и као такви су на самом почетку били комплементарни. Међутим, они су се "у српској култури већ двадесетих година искристалисали као два потпуно разнородна духовна процеса и два у основи радикално супротстављена цивилизацијска модела. У полемикама између 'младих' и 'стarih' открило се да су (...) два неспојива духовна доживљаја људске егзистенције, две различите философије културе и два антагонистичка схватања смисла историје. Укратко, Модернизам и Авангарда нису само две посебне естетике, две уметничке идеологије, два поетичка концепта, него и две међусобно порицајуће есхатологије."<sup>54</sup>

У српској међуратној књижевности, дакле, авангардна уметност није исто што и модерна уметност, и поред тога што је могуће посматрати је као екстремни, милитантни израз модернитета. Иако су неки модернисти у појединим стваралачким фазама били авангардни, као што су и декларисани авангардисти еволуирали ка неком од традиционалних или модерних поетичких

<sup>53</sup> Аутор сагледава и даље испољавање модернизма у српској књижевности који се, после идеолошке авангарде утопијске, тзв. социјалистичке културе, реafirмисао шездесетих година. То је неосимболистичка, трећа фаза модернизма, која се у континуираном развоју наставља четвртном, неоекспресионистичком и на крају петом, постмодернистичком фазом и њеним рачвањем на неомодернизам и неоавангардизам (нав. дело, 127-128).

<sup>54</sup> Нав. дело, 121-122.

концепата, или су се утапањем у идеолошку авангарду искључили из уметности, та два тока модерне духовности ваља аксиолошки разлучити.<sup>55</sup>

На први поглед, можда, преопширно за овај тренутак, Радуловићевим разматрањима и закључцима посветили смо посебну пажњу, јер се односе на опште одлике српске међуратне културе и представљају једно од могућих и добрих културолошких сагледавања примењених на одређену уметничку дисциплину. Осим тога, оно што је за нас најважније, наговештавају проблематику која је за интегрално проучавање усмерено на проблеме српске музичке историје овог доба неизбежна, уколико желимо да се адекватно одредимо према проблематици ширег културног контекста и ставовима који су о њему изречени.

Српска музика до Другог светског рата није прошла све поменуте етапе модерног и авангардног стваралаштва. Стање затеченог наслеђа условило је споро и дуго освајање модерног концепта грађанске културе. Постепено раслојавање и разграђивање музичког језика, својствено овом културном моделу, било је најбољи избор који је могао да помири попуњавање српске музичке баштине и даље увелико ослоњене на фолклор и истовремено, њену модернизацију. О неким авангардним правцима пре доласка младих прашких ђака није се ни могло размишљати, јер авангарда подразумева антитрадицију, а традиција је у делима њихових старијих савременика тек почела да се стабилизује.

Ипак, нахрањена авангардним духом Прага, најмлађа међуратна генерација осетила је засићење свим слојевима сопственог музичког наслеђа. То је, у условима до скоро успостављених континуитета, био тек минимум неопходан за наглу промену стваралачког става у правцу негације и према традицији и према њеном поступном развијању. Млади композитори су декларативно одбацили романтизам и фолклор, а у најрадикалнијим делима окренули су се примени додекафоније и четврттонске музике, односно поступцима који су непосредно пре тога значили авангарду у европским музичким оквирима. Међутим, не треба превидети да су се истовремено обраћали и експресионизму шенберговског типа (атоналност, атематизам). То их је као еволутивна линија, танка али нетипична за авангардну естетику, везивало за генерацију модерниста и за концепт модерне грађанске културе. На тој страни, дакле у домену самих композиционо-стилских проблема, стоји један од важних момената који су условили да се модерно и авангардно у српској међуратној музици не разлучи у две потпуно супротне и недодирљиве стваралачке концепције.

Други, дубљи моменат налази се у систему музичке рецепције. Уметнички укус публике споро се мењао и није могао да достигне брзину промена успостављену рецепцијом новог у самом

<sup>55</sup> Нав. дело, 124-125.

стваралаштву. У односу на практично тек охлађену традицију Мокрањчевог доба, коју је публика радо и лако прихватала, и дела самих модерниста су често с муком налазила пут до слушалаца. Није се зато могло очекивати да ће појава авангарде наићи на пријем, осим на негативан став и осуду.

За разлику од дужег и поступнијег кретања у развоју и испољавању модернистичке свести у српској књижевности, која је са чвршћом и богатијом традицијом спремније дочекала испољавање авангардног уметничког духа, српска музика није у потпуности успела да преболи противречности које су сметале да се авангарда до Другог светског рата јаче испољи и да дубље заживи. Убрзо после студија савремени композитори су почели да напуштају авангардни културни модел. Кренули су ка мањем или већем ублажавању свог музичког језика и тиме, уколико изузмемо Вучковићеву припадност пролетерском културном програму, у већини случајева постали блиски модерном културном концепту грађанске културе.

Закључак је да српска међуратна музика није поседовала услове који би је довели до радикалног супротстављања модерног и авангардног. Однос ових феномена и процес њихове поларизације достигао је крајњу тачку која би се у истим координатама могла упоредити са стањем у српској књижевности пред Први светски рат и непосредно после њега. Ма колико се деловање "прашких авангардиста" чинило савремено, напредно и ново у односу на стваралаштво њихових савременика - а оно стилски то и јесте било, јер је подразумевало најмлађе наслеђе европске музичке традиције - у ширем, културолошко-антрополошком смислу, реч је о истом феномену различитог интензитета. Дела авангардиста била су крајња тачка модернизације српске музике, која је у авангардној секвенци конкретизована антиромантизмом и антифолклором. За разлику од поступног освајања новог, које су заступали Коњовић, Милојевић и Христић, представници такозване прашке генерације ишли су у ново негирањем традиције.<sup>56</sup> Најзад, и поред бројних постојећих разлика, сукоба и полемика између старије и новије генерације, шири музички контекст доба постављао је и пред једнима и пред другима у суштини сродне, па и исте проблеме, нарочито када је реч о непремостивим препре-

<sup>56</sup> Упор. К. Томашевић, *Привиди...* (нав. дело) и *Милоје Милојевић...* (нав. дело). На релацији старо-ново ауторка даје типологију међуратног музичког стваралаштва. Класификација коју успоставља на основу три различита начина стваралачког односа према националној традицији (пре свега Мокрањацу, делимично и Маринковићу) могла би, такође, да представља једну од база за интегрално сагледавање разноврсних појава у српској музици овога доба. Важно је истаћи да ауторка усваја поједине закључке теоретичара и историчара књижевности који су проблематику српског књижевног симболизма и експресионизма сагледавали као две фазе испољавања заједничке философије културе и уметности.

кама музичке рецепције, која је увелико одредила кратак век предратног авангардизма у српској музици.

*Представници традиционалних културних концепција*

До Другог светског рата модернисти и авангардисти су чинили квалитативну основу стваралаштва, а њихова имена била су синоним за модерно, савремено, напредно. Сви остали композитори нису, у основи, имали за циљ модернизацију српске музике.

Генерациски гледано, они чине две веће групе. Најстарији (Крстић, Бинички, Јоксимовић, Ђорђевић, Стојановић) имали су за собом у међуратно добу већ дуг уметнички стаж, јер су своју делатност започели још на прелому векова. Млађој групи су припадали композитори рођени између генерације Коњовића и старијих прашких студената (Пауновић, Манојловић, Бошњаковић, Пашћан, Црвчанин, Селесковић, Шварц, Настасијевић).

Већина млађих стваралаца може се сагледати кроз призму грађанског рационалистичког модела културе, који се у различитим аспектима, мање или више, приближава модерном концепту (нпр. Манојловић, Селесковић, Пауновић). Не треба занемарити чињеницу да је одређени број композитора углавном био посвећен модернизовању хорског жанра изграђеног, према постулатима Мокрањчеве традиције, на основама музичког фолклора. То их на посебан начин издваја у групу стваралаца који су истовремено комуницирали са класичним и модерним концептом грађанске културе (нпр. Манојловић, Пашћан).<sup>57</sup>

Недостатак адекватних научних закључака о стилу и идејно-естетским прекупацијама већине ових уметника, а нарочито о њиховом односу према сопственој и страниј традицији, представља велики проблем у интегралном проучавању доба. Штавише, о некима, као на пример о Настасијевићу, Селесковићу, Шварцу, Бошњаковићу, готово да није писано, па тренутна глобална слика традиционалних стилских опредељења у српској међуратној музици не може бити ни детаљна ни потпуна. Самим тим је отежано континуирано праћење кључних појава које доминирају при испољавању рационалистичког грађанског концепта. За разлику од тренутних могућности у изучавању модерних и авангардних струја овога доба, детаљнија типологија традиционалног могла би да уследи тек по попуњавању празнина у поменутиим базичним истраживањима.

<sup>57</sup> У жанровској типологији овој групи композитора припада и Тајчевић, као представник модернизма, и Славенски, који је на прелазу између модерног и авангардног културног модела. На доњој скали лествице нашло би се стваралаштво Бошњаковића, као својеврсни дериват патријархалне културе о којој ће бити речи у даљем тексту.

Упркос непостојању појединих примарних података, очигледно је да међу припадницима старијег модела грађанске културе постоје евидентне разлике. Уз стваралаштво модерниста и авангардиста, које је у процесима стилског раслојавања значило окосницу промена, и њихови опуси на својеврстан начин представљају интегрални део сложене слике стилског плурализма српске међуратне музике. Иако је за већину традиционалиста карактеристичан праволинијски стваралачки пут, без скокова и честих измена језика типичних за модерније ствараоце, њихов допринос стилској полифонији доба може се сагледати кроз постојање различитих варијанти романтичарске музичке традиције.

Како контекстуални приступ уметности не запоставља важност система музичке рецепције, систематизација према доминантним културним моделима доба не би била потпуна уколико се не размотри још један значајан вид раслојавања тадашње српске музике. Он може да утиче на преформулацију постојећих научних ставова о појединим традиционално оријентисаним композиторима међуратног доба, пре свега о представницима београдске школе. Наиме, велики број њихових дела типа музике за комаде с певањем, једноставних обрада фолклорних песама и игара, родољубиво-патетичних хорова, маршева и сичних пригодних композиција до сада су посматрани и вредновани једнако као стваралаштво високе уметничке продукције. Такав приступ је природно довео до закључака о њиховој застарелости, конзервативности, чак и анахроности у односу на уметност модерниста и авангардиста. Међутим, ради се о делима која делимично или уопште не припадају домену високе уметности, већ супкултурним подручјима популарних, тривијалних или примењених музичких области, што у самом музиколошком приступу подстиче на измену како угла посматрања, тако и научних ставова и закључака.

Реч је о посебном феномену ширења и разграђивања самог појма "музика" који у периоду између светских ратова почиње да мења свој садржај, намену и улогу. Уз област високе музичке продукције, која се одвија у простору традиционалистичких, модернистичких и авангардних културних тенденција, издвајају се различити облици посебних, граничних и супкултурних музичких подручја. Са једне стране, модернизација је утицала на појаву нових врста, међу којима значајну улогу имају цез и савремени видови позоришне и филмске, односно примењене музике. По вредности, они се у великом броју случајева могу уврстити међу дела високе уметности. По намени, међутим, цез се граничи са разноврсним типовима забављачке уметности, који су, као представници супкултуре, у српској међуратној музици заступљени и различитим облицима музике "лаког" жанра: од увезених англосаксонских игара, такође својеврсних примера модернизације, до "лаких" типова традиционалне локалне забаве као што су циганска и кафанска музика.

Корени раслојавања класичног појма “музика” леже у променама изазваним демократизацијом грађанске културе и духовним нескладом између масовних и елитних, односно доњих и горњих друштвених слојева. Измена социјалног контекста културе, и музике као једног њеног дела, изазвала је и промену укуса, мерила, другим речима, преображај културних модела у свим значајним уметничким доменима. Неки покушаји у области тадашње популарне музике, као што су комад с певањем и градска песма, показали су несумњиву виталност и неистрошеност жанра. Њихово испитивање у контексту језика културе могло би на посебан начин да осветли сложене токове српске међуратне музике, нарочито проблематику система рецепције и, истовремено, да укаже на паралелност ових процеса раслојавања у музици и другим уметничким дисциплинама доба. Важно је да се у научним опсервацијама таква дела не третирају једнако као стваралаштво високе уметничке продукције, посебно да се не процењују истим аксиолошким критеријумима.

Имајући ово у виду, бројна међуратна дела старијих аутора добила би посебан статус у интегралном сагледавању српске музике овога доба. У том погледу су, на пример, карактеристични својевремено врло популарни Крстићеви комади с певањем, али и хорови млађег, такође радо слушаног Љубомира Бошњаковића. Њихове композиције могу се сагледати као својеврсни деривати старог модела патријархалне грађанске културе. У окриљу тог мешовитог културног концепта, који је представљао неуспели покушај прожимања сеоске и градске традиције, Бошњаковићево стваралаштво и поједина Крстићева сценска дела нису једноставно анахрона појава - иако се то у стилском погледу може тврдити. Она су музички примери сличних савремених тежњи да се уметност, уз помоћ застарелих културних утопија, омасови и унесе у живот свих културних слојева. У том контексту Бошњаковић и Крстић су заступници малограђанске варијанте овог културног модела. Први је тражио замену за отуђеност од патријархалне културе, а други се показао недораслим правој грађанској култури.

И док се већина Бошњаковићевих дела кретала у кругу истог модела, представљајући израз сеоске носталгије, Крстић се показао као флексибилнији стваралац, који је у другим својим опусима близак класичном грађанском концепту, а у појединим моментима чак окрзнут елементима модерне културе (пример импресионистичких поступака у хоровима). Његова генерација је почетком века дала велики допринос у стварању крупних жанрова до тада незаступљених у српској музици, али није скупила снагу да се озбиљно укључи у процес модернизације. Тражила је изражајне могућности у оквиру старијих културних модела, заступају-

ћи превазиђене традиционалне ставове о затворености националне музике и тим путем повремено залазила у област поткултуре.<sup>58</sup>

Интегрални приступ српском музичком стваралаштву могао би да обухвати класификацију оваквих дела, која би се према јасно утврђеним критеријумима сврстала у област уметничке, односно лаке музике. Посебну пажњу у овој другој групи заузимају комади с певањем, соло песме градског, севдалијског типа, затим, једноставни хорови и албуми народних игара. Истом домену (делимично или у потпуности) припада традиционална музика типа маршева и сличне пригодне композиције родољубиво-патетичног садржаја.

Некада су сви ови облици имали важну историјску улогу у развоју српске музике. У међуратном периоду су, као преживеле форме прошлости, променили првобитну функцију и постали део масовне културе. Композитори су их писали из различитих музичких и ванмузичких побуда. Али, било да су имали визије ширења музике у све слојеве друштва, или да су из жеље за личним користима, профитом и популарношћу, компоновали оваква дела, резултат је најчешће бивао исти. Углавном непромишљен избор народних мелодија, неадекватна обрада, са шаблонизираним и површно сачињеним обрасцима хармонског, метричког, фактурног и формалног третмана – то су најчешће особине којима су најкраћим путем освајали необразовану публику.

Битан је шири поглед у контексту раслојавања језика културе, јер је и у другим уметничким гранама дошло до сличних појава. Нарочито је у области српске књижевности постојала поплава мноштва другоразредних и трећеразредних аутора, који су тривијалним темама, једноставношћу, плиткошћу и стилским немаром, без напора и снаге да књижевности удахну нову снагу и језик, углавном стварали књижевни кич. Многи од њих су имали одличан пријем. Тражила их је публика разапета између фолклорне традиције из које је тек искочила и малограђанске, паланачке културе којој је наметала свој укус и мерила.<sup>59</sup>

Овој проблематици се може придружити и популарност појединих композиција које не спадају у домен високе културе. Оне су имале значајно место у култури маса, па говоре много више о духовном залеђу музичке публике него композиције високе уметности.

<sup>58</sup> У истом кругу се могу проучити и рана сценска дела Петра Стојановића, настала, додуше, у контексту аустријске а не српске музике лаког жанра. По повратку у Београд (1925) Стојановић више није залазио у домен лаке музике. Али, са наредним делима он је чист представник класичног грађанског културног концепта, који је у његовом опусу деловао веома круто и конзервативно, не показујући тежње композитора да реагује на изазове времена и да се укључи у процес модернизације.

<sup>59</sup> Упор. П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности...* нав. дело, 228.

У свекупности српске међуратне музике, уколико резимирамо досадашња разматрања, уочавамо заступљеност свих основних културних модела који су готово напоредо постојали у Србији од почетка 20. века. Преломна тачка је средина прве деценије, када је старији, рационалистички модел грађанске културе у делима најмлађих стваралаца почео да се разграђује и прераста у концепт модерне грађанске културе. Током времена, у доба између светских ратова, овај млађи културни модел постао је доминантан. Из њега, као средишта модернизације, виде се два синхрона пута.

Онај који је је гледао уназад показује да су наслеђене форме патријархалне и рационалистичке грађанске културе и даље биле дејствене, али да су у јеку модернизације доживљавале вишеструке преображаје. Прва од њих, као најстарија и превазиђена, почела је да излази из контекста високе уметности. Припала јој је важна улога у области масовне културе. Друга је представљала класичну националну баштину установљену на прелому века. Током међуратног периода, зависно од идеја и стваралачких потенцијала композитора који су јој и даље били привржени, деловала је у распону од затворено конзервативне до флексибилније традиционалне музике потенцијално отворене према новини.

Пут ка будућим токовима српске музике обележен је појавама које припадају авангардном културном моделу. Најмлађи, пролетерски концепт тек је био назначен, али ће његова експанзија уследити одмах после Другог светског рата.

Истовремено дејство различитих културних модела јасно говори о сложеној слици српске међуратне музике. Међутим, динамика њеног развоја садржана је управо у широком распону варијантности - како у оквиру сваког појединачног културног концепта, тако и у комбиновању и претапању елемената из различитих културних модела. Стога је досадашња систематизација само полазиште које би у будућим истраживањима могло да послужи за детаљнију класификацију варијанти сваког основног културног модела, као и за утврђивање и испитивање одређених прелазних облика који су постојали у српској музици овога доба. У истом контексту, анализа културног динамизма у музици може да буде основа и за систематизовање различитих типова и прелазних варијанти који се дају дефинисати у распону од високе музичке уметности до масовне музичке културе.

Ако се, међутим, крене у супротном смеру, досадашња разматрања културних модела у међуратној музици могу да се поставе у још општије оквире. Са нагласком на културолошкој равни сагледавања, до изражаја долазе три типа музичке културе овога доба: грађанска, антиграђанска и малограђанска. Прва, са класичним и модерним културним концептом, чинила је већи део стваралаштва и дала је најбоље музичке примере доба. Друга није успела да заживи, па се ни у свом антиграђанском аспекту није

до краја испољила. Трећој је, на жалост, стицајем околности тек предстојало распламсавање и раслојавање.

Дела која припадају супкултурним областима српске међуратне музичке продукције била су писана с циљем да се прошири деловање музике и омогући њена шира рецепција. И стилски поједностављене композиције, чији број поприма неслућене размере у наредном, соцреалистичком периоду српске музичке историје, могле би се у одређеном смислу сагледати из визуре поткултурних музичких подручја. За разлику од претходно разматраних, ова дела су плод другачије мотивације (идеолошко-политичке, морално-васпитне), али су им по естетском учинку веома блиске. Штавише, естетичка доктрина соцреализма није деловала изван општег система раслојавања неуједначене грађанске културе. Поједностављени стил усмеравао се ка култури маса, ширећи поље музичког дејства у правцу нових потреба. Раскораци између естетске и друштвене функције музичке уметности могу се у разним видовима пратити све до данас, а та појава има јасно наслеђе у физиономији међуратног доба.

\*\*\*

Интегрално сагледавање српског музичког стваралаштва из аспекта културних модела омогућава детаљно разматрање употребе неког од постојећих термина којим би се могло обележити ово доба.

С обзиром на чињеницу да је оно било условљено модернизацијом као основним и свеprisутним процесом у музичком стваралаштву, односно моделом модерне грађанске културе као преовлађујућим обликом музичке егзистенције, делује логично да се и назив периода нађе у пољу тог термина. Да ли ће то бити модерна или модернизам, зависи од става истраживача, односно од договора који би међу њима био постигнут.

У оквиру једног или другог термина налазио би се и појам српске музичке авангарде међуратног доба, као крајње тачке модернизације. У односу на саму њену природу, кратак стваралачки век, као и на елементе којима се везује за модерни грађански концепт, рекли бисмо да не постоје стабилни аргументи да се ово доба обележи двојним појмом модернизам и авангарда, како се то, на пример, логично чини у међуратној добу српске књижевности.

Термини као што су позни романтизам, проширени романтизам, fin-de-siècle и слични, који су парцијални, недовољно широки и, како смо видели, често са негативним предзнацима, не би могли да се узму у разматрање.

Уколико се постигне договор о употреби једног појма у обележавању доба, уследила би његова детаљна анализа, раз-

јашњавање и дефинисање, јер су и модерна и модернизам често употребљавани у функцији различитих значења и назива за различите појаве у новијој култури и уметности.

Сва наведена разматрања, која су ишла у правцу писања једног дела српске музичке историје, представљају могући нацрт за различите видове истраживања. Неки досадашњи ставови су преформулисани, донети су поједини нови закључци, дата је могућа основа за интегрално сагледавање доба, као и предлози који подразумевају методолошко-теоријски плурализам у приступу материји и њеној музиколошкој интерпретацији.

У свакако идеалном виду ова проблематика не би требало да буде ствар појединаца, већ део већег научног пројекта који би се формирао с намером да се у њега укључи што већи број учесника. Тиме би се стекла могућност за паралелно проучавање на свим пољима, од сређивања грађе и базичних истраживања до најразноврснијих интегралних приступа и компаратистичких сагледавања. Један део рада на том послу подразумевао би штампање и звучно издање дела овог периода.

Таква истраживања би испрва укључила непосредну спознају и разматрање што већег броја детаља, дефинисање и класификовање различитих појединости и успостављање сложених микропериодизацијских схема по различитим критеријумима изучавања. У наредним корацима, у једном дужем временском периоду и са све већим повећањем историјске дистанце, детаљи би се поступно претапали у глобалну слику доба.

Како се, међутим, чини да је истраживање у оваквом идеалном виду за сада тешко изводљиво, а разлог су првенствено проблеми материјалне природе и са њима повезана питања кадровске политике и организације, морамо се барем руководити свешћу да сваки појединачни научни напор у ланцу непрекидног дијалога са музичком традицијом овог периода српске прошлости представља и потврду сваког садашњег тренутка који тој прошлости умногоме дугује.

*Biljana Milanović*

## STUDYING SERBIAN MUSIC BETWEEN TWO WORLD WARS: FROM THEORETICAL- METHODOLOGICAL PLURALISM TO INTEGRAL MUSIC HISTORY

*(Summary)*

This study deals with problems of an integral perception of Serbian music between the two World Wars across synchronic and diachronic levels, aiming to begin the resolution of the following question: What kind of musical history of that period, based on modern scientific principles, is needed and possible today?

A part of this work is dedicated to theoretical-methodological aspects, and priority has been given to contextual studies. Many modern scientific approaches, based on various studies of the relationship between artistic text and context, stand as possible keys to researching the Serbian music of the period. Certain views held by the historians and theoreticians of modern Serbian literature, who dealt with the "historicist crisis" and came to very stimulating conclusions in resolving similar musicological questions, have also been pointed out.

Contextual complexity, along with historical, formal-stylistic and aesthetic dimensions, including cultural-anthropological aspects of artistic creation in an epoch's culture, can bring about the consciousness of the totality of the musical-historical processes. There is an opinion that there is no omni-valid musical history. Each era and each culture writes its own history according to its own historical and cultural consciousness criteria. The history has to be open to different approaches and methodological procedures so that a modern model, including historical and theoretical-aesthetic and comparative studies, can be reached.

A greater part of this work is dedicated to concrete suggestions and steps in integral perception of Serbian inter-war music: from a contemporary comparative approach to interdisciplinary aspects (Serbian music in a national art context and Serbian music in an international music context), to a basis for a typology of Serbian inter-war musical opus. It has been emphasized that national and international phenomena correlate. Their mutual coordination can be achieved by establishing common study criteria. Existing analysis of modernist epoch cultural dynamism has been chosen as a starting point in that direction. (Milan Radulović, *Modernism and Serbian Idealistic Philosophy*, Belgrade, 1989).

One part of this text is dedicated to systematization of Serbian inter-war musical opus according to basic cultural models existing almost in parallel in Serbia at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It has been concluded that the dominant model was the one represented by a modern bourgeois culture. From this model, as a center of modernization, two synchronous paths can be seen. One led ahead, marked with avant-garde cultural concepts not entirely successfully realized. Actually, this presented the final point of Serbian musical modernization. Along with it, there also were indications of a proletarian cultural program the expansion of which came immediately after the Second World War.

A path backwards showed that inherited forms of patriarchal and rationalistic bourgeois culture were still present. But during the modernization, these forms experienced manifold transformations. The proposed systematization can serve as a starting-point for a more detailed classification of every basic cultural model variation. In that

context, according to the analysis of cultural dynamism in music, a plan for systematization of different types, defined in a range between high music art and mass musical culture, has also been given.

In this text, numerous questions, unavoidable in this musical epoch, have been indicated. It has also been suggested to mark 1906-1908 as the point at which the modernization processes in Serbian music began. It has also been suggested to chose, among many names that could mark Serbian inter-war music and its time, one involving the term modernization such as Modernism or Moderna.

## BEING A MODERN SERBIAN COMPOSER IN THE 1930's: THE CREATIVE POSITION OF LJUBICA MARIĆ

*Abstract:* Ljubica Marić belongs to those rare Serbian composers who were fully involved in the international developments of modern music during the thirties. Her output shows that she was able to take over some dominant ideas of the period and transform them in a personal way. In the article are investigated all four of her preserved works composed before the outbreak of World War 2. Among them are two compositions that were until recently believed to be lost: *Longing for the Girl* for choir (1929) and *Music* for orchestra (1932).

*Key-words:* Ljubica Marić, Alois Hába, music of the thirties, atonality, athematicism

Since the term "modernism" can be understood in a variety of ways, it is important to state from the very beginning that it will be used here in the way proposed by Paul Griffith, among others; he designated the main trends in music from Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) up to the 1970's, that is from impressionism to postserialism, indeterminacy and minimal music as belonging to "modern music".<sup>1</sup>

What was the state of musical modernism in 1929, at the time of Ljubica Marić's arrival in Czechoslovakia to continue her studies in composition? As is widely accepted, Prague was one of the main centres of modern music in the inter-war period, Alois Hába having been its most important exponent. Together with several other students from Serbia and other parts of Yugoslavia, Ljubica Marić got the opportunity to come in touch not only with Czech contemporary music, but also with most progressive European trends, since such music was eagerly performed and the whole artistic atmosphere was pronouncedly inclined towards novelties of all kind.

---

<sup>1</sup> Paul Griffith, *A Concise History of Modern Music. From Debussy to Boulez*, London, 1978. Following Paul Bekker, Hermann Danuser used the notion of "New Music" for anti-romantic music composed between the World Wars and claimed that after 1950 New Music had acquired two wings: the modern and the avantgarde (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, 1984, 284-286, 422-423). On the other hand, Ulrich Dibelius gave the title *Moderne Musik* to his analytical review of all the main developments in music after 1945 (I/Munich, 1984./: 1945-65; II/Munich, 1989./: 1965-85). In German-speaking countries "Moderne" is also used as a substantive for their arts at the turn of the century. Carl Dahlhaus thus finds the term "die musikalische Moderne" as most suitable for the period from 1889 (Mahler's 1st Symphony and Strauss's Don Juan) to 1919 (beginning of "Neue Musik"). See: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, 1989, 277-285.



The musical climate of the thirties was filled with expectations of ever new "discoveries", as the previous decades had been so rich in fresh, often provocative and sometimes revolutionary ideas and works. It is a fact, however, that nothing substantially new took place in music during the 1930's. This period is viewed today, especially in comparison with the previous decade, as one of "withdrawal, weariness, levelling, depression and regression".<sup>2</sup> It was also a period of serious economic crisis and political unrest that were to pave the way for the war catastrophe. It is thus not surprising that ethical quality in music was often accentuated, be it in music of religious character (Stravinsky: *The Symphony of Psalms*), or in any music that strived at achieving a direct impact on the listeners, i.e. to regain communicativity that was endangered by the most radical music composed during the 1910's and 1920's (Hindemith: *Mathis der Maler*). To the latter belong also politically functionalised works (monumental symphonic works in USSR and Germany) and also those that aimed at achieving "Volkstümlichkeit", viewed as a tendency to be better understood and accepted, through closeness to folk and different kinds of light music.<sup>3</sup> It is clear, then, why the thirties are regarded, especially by German musicologists, as "exterritorial", as a period that inhibited the progressive developments of the "Neue Musik" (with capital N) of the preceding period. Thus, according to those authors, continuity with the twenties was established only two decades later, at the beginning of the fifties.<sup>4</sup>

What creative climate did Ljubica Marić leave behind her in Belgrade, in 1929? The Belgrade music audience was at the time appreciative of late romanticism and impressionism, which provided the stylistic frame for some very successful examples of musical nationalism, with rare but noteworthy breakthroughs into modernism.<sup>5</sup> Typical of a younger musical nation striving to achieve complete integration into European leading currents is the speed in bridging the old and the new, well exemplified in Yugoslav music between the two World Wars. Only a quarter of a century separates Stevan Mokranjac's "rukoveti" - choral suites based on folk melodies, composed at the turn of the century (the first was composed in 1883 and the fifteenth, last one, in 1909), exquisite works in themselves but appearing late in comparison with the main contemporary developments in Europe, and the atonal and athenatic works of Ljubica Marić, whose outstanding talent was recognized at important international festivals of new music (Amsterdam and Strasbourg, 1933).<sup>6</sup> Although her works

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zu einigen deutschen Opern der dreißiger Jahre*. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth. 1981; Beilage zu *Die Musikforschung* 1983, Heft 3: Symposium III. Die Musik der 1930er Jahre, 148. See also, in the same publication: Melita Blagojević, *Die Einflüsse der europäischen Avantgarde auf die jugoslawische Musik der dreißiger Jahre*, Heft 3, Lieferung 4, 471-475.

<sup>3</sup> Albrecht Riethmüller, *Die dreißiger Jahre: Eine Dekade kompositorischer Ermüdung oder Konsolidierung? Zusammenfassung der Diskussionen*, in: Bericht...179.

<sup>4</sup> Ibid, 174.

<sup>5</sup> This applies to Miloje Milojević's ballet *Le balai du valet* (1923) and *Three Songs* for a high voice and piano (1924, two of them finished in 1942), as well as to Josip Slavenski's *1<sup>st</sup> string quartet* (1923), *Balkanofonija* (1927), etc.

<sup>6</sup> Ljubica Marić was born in 1909 in Kragujevac, but very soon her family moved to Belgrade where she lived all her life save for the years she spent in Prague, first studying with Josef Suk (1929-32), later with Alois Hába in his class for quarter-tone music (1936-7). She also spent a year in Berlin

performed at those festivals were still students' compositions, they already possessed a marked individuality that was fully to be realised later, in the postwar decades. True, those compositions saw light in Prague, where Marić and several other young people from Yugoslavia came to study with renowned composers like Josef Suk and Alois Hába, but they can justly be regarded as belonging to Serbian/Yugoslav tradition. The aim of this paper is to investigate the type of modernism displayed in Marić's early works and to contemplate them in the wider perspective of the main musical developments of the thirties in Europe.

First will be exposed the main features of the works under analysis.

Only four pre-war compositions of Ljubica Marić have survived up to this day. Those are: *Sonata-Fantasia* for violin solo (1928), *Longing for the Girl (Tuga za djevojkom)* for four-part men's choir (1929), *Wind Quintet* (1931) and *Music* for orchestra (1932). The first two works were composed in Belgrade, where Marić studied composition at the Music School with Josip Slavenski and the other two during her studies with Josef Suk at the Master Class of the Prague Conservatory (1929-1932). The second and the last mentioned works were until recently believed to be lost and this is the first time they are being written about.

The *Sonata-Fantasia* for violin solo was composed in 1928 and performed by Ljubica Marić herself at a Music School students' concert next year. The composition is surprisingly mature a piece, diversified and integrated at the same time. As is characteristic of several other compositions of Ljubica Marić, the *Sonata-Fantasia* begins in delicate vibrating pianissimo, as a mysterious coming to life leading to the radiant *finale*.<sup>7</sup> The work carries traces of the author's admiration for J.S.Bach and probably no work for solo violin can escape his influence which is, of course, an excellent one. On the other hand, a shade of romantic emotionality makes itself felt too, giving spontaneousness and freshness to the work. Those two expressive spheres act as contrasts that are however not sharply marked: the A sections (*Allegro non troppo ma energico*, ms.10-28, 53-72, 78-85, 108-111) that make use of typically instrumental idioms, are spaces based on Baroque serene motoricity and phraseology and in them can be noticed feelings of self-assurance and joy in discovering one's own creative potentials;

(1933-34) as well as several months in Paris in 1955. At the Belgrade Music Academy she taught harmony and counterpoint. Her mature, post-war works possess a specific expressivity born out of a subtle sensitiveness for archaic sound worlds. Among their most prominent technical features are the concentration on melodic development, very diversified rhythm and metre, modality sometimes combined with serialism, imaginative orchestration, very unified form, usually evolutive or arch-like. As her most important compositions count: the cantata *Pesme prostora* (Songs of Space) /1956/, *Passacaglia* for orchestra /1958/, the cycle of works based on the modes of Serbian church music: *Octoicha I* for orchestra /1959/, *Byzantine concerto* for piano and orchestra /1959/, the chamber cantata *Prag sna* (The Threshold of Dreams) /1961/, *Ostinato super thema octoicha* for string orchestra /1963/, to these should be added a number of chamber works composed in the two last decades, among them: the recitative cantata *Iz tmine pojanje* (Chants from Darkness) for voice and piano /1984/, *Monody of the Octoechois* for violoncello /1986/, *Čudesni miligram* (The Wondrous Milligram) for voice and flute /1992/, *Archaya I* for string trio /1992/, *Archaya II* for wind trio /1993/, *Torso* for piano trio /1996/.

<sup>7</sup> The piece was composed under an overwhelming impression of the beauty of the rising sun at sea.

## (EXAMPLE 1)

*Allegro non troppo ma energico*  
sul G

the B sections (*Meno mosso*, ms. 29-53, 85-108, 111-119) are more improvisatory and *cantabile* in character and conceived as poetical monologues:

## (EXAMPLE 2)

Those two spaces - the "instrumental" and the "vocal" one - are linked by the Adagio section in the middle of the work (72-78), that is derived from the Introduction (1-10). The gleaming Coda is also built upon the motives of the introductory Adagio. The form of the work is thus very well defined by its title: it is a sonata movement inasmuch as it produces two differentiated structural units

which undergo a certain evolution, but the way in which they are organised is very free, fantasy-like. The overall impression is one of high integration and of a continuous drive forward. Evolving from motivic nuclei in non-periodic and non-sequential development, the music brings back at times those original motives (Cf. 10-11 and 17-18, or 30-31 and 42-43), thus enhancing the coherence of the "monologue". The harmony of the *Sonata-Fantasia* belongs to the field of widened tonality, the composer playing with ambiguities, saving the full G-major chord for the vibrating end. Given that the opening Adagio is in A minor natural (with strong inclination to C minor natural), the middle Adagio section - the "zenith" of the piece - is expectedly in the dominant E major.

The choir *Longing for the Girl*, based on folk verses and composed when Ljubica Marić was only twenty, gives evidence not only of her solid technical command of choral writing but also of her fine feeling for sonority.<sup>8</sup> In its 33 measures the two gradations are well situated to produce a balanced form (climaxes in ms. 20 and 32-33). In the first part the voices make their entries in quasi-imitative ways, with variations of the main motive, whereas the second part is more compressed and functions as an intensified development of the first part. The folkloric motive is not subject to conventional functional harmonisation, as it "demands" a treatment more suited to its modal features. As a result the majority of chords are with "added notes" or - at most important moments - "incomplete", that is, built of fifths. The piece is in natural G-minor (there is only one F sharp in the score).

How would Ljubica Marić's musical gifts have developed had she not continued her studies abroad - in Prague reputed as an important European musical metropolis? Of course one cannot answer such "impossible" questions, but we may wonder if the composer would have been similarly receptive to avant-garde ideas as she became in Prague where she was directly exposed to them.<sup>9</sup>

Years of studying in Prague orientated Ljubica Marić's "world of music" radically towards modernism and she became enthusiastically adept at atonal and athematic ideas.<sup>10</sup> She had the opportunity to get acquainted with all important contemporary trends, the chance for that being rather feeble in Belgrade. In a letter she wrote to her former professor, Josip Slavenski, shortly after she had arrived in Prague (November 3, 1929), she expressed her admiration for Paul Hindemith, whom she saw directing the performance of his *Concerto for viola and orchestra*.

<sup>8</sup> The work was performed for the first time by the choir "Obilić" at the St. Michael Academy (21. November) 1929 in Belgrade. See: article without title in *Politika*, 22. Nov. 1929, p.7.

<sup>9</sup> Ljubica Marić studied at the Prague Conservatory in Josef Suk's class for postgraduates ("Master school") from 1929 to 1932, and in Alois Hába's class for quarter-tone music from 1936 to 1937. She was accepted into Suk's class after she had performed for him her *Sonata-Fantasia* for violin. In a letter to Slavenski she wrote: "Afterwards he told me that I was very talented, that he could see that I was very diligent and that he liked very much my energy. Then he gave me his hand and said that he was taking me to be his pupil." (Prague, November 15, 1929).

Several other young people from Serbia belonging to the same generation, who also chose to study in Prague, are usually referred to in our musicology as "the Prague group" or "the Prague generation".

<sup>10</sup> Cf. M. Milin, *The Importance of Ljubica Marić's Studies in Prague For Her Later Work*, unpublished paper, read at the meeting of Serbian and Czech musicologists in Prague (May 1981).

It is a pity that Ljubica Marić's *String Quartet* (1931) is lost since it was very well received by the Prague music audience.<sup>11</sup> As it was composed in the same year as the *Wind Quintet*, we can suppose that the basic stylistic and technical features of both works were very similar. The *Wind Quintet* is regarded as one of the very few Yugoslav avantgarde compositions of the 1930's that have survived as works of art until today.

Although composed in the class of Josef Suk who was a late romantic, the *Wind Quintet* displays features of a very modern orientation, probably due to Ljubica Marić's very pronounced responsivity to views exposed by Alois Hába. Ljubica Marić must have been impressed by Hába's emphatical postulations of creative freedom and his emphasising the importance of subjectivity, of the creative "me". This was mirrored in his efforts to produce an "endless", assymmetric melodic flow in his works as a concretisation of his "melodic forward-thinking".

We shall however see that, as is the case with all truly creative artists, Lj. Marić did not uncritically assimilate Hába's ideas, as they were just starting points for her own compositional imagination. Her *Sonata-Fantasy* had already had some formal features that showed how inclined she was towards a free building of form, of coherence achieved less architecturally than evolutionary, by way of motivic spinning. What has always been important to Ljubica Marić as a composer was to achieve meaningfulness and coherence of musical expression, a seamless flow, to suggest that a composition is not just an artefact, but a special kind of being, that it possesses life of its own. Her way to achieve musical meaningfulness and coherence was the spinning-out from a motivic germ presented at the beginning, with constant variations that are not of improvisational character but have a clear directionality. The danger of athematic thinking was incoherence and Ljubica Marić was well aware of that. It is difficult to estimate how much she knew about the principles of athematicism at the time of her composing the *Wind Quintet*. The work still has elements of thematic work, but a process of abandoning it can be clearly noticed.

Being conceived also as an atonal work, the *Wind Quintet* had a restricted choice of means of expression, but this was, of course, a conscious decision. The melodic and the rhythmic dimensions thus acquired a heightened importance and are distributed in such a way that the former is the bearer of ever new, different, though similar thematic material, while the latter acts as an ordering power that gives stability and helps orientating in novel sound regions. As was already observed, the motives "usually undergo intervallic transformations, keeping at the same time rhythmic features close to the original".<sup>12</sup> In other words, the identity of the motives is preserved although they undergo constant melodic transformations, because the other component – the rhythm – remains basically the same. It can also be observed that the rhythmic structure is unified throughout a movement, which helps the melodic flow be as continuous as possible. The

same can be said of Hába's works with their prose-like long-spreading melodies, so different from Schoenberg's aphoristically condensed style.<sup>13</sup> In Ljubica Marić's *Wind Quintet* the character of each movement is very much dependent on its rhythmic basis: the first two movements are objectified and serene, their basis being regular rhythmic groupings with only a slight irregularity brought by punctuated notes in the 2<sup>nd</sup> movement. The other two movements are rhythmically very diversified and accordingly more subjectively coloured, especially the slow 3<sup>rd</sup> movement.

The four movements of Ljubica Marić's *Wind Quintet* keep to the convention that each of them should display a character of its own, but at the same time be a constituent part of the whole. The 1st movement is an energetic Allegro, the 2nd is a motoric and objectified Scherzo, the next opens wide to emotional expressivity, whereas the Finale is youthfully lively and buoyant. All four movements are linked together by similar structural organisation<sup>14</sup> and their markedly linearistic voice-leading:

## (EXAMPLE 3)

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor (Trumpet), and Bassoon (Fg.). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features various dynamics such as *f*, *ff*, and *p*, and includes a section marked *crenc.* (crescendo). A box with the number 85 is located above the Flute staff in the first measure of the second system.

It is possible to discern elements of sonata organisation in the 1st movement<sup>15</sup>, but one can also notice several different motivic elements and cells that are varied in such a way as to allow the recurrence of some of them.<sup>16</sup> The difference between those two views consists in different evaluation of those materials, as the first author sees them as hierarchically ordered, whereas the other perceives them as basically equal, and additionally not enough thematic, i.e. of "under-" or "pre-"thematic significance. Schoenberg was essentially right when

<sup>11</sup> An example would be the article published in "Narodni Osvobozeni" of July 3, 1937, in which her String quartet was qualified as "a composition of strong creative potentials and independence that witnesses to a mature musical temperament and intelligence".

<sup>12</sup> Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine* (Elements of the expressionistic orientation in Serbian music before 1945), Beograd, 1980, 99. The author analyses the 1st movement, but the assertion applies well also to the other three movements.

<sup>13</sup> Cf. Christian Henzel, *Alois Hába und der "athematische Musikstil"*, *Theorie und kompositorische Praxis*, Musiktheorie, 3, 1995, 219-234.

<sup>14</sup> See: M. Bergamo, *op. cit.*, 97.

<sup>15</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji* (Composers in Serbia), Beograd, 1969, 257.

<sup>16</sup> M. Bergamo, *ibid.*, 96-105.

he wrote that "music is the story of its themes".<sup>17</sup> The "story" of Marić's *Wind Quintet* tells us about the crisis of thematic thinking, of the non-existing tension between thematic materials, of non-developmental formal building - as the whole material of the 1st movement (including the "second group") could be interpreted as variations of the opening material.

The 2<sup>nd</sup> movement is simpler from the formal point of view as it is based on just two motivic elements: the opening baroque-styled falling melody with marked "signalic" first three notes and the regular triple beat in eighths. The whole movement is a dynamic continuous progress of transformations of the first thematic impulse. The noble expressivity of the Adagio (3<sup>rd</sup> movement) is deeply emotional, but without traces of romantic sentimentality. Its changeable metre is accommodated to the free development of long-breath melodies. While in the other movements the parts are rather independent from each other, here we see joint and harmonious participation. The exuberant 4<sup>th</sup> movement is similar to the 1<sup>st</sup> in its integration of several different motivic elements in a complex whole. Again we can observe elementary features of a sonata form (with literal recapitulation of the opening material later in the recapitulation), and a "central development" as undevelopmental in character as the rest of the movement.

The last work Ljubica Marić composed in Suk's class was *Music* for orchestra, a work that was to display its author's maturity in the field of orchestral music. The work was very well received by the international audience of the Musik-dramatische Arbeitstagung in Strasbourg in 1933.<sup>18</sup>

Ljubica Marić's *Music* for orchestra in one movement is a highly unified work with well-balanced proportions and is atonal like the *Wind Quintet*. Its important feature is that it displays a step further towards abandoning athematism. The work gives evidence to the primary importance of Marić's compositional instinct that guided her to the non-strict observance of the rules of athematism.<sup>19</sup>

Similar to the procedure used in the last movement of the *Wind Quintet*, at the middle of the *Music* we can notice a literal recapitulation of the opening material, the basic plan thus being: A (Allegro) – B (Quasi meno mosso, 32) – A'

<sup>17</sup> Quoted without indicating the source in: Theodor W. Adorno, *O problemu glazbene analize* (Zum Problem der musikalischen Analyse), *Zvuk*, 3, 1989, 35.

<sup>18</sup> Three short fragments from the articles that dealt with the Strasbourg course can give an idea of the critics' reactions: "Ljubica Marić confirmed the very good impression left by her composition for wind instruments in Amsterdam with her *Music* for orchestra, a dazzlingly talented work, which she herself conducted." (Albert van Dorn, *Musikalische Tagung te Strasburg*, Aornold - Algemeen Handelsblad van Woensdag, 23 VIII 1933: "The composition has piquant rhythms and an idea of original extravagance" (Les dernières nouvelles de Strasbourg); "A woman gifted with genius" (*Musikalisch-dramatische Arbeitstagung in Konservatorium*, Messenger d'Alsace, 18.VIII 1933).

<sup>19</sup> Ljubica Marić recalls how Haba pointed to certain elements of recapitulation in *Music* for orchestra and that she answered to him that in fact she hadn't intended to compose strictly athematically, that she had needed the return of some motifs at that very place. In an article that appeared two years later, Ljubica Marić wrote that the work was a "spontaneous transition from thematic to non-thematic formal conception" and that this procedure was carried out non-dogmatically, in an intuitive way. See: Ljubica Marić, dr Vojislav Vučković, *O uticaju apsolutne umetnosti na razvoj umetničke forme* (On the Influence of Absolute Art on the Development of Artistic Forms), *Politika*, 7-10. IV 1934 (reproduced in: Dr Vojislav Vučković, *Studije, eseji, kritike*, Beograd, 1968, 661-663).

(Tempo I, 85) - Coda (133). The materials of the sections have similar melodic features, with big, expressive leaps (most often ninths and sevenths) and athematic, variational development. Variational transformation is the governing principle in the melodic development, but it is possible to discern a motivic cell of three notes in chromatic descending line, in triplets (m.2,4,etc), which recurs throughout the work (though less and less as it nears the end), possibly used in order to enhance the cohesion of the work. There are no repetitions, imitations or sequential work; the effect is one of continuous emerging.

It is the rhythmic structure that differentiates the parts of the composition most, the A sections pulsating in triplets and the B section having dotted rhythm as its distinctive mark. Horizontal polymetry in the A sections has its role in the creation of its physiognomy, while the B section is metrically stable. The work ends with an A (in octaves), after an intensely dramatic culmination and short anti-climactic melodic cascades, thus mirroring in a kind of retrograde motion the tone A at the beginning of the piece and the ensuing energetic rising motion leading to the first of the many climaxes. Like in the *Wind Quintet*, linear counterpoint is the ruling compositional principle of the work.

## (EXAMPLE 4)

70

Fl

Ob.

Cl. in B

Fg.

Cor. 1 in F

Cor. 2 in F

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

*p*

*poco espress.*

*poco espress.*

As already stated, the creative attitude of Ljubica Marić at the beginning of the thirties was close to that of Hába, but with some significant deviations from the rules of athematicism (later, when she came into his class, she also composed in quarter-tones, but these works are lost). Ljubica Marić distanced herself from Hába's absolutisation of subjectivistic expression, for her music of the time had for the most part an objective, "alienated" character. Hába's subjectivistic expression was rooted in Schoenbergian expressionism, whereas Marić displays a pronounced cerebrality (save for the 3<sup>rd</sup> movement of the *Wind Quintet*), in concordance with her firm anti-romantic attitude. She was not at all opposed to expression in music, but she wanted it to be of the kind most remote to romantic sentimentality. So she would probably have agreed with Hába's view that "the capac-

ity for imagination and for expression was the only general criterium that justifies music compositions and testifies to their truth and sincerity."<sup>20</sup>

Ljubica Marić belonged to musical modernists of her time. She was attracted neither to twelve-tone music nor to neoclassicism, as she believed that most radical breaks with the past could be achieved in the areas of athematicism and atonality, which - more than two decades after their first appearances - still seemed to offer many possibilities for creative work. The fact is, however, that Marić produced very few compositions during the same decade, probably because she began to feel the lack of possibilities of formal differentiation and articulation. The *Wind Quintet* and the *Music* for orchestra demonstrate continuous unfolding, high economy of means, a fine sense for duration, but the problem arises because of the decrease of goal-directedness and of hierarchically ordered musical structures. The domains of athematicism and atonality have two dimensions, since the long-time unity of melody, rhythm and harmony has been decomposed. Without harmonic "perspective", music can be compared to analytical cubism and when it is not thematic, it is a counter-part of abstract painting. Rhythm stays as a sole traditional element of athematic and atonal music, an important unifying factor. Having enjoyed during the thirties the exploration of creative freedom, of its laws and limits, Ljubica Marić rediscovered tradition after 1945, but she has always kept to the concept of the primary importance of melody over harmony, and of the principle of evolution over that of high hierarchy.

Мелиџа Милин

## БИТИ МОДЕРАН СРПСКИ КОМПОЗИТОР ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА: СТВАРАЛАЧКИ СТАВ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

(Резиме)

Не желећи да се задржава на проблематици разграничења појмова "модернизам", "модерна", "нова музика" и "авангарда", аутор прилога полази од става британског музиколога Пола Грифита, који модерном музиком обухвата нове правце у музици од 1894. године, када је Дебиси компоновао *Прелид за њојдне једног фауна*, до седамдесетих година 20. века, значи од импресионизма до постсеријалистичких смерова, неодређености и минимализма. Љубица Марић припада оним ретким српским композиторима који су у пуној мери и у право време били укључени у модерне музичке токове.

Студирајући у Прагу од 1929. до 1932. године, а боравећи и касније до избијања рата у Прагу и Берлину, Љубица Марић је умела да на многобројне и разноврсне уметничке подстицаје одговори стваралачки и да издвоји свој индивидуални глас. Њен модерни сензибилитет извирало је

<sup>20</sup> Alois Hába, *Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik*, in: *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von H. Grues, u.a. Köln, 1925, 53-58. Quotation according to: Henzel, *ibid.*, 220.

из њеног рано испољеног антиромантичарског израза, оног који је на супротном полу од било каквог сентиментализма и субјективизма. Нису је привлачили ни додекафонија, ни неокласицизам, јер је њена стваралачка природа тада просторе слободне налазила у слободном атонализму и атематизму - и то не оном Хабиног, строгог типа, већ спонтаном, који не избегава мотивске реминисценције. *Дувачки квинтет* и *Музика* за оркестар засновани су на сталном развоју музичких идеја, високој економији средстава израза и фином осећају за трајање. Вероватно су ограничења која произлазе из атонализма и атематизма, као што су редукција умерености музичког тока и поравнање хијерархије музичких структура, утицали да композиторка после 1945. године напусти такве основе композиторског рада. И у каснијем периоду, међутим, она у својим делима демонстрира примарну важност мелодије и принципа еволутивног развоја.

из њеног рано испољеног антиромантичарског израза, оног који је на супротном полу од било каквог сентиментализма и субјективизма. Нису је привлачили ни додекафонија, ни неокласицизам, јер је њена стваралачка природа тада просторе слободе налазила у слободном атонализму и атематизму - и то не оном Хабиног, строгог типа, већ спонтаном, који не избегава мотивске реминисценције. *Дувачки квинтет* и *Музика* за оркестар засновани су на сталном развоју музичких идеја, високој економији средстава израза и фином осећају за трајање. Вероватно су ограничења која произлазе из атонализма и атематизма, као што су редукција усмерености музичког тока и поравнање хијерархије музичких структура, утицали да композиторка после 1945. године напусти такве основе композиторског рада. И у каснијем периоду, међутим, она у својим делима демонстрира примарну важност мелодије и принципа еволутивног развоја.

*Clemansa Firca*

## MODERNITY AND THE AVANT-GARDE IN ROMANIAN MUSIC 1920-1940

*Abstract:* Thanks to the works of George Enescu, Romanian music achieved its first breakthrough onto the European scene in the years preceding World War I. In the inter-war period the number of Romanian composers who joined modern trends, often without breaking their links with nationalism, significantly grew in number: Mihail Jora, Sabin Dragoi, Mihail Andricu, Marcel Mihalovici, among others. The music of Stravinski and Bartók produced the strongest impact on Romanian music of the 1920's and 1930's.

*Key-words:* modernity, avant-garde, Romanian music

For some forty to fifty years starting with the last third of the past century Romanian composers' efforts were polarised into two divergent directions, both indispensable for the development of our musical art: on the one hand, during this short interval, the recovery of two centuries of European tradition in the field of composition technique: on the other, the realization of the national-folklore nature of the works, indeed a (superficial) local colour, arrived at through quotation or imitation of the so-called "national melodies"- conventional melodies<sup>1</sup> or melodies picked up from "superficial areas of the traditional Romanian culture"<sup>2</sup> - created and/or spread by fiddlers in the urban environment of the time. The works belonging roughly to the first two generations of Romanian composers were consequently placed either at an universalist-eclectic plane, initially a Classical-Romantic eclecticism, afterwards with a (Romantic-) Impressionistic coloratura, or in the field of "folklore academism"<sup>3</sup>, that is of the compromise solutions, of the attempts to adapt the indigenous melody to forms and techniques borrowed from Western music (this phenomenon only particularized in Romanian music a similar one from the works of the Romantic national musical schools in Eastern and Central Europe).

At the beginning of the century, the work of George Enescu became, through its author's genial personality, an outpost of Romanian musical art (in 1900 Enescu was only 19 years old), in the sense that the responses of Enescu's musical composition - comprised, let's say, of the *Octet* of 1900 and the *Suite No.*

<sup>1</sup> This is the name given by Constantin Brăiloiu to those "productions équivoques [...] faites de substance populaire stylisée à un degré variable". (Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăgus, Roumanie*, in: *Opere/Oeuvres IV*, edited and with a preface by Emilia Comisel, Bucharest, 1979, p.104).

<sup>2</sup> Speranta Rădulescu, *Cîntecul* (The Song), a volume of the *National Folklore Collection* of the Institute of Ethnography and Folklore, Bucharest, 1990, p. 109.

<sup>3</sup> Zeno Vancea, *Creatia muzicală românească. Sec. XIX - XX* (Romanian Musical Creation, XIX - XX, Centuries), vol. I, Bucharest, 1968, p. 310.

2 for Orchestra of 1915 - to the main problems of this art have, in a superlative degree, force, originality, synthetic power, European scope. These responses are: a striking national (yet unprovincial) individualisation; yet, on the other hand, a quasi-imponderable subtle Romanian connotation; assimilation and, at the same time, intense transfiguration of the traditional and contemporary elements of Western music.

In 1920, two events took place in Bucharest which mobilised the whole guild of Romanian composers, proved and measured the self-consciousness of this guild and of Romanian musical thought, and prepared the broadening of this thought towards European modernity. It is the establishing, in December 1920, of the Romanian Composers' Society (chaired by George Enescu, the secretary general being Constantin Brăiloiu) which creates the organising frame and the main directions in the artistic strategy of "note writers" activity. The second event is the ample inquiry made by *Musica* magazine between 1920-1921, regarding the possibility of establishing a national musical school on folklore grounds. In this way, two sound starting points for everything that will mean from now on an effort to build up an original art, enter the picture only theoretically for the moment, but very soon also in practice.

Apparently paradoxical, the integration of the young Romanian musical school in what Gisèle Brelet has called "the modernity complex"<sup>4</sup> of the 20th century, happened precisely as a result of the endeavours of this school to define and express its national identity. Starting with the 1920s, the creation of a Romanian musical language on a folklore basis raises for its creators problems which are entirely different from those of the previous stage. The compositional approach becomes more profound and more responsible, mainly because it implies the competent, sometimes even analytical, attitude of the composer with regard to the folklore musical "object", which becomes gradually subject of rediscovery in its authenticity, implicitly in its structural verity. At the same time, the act of composing is above all an innovating one, because at each level of musical morphology - if not at the level of the greater form, of the general architecture of the work - the technique of composition "adapts itself to exigencies of the new (folklore) material employed"<sup>5</sup>: that is, it adapts itself to laws completely different from those on which the century-old evolution of Western music was founded.

The "new wave" of Romanian musical literature, represented by famous names and contributions - George Enescu still dominates a pleiad of names like: Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Martian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri - is, initially, a relatively homogenous one. The fact that very soon (beginning with the first half of the 1920s) some of these composers begin to show their intention to take part in European musical modernity does not imply a break with the national trend. Rather, it is a natural integration in East and Central European musical trends, where the works of some leaders like Janáček, Stravinski (in his

<sup>4</sup> Gisèle Brelet, *Musique contemporaine en France*, in: *Histoire de la musique* (sous la direction de Roland-Manuel), vol. II, Paris, 1963, p. 1098.

<sup>5</sup> "La tâche des compositeurs nationalistes consistera, en premier lieu, à s'assimiler les techniques étrangères, en second lieu à les plier aux exigences de la matière nouvelle qu'ils mettent en oeuvre" (Constantin Brăiloiu, *Les écoles nationales*, in: *Histoire de la musique...*, op. cit., p. 667.

Russian period) or Bartók vigorously proved a something discernible even in Debussy's music (with its subtle use of Eastern and extra-European exotic elements). That is, folklore material "has become the raw material of a truly modern art"<sup>6</sup> and "the aesthetic values of what we call musical Impressionism or Expressionism are mainly elementary, primary virtues of folk music, transfigured into learned art".<sup>7</sup> Bartók himself declared in 1921: "The study of peasant music had a decisive importance for me, because it gave me the opportunity to get rid of the systems of major and minor tonalities (...) Their new application (of the folklore scales) made new combinations possible, which led to the liberation from the rigidity of the major-minor scale. *The final consequence of this fact is that today each sound of the twelve-tone chromatic system can be applied freely and without any inconvenience*".<sup>8</sup> And in 1931: "... peasant music (...) is simple to the point of primitiveness, but never trivial. We could not imagine a better starting point for a musical rebirth".<sup>9</sup>

When Mihail Jora deliberately imitates, with ease and charm, the "widely used style of the epoch (Debussy, Ravel, Stravinski, Bartók), also squeezing in Romanian rhythms and modulations in the substance of his composition - in his *Joujoux pour Ma Dame*, a suite of 5 miniatures for the piano composed before 1925 - he offers an unquestionable proof not only of his perfect acquaintance with the en vogue music of the epoch but also of the capacity of Romanian folklore to become a morphological and stylistic component of this deliberately cosmopolitan music, and of "the most daring modernism", according to Alfred Alessandrescu.<sup>10</sup>

Therefore, what primarily distinguishes the musical modernism from that of the other in the Romanian arts, is that its birth after 1920 is almost simultaneous and partially synonymous with the configuration of an original national art itself, at the general scale of our school of composition. This modernism is not the result of a "saturation" on indigenous traditionalism, but the decision to respond "otherwise" than the artists deliberately and programmatically engaged in the trend of "autochthony" - that is, to answer more daringly, more incisively, more shockingly, more "in pace with" the advanced musical language of the time, to the same imperatives of building up a nationally individualised but also universally relevant music.

The chronicle of musical life in Bucharest during the 1920s and 1930s and that of the Romanian musicians' personal contacts with composers, works and peak events of the modern musical movement are often more relevant than the scores themselves. The febrile pulse of the international musical scene (as a bearer of the new values) is quickly transmitted to the musical scene in Bucharest; the concert, the press releases, the intense circulation of information and the

<sup>6</sup> Hans Holander, *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln, 1967, p. 31.

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Béla Bartók, *Selbstbiographie*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Vienna, 1921, no. 5, pp. 37-90.

<sup>9</sup> Béla Bartók, *Selbstbiographie*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Vienna, 1921, no. 5, pp. 37-90.

<sup>10</sup> Béla Bartók, *The influence of peasant music on contemporary cultured music*, in Uj Idök (Budapest?), 1931 (apud. Bartók Béla, *Notes on the folk song*, with a "Preface to the Romanian edition of the selected theoretical writings of Béla Bartók" by Zeno Vancea, Bucharest, p. 54.



debates create an effervescent artistic environment, both stimulating for the creators and beneficial in sensitizing the audience to contemporary musical art. The names which come out first and foremost are - not by accident - those of Bartók and Stravinski.

In 1924, the Romanian Composers' Society organizes a concert dedicated almost entirely to Bela Bartók's work, on which occasion Enescu plays Bartók's *Sonata no. 2 for Violin and Piano*, accompanied on the piano by Bartók himself. Two years later, the Hungarian composer comes back to Bucharest as the solo pianist in the debut of his own *Rhapsody for Piano and Orchestra*. He also arouses interest with two other piano compositions, the expressionist *Allegro barbaro* and the *Romanian Dances*, offered as a supplement during the same concert.

During the years 1918 - 1919, in Switzerland, Constantin Brăiloiu had been one of the assiduous supporters of Igor Stravinski's work, both as a columnist for *Tribune de Lausanne* and as an interpreter, a pianist, by playing Stravinski's piano works for four hands, both with Ernest Ansermet and with the composer himself.

The same Brăiloiu is among the first supporters of Bartók's writings in Romania, pointing out in 1924 that the folklorist "who wrote the first scientific study on Romanian folk music" was also the musician who "shows us in his own compositions the way in which we will meet the long awaited 'Romanian style'".<sup>11</sup> In 1926, in Philadelphia, the first American performance of Stravinski's *Les Noces* benefits from Enescu's contribution as one of the score's four pianists.

Romanian audience came into contact with Stravinski's music in 1925 (*The Fire Bird*, at the Bucharest Philharmonic Orchestra, conducted by George Enescu). This contact continues reaching a climax in 1930 with an all-Stravinski-concert at the Romanian "Athenaeum" conducted by the composer himself (the program also included 3 fragments from the revolutionary *Petrushka*). In 1932, two Romanian composers - Filip Lazăr and Marcel Mihalovici - were among the founders of the Triton society of contemporary music in Paris (1932-1939); they were also members of its active committee, along with Milhaud, Honegger, Prokofiev, Poulenc and Martinu.

In his work as in his artistic options, Filip Lazăr proved to be a musician well informed about the current state of European music; sensitive to this present state, he wrote to his friend Mihail Jora in 1925: "A strong movement of playing everything new has lately started in Germany; the young conductors (...) want the German audience to know a different kind of music too, not only Bruckner, Brahms... Think about the fact that almost everywhere in Germany today they play Stravinski (*L'Histoire du soldat*, in Mannheim), Bartók, Schönberg, Honegger, Milhaud etc. with a huge success (...)"<sup>12</sup> "I adore Prokofiev and his so suc-

<sup>11</sup> Alfred Alessandrescu, "Feuilleton inédit" in: *L'Indépendance Roumaine*, Bucharest, January 22, 1925.

<sup>12</sup> Constantin Brăiloiu, *Béla Bartók* (1924), in *Opere*, vol. III, edited and with a preface by Emilia Comisel, Bucharest, 1974, p. 253.

cessful spontaneity. I consider that *The Magic Flute* and *The Love of the Three Oranges* are equal in value: Prokofiev is the Mozart of our age".<sup>13</sup>

As a matter of fact, the musical Europe of the 1920s was still experiencing the effects of shock aesthetics and of the violent *stile barbaro*<sup>14</sup> initiated around 1910 by the "Russian" masterpieces of Igor Stravinski; the world premiere in Paris, in 1913, of the most explosive of these masterpieces, the ballet suite *Le sacre du printemps*, had given rise to a true artistic upheaval. Writing about the "Stravinski concert" in 1930, Gheorghe Breazul calls the composer of *Petrushka* "the explorer of the expressive values of Russian folklore and of the resources of the comic, the caricature, the vulgar, the burlesque", and he calls the work of Stravinski "harmonically and orchestrally harsh...but expressing in a high degree an ethnic spirit, a characteristic Russian heartbeat".<sup>15</sup> At that time, the techniques of the Stravinskian Expressionism had already been naturalised in the works of a great number of Romanian composers, in clearly indigenous variants.

So called "radical Expressionism"<sup>16</sup>, in the forefront of European music for approximately a decade, had these two great branches, represented by Schönberg (in his atonal period) and by the "folklorish" and "barbarian" Stravinski. It was quite natural that the latter would attract under his sphere of influence an art which now aspired towards a twofold individualisation, national and modern European. The Expressionism of the Viennese dodecaphonic school was conceived under conditions of an "increasing impotence of the subjectivity", as Adorno puts it<sup>17</sup>, and implicitly a crisis in the musical system which would impose the dissolution of tonality and thematicism (leading towards the musical "non-figurative", characteristic of the art Schönberg and his emulators). Romanian musical composition makes use of Stravinskian Expressionism, adopting its techniques of thickening, ostentatiously emphasizing the ("melodic", "rhythmic", "harmonic") thematic element - an operation capable of intensifying to exacerbation the eloquence, the expressive farce of this element.

Through the draught of his unfinished vocal-symphonic poem *The Ghosts* (after Eminescu) written in 1916, George Enescu probably accomplished the only significant Romanian incursion into the post-Wagnerian music at the beginning of the century. The intensely chromatic musical discourse, with declamatory elements of Schönbergian *Sprechgesang*, places the Enescian project - after just a year after the last atonal composition of Schönberg - at the confluence of the crepuscular, "hyper-chromatic", post-Tristanic world with the extremely tensed world of an Expressionism technically doubled by atonality.

The violence of the musical "gesture", the enthusiastic atmosphere, an acuity of the language, rather than a properly emotional one, are the principal

<sup>13</sup> Letter of Filip Lazăr to Mihail Jora, May 5, 1925.

<sup>14</sup> Interview of 1933. apud. Vasile Tomescu, *Filip Lazăr*, Bucharest, 1963, p. 42.

<sup>15</sup> Siegfried Borris, *Einführung in die moderne Musik. 1900-1950*, Wilhelmshaven, 1975, p. 55.

<sup>16</sup> Gheorghe Breazul, *The last two symphonic concerts: Stravinski as composer, pianist and orchestra conductor*, in: *Cuvântul*, Bucharest, February 24, 1930.

<sup>17</sup> The syntagm belongs to Siegfried Borris (*op. cit.*) who places this first phase of musical expressionism between 1911 and 1923, and its "triggering" moment between 1911 and 1913.

elements which Romanian musical composition has lifted from the "barbarian style" initiated by Stravinski. Extrovert and spectacular, without reaching existential depths, this music often unfolds in the register of aesthetic categories and forms extrinsic in fact to this art, starting from the comic grotesque (rarely tragic grotesque), from the caricature and the parody and rising to the Dionysian frenzy, in scores either programmatic or hiding a quasi-visual imagery (or possible scenarios); the extravagances of the musical language have often a literary, anecdotal argument - declared or subjacent - in most of the cases! In works for orchestra written by Lazăr, Jora and Dinu Lipatti, one can find pages inspired by Gypsy music, at times aggressive or caustic. The harsh *Two Romanian Dances for Winds, Percussion and Piano, for Four Hands* and the last of the *Two Capriccios for Orchestra* by Theodor Rogalski, or *The Rain Makers* (the first of the *Two Symphonic Sketches*) by the same author, as well as *The Trifle for Double Bass and Piano* by F. Lazăr, the *Romanian Capriccio for Grand Orchestra* by Marcel Mihalovici, parodies like *Marche Juive for Piano* (of 1925, with a 1927 orchestral version) by M. Jora, or *From the Military Service* (3 musical caricatures for winds and piano) by Paul Constantinescu and, at last, cruel paraphrases of funeral music like those in *Funeral at Pătrunjel* - the last of the *Two Sketches* by Rogalski - come into being as a result of a modern creative perspective: anti-conventional and intellectualising, lucid and anti-euphonious.

Social themes of a great acuity, cultivated by Expressionism - like the peripheral world of the suburbs, the world of the fair, of the circus or the "concentrational" military world are more than once present in the subjects and the scenarios of many Romanian creations (some of them mentioned above): the accents of the evocation are mainly humorous, bantering and only occasionally pathetic. This line will lead, for example, to Paul Constantinescu's well-known transposition of Caragiale's comedy *A Stormy Night* into music.

The "raw material" of these compositions is mainly made up of that generic *triviale Musik* (which was widely used by Stravinski): the motley music of the suburbs but also the "trivialised" folk melodies (as we have already seen), the multitude of the cheap musical styles - sentimental songs and love songs, brass band marches, various acculturation music and dances "in fashion" fallen in the suburban environment etc. All of them are quoted, caricatured or recreated "in the spirit of", simulated by the authors. It is a trend which includes, firstly, some scenic works - the ballets *Karagueuz* and maybe *Une vie de Polichinelle* (the score of which is lost) by Mihalovici, as well as a series of moments from the ballets *At the Market* and *Demoiselle Măriuta* by Jora. But it also includes miniatures for orchestra - *Rumba at the Fair* (from *Six Songs and a Rumba*) by Jora, the above mentioned "caricatures" *From the Military Service* by Paul Constantinescu, eloquent by their very titles (*The Ball of the Re-employed, Forced March...*), or *Funeral at Patrunjel* by Rogalski, where the themes of lamentation are intertwined with those of the funeral march for the brass band; the final part, *Tempo di marcia funebre* from the *Sonata for Piano* opus 15 by Filip Lăzar is also built on such a funeral march.

As far as the modernist musical steps taken during the 1910s and 1920s have defined themselves by an aesthetics of extroversion and nonconformism, by the offensive manner, the incisiveness, the "shocking" character of the musical

utterance, by the cultivation of "strong" colours and unusual sounds, by the distorting mimesis and the frequent use of an extra-musical (literary) pretext for violences of speech - this modernism has been embodied in the Romanian musical literature by pages alluding to folklore musical themes, like the ones already mentioned. To these one can add some other, unfolklorising compositions like: *Le Ring. Un round de 4 minutes* by Filip Lăzar - a symphonic miniature inspired by a boxing match, a quick answer to *Rugby*, written in the same year, 1918, by Honegger - or the *Fantasia for Orchestra* by Mihalovici, most of them written in the 1920s some of them after 1920. Even the eminently introvert music of George Enescu could not escape this shock wave full of vivacity and exuberance. It is true that this happens in a single page of the Enescian creation, precisely in the median part *Presto vivace* of the *Sonata for Piano* opus 24 No 1, a true *perpetuum mobile*. The impetuous storm and the alloy of mechanical rhythm and harmonic harshness of this part place it in the rank of similar notorious pages (those of Bartók and Prokofiev) in modern piano literature.

It is undeniable that this direction in Romanian composition is characterized by real vitality and dynamism, by real technical achievements: intensely individualised musical themes in concise, short expressions; a harmonic language devised for the indigenous modal-melodic structures but also for the advanced chromatising of the epoch; the highly vivacious rhythms obtained through the use of metric-rhythmical asymmetries, of "horizontal" or "vertical" polyrhythms (according to Pascal Benteoiu) or of the ostinato, inferred or not from the folklore: coloured orchestrations, inspired from the brass band or folk music band sonorities. But in spite of all these qualities, this music is often subject to the danger of the pure effect, of the exteriority. This trend manages to last due to its truly musical dimensions, and this holds true along a whole axis, at the two ends of which we could symbolically place the above mentioned Enescian *Presto vivace* of 1925 and the *Bacchanalia* from the *Suite no. 3 for piano* opus 10 (1934) by Constantin Silvestri. The frenzy of these pages seems to spring out both from an indigenous *giocoso* and a universal Dionysian spirit.

Starting with the end of 1920s and continuing after 1930, between the poles of "folklore" and "non-folklore", the Romanian school of composition displays a growing spectrum of conceptions, styles, techniques; their degree of originality and modern representativity can be measured both in comparison with the reference points offered to the composers by contemporary world music, and in comparison with the capacity of those artists to rethink modernity from the inside of the indigenous musical phenomenon, that is to create modern musical values out of the very substance - reduced to essences - of Romanian folklore.

From the "folkloric" *Sonata No. 3 for piano and violin* "in a Romanian folk style" up to the pan-European *Oedipus*, the work of George Enescu travelled through all the realms of the above mentioned spectrum, at an unrivalled artistic altitude. This work has been and still is, as is well known, troublesome to place in the music of the century and its author's manner of creation impossible to ascribe to the current norms of the contemporary modernism - in what this modernism implies as exclusivity and spirit of opposition, as deliberation and ostentation of the innovating gesture, as experimentalism and reductionist techniques. On one hand an eminently integrating and synthetic spirit, and on the other hand

a fundamentally creative musical nature, Enescu has absorbed a huge quantity of musical information, but only in order to re-elaborate it; has received innumerable "concrete" musical and spiritual values produced by tradition or by the contemporary epoch, by universal art or by Romanian folklore, but only in order to re-create them, to convert them into completely personal expressions, to endow them with an extreme and unmistakable subjective quality. These facts do not indicate any "ahistoricism" in Enescu's music. By answering to composition problems as vast as they were actual at that time, his works choose singular ways and solutions up to the point where - according to Pascal Bentoïu - starting with the *Quartet op. 22 No. 1* (finished in 1920) "it will be very difficult to relate Enescu to anybody other than himself"<sup>18</sup>; ways and solutions never in accordance with but always convergent, never the same with but always in parallel with those adopted by his contemporaries. Masterpieces like two *Sonatas for Piano* op. 24, the *Sonata No. 3 for Piano and Violin* opus 25, the opera *Oedipus*, the *Sonata for Piano and Cello* op. 26 No. 2, the *Suite for Violin and Piano 'Impressions from Childhood'* are all Enescian answers to the deep (innovating) requests of the century. Their quality of synthesizing between two musical and spiritual worlds, the one "characteristically Romanian", the other "characteristically European"<sup>19</sup>, has been translated into the concreteness of the composition through that language "of an absolute originality" (to extend the appreciation given by Arthur Honegger to the opera *Oedipus*), where the divergent elements of the two great veins of art (Romanian folklore - cultivated European) are transubstantiating each other in proportions and forms permanently changing from one work to the other - because, as Enescu says, "repeated forms are not recommendable in art".<sup>20</sup>

Enescu's idiom is one whose modernity is implicit, for it does not preclude altogether connections with the technical achievements of the times. But its singularity, its categories and virtues, "characteristically Enescian" are the direct result of a creative drive uttered in the tone of all the above mentioned syntheses: the tonal-modal and diatonic-chromatic hues of the discourse, heterophony as a peculiar dimension of multivocality, asymmetry, non-periodicality, pulsation irregularities belonging to the rhythmic flow, the imaginativeness and fluency of the architecture etc. All these qualities are especially the result of the extraordinary freedom and lack of constraints shown by the master in dealing with all the terms of those syntheses, with all the ambient and apperceptive musical elements offered to his genius for building his discourse.

Coming back to the landscape of Romanian musical composition after 1930, first of all we have to notice that the most important bridge between the new decade and the modernism of the 1920s - that is the intentional "shocking", especially grotesque-comic treatment of the indigenous musical element - becomes gradually thinner towards the mid - 1930s. The line ends between 1933-1936 with a last ringlet - the one of the small group of creations nourished by the

<sup>18</sup> "...L'impuissance croissante de la subjectivité" (Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, translated from German by Hans Hildebrand and Alexander Lindenberg, Paris, 1962, p. 151).

<sup>19</sup> Pascal Bentoïu, *Capodopere enesciene (Enescu's masterpieces)*, Bucharest, 1984, p. 240.

<sup>20</sup> Idem, p. 571.

Balkan musical (and literary) vein. If and to what extent the musicians' appetite for the juicy "love song" represented a kind of "Antonpannesque simpering" (as the poet Nichita Stănescu put it in order to denounce the inadequacy of the Balkan spirit for Romanian literature) is to be judged each case according to its merits. Anyhow, it is sure that the temptation of "Balkan exoticism" - discernible in the *Hospital of Love* (melodies in the collection with the same title by Anton Pann, harmonised for voice and piano) by Constantin Brăiloiu and still dominant in the burlesque poem for voice and piano *Isarlik* (1936, orchestrated in 1959) by Paul Constantinescu, with the verses of Ion Barbu - takes a back seat in the ballad *King Crypto and the Lapp Enigel* for reciter, contralto, soprano and band, by the same composer with the verses of Barbu. The language of this work is one of the most ample folklore synthesis: the ballad recitative - descending from the folklore epic, also integrating intonations of songs and carols, but overrated here in a theatrical sense - makes *King Crypto* an interesting Romanian answer to the burlesque "chamber theatre" initiated by Stravinsky in creations such as *Renard* or *L'histoire du soldat*.

In order to enlarge upon the significance in a modern perspective of the theatricalisation of the vocal singing in the operas written by two Romanian composers, George Enescu and Paul Constantinescu, we have here to digress. All the details regarding the personality and the work of these two Romanian artists make them fundamentally different and the comparison between the two monuments of musical theatre - erected by Enescu at the tragic and universal pole (*Oedipus*) and by Constantinescu at the comic and eminently indigenous pole of the genre (*A Stormy Night*) - only points out more clearly these differences. With only one exception: the decisive "deconventionalising" of the vocal discourse made by both of them, of course in different contexts but with procedures belonging to the same modern phenomenology of treating the human voice in music. In the relation speech-song the problems of their reciprocal integration, cumulating and synthesizing are natural concerns of the composers belonging to this first half of the century, in which the *Sprechgesang* promoted by Schönberg and his emulators had radicalised the conceptions and forms of creation in the field of vocal music and especially in that of opera music. An intensely theatricalised vocal discourse puts a mark both on the tragic culmination in *Oedipus* and on those of a Caragialesque comic in *A Stormy Night*. The moods of the characters are directly "transcribed", in a language placed with regard to intonation and intoning between speech and song, either at an equal distance from both of them or nearer to one or to the other: quarters of tone and glissandi, *Sprechgesang*, *parlato* and cry in the part(ition)s of *Oedipus*, the Sphynx, and the chorus in the Enescu lyrical tragedy; recitatives "matching the modulations (and the rhythm) of the spoken language"<sup>21</sup>, caricature intoning recommended in the score, cries and bouffe sliding of the voice, spoken text (in the initial version of the opera - of 1934<sup>22</sup> - the part of Spiridon was entirely recited), distributed to the characters in *A Stormy Night*.

<sup>21</sup> George Enescu, an interview in *Jurnalul de dimineată*, Bucharest, May 6, 1945.

<sup>22</sup> This characterisation - quoted by Vasile Tomescu from *Encyclopédie de la musique*, tome III, Fasquelle, 1961, p. 547 (where it applies to vocal melody in *L'heure espagnole* by Ravel) - is justly

A more generalised orientation of Romanian composers towards peasant folklore - largely due to the widened access to its values through printed collections and archives of folklore which came out at the end of the 1920s - opens new perspectives. In this context, the "modernists" themselves shift their interest from the urban fiddler's folklore to the rural one. In the last of his works on Bihor themes (using melodies from the famous collection by Béla Bartók<sup>23</sup>) - *Five Capriccios for Orchestra* Opus 10 (with voice ad libitum) (1934) - Constantin Silvestri introduces a powerful 'dose' of imagination in the treatment of the folklore original, to which he opposes dramatically loaded harmonic polyphonic structures, in bi- and polytonal evolution, glaringly divergent from the simplicity of the employed folklore melodies. The step is "completely intellectual", as the author himself declares in an interesting disclosure of his aesthetics in *Capriccios*: "Looking for a new formula, I went to the folklore source. Taking (...) some folk songs from Bihor (the Béla Bartók collection), I kept them in their original form, embroidering a new composition on their elements, with a completely intellectual content (my emphasis) (...) You will see that the whole work expresses nothing but the metaphysical, so simply (naive, I would say) displayed in the folk melody".<sup>24</sup>

The conceptualising dimension (not only once implying doctrinal rigours) of European avant-garde art is recovered by Romanian music at the end of the 1920s in an unprecedented and sudden manner, by a work peerless from the point of view of its formula: the suite for orchestra *Wall Carpets* by Zeno Vancea (1928), significantly subtitled "*10 Symphonic Drawings After Peasant's Sewing*". By "the daring translation of a graphic product into music, and especially of its nonfigurative side", by "that transmutation into music of the most rigorous stylisation (the ancestral geometry of Romanian folk art)"<sup>25</sup>, Zeno Vancea's *Wall Carpets* gives away an acute experimental spirit and also introduces into Romanian musical composition a constructivist concept. It is a "musical geometry" (according to Gh. Firca) twice abstract: firstly by the selection from the folklore of those elements (the quasi-formalised, crystallised musical themes of the carols) which form a possible correspondent of the motifs of the folklore sewing, and secondly by the use of the polytonal (imitative) counterpoint, mainly capable of rendering the play of lines in a musical "drawing".

Speaking of the prevalence of the conceptual element in the art - musical art included - of the decades between the two World Wars, one must invoke the fact that new horizons were opened for the aesthetic thought of those times, in the early 1930s, by the works of two important Romanian theorists: Pius Servien's *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (1930) and Matila Ghyka's *Le nombre d'or* (1931), both essential contributions to the mathematical study of art works. It is common knowledge that 25 years after the first publication of Matila Ghyka's cited work, the commentators on Bartók's

transferred by this author on the recitative in Paul Constantinescu's work (Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Bucharest, 1967, p. 147).

<sup>23</sup> The opera was rewritten in 1950.

<sup>24</sup> *Cintice populare românești din comitatul Bihor culese și notate de Béla Bartók* (Romanian folk songs from the Bihor county, collected and written down by Béla Bartók), Bucharest, 1913.

<sup>25</sup> Constantin Silvestri's letter to Zeno Vancea, December 26, 1934.

music discovered the proportions of the golden section both in the micro-structure - melody, rhythm, mode, harmony and the macro-structure - the architecture - of his works.

The 1930s saw an increase in constructivist tendencies, directly related to the ever-growing attraction of polyphonic art (in its typically twentieth-century linear and polytonal hypostasis) on composers almost everywhere in the Western world. Under such rigorous and austere auspices, Matei Socor was to begin composing and Constantin Silvestri was to remodel his style and technique after 1934. Written in 1932, Socor's *Sonata for Piano* is enlightening in the consistency of its linear writing of Hindemithian filiation and in its tonal non-centrism which, together with the frequent melodic-rhythmic references to folklore, render this musical work quite original.

Among constructivist attitudes should be placed the radically innovative reconsideration of classicism and the baroque in music. The resulting "neo-baroque" is far from being a passive "retro" mode, since its rigorous architectural patterns are matched with a musical syntax polyphonic in most case, though sometimes homophonic too) alienated by polytonality, an extreme chromatisation and a non-restrictive regime of dissonances. In Silvestri's *Toccata for orchestra*, for instance, Zeno Vancea noticed the replacement of chordal aggregates with "conglomerates of recorded sounds".<sup>26</sup> Also along these lines are, apart from some scores by Mihalovici (*Prelude and Invention for String Orchestra* (1937), *Toccata for Piano and Orchestra* (1938-1940)), the *Chamber Concerto for 7 Instruments* by Matei Socor (1936), the *Sonata for Clarinet and Bassoon (or Cello)* (1938) and the *Prelude and Fugue (Tocatta)* for Orchestra (1938-1939) by Constantin Silvestri. The striking dualism, an urgency of the construction doubled by an expressionist crudeness of feeling that characterises the *Chamber Concerto* by Socor was immediately acknowledged by critics on the occasion of its premiere in Bucharest, in 1939. Equally at ease in different neo-classic registers, Constantin Silvestri paraphrases - with keenly contemporary means, as well as with a somewhat Prokofievian ironic lucidity - (early) classical patterns in his *Sonata for Clarinet and Bassoon (or Cello)*, while in his *Prelude and Fugue (Toccata) for Orchestra* the grandeur and brilliance of the homologous seventeenth-century species are hypertrophied, thickened, exaggerated through harmonic, rhythmic and orchestral effects.

In order to be complete, this overview of the modern phenomenon of Romanian music from the period between the wars should be accompanied by recalling facts and events that favoured its circulation on the international scene. In this respect, the chronological score that follows may be more enlightening than any commentary.

1925. The Romanian Composers Society becomes the Romanian section of the International Society of Contemporary Music (SIMC).

1926. *Introduction and Symphonic Movement* by Marcel Mihalovici is first played in the concerts of new music, conducted by Walter Straram in Paris.

<sup>26</sup> Gheorghe Firca, *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea* (Stylistic excursion in Zeno Vancea's work), in: *Studii și cercetări de istoria artei* (theatre, music, cinematography series), no. 2, 1970, p. 212.

1927. *Gypsies, Scherzo for Orchestra* by Filip Lazăr is played in Paris (conductor Serge Koussevitzky).

1930. *Fantasy for orchestra* by M. Mihalovici is first played in Paris (conductor Walter Straram).

*Le ring* by F. Lazăr is played by the Paris symphonic orchestra (conducted by George Georgescu)

1931. At the second International Festival of Contemporary Music (initiated in 1930), Constantin Silvestri is invited to present *Manu propria*, a piece for piano composed specially for this occasion.

1931 - 1932. In some concerts of avant-garde music in Berlin and at the tenth International Festival in Vienna, some works of Norbert von Hannenheim are played. Born in Sibiu, Hannenheim was a dodecaphonist composer, one of Schönberg's pupils and followers. The German press of the time considered Hannenheim as "the most typical representative of the Schönberg school". In the same context, the *Concerto for Piano and Orchestra* by Hannenheim is played in Vienna and considered "the most radical" of all the compositions presented there (among which were those of the well-known dodecaphonist E. Krenek).

1935. *Concerto for Percussion and 12 Instruments* by F. Lazăr has premiere at the *Triton concerts*, with the chamber orchestra of the Paris Philharmonic conducted by Charles Münch.

- *Simfonia* by N. von Hannenheim has premiere in Berlin, with the Philharmonic Orchestra conducted by Ernst Kubwald.

- 1936. *Concerto for Percussion and 12 Instruments* by F. Lazăr is played in Boston.

- *Oedipus* by George Enescu is played in its world premiere at the Opera in Paris.

Starting with 1925, important publishing houses abroad - Durand, Salabert, Max Eschig, Heugel in Paris, and Universal Edition (specializing in new music) in Vienna - acknowledge the Romanian composers Mihail Jora, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, George Enescu, by printing many of their works.

English version by Bogdan Stefănescu  
and Gabriela Ferăstrăeru

*This article was originally published in the catalogue of the exhibition "Bucharest in the 1920s-1940s: Between Avant-Garde and Modernism", National Theatre, "ARTEXPO" Galleries, April-May 1993. Simetria Publishing House. Union of Romanian Architects, 1994. Clemansa Firca's article is reproduced by kind permission of the author.*

Клеманса Фирка

## МОДЕРНОСТ И АВАНГАРДА У РУМУНСКОЈ МУЗИЦИ 1920-1940. ГОДИНЕ

(Резиме)

Румунска музика је већ у деценији пред Први светски рат постигла афирмацију делом Ђерђа Енескуа, да би се у међуратном раздобљу њему придружио већи број композитора у тежњи да учествују у европском музичком модернизму. Та нова имена су Михаил Жора, Сабин Драгој, Михаил Андрику, Марћел Михаловић и други, од којих се неки упућују ка модерним токовима не раскидајући са раније утврђеним националним идиомом. То је време када се пулс међуратне музичке сцене брзо преноси у букурештанске концертне сале, при чему су посебног одјека имала дела Б. Бартока и И. Стравинског. Године 1924. приређен је концерт готово искључиво испуњен Бартоковим делима, којом приликом су сам мађарски композитор и Енеску свирали II сонату за виолину и клавир. Први контакт румунске публике са стваралаштвом И. Стравинског збио се 1925. године, када је Енеску извео *Жар-птицу* диригујући Букурештанским филхармонијским оркестром. Постепено је домаћа средина припремана за сусрет уживо са И. Стравинским, до чега је дошло 1930. године када је велики композитор био диригент на целовечерњем концерту својих дела у Букурешту.

Дела румунских композитора настала под утицајем стваралаштва И. Стравинског обично су екстравертна и виртуозна и најчешће не допире до егзистенцијалних дубина. За њих су типичне категорије гротеске, карикатуре и пародије. Та дела су обично програмска и визуелно сугестивна. Екстравагантности музичког израза обично имају анегдотску основу. Нису ретке социјалне теме извучене из миљеа предграђа, света вазара и циркуса, што условљава рад са музиком тривијалног типа на начин И. Стравинског.

Дела ненационалног смера показују сродност са неким остварењима Б. Бартока и С. Прокофјева. То су технички добро реализована дела, обично концизна, метрички инвентивна, са хармонским језиком који се креће у пољу модалности, али користи и хроматику типичну за ову епоху.

Ђерђ Енеску је свакако кључна фигура румунске музике између два светска рата. Познато је колико је његов "неисторијски" опус тешко свртати. Енеску је интеграторски и синтетички дух, који трансформише велику количину музичких информација дајући им личан израз. Успео је да синтетише "карактеристично румунско" са "карактеристичним европским" у делима каква су опера *Едиј*, две сонате за клавир оп. 24, Соната бр. 3 за виолину и клавир оп. 25 и свита за виолину и клавир *Утисци из детињства*.

Тридесете године века су период пораста конструктивистичких тенденција, директно повезаних са све већом привлачношћу полифоније у њеној хипостазираној линеарности и политоналности типичним за 20. век. Карактеристична је у том смислу *Соната за клавир* из 1932. године Матеја Сокура, доследна у хиндемитовском линеаризму, тоналној нецентрираности, а са честим референцама на фолклор.

На крају текста дат је хронолошки преглед догађаја који су значајни за продор румунске музике међуратног периода на интернационалну сцену.

На крају текста дат је хронолошки преглед догађаја који су значајни за продор румунске музике међуратног периода на интернационалну сцену.

Jean-Yves Bosseur

## LA MUSIQUE FRANÇAISE DANS L'ENTRE-DEUX GUERRES

*Resumé:* L'esprit nouveau des années 20 se traduit non seulement à travers l'oeuvre audacieuse d'Erik Satie, mais aussi dans l'esthétique néoclaiciste du Groupe des Six, formé en 1920. Ces jeunes compositeurs ne mettent pas toutefois en péril les valeurs académiques, n'ayant pas des tendances vraiment subversives. Ils ne visent ni à la profondeur ni au sérieux. La polytonalité est jugée par l'auteur comme principal apport de l'époque en France.

*Mots-clés:* le néoclaicisme français, le Groupe des Six, Erik Satie, Igor Stravinsky

La figure d'Erik Satie donne assurément un élan à la création musicale française des premières décennies de notre siècle, en particulier dans ses oeuvres scéniques en collaboration avec des écrivains et des peintres. C'est à propos de *Parade* (1917) que l'on trouve pour la toute première fois, sous la plume du poète Guillaume Apollinaire, le terme "surréalisme"; dans son article "*Parade et l'esprit nouveau*", celui-ci écrit en effet: "C'est un poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnamment expressive, si nette et si simple que l'on y reconnaîtra l'esprit merveilleusement lucide de la France même... Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Leonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet... De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes d'une part, la chorégraphie d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il en est résulté, dans *Parade*, une sorte de surréalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les moeurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels." Il est révélateur de noter à quel point, dans *Parade* (1917), l'attention de Satie se porte plus volontiers sur les éléments du décor plastique de Picasso que sur ceux du livret de Cocteau. Picasso avait conçu un décor "qui joue dans la pièce au lieu d'y assister", introduisant notamment trois personnages d'apparence cubiste, les "managers", "cariatides de l'esprit nouveau" selon Cocteau. Picasso et Satie parvinrent à le convaincre de renoncer à toute forme de dialogue, Satie considérant pour sa part sa musique comme un "fond pour certains bruits que le librettiste juge indispensables afin de préciser l'atmosphère des personnages". Intégrés à la partition, les sons de sirène, de machine à écrire, de roue de loterie, sont utilisés "au même titre que ces journaux, corniches, faux bois, dont les peintres se servent, et que Braque appelle si justement des "faits", déclare Cocteau, qui

compare ces bruits aux "fragments de réalité" que l'on trouve dans les collages cubistes.

Dans *Mercury*, "poses plastiques" de Picasso, chorégraphie de Leonide Massine, créé en 1924, Satie parviendra à ce que soit gommé le plus possible tout aspect littéraire pour privilégier les relations aux séquences plastiques. Dans le *Paris-Journal*, il déclare: "S'il a un sujet, ce ballet n'a pas d'intrigue, il est purement décoratif, et vous devinez le merveilleux apport de Picasso que j'ai essayé de traduire musicalement. J'ai voulu que la musique fasse corps, pour ainsi dire, avec les faits et gestes des gens qui se meuvent dans ce simple problème. Les poses sont exactement semblables à celles que l'on peut voir dans toutes les foires; le spectacle s'apparente au music-hall tout bêtement, sans stylisation et, par aucun côté, n'a de rapport avec les choses de l'art". Dans ce livret purement visuel aux nombreuses connotations alchimiques, se mêlaient personnages de la mythologie et figures inventées, danseurs et mannequins en bois ou en osier. Pour Gertrude Stein, "le décor de *Mercury*... était écrit, tout simplement écrit. Il n'y avait pas de peinture; c'était de la pure calligraphie, quelque chose qui existait en soi sans le secours ni d'associations d'idées ni d'émotions."

Un troisième ballet, *Relâche*, présenté lui aussi en 1924, traduit de façon plus affirmée encore l'esprit de l'époque, dans ce qu'il a de plus décapant, mais de plus ambigu aussi; au moment de la préparation du spectacle, Satie remarque que "la construction de sa musique s'enroule constamment à la pensée de Picabia", qui écrit pour sa part: "Erik Satie, Borlin, Rolf de Maré, René Clair, Prieur et moi avons créé *Relâche* un peu comme Dieu créa la vie. Il n'y a pas de costumes, il n'y a pas de nu, il n'y a qu'un espace, l'espace que notre imagination aime à parcourir; *Relâche* est le bonheur des instants sans réflexions". Dans "Pourquoi j'ai écrit *Relâche*" (*Le siècle*, 27 novembre 1924), Picabia avoue s'être promis de ne jamais faire de ballet; mais la personnalité de Satie l'amena à changer d'avis: "Le seul fait qu'il en écrivait la musique était pour moi la meilleure raison". Et dans l'illustration de la partition, où figure Satie, Picabia dessine une pancarte où l'on peut lire: "Quand se déshabituerait-on de l'habitude de tout expliquer?" - phrase tirée de la préface de Gabrielle Buffet à *Jésus-Christ Rastaquère*. *Relâche* applique en quelque sorte les principes de ce que Picabia désignait sous le terme d'"instantanéisme", ainsi énoncés par lui dans le numéro XIX de la Revue 393: "L'instantanéisme ne veut pas d'hier...ne veut pas de demain...ne croit qu'à aujourd'hui...ne croit qu'à la vie...ne croit qu'au mouvement perpétuel". *Relâche* met en avant le plaisir physique du moment, l'éphémère, sans se soucier des conséquences: "Nous avons été au bout de beaucoup de possibilités cérébrales, maintenant je ne veux plus chercher qu'une joie comparable à celle d'une belle nuit d'amour", déclare Picabia. Et Satie note de son côté: "Pour ces 'bons types', il me fallait faire une musique amusante... pornographique...J'y dépeins des personnages 'en vadrouille'. Pour cela, je me suis servi de thèmes populaires. Ces thèmes sont fortement évocateurs.- Oui, très 'évocateurs'. 'Spéciaux', même..." Et si Satie a pu aimer *Relâche*, sans doute l'a-t-il aimé, selon un témoignage de Picabia après la mort du compositeur, "comme il aimait le kirsch, le gigot, comme il aimait son parapluie. *Relâche* ne veut rien dire, c'est le pollen de notre époque, un peu de poussière au bout des doigts et le dessin s'efface...Il

faut y penser de loin, ne pas chercher à y toucher." Loin de ces événements qui secouent la vie artistique parisienne, le milieu musical est alors marqué par le conservatisme de la *Schola Cantorum* dirigée par Vincent d'Indy (dont Satie a d'ailleurs été quelques années auparavant un des élèves, à la grande inquiétude de ses admirateurs), bastion des valeurs traditionnelles et très imprégnée des valeurs du catholicisme et de l'extrême-droite, représentée par le mouvement de l'Action française; il s'agit de mettre l'accent sur le patrimoine en défendant notamment, pour ce qui concerne la musique, la pérennité du langage tonal.

Gabriel Fauré, rejoint par Paul Dukas et Maurice Emmanuel représentent pour leur part une sorte de mouvement de "contre-révolution" modale par rapport aux jeunes musiciens qui tentent de reprendre à leur compte l'héritage de Debussy et de s'émanciper de la tonalité.

Promettant une échappée hors de ces sentiers trop bien balisés, le Groupe des Six, par analogie avec les Cinq Russes du siècle dernier, se forme peu à peu à partir de 1916. Plusieurs compositeurs, outre ceux qui constitueront en définitive le groupe, sont pressentis: Charles Koechlin, Jacques Ibert, Claude Roland-Manuel, Claude Delvincourt, Jean Wiener.

L'article du critique et compositeur Henri Collet du 16 janvier 1920 dans *Comoedia*, qui marque les débuts officiels du groupe, est en fait la conséquence d'une stratégie que développe depuis près de trois ans Jean Cocteau, dont l'ouvrage *Le Coq et l'Arlequin*, achevé en 1918 et publié en 1919, a valeur de manifeste. On y découvre une virulente défense des idéaux esthétiques de la musique française, qui est supposée se débarrasser une fois pour toutes de l'emprise de la pensée musicale germanique, Wagner en tête. L'image métaphorique lancée par Cocteau est claire: le coq doit habiter sa ferme. L'écrivain exhorte donc ses amis musiciens à "chanter dans leur arbre généalogique". Pour ce faire, il leur faut se mettre à l'écoute de ce qui constitue le ferment de l'âme de leur pays. Encore peut-on se demander ce qui reste de ce patrimoine national dans un pays qui, depuis de nombreuses décennies déjà, s'est acharné, par le biais de l'enseignement républicain "laïc et obligatoire", à marginaliser les cultures régionales, réduites à l'état de folklore et de "couleur locale", à lutter contre les langues bretonne, basque...Le populaire auquel se réfèrent alors les compositeurs, ce sont les baraques foraines, le cirque, le bal, le café-conc', qu'ils traduisent avec une vulgarité affectée, une distance amusée, eux qui, pour la plupart, sont issus de milieux bourgeois. "Le rire est de chez nous" proclame Cocteau. C'est une arme trop latine pour qu'on la néglige". Le rire, l'argot se mettent donc à pénétrer le territoire de la musique savante, comme pour dépoussiérer les vieilles et respectables institutions musicales.

Un autre des mots d'ordre est de s'écarter une fois pour toutes de l'esprit romantique, qui n'en finit pas de jeter ses derniers feux, ainsi que de l'idée du sublime. Des traits stylistiques s'imposent dès lors: une sobriété dans l'expression, des lignes claires, mises en valeur par le recours à des formes classiques, des durées d'oeuvre relativement brèves - des effectifs instrumentaux assez réduits. Il s'agit de tendre vers un art où dominant souci des proportions, netteté, simplicité, concision - qualités supposées être le propre de la tradition française - et, dans le meilleur des cas, un dépouillement qui provient de l'empreinte laissée par Satie.



Il y a là une distance considérable par rapport au pathos dont témoignent les oeuvres de César Franck, Albéric Magnard, Paul Dukas ou Ernest Chausson.

"Je n'aime pas les catastrophes, les tragédies, les ruines, et je n'aime pas me promener près de l'Acropole" confiera Auric au musicologue Paul Collaer. "Ces paysages célèbres sont aussi sots que mes voisins célèbres: Dada, la Neuvième Symphonie, Debussy; les leçons d'humilité m'assomment et je suis assommé par le *Sacre du printemps*."

C'est toujours Auric qui remercie Paul Collaer pour un article consacré aux "Six" en lui écrivant: "En ce qui me concerne, vous mettez exactement en lumière les points qui me situent loin de tant d'autres: l'horreur du romantisme, le dégoût des absolus ineptes, la fatigue d'un art qui se prétend viril et qui n'est qu'artifice et grandiloquence." S'il est de bon aloi de faire scandale, d'attirer l'attention, encore faut-il le faire avec élégance, sans afficher l'ambition de remettre en question les conventions sur lesquelles repose le phénomène artistique au sein de la société- Le milieu salonard (ce "demi-monde" sur lequel ironisait Stravinsky) demeure tout-puissant, car c'est en grande partie de là que proviennent les commandes, que se font et se défont les modes. L'importance du mécénat (les Noailles, Polignac, Beaumont, Vilmorin...) se décèle jusque dans les sujets mêmes des oeuvres (concertos champêtres, sérénades, pastorales), qui s'apparentent volontiers à des divertissements de cour, ce qui contraste pour le moins avec une époque où la société industrielle connaît de profondes mutations.

L'année 1920 devient donc une année charnière pour la musique française. Six compositeurs, de personnalités fort divergentes se trouvent rassemblés, pour un temps relativement court: Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Durey et Germaine Tailleferre. La figure de Satie intervient en quelque sorte comme un emblème - il utilise lui-même à ce propos le terme de fétiche - pour ces musiciens que celui-ci avait appelé un peu plus tôt les Nouveaux Jeunes. Cocteau devient leur "manager", pour reprendre l'expression de Poulenc. Encore faut-il souligner que le rapport de Satie aux "Six" s'avère très changeant. En 1922, Satie signale avec son humour caustique que les "Six" sont Auric, Milhaud et Poulenc. "La spontanéité, la fantaisie, l'audace, voilà ce qui se voit, en premier lieu, chez Auric, Milhaud, Poulenc; le souci des conventions d'Ecole, des formules harmoniques éprouvées, tel est le lot que choisissent Durey, Honegger, Tailleferre". Vers la toute fin de sa vie pourtant, seul Milhaud trouvera grâce à ses yeux.

L'esprit du groupe des Six déborde en fait largement sa constitution, qui est en réalité plus amicale, si ce n'est médiatique, que formelle, de toute évidence nullement dogmatique. Les seules oeuvres communes du Groupe seront *L'Album des six* et *les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), avec l'intervention poétique de Cocteau, mais sans la présence musicale de Louis Durey, qui avait déjà définitivement pris ses distances avec le groupe.

Si de nombreux compositeurs, à l'époque, revendiquent une manière de filiation par rapport à lui, l'attitude de Satie apparaît à cet égard tout à la fois bienveillante et méfiante. En 1920, il écrivait: "En art, il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs, par la forme et par le fond, à

chaque nouvelle oeuvre. C'est le seul moyen, pour un artiste, d'éviter de devenir chef d'école, c'est-à-dire pion."

Néanmoins, autour de 1923, à l'initiative d'Henri Sauguet, se créera un nouveau groupe de jeunes compositeurs, "l'Ecole d'Arcueil" (avec Henri Cliquet-Pieyel, Roger Désormière et Maxime Jacob), en hommage à Satie, qui vécut à la fin de sa vie dans cette ville de la banlieue parisienne. Mais il faut bien admettre que les productions des compositeurs qui se réclament alors de Satie paraissent aujourd'hui bien fades et peu originales en regard de celles de leur inspirateur.

De même, Stravinsky s'impose comme une personnalité à la fois admirée, jalouée et redoutée par ses contemporains en France. Mais son style des années vingt et trente ne saurait se réduire au label néoclassique qui lui a été très schématiquement attaché.

Authentiquement cosmopolite, l'art de Stravinsky n'est pas au service d'un quelconque isolationnisme culturel national, à la différence de ses collègues français qui font du néoclassicisme un moyen de se démarquer d'autres écoles nationales. Dans les oeuvres de cette époque, Stravinsky entreprend une véritable mise en état de relativité des systèmes musicaux, qui l'amènera plus tard à intégrer, avec une incontestable intelligence dialectique, le dodécaphonisme et le sérialisme. Le dynamisme de sa pensée a, de fait, très peu en commun avec cette fuite frileuse vers le passé dont témoigne assez généralement la démarche des néoclassiques français. A ce propos, le récent ouvrage de Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, représente la première étude réalisée sans complaisance sur une période récente de notre passé musical envisagée jusqu'à présent par les musicologues et historiens avec une absence quasi totale de jugement critique. Comme l'écrit Michel Faure (*op. cit.*, p. 148), prolongeant le diagnostic de Charles Koechlin, "l'humanité vit sur un volcan, elle a besoin de s'étourdir. Donc on rit. On danse. On se paye de souvenirs chimériques. On se joue et on joue aux autres la comédie de la légèreté de vivre". Et le néoclassicisme se révèle comme l'outil stylistique le plus à même d'épouser une certaine forme de nostalgie vis-à-vis d'époques où le langage tonal et ses modèles formels de prédilection n'avaient pas encore été remis en question. "Le néoclassicisme est l'esthétique d'une société qui fait la fête et se remémore le passé parce que le présent menace ses privilèges" (Faure, *ibid.*, p. 150).

Le ballet *les Biches* (1924) de Poulenc, qui évoque le ballet français du XVIIIème siècle, est représentatif d'un tel état d'esprit. Dans les tons pastels, les décors avaient été imaginés par Marie Laurencin et les costumes par Coco Chanel. Des jeunes filles évoluaient avec grâce, rien de plus. Insouciance, gaité, absence de problèmes psychologiques, libertinage et frivolité caractérisaient cet ouvrage qui porte bien la marque d'une époque optimiste. Selon Jean Roy, "ballet heureux d'une époque heureuse, les *Biches* n'ont pas d'autre histoire".

Par rapport aux métamorphoses profondes, voire prophétiques, du langage musical pressenties par Schönberg et les compositeurs de l'Ecole de Vienne, les tentatives parisiennes ressemblent plutôt à des amusements inconséquents, qu'illustre parfaitement *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau: non sans démagogie, non sans prudence aussi, la vie musicale parisienne "valorise le

banal, ressasse des refrains qui sentent leur faubourg, joue à fond la carte du populisme" (Michel Faure, *ibid.*, p. 59). Et tout cela avec une condescendance un peu hautaine de personnalités conscientes d'appartenir à l'intelligentsia en vogue, monopolisant l'attention, au détriment d'autres compositeurs peu ou moins présents sur la scène parisienne, comme Paul le Flem, Guy Ropartz, Jean Cras..., qu'il conviendrait aujourd'hui de redécouvrir.

Quelques décennies plus tard, l'aspect subversif des Six paraît bien n'être qu'un faux-semblant astucieusement policé, un vernis superficiel qui ne met nullement en péril les valeurs académiques que, bien au contraire, elle réactualise avec ruse et contribue à restaurer.

Une citation d'un ouvrage de Henri Hell sur Poulenc donne assez précisément la mesure de cette musique qui "ne vise ni à la profondeur, ni au sentiment, ni au sérieux, surtout pas au sérieux. Elle va tout droit son chemin, souriante, moqueuse, désinvolte, disant ce qu'elle a à dire, rien de plus, avec la plus extrême justesse, n'ayant pour but que de plaire - et y réussissant - avec l'élégance la plus racée. (...) Sans doute, elle n'est qu'un jeu, mais le plus subtil, le plus frais, le plus intelligent, le plus sensuel."

"J'aime à composer de la musique pour manger tout de suite" avoue Jean Wiener. Cette insouciance s'accompagne par ailleurs d'un goût de plus en plus prononcé pour le sport, synonyme de vitalité, de santé, d'énergie. Nos compositeurs vantent également les mérites du monde mécanique, tel Arthur Honegger dans *Pacific 231*; mais loin de s'adonner au bruitisme, comme les futuristes ou certains compositeurs américains de l'époque, comme Henry Cowell ou Lou Harrison, il adopte plutôt une attitude de compromis, où le modernisme apparaît apprivoisé. C'est ainsi que Honegger a pu déclarer à propos de cette oeuvre: "*Pacific* n'a jamais été une onomatopée d'un audacieux modernisme musical. On aurait pu et dû y reconnaître la forme la plus classique et la plus sévère: celle du choral d'orgue de Bach."

Les innovations du monde industriel aussi bien que les vestiges du monde rural sont envisagés comme à distance de clichés plus ou moins stylisés, sans que le compositeur n'ait à s'engager dans le débat social et politique qui s'amplifie alors de manière irréversible. De tels thèmes sont avant tout des prétextes à des jeux d'esprit qu'il convient surtout de ne pas dramatiser. C'est sans doute ce qui conduira un musicien comme Louis Durey, communiste convaincu, à s'éloigner de ses collègues. On peut également soupçonner une forme de malaise chez Honegger, dont la vision humaniste de l'art semble difficilement s'accommoder d'une attitude aussi délibérément gratuite.

L'art de Debussy est désormais villipendé comme trop aristocratique, trop empreint d'un impressionnisme fin de siècle. Les demi-teintes de sa musique, les ambiguïtés de son langage harmonique, le raffinement de son orchestration doivent céder la place à des mélodies vigoureuses où la tonalité, certes pimentée par quelques effets de transgression, reste malgré tout bien présente, à des rythmes affirmés et contrastés. Ravel lui-même est rejeté, à commencer par Satie, qui le traite de dandy et considère que, si l'auteur de *La Valse* a refusé la Légion d'Honneur (une haute distinction officielle en France), toute sa musique l'accepte.

Il paraît manifeste que, après les effusions ampoulées et grandiloquentes d'un romantisme sur le déclin, un certain nombre de compositeurs, Debussy et Satie en tête, n'avaient pu manqué d'aspirer à une sorte d'allègement de la pensée musicale. Toutefois, légèreté ne saurait se confondre avec insignifiance, superficialité, comme ne tarderont pas à en témoigner les oeuvres des néoclassiques. Postmodernes avant la lettre, ces derniers marient les classes sociales, ou en tout cas font comme si, "marient les styles, mélangent les genres. Ils passent de l'opérette à l'oratorio; de la musique de chambre à la musique de film; des mélodies de salon à la musique radiophonique; du grégorien aux chansons gaillardes ou à la variété; des audaces sonorielles au contrepoint des forts en thème. Ce jeu amuse les meilleurs d'entre eux" (Faure, *ibid.*, p. 259). Leurs musiques paraissent se nourrir de sentiments nostalgiques vis-à-vis du passé, depuis le passé mythique de l'antiquité grecque jusqu'à ceux de la société rurale traditionnelle aussi bien que de l'aristocratie glorieuse des grandes époques de la monarchie française.

"Au moment où les politiques sont contraints d'intégrer les classes populaires à la cité bourgeoise, les compositeurs de l'entre-deux guerres superposent et juxtaposent, afin qu'ils ne s'opposent plus, les éléments qui, hier, n'avaient rien en commun. Ils font, ou ils tentent de refaire, ce que Couperin avait réussi alors qu'il composait ses *Goûts réunis* (Faure, *ibid.*, p. 319).

Dans *Je suis compositeur*, Honegger fera plus tard (autour de 1950) l'apologie de cette période particulièrement faste, en tout cas pour certains: "Jeunes compositeurs, mes camarades et moi trouvons toutes les portes ouvertes. Nous avons mille facilités que les jeunes d'aujourd'hui ne peuvent pas imaginer (et je ne veux pas les énumérer pour ne pas avoir l'air de les narguer). Songez qu'à 22 ans, après avoir écrit quelques piécettes sans importance, des maisons d'édition nous faisaient des contrats à l'année."

Selon Jean Roy, "la chance historique des Six est d'être venus à la musique alors que la route était déblayée, que tout était permis. Debussy avait conquis la liberté en brisant le carcan tonal et métrique, Stravinsky et Schönberg avaient parachevé cette conquête, puis Satie avait fait d'autre part oeuvre de salubrité et de démystification. La musique n'était plus cette route obligatoire jalonnée d'interdits, mais une contrée que l'on pouvait parcourir à son gré en suivant les itinéraires les plus variés." Mais l'envers de la médaille, c'est une attitude désabusée sans véritable tension créatrice, qui ne fait que répondre plus ou moins servilement au goût du jour, aux modes qui se suivent comme toujours très rapidement à Paris, non sans cynisme. A partir des années vingt, on ne peut que constater une méfiance manifeste vis-à-vis de ce qui pourrait venir troubler l'ordre musical établi, l'héritage du langage traditionnel, que ces indices novateurs proviennent du jazz, des expériences des bruitistes italiens ou, peut-être plus encore, du dodécaphonisme. Et cette attitude de résistance protectionniste va trouver, dans le néoclassicisme, une forme de contrepoids.

Ou bien, si l'on peut observer des emprunts à des genre musicaux fortement connotés socialement ou culturellement encore faudra-t-il les rendre inoffensifs en les réduisant à un jeu d'images d'Epinal. Le néoclassicisme est précisément là pour favoriser une telle démarche faite d'habiles concessions. L'enseignement de Nadia Boulanger confirme cette tendance très conservatrice.

qu'incarne notamment un de ses élèves, Jean Françaix. Le respect de l'ordre, avec la caution du retour à Bach règne sur la pensée musicale. Mais cette apparente rigueur d'écriture reste toujours mise au service d'une légèreté dans le traitement mélodique, rythmique, dans l'instrumentation, perpétuant cette quête d'un juste milieu confortable, sans excès d'aucune sorte, qui caractérise les années de l'entre-deux guerres dans notre pays.

Bien que Paris soit incontestablement devenu un pôle privilégié d'échanges, de confrontation d'idées en Europe, des réflexes d'autodéfense, de revendication identitaire surgissent presque aussitôt.

Alors que les compositeurs ont alors la possibilité de découvrir les chances d'une nouvelle lutherie (Maurice Martenot, Léon Theremin présentent leurs inventions à Paris au cours des années vingt), de la micro-tonalité à travers la création des Quatuors d'Aloïs Haba, aient l'occasion d'entendre en première audition les oeuvres des compositeurs européens les plus marquants, ces expérimentations et avancées de la pensée musicale n'auront que peu d'impact sur la création proprement dite. Par exemple, le *Pierrot lunaire* de Schönberg est présenté à Paris en 1922; Poulenc et Milhaud vont alors rendre visite à Schönberg à Mödling et se procurent ses partitions. Mais, peu de temps après, comme si un quelconque danger était imminent, Auric proclame pour sa part: "A bas Schönberg, Webern, Bartók. (...) Un maître comme Schönberg ne peut ignorer le mal qu'il commence à faire un peu partout, et il ne valait pas la peine de jeter tant de pierres contre Wagner pour finir dans l'intoxication autrichienne". Jacques Ibert juge, lui aussi, que l'atonalité est synonyme de catalepsie et de mort.

L'avènement du néoclassicisme coïncide par ailleurs avec une vague d'antisémitisme et de racisme. Dans les années trente, Florent Schmitt s'élève notamment contre Milhaud et sa polytonalité, qu'il considère comme une "nouvelle lèpre" et dénonce son recours à des sources aussi vulgaires que les tangos, rumbas ou ce qu'il nomme les chants nègres. Le désir de sortir des sentiers battus est loin d'être inexistant, mais les tentatives en ce sens restent le plus fréquemment à l'état d'esquisses. Par exemple, en 1920, Milhaud compose un *Cocktail* pour voix et quatre clarinettes. Un barman chante le texte d'une recette sous forme de récitatif, et le répète à son gré. Les instruments qui l'accompagnent jouent indépendamment leurs parties, sans aucune coordination. A la fin de la partition, les instrumentistes attendent leurs partenaires en prolongeant une note tenue. Il s'agit là d'une sorte de prémisse de l'oeuvre ouverte; toutefois, Milhaud ne renouvellera pas l'expérience, la considérant un peu comme une plaisanterie. De même, entre 1922 et 1927, il cherchera à transformer le son de la voix en jouant sur la vitesse de rotation des disques mais, là encore, cela semble un à-côté de son activité de compositeur, à la différence des recherches entreprises en ce sens par Edgar Varèse ou les artistes du Bauhaus en Allemagne, tel Laszlo Moholy-Nagy, jugés bien trop sérieux ou ascétiques par des artistes qui cherchent avant tout à vivre et faire vivre une jouissance immédiate, sans égard des conséquences.

La polytonalité me semble pourtant le principal apport de l'époque en France, justement chez Milhaud (en particulier dans sa musique de chambre) qui, loin de se servir d'un tel principe comme d'un artifice pour contourner la tonalité,

l'explore en tant que moyen d'entrecroiser plusieurs musiques, tout en les laissant percevoir de manière distincte. Loin de nier les apports de l'atonalité, comme la plupart de ses confrères, Milhaud adopte une position beaucoup plus nuancée (qui pourrait rejoindre dans une certaine mesure celle de Stravinsky), écrivant en 1925: "La polytonalité et l'atonalité ne sont pas des systèmes arbitraires. Elles sont, l'une, le développement de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, l'autre, celui du chromatisme, et devraient à ce titre faire l'objet d'études techniques complémentaires. Nous avons vu que, d'origine absolument opposée, elles se rejoignent dans certains cas (harmonies tonales résultant de contrepoints polytonaux, mélodies atonales reposant sur un tissu harmonique composé d'éléments diatoniques). Ce qui déterminera le caractère polytonal ou atonal d'une oeuvre, ce sera bien moins le procédé d'écriture que la mélodie essentielle qui en sera la source, et qui vient du "coeur" seul du musicien. C'est cette nécessité absolue, organique, de la mélodie initiale qui empêchera ces procédés de se figer en un système autrement mort-né. Toute la vie d'une oeuvre ne dépendra que de l'invention mélodique de son auteur, et la polytonalité et l'atonalité ne feront que fournir un champ plus vaste, des moyens d'écriture plus riches, une échelle expressive plus complexe à sa sensibilité, à son imagination, et à sa fantaisie."

Milhaud demeure certainement le musicien français le plus ouvert et inventif de sa génération. Peut-être sa situation en tant que juif, qui fera l'objet des attaques les plus sournoises de la part de ses détracteurs, l'a-t-elle aussi amené à occuper une position moins étroitement chauvine, repliée sur elle-même, que ses contemporains.

Plus cinglant que jamais, Edgar Varèse, qui ne vécut que très épisodiquement en France, résume la situation, dans une lettre datée de 1934: "Si vous saviez comme la bande des petits excités "russo-blancs français bien-pensants et patriotes" néoclassiques paraît ridicule de loin. Pas une note ne restera de leurs sécrétions. (...) Plus que jamais, je veux un art fort et sain, dépouillé de toute intellectualité morbide et décadente. Purgé de tout parisianisme. Un art qui vous empoigne aux tripes et vous entraîne dans son tourbillon ! Celui-là est universel. Pas besoin de le comprendre, on le subit. Point."

Mais les années vingt voient aussi émerger les promesses d'une nouvelle génération, marquée notamment par la personnalité d'Olivier Messiaen qui compose, entre 1926 et 1928 une première pièce d'orgue, *Le banquet céleste*, sa première partition publiée; on y trouve déjà le recours à des procédés comme les modes à transposition limitée qui deviendront une des bases de son langage compositionnel. En 1936, O. Messiaen, André Jolivet, Yves Baudrier et Daniel-Lesur fondent le groupe de *la Jeune-France*, reprenant une dénomination jadis utilisée par Berlioz. Selon Y. Baudrier, le but de ce groupe était de "propager les oeuvres exemptes de toute banalité aussi bien d'avant-garde qu'académique, de lutter pour rendre à l'art ses valeurs humanistes, et enfin de créer une musique vivante. (...) Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la Musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses". Par rapport au projet des *Six*, le changement de ton est manifeste. L'heure n'est plus aux délicats divertissements

mondains. La situation internationale devient de plus en plus menaçante et la seconde guerre mondiale est proche. Il se produira là une véritable fracture qui affectera aussi bien les rapports sociaux que la pensée artistique et leurs inévitables interactions.

*Жан-Ив Босер*

## ФРАНЦУСКА МУЗИКА У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

*(Резиме)*

Прве године после Првог светског рата у Француској биле су обележене стваралаштвом Ерика Сатија, јер је у његовим делима препознат "нови дух" који је требало изразити. Нарочито велики одјек имале су његове композиције, посебно балети, у круговима који су неговали модерни сензибилитет, док је бастион конзервативизма и даље била *Schola cantorum* Венсана Д' Ендија. Габриел Форе, Пол Дика и Морис Еманиел су главни актери модалне "контрареволуције", која ни најмање није привлачила младе композиторе групе *Шесторица*, која почиње да се оформљује 1916. године. Нова група се естетски повезује са деловањем Жана Коктоа и његовог уметничког круга, нарочито с обзиром на идеје изложене у Коктоовом тексту *Петшао и Арлекин* (написаном 1918, а објављеном следеће године).

У француском међуратном периоду битно место заузима дело Игора Стравинског, аутентичног космополите, који није у служби било каквог културног изолационизма, за разлику од француских колега, за које је неокласицизам начин да се одвоје од других националних школа. Као што пише Мишел Фор у књизи о француском неокласицизму (Париз, 1997), овај стил се открива као средство које може да изрази носталгију према епохама у којима тонални језик и његови формални модели нису још били доведени у питање. Неокласицизам је, према истом аутору, естетика једног друштва које се забавља и уздиже прошлост зато што садашњост угрожава његове привилегије. Заиста, данас нам субверзивни аспект *Шесторице* изгледа лажан и лакиран, он не доводи у опасност академске вредности, већ их, напротив, лукаво реактуализује и доприноси њиховој рестаурацији.

Јелена Јовановић

## О ПЕСМИ БРОЈЕНИЦИ У ГОРЊОЈ ЈАСЕНИЦИ (типологија)

*Апстракт:* Овај рад се бави двојаким тумачењем термина *бројеница*: као дечије разбрајалице и као шаљиве или љубавне песме коју певају одрасли. Док се дечије *бројенице* углавном речитивно изговарају, *бројенице* одраслих се могу певати на неколико различитих начина.

*Кључне речи:* бројеница, набрајање, разбрајалица, кратки напев, силабичност, рефрен, Јасеница, Шумадија

На термин *бројеница*, односно *бројаница*, наилази се чешће у литератури о народним књижевним творевинама него о мелопоетским облицима. Према проучаваоцима српске народне књижевности, бројеница се изједначава са разбрајалицом. То је, према дефиницији, "дечја песма, обично без довољно логичке садржине (најчешће у играма)"<sup>1</sup>, односно "кратка, стихована, углавном, бесмислена казивања, којима се разбрајају учесници у игри"<sup>2</sup>. У етномузиколошкој литератури, она је, међутим, описана као "најмузикалнији облик дечјег стваралаштва"<sup>3</sup>.

У случајевима кад овај термин означава певану песму, ситуација је нешто сложенија, јер се под појмом *бројеница* може подразумевати више различитих врста мелопоетских облика. Дефиниције на које се наилази у речницима и у етномузиколошкој литератури објашњавају појам *бројеница* у два значења: као песму слободнијег садржаја која се испевава у колу<sup>4</sup> и као песме кратког напева,<sup>5</sup> у којима се "стихови ређају или 'набрајају' један за другим док се не испева цела песма"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Књига II, САНУ, Институт за српскохрватски језик, Београд 1962, 203.

<sup>2</sup> Radmila Pešić, Nada Milošević-Dorđević, *Narodna književnost*, Vuk Karadžić, Beograd 1984, 40.

<sup>3</sup> Elly Bašić, *Brojatica - melografski problem dječjeg poetskog stvaralaštva*, у: Трећи конгрес фолклориста Југославије, држан од 1-9.9.1956. г. у Црној Гори, Цетиње 1958, 241, 242.

<sup>4</sup> Речник српскохрватског књижевног и народног језика, 203.

<sup>5</sup> Dimitrije O. Golemović, *Narodna muzika Podrinja*, "Drugari", Sarajevo 1987, 20, 75.

<sup>6</sup> Радмила Петровић, *Морфолошке структуре српских народних песама*, у: *Зборник радова о Штевану Мокрањцу*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, Бео-

Приликом теренског истраживања на простору Горње Јасенице у више махова су забележене песме које су казивачи назвали *бројеницама* или *бројаницама*.<sup>7</sup> Казивачи ову врсту песама одређују према начину извођења: “то је *бројаница*, зато што *бројим, набрајам*”, баш као и у другим крајевима који су насељени поглавито динарским становништвом.<sup>8</sup> Према томе, општа одлика песама *бројаница* је силабично извођење дужег текста, најчешће шаљивог садржаја. Текст ових песама може да представља асоцијативно низање различитих слика, да прати игру речи, па и да садржи различите видове уметања слогова или њихово необично размештање, односно, различите видове “рада” са текстом.<sup>9</sup> С друге стране, *бројанице* могу да садрже и силабичне рефрене који по садржају представљају засебну целину у односу на мелостихове и који као да, према речима Рада Познановића, имају за циљ да сакрију прави смисао и поруку песме.<sup>10</sup>

Кад је реч о мелодијској компоненти, у основи је обично кратак мелодијски образац, односно, кратки напев<sup>11</sup> који се понавља са сваком стихом. При извођењу се готово редовно јавља благо убрзавање (*accelerando*) према крају песме, или према крају придодатог рефрена.

У Горњој Јасеници, као и на другим подручјима где су истраживане ове појаве, наилази се на две посебне групе *бројеница*: на оне које изводе деца и оне које изводе одрасли.

### Дечије бројенице

Обично се изводе непосредно пред почетак дечијих игара и имају за циљ да међу учесницима буду изабрани они којима ће бити намењене посебне улоге. Дете које казује/пева *бројеницу* чини то уз строго одмерене ритмичке покрете (што можда представља праостатак некадашње обредне радње са одређеном наменом).<sup>12</sup>

град 1971, 219; видети и: Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева - облици и развој*, Београд 1986, 292.

<sup>7</sup> У овом крају певање *бројеница* у колу није уобичајено.

<sup>8</sup> Dimitrije O. Golemović, *Pevanje koje to jeste i nije*, u: *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka “XX vek”, Beograd 1997, 108 i fusnote 3-5; Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева...*, 292; Раде Познановић, *Песма бројеница у ужичком крају*, Зборник радова 32. конгреса СУФЈ у Сомбору 1985, Нови Сад 1985, 256.

<sup>9</sup> Dimitrije O. Golemović, *Pevanje koje to jeste i nije*, 111.

<sup>10</sup> Раде Познановић, *Песма бројеница...*, 254-255.

<sup>11</sup> Dimitrije O. Golemović, *Pevanje koje to jeste i nije*, 110.

<sup>12</sup> Раде Познановић, *Песма бројеница...*, 254.

Ове *бројенице* се изводе на сасвим једноставан, рецитативан образац (пример 1).<sup>13</sup>

### Бројенице одраслих

*Бројенице* које изводе одрасли певају се групно, у различитим приликама. Најчешће су их изводили млади на седељкама, прелима и комишањима, али могле су се чути и од старијих жена на весељима, као што је констатовано и у ужичком крају.<sup>14</sup> Према наводима из литературе, њихова примарна функција је забавна, а преко њих се у оквиру заједнице могу изрећи и одређене поруке које би у било ком другом виду јавног саопштавања биле табуиране.

На простору Горње Јасенице међу *бројеницама* одраслих уочавају се (на првом месту према текстуалним, а тек на другом месту и музичким особинама) две основне групе:

А) Силабичне песме шаљивог садржаја, у којима се стихови ређају један за другим, на један мелодијски образац.

*Бројенице* из ове групе могу се изводити на различите начине.

Најједноставнији начин извођења је - скандирање стихова на тоновима неодређене висине. Уз солисту, који изговара основни текст, у певању могу учествовати и други певачи који изводе различите ономотопејске звуке или понављају друге, независне стихове, чиме се ствара својеврсна “ритам-секција” уз водећу линију (пример 2). Овакав начин извођења *бројеницу* највише приближава једној врсти извођења песме зване *зумба*.<sup>15</sup>

Уколико су оваквим бројеницама придружени мело-ритмички образци, оне се на терену налазе у различитим видовима извођења:

- једногласном (пример 3), што можда припада једном од најстаријих извођачких манира ових крајева;

<sup>13</sup> Потребно је напоменути да је ову бројеницу извела одрасла особа, и то у наставку после неколико отпеваних песама, тако да је тонске висине у овом примеру било лако идентификовати; говорене варијанте су другачије интонирание и могу представљати посебан мелографски проблем (видети о томе: Elly Bašić, *Brojalica - melografski problem dječjeg poetskog stvaralaštva*, 242).

<sup>14</sup> Ана Матовић, *Последњи резултати истраживања у тишивоужичком крају*, Ужички зборник 4, Титово Ужице 1975, 404.

<sup>15</sup> На међусобну сродност ових, наизглед различитих примера, указује и географска блискост места у којима су забележени: реч је о *бројеници* из Винче код Тополе и о *зумби* из Црнуће на Руднику (упор: др Радмила Петровић и Јелена Јовановић, *Еј, Руднице, ти љанино сјара - певање и свирање жрује "Црнућанка"*, Музиколошки институт САНУ, Вукова задужбина, Београд, Културни центар Горњи Милановац 1996, пример бр. 10, у штампани).

- двогласном, хомофоном, са елементима старијег и новијег певања (пример 4);

- двогласном, певањем *на бас* (пример 5).

Кад је реч о овако различитим стилима певања ове врсте *бројеница*, корисно је сетити се занимљиве појаве која је уочена приликом самог теренског снимања (у селу Доња Шаторња). Наиме, певачице су у току извођења укупно пет дугачких *бројеница* на исти, једноставан мелодијски образац, спонтано промениле готово исто толико извођачких стилова. Прва у низу *бројеница* (после неколико песама у новијем сеоском стилу) отпевана је готово сасвим доследно *на бас*; друга је отпевана хомофоно, са терцом и секундом као јединим сазвучним елементима (са ретким спуштањем доњег гласа на најнижи тон *Це1*), док је њена каденца била у великој секунди. Трећа *бројеница* је (до половине) отпевана једногласно (пример 3). Овај спонтани прелазак на унисоно певање можда може да сведочи о некадашњем присуству једногласног певања *бројеница* у овом крају; да није тако, двогласно извођење би сигурно било заступљено до краја. Последње две *бројенице* отпеване су као и друга у низу – хомофоно, са наглашеним секундним сазвучима.

Ово својерсно трагање за одговарајућим стилем извођења ове врсте *бројеница* говори, између осталог, у прилог тези да су ове песме данас под јаким утицајем новијег сеоског певања. Презимање другог гласа из новије сеоске музичке традиције и његово додавање песми која је некада можда певана једногласно, у овом случају вероватно има функцију звучног “обогаћења”<sup>16</sup>, по угледу на певање *на бас*. Новије сеоско певање је у већини случајева преовладало, што потврђују стилски чисто отпеване варијанте забележене у другим местима (пример 5). Упркос томе, као што се види, понекад се у низу извођења пројави и једногласна варијанта, као могућа потврда некадашњег начина певања оваквих песама.

Ову врсту бројеница може пратити и ритмичко плескање рукама (пример 4). Ипак, с обзиром на то да се оваква врста пратње не среће увек уз певање *бројеница*, она се може сматрати само једном од могућности истицања њиховог ритмичког пулса, као један од најважнијих елемената оваквих, у мелодијском погледу крајње једноставних песама.

**Б)** Другу групу бројеница које изводе одрасли чине најчешће по садржају љубавне песме; оне према музичким одликама могу припадати старијем или новијем сеоском музичком слоју, а назив *бројенице* су добиле захваљујући силабичном припеву (рефрену).<sup>17</sup> Овај припев је најчешће дужи од певаног стиха и јавља

<sup>16</sup> Dimitrije Golemović, *Srpsko dvoglasno pevanje II*, u Novi zvuk, 9, Beograd 1997, 22.

<sup>17</sup> О таквим песмама видети: Dimitrije O. Golemović, *Pevanje koje to jeste i nije*, 108 i fusnota 8.

се на крају последње мелострофе (у песми старијег слоја) или на крају сваке мелострофе (у песмама новијег слоја).

Главна одлика бројеница одраслих из ове групе, као што је већ речено, представља дуг рефрен на крају сваке или само последње мелострофе. Такве песме могу припадати:

- старијем сеоском музичком слоју, при чему такви примери из Горње Јасенице вероватно представљају трансформисане мушке путничке песме пореклом из динарских области;<sup>18</sup> силабична структура придатог рефрена чини контраст у односу на мелизматичне мелостихове (пример 6);

- новијем сеоском музичком слоју. Овакве песме одликује стилско јединство мелостихова и придатог рефрена, које се очитује у силабичној структури (пример 7). У Драгачеву је сродан мелодијски образац мелостиха назван *бројенички глас*;<sup>19</sup> на сличну одредницу у Горњој Јасеници не наилазимо, али несумњиво је да су ови примери сродни међу собом. У нашем примеру (бр. 7), такође, упадљива је сличност напева придатог рефрена са напевом песама из прве групе (примери 4 и 5).

Поред ових врста песама, у Горњој Јасеници се израз *бројашти* и *набрајашти* среће и у вези са другим видовима вокалног изражавања: певањем детету и нарицањем за покојником (*кукањем*), као што је констатовано и за друге области насељене динарским становништвом.<sup>20</sup> У тим случајевима обично *броји* сама по једна жена. Такође, израз *бројашти* користи се и да означи низање силабичних песама (на исти *глас*) на свадбеном весељу; тада се каже: “песме се *броје*”. Поред тога, уз опис додолског певања у селу Винча казивачи су дали и следеће објашњење: “То није песма, да се *пева*, него се *броји*, као *бројеница*.”

Занимљиво је да је на терену (у Горњој Јасеници, али и другим крајевима) забележен значајан број примера који садрже сличне особине као они који су описани у оквиру друге групе *бројеница* у овом раду. То су на првом месту песме чији је почетни стих *Три девојке збор збориле* (и његове варијанте) или *Вишњицица род родила*. Међутим, казивачи ове песме не називају *бројеницама*.<sup>21</sup> Узрок овако различитом схватању *бројеница* и наведених примера вероватно треба тражити у различитом пореклу и давнашњој намени ових песама.

<sup>18</sup> Јелена Глигоријевић, ‘Рабацко’ свирање и певање у Горњој Јасеници, Сабор народног стваралаштва Србије, 1, Топола 1993, 19-20 и примери 9 и 10.

<sup>19</sup> Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева...*, 292.

<sup>20</sup> Dimitrije O. Golemović, *Pevanje koje to jeste i nije*, 108.

<sup>21</sup> Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева...*, 292.

Jelena Jovanović

## ABOUT SONGS CALLED BROJENICA FROM GORNJA JASENICA – TYPOLOGY

(Summary)

In this article attention is drawn to folk songs known as *brojenica* sung in the region of Gornja Jasenica. These songs range from children's countdowns vocalized during games to *brojenica* sung by adults. From the melopoetical point of view they can differ. Children's *brojenica* are either sung or recited, whereas adults' *bojenica* are always sung and often have humorous or emotional content. It has been established that in Gornja Jasenica in humorous *brojenica* sung by adults in *short tune* the older rural two-part style prevails. There are also several examples of songs in unison, while elements of more recent, modern singing are quite rare. The *brojenica* with emotional context (love songs), sung in modern rural style, is characterized by a long, syllabic refrain after every melo-verse. A resemblance in melodic pattern between adults' *brojenica* and tunes with an added refrain is also noticed, giving evidence to their common origin.

### НОТНИ ПРИМЕРИ

**Пример бр. 1** – пева Душанка Милошевић, рођена 1936.  
Рајковић у Пласковцу.

♩ = 133

Лед - но - го - ло, дво - го - ло, тро - го - ло, че - вр - га - ло,  
пе - га - ло, ше - га - ло, се - и - ма, де - и - ма,  
ди - ва - ра - га, ди - чма - ни - на, бе - ле - ус - не, цвок!

O. F.

**Пример бр. 2** – пева женска певачка група из Винче, води  
Анђелија Јанковић, рођена 1919. Јовановић у Маслошеву.

♩ = 120

О - ши - ни га, брај - бра - ле, о - ши - ни га, сеј - се - ле, па га пи - тај,  
у! у! у! у! у! у! у! у! *sempre simile*  
Да - о њи - ву под ки - ри - ју, да - о њи - ву под ки - ри - ју, *sempre simile*  
брај - бра - ле, па га пи - тај, сеј - се - ле, ку - да је ски - тај - та - ло,  
ме - не не пи - тај - та - ло, [ ... ] на про - зој - зор - че, на - ру - ме - ни -  
лој - ло се и на - бе - ли - лој - ло се, хај, хај, хај, хај, хај, хај, хај, хај!



**Пример бр. 3** – пева женска група из Доње Шаторње, води Милена Матић, рођена 1926. Павловић у Д. Шаторњи.

*♩ = 98* *accelerando*

Ле - - ти со-ко на ви-со-ко. он гле-да. он пре-гле-да ко дре-ма. ко не дре-ма.

*♩ = cca 108*

дај ми. Бо-же. лет-њи дан да се цу-ре на-гле-дам...

*♩ = 98* *O. F.*

'а-њи-ну ће ку-пит'. цу-ру ће по-љу-бит!

**Пример бр. 4** – исти извођачи као у примеру бр. 3.

*♩ = cca 85* *rosso*

Ко се ле-по но-си. тај се и но-но-си. но-ви фес на  
*плескање рукама*

*accelerando*

гла-ви и но-ви сви-ла-ји ...

*sempre simile*

*♩ = 98*

нај-бо-ље де-вој-ке!

*O. F.*

**Пример бр. 5** – пева женска група из Пласковца, води Славка Милисављевић, рођена 1931. Ивковић у Пласковцу.

*♩ = 80*

И о-пет ду-ку. ду-ку. се-ди ма-ла на сан-ду-к(у).

сан- - дук се љу- - ља. а ме-не се дре- - ма.

*O. F.*

што дра-га-на не-ма?

**Пример бр. 6** – пева женска група из Доње Шаторње, води Миросава Прокић, рођена 1922. Петровић у Д. Шаторњи.

III

Мо-је ми-ло дра- - - - -го. чу-јеш ли ме

де ја пе-вам сад? Ја би' до-шла. ал' ми не да-на-на.

све се бо-ји. по-бећ' њу са-ма за о-но-га Ми-ла-на ов-ча- - - - ра. И!

Пример бр. 7 – пева женска група из Блазнаве, води Наталија Шевић, рођена 1930. Марковић у Блазнави.

♩ = cca 60

О - чи мо - је. о - чи мо - је да - ле - ко се ви - - - ју.

♩ = cca 54

(у)о - чи мо - је. о - чи мо - је да - ле - ко се ви - ју.

*poco accelerando*

крај - ча - ни. крат - ков - ча - ни. крат - ко - јај - те. крат - ко - стај - (те).

крат - ке гра - не са - ви - јај - те. са - ви - јај - те. не ло - ми - те

♩ = 54

гра - - - - - не. гра - не је - ло - - ве.

гра - - - - - не. гра - не бо - ро - ве.

О. Ф.

Пример бр. 7 – пева женска група из Блазнаве, води Наталија Шевић, рођена 1930. Марковић у Блазнави.

Музички пример бр. 7, пева женска група из Блазнаве, води Наталија Шевић, рођена 1930. Марковић у Блазнави. Музика је у 2/4 тактову, са кључем два тона испод. Текст је у српском језику.

Melita Milin

## GENERAL HISTORIES OF MUSIC AND THE PLACE OF THE EUROPEAN PERIPHERY

*Abstract:* One of the aims of the paper is to draw attention to examples of partiality against younger or peripheral music cultures, still subsisting in Western general histories of music. It is suggested that one of the ways of overcoming such attitudes could be to organise team work that would concentrate on writing regional histories of music. Thus a fairer integration into general histories of music would hopefully be achieved.

*Key-words:* histories of music, nationalism in music, centre-periphery relations

As could be expected, the first histories of music appeared in those West-European countries possessing the longest and richest musical traditions and special impetus to writing historical works of all sorts was given in the early 19th century when musicology was established as a university discipline in Germany.<sup>1</sup> It is a well known fact that many general histories of music reflect rivalries between different nations over their contributions to world music treasure. Such competition was unthinkable in the first century of music history writing, that is in the 17th century (Calvisius, Kircher, Mersenne), with the exception of Giovanni Bontempi's *Historia musica* (1695) which was criticised a century later for its "unjustifiable partiality for the country where the author was born".<sup>2</sup> The writers of the 18th century were preoccupied with the idea of progress and they didn't usually think of music in terms of the nationality of the composers, but then came the century that saw the "awakening" of nations. The great-man theory was shaded with nationalism. Hegel for example wrote about national genii and about peoples chosen to be "dominant for a given epoch in the world's history".<sup>3</sup> Some of his thoughts sound very modern, or rather postmodern, like the one that "the history of the world travels from east to west, for Europe is absolutely the end of history, Asia the beginning". National movements which led to the creation of national states in Europe provoked a climate of open contest between different peoples in all areas, including of course the writing of histories of music. So-called national schools from peripheric parts of Europe (eastern Europe,

<sup>1</sup> There exists a certain rivalry between Austria and Germany in this regard. The early 19th century meant namely the beginning of the activity of so-called music directors at the German universities, but it was Eduard Hanslick who was the first to hold the title *Professor ordinarius* for music history and aesthetics at the University in Vienna (1870).

<sup>2</sup> John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, 1776. Quoted from Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music, 1600-1960*, London, 1962, p.26.

<sup>3</sup> G.W.Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, tr. as *Philosophy of Right*, by S.W.Dyde, London, 1896, pp.346-347. Quoted from W.D.Allen, *Ibid.*, p.92.

Scandinavia, Spain) came to be regarded by music historians from the "Centre" as of minor value, mainly on the grounds that they introduced native folk music into highly organised art forms of Western music, and this threatened - they thought - the dignity and the universal character of Western music. On the other hand, a German music historian, Lorenz Kraussold, wrote proudly that "Wagner's nationalism is of a universal sort, since universality is one characteristic of German national feeling".<sup>4</sup> Similar examples are not lacking in France and are even more pronounced in Italy which fought for the supremacy of its music over its most "dangerous" rival - Germany. The fact is that in the histories of music dealing with the 19th century many not very important German, Italian or French composers were included, in order to present the wider cultural and artistic framework of a great composer's life and work. At the same time, for Russian, Polish or Bohemian composers of higher rank only modest places were designated as if their whole output were of secondary importance. This attitude can be understood only if the author of such books was a contemporary to the emergence of national schools and not able to judge impartially about their value. But today, a century and a half later, the discussion of their contribution must be fair, especially considering the fact that so many great names of 20th century music came from those peripheric regions of Europe.<sup>5</sup>

The first part of the 20th century saw the growth of such partiality, especially in Germany and Italy in the fascist and nazi periods. Things seem to have improved in the second half of the century, but one-sided attitudes still persevere and one of the aims of this paper is to draw attention to some of them.

We shall all certainly agree that the history of music must in the first place investigate the relationships between the cultures and at the same time present a continuous narrative.<sup>6</sup>

As concerns the latter demand, it is becoming a more and more difficult task considering the growing pluralism of expression, begun in the last century with the appearance of the composers from the European periphery. Therefore we often come across histories of music that are really encyclopedias, with accounts on parallel developments which rarely cross. Very elitist opinions have been expressed, claiming that if a musical culture wishes to be included in the general history of music, it should, first, have contributed in an essential way to

<sup>4</sup> Lorenz Kraussold, *Die Musik in ihrer kulturhistorischen Entwicklung und Bedeutung, von den ältesten Zeiten bis auf Richard Wagner*. Bayreuth, 1876, p. 102.

<sup>5</sup> Different aspects of the problem how to incorporate East-European and non-European music cultures into general histories of music were exposed in a number of studies, among them in: Zofia Lissa, *Ost-West-Probleme in der modernen Musikgeschichtsschreibung*, Musica Antiqua Europae Orientalis I Bydgoszcz (collection of papers), Warszawa, 1966, pp. 19-41; Jiří Fukač, *Zur Gesellschafts- und Erkenntnisfunktion der Musikhistoriographie seit der Aufklärung (dargestellt am Beispiel der böhmischen Länder)*, Colloquium musicologicum (collection of papers), Brno, 1974, pp. 94-106; Dragotin Cvetko, *The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1978/2, pp. 151-160; Andrej Rijavec, *Notes towards the National and International in Music*, IRASM, 1976/1, pp.83-87; Helmut Loos, *Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa* in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn*, ed. by Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn, 1994, pp.1-17.

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus, *Gibt es eine Weltgeschichte der Musik?* Melos NZ, 1975/5, p.346.

the creation of an "ideal type" in the course of its development and, second, it should have achieved a wide resonance.<sup>7</sup> This brings us to the much debated question of influences and more particularly, to the question of whether the cultures that had assimilated a lot of influence but whose music production consequently was not influential, should be dealt with at all in general histories of music.<sup>8</sup> It is true that there were and still are cultures that predominantly receive foreign influences and haven't achieved yet an aesthetical and technical level that would prove to be relevant for other cultures and whose example would be followed. Since we can assume that the nation in question possesses a potential of gifted composers basically equal to that in other countries, it could be maintained that a strong foreign culture can, by its very importance, make the development of a national musical culture slower. Such a situation can last until one or more protagonists of a native music culture reach the international stage. This was the case not only with the countries of the European periphery, but also with the United States of America.<sup>9</sup> Although aware of the failure of American music to gain a strong international position before World War 2, the American musicologist P.H.Lang devoted a disproportionately large place to it in his *Music of the Western Civilisation* and the same applies to D.J.Grout's *History of Western Music*<sup>10</sup> regarding British music. Such partiality is common in general histories of music written by historians from the second or third "circle" surrounding the most developed cultures and it is essentially a reaction to the partiality of the other side. Indeed, one often has the impression that "minor" cultures are being included in their general music histories just to prevent possible accusations and that the task is consequently quite superficially carried out. The main reason why cultures which haven't reached a transnational level should be included in general histories of music is at the same time one of the main aims of music history, namely the investigation of the dissemination of musical ideas and their reception wherever they occur.

It is important that the authors of music histories expose clearly what their criteria for the selection of composers are. And it is, of course, one problem *whom* to include and quite another *how* to do it. In his recently published *Musik im Abendland / Music in the West* (Munich, 1991) the German musicologist Hans Heinrich Eggebrecht states that national schools do belong to the music history of the 19th century<sup>11</sup> but in the whole book there is no mention of Chaikovsky, Mussorgski, Borodin or Dvořák! It is true that the author restricted himself to the Western countries and, what is more, he stresses in the Introduction that his aim is to write a history of music based on his subjective, personal experience<sup>12</sup>,

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> The problems of the late inclusion of peripheric nations into Western musical developments and of the so-called accelerated development were investigated in a number of Yugoslav musicological texts. See for ex. Nadežda Mosusova, *Die Renaissanceidee in der Musik der Südslaven im 19. und 20. Jahrhundert* in: Jacobus Gallus and his Time (collection of papers), Ljubljana, 1985, 162-168.

<sup>9</sup> Cf. Paul Henry Lang, *Music in Western Civilisation*, London, 1963, p. 940.

<sup>10</sup> Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, London, 1960.

<sup>11</sup> See p. 581

<sup>12</sup> "Und so bildet das Erleben der Musikgeschichte die konzeptionelle Maxime dieses Buches" (Vorwort, p. 9).

which of course by no means equals arbitrary writing. However, it is hard to understand such omissions.

In no case should belonging to a culture of great tradition mean privilege, but - and this is my main point - the basic criterium should be that an *individual* contribution to general development is achieved, wherever it comes from. Obviously it is easier to proclaim this concept than to apply it. In all cases individual composers' output should be the primary object of investigation, although it cannot and should not be isolated from the tradition and the environment where it was created. The most important thing then is to study carefully the interrelationships between different cultures by putting more emphasis on the works themselves rather than on them being representatives of their nation's heritage.

There will always be composers whose place will be restricted to national histories of music, due to their local significance. There must exist a hierarchy among different composers' levels of achievement: between those first-rate composers whose work is both progressive (in the sense that it has produced a novel technique) and fully accomplished from the artistic point of view, and other, much more numerous composers whose work is derivative. And then there are more subtle differentiations among the latter, resulting from the aesthetical evaluation of their achievements. Judging from the great majority of the histories of music that have appeared so far, it could be concluded that progressive artists come only from countries possessing a so-called high culture and a great tradition behind them, or are emigrants in European music capitals, mostly in Germany and France. The latter belong to two cultures: to their homeland's where they were brought up and to that of the country they chose to live in, which provided them with important new stimuli. But the question still stands: Would composers like Stravinsky, de Falla, Ligeti, Xenakis and Gubaidulina have gained the reputation they have if they had stayed in their countries of birth?

Another aspect of this situation is that it looks as if all outstanding composers have left their home countries and that only second-rate ones have stayed. Could it really be so? Since the writers of music histories are not omniscient, they tend to include into their books those composers who have already gained an international reputation and leave only a modest space for surveys of "national selections". The problem then arises of how to make such a survey. As a rule, historians don't have the time to do research themselves in, say, Romanian or Serbian music. So, as could be expected, they must rely on other sources which they cannot check through, or if they can't find them they simply omit to include the achievements of the nation in question.

Let me present this problem from the point of view of a historian coming from one of those peripheric countries of Europe - Serbia - which cannot boast an outstanding contribution to the general history of music. The reasons for that are easily understood considering the fact that the Serbs, together with the Greeks and the Bulgarians had to suffer the Turkish yoke right at the time of the most dynamic development of Western civilisation and its music. At the time of the blossoming of Romanticism, the peoples of the south-eastern part of Europe were striving to liberate themselves from more than four-centuries Turkish rule by pushing the Ottoman oppressor back to Asia and they were making their first modest attempts at regaining their place in Europe. Thanks to the ethnic Serbs

living in the Austrian Empire, the bridges to central and western Europe, to the culture of the "people chosen to be dominant", were built quite quickly. This does not mean, however, that the newly freed nations could easily find their place in the 19th century international society and consequently in different historiographic studies. An enormous effort to compensate for the loss of time awaited them: in the middle of that century the peoples of the European south-east had only germs of musical institutions like music schools, choral societies, orchestras and opera-houses. Could they really expect then to be accepted, while making only their first attempts at symphonic and operatic music, when even the Czechs and the Russians with their important contributions to the 19th century music scene had to confront so much opposition and were so underrated? The 20th century saw a relatively quick modernisation of Serbian music and consequently the gap between it and the main European trends was closed for the first time in the thirties and then again in the sixties (in the meantime it had to endure and surmount the ideology of socialist realism).

Not unexpectedly, the first general histories of music in the Serbian language suffer from West-European exclusivism, since they were either based on foreign models<sup>13</sup> or were translations from German.<sup>14</sup> One more thing deserves attention: with the exception of Roksanda Pejović's *History of Music* (covering the times before the 19th century)<sup>15</sup>, there are still no general histories of music written by Serbian or Yugoslav authors that include native composers and give them appropriate space.<sup>16</sup> The first national history of music appeared only in 1962 in the same book as a Croatian and a Slovenian national history.<sup>17</sup> This was not a synthetic work since it was necessary that basic research was done first. The next step was the attempt to make such a synthetic history and the author, the Slovenian musicologist Dragotin Cvetko, didn't restrict himself only to the national musical cultures within the borders of the then Yugoslavia, but included also Bulgaria.<sup>18</sup> This very difficult task was very well done, although some remarks could be made concerning partiality in favour of the achievements in the Western part of the South-Slav area and that partiality is comparable to that of Western authors in relation to the European periphery.<sup>19</sup> And that is a bit ironic considering the fact that the whole region in question (i.e. the Slavonic part of the Balkans) is usually taken by the Westerners to be a peripheric one.

<sup>13</sup> Ljubomir Bošnjaković, *Kratka istorija muzike* (A Short History of Music), Belgrade, 1921.

<sup>14</sup> Karl Nef, *Uvod u istoriju muzike* (An Introduction to the History of Music), Belgrade, 1937.

<sup>15</sup> Roksanda Pejović, *Istorija muzike*, I, Beograd, 1991.

<sup>16</sup> The same is true of most East-European and other peripheric regions. Even Russians, to my knowledge, haven't produced such a history yet.

<sup>17</sup> Stana Djurić-Klajn, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji* (The Development of the Musical Art in Serbia), in: Andreis, Cvetko, Djurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (A Historical Development of the Musical Culture in Yugoslavia), Zagreb, 1962, 529-709.

<sup>18</sup> Dragotin Cvetko, *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* (South Slavs in the History of European Music), Maribor, 1981. The book first appeared in German: *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel-Maribor, 1975.

<sup>19</sup> For instance, in Cvetko's survey some important Serbian composers like Stevan Mokranjac, Stevan Hristić, Miloje Milojević and some belonging to younger generations have received a disproportionately small space.

For most Western<sup>20</sup>, but sometimes also for East-European historians of music<sup>21</sup>, Serbia and its wider surroundings present a no-music region, or at best they have only vague ideas about the late-blossoming of national schools and can name just two or three names without having heard more than several pieces. Are they to be blamed for their ignorance? Could they expect to discover anything truly sensational in the hypothetical investigation of our music? That is to be doubted, but anyway this music does deserve to be better known and appreciated using international criteria, as it is not just a colonial variety of German, Italian or French music: in that way it would, I strongly believe, gain its deserved place on the map of Europe's music. How is this to be achieved, especially considering the fact that no Serbian composer has yet achieved international reputation? As a rule, only when one or several composers from a peripheric region meets international recognition, will the heritage of the country that had produced them attract broader attention. Eastern Europe gave birth to Stravinski, Bartok, Janaček, Lutoslawski; Scandinavia contributed mostly with Sibelius, Spain with de Falla, England with Britten. Thanks to these outstanding representatives, the cultures from which they stem are admitted to the "central music powers" and the deservedly great trio - Germany (including Austria), Italy and France - is transformed into a club with a growing number of members.

What should a country like Serbia (Yugoslavia) do in order to join them? Among several serious obstacles to the achievement of this goal, one of the greatest is the existence of comparatively few sound-recordings of Serbian music and the same can be said of printed scores. The language barrier must also be taken into consideration since there is very little basic literature about Serbian music that is translated into English or German. And this concerns not only the past, but affects enormously the position of also contemporary composers who are from the start handicapped for belonging to a peripheric culture. What should be done? Should our state send a number of its most distinguished composers to spend some time in an important centre of new music production, Cologne for instance, where they would try to get their works performed and hopefully receive international recognition? Maybe the same could be achieved if the state was willing (able?) to offer greater financial support to the sole festival of contemporary music and thus enable renowned composers, critics and managers from abroad to be invited year after year? Unfortunately, both options would require such large sums of money that they would have to be postponed for a decade or two. Therefore it is up to individual composers to try to do something on their own for their careers, to rely on their own initiative.

<sup>20</sup> See for instance: *The New Oxford History of Music*, X, ed. by M. Cooper, London, 1974; Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris, 1984; Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford, 1985.

<sup>21</sup> See for instance: Georg Knepler, *Music Historiography in Eastern Europe*, in: *Perspectives in Musicology*, ed. by B.S. Brook, W. O.D. Downes and S.V. Solkema, New York, 1972. Jiří Vysloužil doesn't mention either Serbian or other Yugoslav composers in his *Hudobníci 20. století* (Musicians of the 20th Century), Bratislava, 1964. The ground for it could have been political, but also the absence of relevant studies by Yugoslav authors. In the enlarged edition of the book (1981) Vysloužil devotes some space, a very limited though, to Yugoslav music (after 1945), separately to Serbian, Macedonian, Croatian and Slovenian music cultures. Several serious omissions can be found in this book, as well as generalisations that ought to be corrected.

After this short digression on the problem of marketing art, let's turn back to the question of the place of peripheral cultures in general histories of music. It is important to bear in mind that Serbia (Yugoslavia) together with other peripheric countries of Europe (like Spain, Norway or Bulgaria) share, in a higher or lower degree, many basically Western aesthetical values and understanding of music, its role in society and so on. After all (let's be ironic), isn't Eastern Europe together with Middle Europe a "relative West"?<sup>22</sup> Those peoples regard the Western heritage that has been transmitted to them in different ways, as their own - at least partly. All those cultures deserve a wider place in general histories of music. We can apply Dahlhaus' remark that "The world history of music is - methodologically defined - a historical comparativistic research"<sup>23</sup> and undertake a comparative investigation of historical processes and achievements in those cultures that are derived from the Western. Special attention should then be drawn to structures and processes that partly coincide<sup>24</sup> (it would be worth while comparing, for instance developments in a Balkan and a Scandinavian country). Although there are no direct connections between most of those cultures, they occasionally display a remarkable similarity in their developments, a fact which should attract the attention of musicologists (historians) who are usually more interested in processes occurring in the main music centres. The philosophy of music history can profit from the study of the patterns that can be observed in those processes. The main precondition for this undertaking should be the use of the same methodology, but, of course, the historian should be aware of the need to allow for specific deviations in methodology considering those cultures' different "historicities".<sup>25</sup> In any case, the result should not be simply the sum of national histories presented in successive chapters in an encyclopedia-like way, but a universal character should be achieved.

My last point is connected to the question: who will be willing and competent to realise this idea? It would be difficult to imagine a single author able to carry out such a task. Therefore a logical conclusion can be deduced that an international team of renowned musicologists, specialists in their respective national music cultures, should be gathered for such an undertaking. The best strategy would probably be the one that has been suggested by Helmut Loos<sup>26</sup>, to start with regional histories consisting of smaller unities which would often overlap (for instance a survey of symphonies with a survey of the treatment of folklore, etc.). When the main issue of the methodology is settled and agreed upon the rest should not present a major problem and periodical meetings would have to be organised for probable revisions and adjustments. If the work is successfully realised with European music and its concerto grosso of different musical

<sup>22</sup> See: Jacques Handschin's article *Abendland* in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. I, Kassel-Basel, 1989, column 26.

<sup>23</sup> Dahlhaus, *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> See: Helmut Loos, *Kulturregionen. Methodische Überlegungen zur Musikgeschichtsschreibung in Mittel- und Osteuropa* in: *Colloquium musicologicum "Wenn es nicht Österreich gegeben hätte..."* (collection of papers), Brno, 1997, 134-139.

cultures<sup>27</sup>, it can be hoped that the project could be extended to non-European countries that have a music culture derived from the West-European.

*This paper was presented at the 16th Congress of the International Musicological Society in London (14-20 August 1997).*

Мелиџа Милин

## МЕСТО ЕВРОПСКЕ ПЕРИФЕРИЈЕ У ОПШТИМ ИСТОРИЈАМА МУЗИКЕ

(Резиме)

Национални покрети који су водили ка стварању националних држава у Европи произвели су климу ривалства између различитих народа на свим пољима, укључујући и музику. Историчари музике из "центра" тумачили су такозване националне школе из периферијских области Европе (источне Европе, Скандинавије, Шпаније) као ниже вредне. Разлог је првенствено био отпор према увођењу народне музике у високоорганизоване форме западне музике, што је угрожавало, сматрали су, достојанство и универзални карактер западне музике. У новијем раздобљу, после Другог светског рата, однос према малим, периферним културама се променио на боље, али једнострано ставови још опстају, па је и један од циљева овог рада да се скрене пажња на неке од њих.

Увек ће бити композитора чије ће место, због њиховог локалног значаја, бити ограничено на националне историје музике. Проблем је што они други, изузетни појединци из недовољно афирмисаних култура - изузимајући оне који су се преселили у неки од важнијих музичких центара - нису на адекватан начин заступљени у општим историјама. Чињеница је да је потребна научна, музиколошка афирмација мањих култура. У том смислу би требало применити Далхаусову мисао да је светска историја музике - методолошки дефинисано - историјско компаративистичко истраживање. Филозофија музичке историје може да има користи од проучавања модела који би се уочили у развојним процесима у различитим земљама. У сваком случају, резултат не сме да буде јед-

<sup>27</sup> See: Zofia Lissa, *Ost-West-Probleme in der modernen Musikgeschichtsschreibung*, Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz (collection of papers), Warszawa, 1966,40.

ноставно збир националних историја представљен на енциклопедијски начин у сукцесивним поглављима, већ се, кроз упоредна проучавања, мора остварити структурна повезаност и континуирана вишеслојност на-  
рације.

## ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

### REVIEWS

**THE WORKS OF THE COMPOSER MILOJE MILOJEVIĆ (KOMPOZITORSKO STVARALAŠTVO MILOJA MILOJEVIĆA):** *Proceedings of the Scientific Conference held in Belgrade from November 25 to 27, 1996: editor Melita Milin, editor-in-chief Vlastimir Peričić. Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 1998.*

Less than a year and a half after the Symposium dedicated to the works of the composer Miloje Milojević, Proceedings of the conference were published very thoroughly and professionally. In the introductory article, Nadežda Mosusova summarized the results in the research, publishing and presenting of Milojević's music done so far. Twenty-four full length papers, richly supplied with music examples and documentary sources, comprised almost everything that was published and researched so far about this significant composer.

Milojević, a multifaceted artist of Serbian culture – he was composer, musicologist, ethnomusicologist, music producer, and performer – was the focus of the conference held at the composer's centenary in 1984 (organized by Association of Serbian composers, The Institute of Musicology and the Faculty of Music in Belgrade). The conference held in November 1996 (organized by the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Science and Arts) on the occasion of the fiftieth anniversary of Milojević's death, was centered on his work as a composer, since the presence of polydimensionality in his creative work reflects the very core of his creative being.

This was the topic of Katarina Tomašević's study *Miloje Milojević – between the tradition and the modern*, that defined Milojević's creative output as a deliberate synthesis of the stylistic tendencies present within his time. "The origins and cases of Milojević's style polyvalence" (p.6) Tomašević had found in his closeness to Serbian literary Moderna, that considered "the new not necessarily the negation of the old" (p. 11). In the similar direction concluded his presentation *Key opera of Miloje Milojević* composer Vlastimir Trajković – one of the best connoisseurs of Milojević's work – believing that "Milojević's cosmopolitanism have not interfered with Milojević's nationalism, and vice versa" (p.29). Summarizing six key opuses of Milojević's work, Trajković as an important criterion for selection chooses functionally transparent emanation of author's personal style achieved through the process of "responsible listening to music (p. 28). Along that line, with chosen six opuses – op. 2b, op. 34, op. 39, op. 67, op. 51 and op. 56a, as Milojević's reflexions on "spirit of the time", why not add also op. 27, *Rhythmic grimaces*, as typically atypical and, therefore, recognizable sound repercussion of Milojević's expressionism, that also fulfills required criterion on "depth and transparency of an expression" (p. 27)?

Milojević's stylistic orientation was the topic of Roksanda Pejović's thoroughly done study of Richard Strauss' influence on Milojević – *Possible influence of Richard Strauss on Milojević's oeuvre*. With characteristically detailed citations of all available titles concerning the same topic, the author inferred "inspiration by Strauss' paragon" (V. Peričić, *Muzički stvaraoči u Srbiji*, p. 285) on the example of comparison between Strauss' and by Milojević's concept of symphonic poem.



The avant-garde reflections in Milojević's style were discussed in Dragoljub Katunac's paper *The historical and compositional-stylistic position of Milojević's Rhythmic grimaces* and by Biljana Milanović in "*Le balai du valet*": closeness with the European avant-garde. Dragoljub Katunac – whose announced monography about Miloje Milojević's piano music is soon to be published – had proven that *Rhythmic grimaces* might stand comparison with Schoenberg's *Piano pieces op. 23* (p. 135), while Gordana Krajačić did the pioneer work writing about the piano music for children by Miloje Milojević. The third work about Milojević's piano music – *Harmonic language and folklore in the early piano composition's of Miloje Milojević* by Biljana Bulović, launched the new circle of topics: folklore, with unavoidable returns to connections with Mokranjac.

*Le Balai du Valet*, ballet grotesque from 1923, was the main topic of three papers in Proceedings. With detailed analysis of Milojević's avant-garde, multimedial methods, close to the ones used by Satie and Stravinsky (p.263), Biljana Milanović – "*Le balai du valet*": closeness with European avant-garde – considered this work not only as a "sudden eruption of novelty", but also as an opus that perfectly represents its author's heterogenous opera (p. 277). Jelena Šantić observed *Le balai du valet* from the standpoint of an experienced choreographer and ballet-dancer – *The avant-garde play of the subconsciousness – choreographic aspect*, while Vidosava Golubović discussed literary aspects of the text – "*Le balai du valet*" – Marko Ristić's text for the ballet-grotesque by Miloje Milojević. Tatjana Marković's paper – *The presence of the Serbian romantic tradition in Milojević's choral works based on folklore*, connects Milojević's works with Serbian composers from Romanticism, through the "traditional Romantic bond of choral music". From this point of view, it is interesting to trace Milojević's treatment of folklore in his later creative period, as it was done by Nadežda Mosusova in *Milojević's treatment of folklore in his last works*. Useful introductions to this text are papers by ethnomusicologists Ana Matović's *The contribution of Miloje Milojević for the preservation of the folk tradition of Kosovo and Metohia* and Dimitrije O. Golemović's *Miloje Milojević as an ethno-musicologist and analyst*, since these studies stress Milojević's work on folklore while stay within "Southern Serbian Lands", that, according to Mosusova, made critical influence on composer's creations (p.178).

Influence of Serbian sacral music on Milojević's work is also one of insufficiently researched fields. That was the topic presented in elaborated study *Milojević's Solemn liturgy of St. John Chrysostom for solo voices and the mixed choir op. 50* by Bogdan Djaković and *Miloje Milojević's "Christmas Song" – sublimation of the religious experience* by Vera Milanković, the former from analytical, the latter from the music reception's point of view.

From thirteen opuses of Milojević's orchestral music, composed between the 1903. and 1921, the only well known is symphonic poem *The death of the Jugović's mother* – the one Milojević had nor even assigned the opus number (later supplied by Vlastimir Trajković). In her paper *Miloje Milojević's orchestral music* Branka Radović emphasized less known and, until now, unknown orchestral works by Milojević, giving review of all orchestral opuses, as "experimental group of works for stylistic interlacing, confrontation, build-up and expression" (p. 46).

Two "vocal symphonies" stand juxtaposed to each other in Milojević's opera (one is epic, *Genesis of Men* for soloists, chorus and orchestra) as cantata, and the other is lyric – *The Feast on the Meadow*, a cycle of five songs, op. 59. Those were the topics written by Dragana Stojanović-Novičić – "*Genesis of Men*" by Miloje Milojević as a musical metaphor of Jovan Ilić's poem - and by Nebojša Todorović – "*The Feast on the Meadow*" in the context of Milojević's late vocal cycles. If we accept Stojanović-Novičić's opinion that stylistic line of the *Genesis* is Wagner-Straussian (pp.118, 120) and Todorović's claim that *The Feast on the Meadow* is "distinctly expressionistic work...realized by the most radical music language" (p. 74), then we have the coordinates of Milojević's style

measured by West European common denominator for the period between 1912 (beginning of the work on *Genesis of Men*) and 1939 (year of the creation of *The Feast on the Meadow*).

Six papers in the Proceedings elaborate on Milojević's works for string instruments. Milojević's unfinished Concerto for violoncello No.1 in G major (1905), whose formal and style analysis were given by Ira Prodanov, "represents the first work of this kind in Serbian music literature for this instrument" (p.302). Melita Milin treated Milojević's cycle works for three violins in *Milojević's cycles for three solo violins*, as an essence for Milojević's construction of suite-cycle forms. Similar approach took Marija Masnikosa in her analytical study *Milojević's "Intima", suite for strings, on the motive re-le-do-mi-la* and Gorica Pilipović in Milojević's string quartet *Rural Motifs*.

Two authors, musicologist Sonja Marinković (*The String quartet in C minor*) and composer Anica Sabo (*Miloje Milojević's String quartet in G major op.11*) used the method of restorative musicology, the one encountered in West-European and American musicology. It might be interesting to note that critical editions of music scores, followed by musicology studies, encompass significant part of publishing activities and music production in the USA.

Alongside the precise and illustrative music examples (done by Slobodan Varsaković), following the majority of works, Proceedings contain Name Index and a very important Title Index that gives an easy access to overview of Milojević's works.

(translated by the author)

Sanja Grujić-Vlajnić  
Washington, USA

## ЕТНОКАМП "ПЕШТАНИ 1998"

У току протеклих ратних година на простору бивше Југославије и у току политичког осамостаљивања њених некадашњих република у великој мери су замрле и културне везе између њихових центара. С друге стране, покушаји оживљавања<sup>1</sup> традиционалне сеоске песме у Србији јављају се баш у то време и развијају се паралелно са процесом изолације наше земље и све дубљег утапања у заглашујуће звуке разних популарних жанрова (од оних увезених са стране, преко "турбофолка", па до најновијих квазиграндиозних, а веома исплативих лимених творевина, изниклих из домаће филмске продукције).

Отуда се организовање етнокампа у селу Пештани на обали Охридског језера (12 километара од Охрида према Светом Науму, на крајњем југозападу Бивше југословенске републике Македоније) јавља као изузетно позитиван и охрабрујући покушај.

Камп, који је трајао само неколико дана, од 24. до 28. јула, окупио је музичаре из неколико (претежно) балканских земаља, који су позвани да учествују на Етно-акустичарском фестивалу (Етно-АФЕС) у

<sup>1</sup> У дискусијама српских етномузиколога овај израз се често замењује страним терминима *реститурација*, *конзервација* и *реконструкција*.

Скопљу у оквиру Скопског лета (29. и 30. јула). Етнокамп и Акусти-чарски фестивал организовала је Музичка омладина (*Музичка младина*) у Скопљу.

У раду кампа, поред музичара-практичара, учествовало је и неколико етномузиколога из Македоније и Југославије и један етнокорееолог из Македоније. Предавачи на овом малом семинару били су чланови одличног младог скопског Ансамбла за изворну македонску музику "Пеце Атанасовски", као и студенти и дипломци Одсека за етномузикологију Музичке академије у Скопљу. Полазници семинара су били: *Њеаџарско-музичка формација* "Аква" из Софије (Бугарска), певачка група "Моба" из Београда (Србија), свирач на *кобозу* и певач Арпад Бакош (мађарске националности) из Чантавира код Суботице и група "Тантадруј" из Словеније. (Једини гости кампа који нису учествовали на фестивалу били су чланови вокално-инструменталног састава "Бело платно" из Београда.) Камп је, пре свега, организован са циљем да се учесници фестивала ближе упознају са македонским традиционалним музичким и орским стваралаштвом. Учесници су, такође, имали добру прилику да се међусобно упознају и да размене своја искуства, па и да заједнички музицирају, налазећи додирне тачке међу више или мање сродним музичким традицијама: македонском, бугарском, српском и мађарском. Тих неколико дана у Пештанима били су, заправо, на неки начин, поклон организатора учесницима Фестивала.

Рад у кампу одвијао се на два нивоа: теоријском и практичном.

Теоријски увид у македонско народно певање полазницима курса пружила је студенткиња етномузикологије Бранка Бугариска.

Полазници кампа слушали су, уз музичке илустрације (теренске и студијске снимке), неколико предавања која су обухватила широку проблематику: одлике сеоског певања у источним и западним пределима Македоније, типове мелодике у старијим и новијим слојевима, као и извођачке приступе различитих генерација познатих певача македонских традиционалних песама (Васке Илиеве, Вање Лазарове и других). У појединим аспектима било је не само могуће, већ и сасвим умесно успостављати паралеле између македонских и српских сеоских песама и посматрати одређене појаве које су присутне у овим сродним певачким традицијама (архаични тонски низови, типови двогласа, коришћење извика, тонска боја, орнаментисање, подизање интонације у току мелостиха итд.). Учесници кампа су заједнички погледали и видео снимак летњег обичаја у Галичнику под називом *Галичка свадба*. Приказивање овог снимка било је пропраћено стручним коментарима, које је припремила Бранка Бугариска.

Други значајан сегмент рада у кампу је било практично упознавање са македонском традицијом, и то певањем, свирањем и играњем.

Сеоске песме са подручја Македоније рађене су у два одвојена групама: женској и мушкој. Овакав начин рада био је одређен схватањем које извири из балканске традиције: у прошлости су традиционалне песме и извођене само у таквим условима. Женске песме полазницама курса представиле су чланице ансамбла "Пеце Атанасовски", на првом месту вокална солисткиња Елида Панцаковска. Са мушком групом певача радила је студенткиња етномузикологије Ирена Стојановска.

Практичну наставу свирања на традиционалним инструментима држали су чланови ансамбла "Пеце Атанасовски": руководица ансамбла

Ристо Солунчев (гајде и кавал), Веле Солунчев (тапан), Виктор Сиљановски (кавал) и Смилен Димитровски (тамбура). Рад из области инструментална био је помогнут и видео-снимком овогодишњег *Фестивала за народни изворни инструменти* у селу Долнени код Прилепа.<sup>2</sup> Ученици народних инструмената били су махом мушкарци, што је, такође, било одређено традиционалним балканским схватањем.

Наставу из народних игара држала је Ивона Опетческа-Татарчевска, дипломирани етнокорееолог. Полазници семинара су под њеним руководством научили укупно шест *ора*, а изводили су их уз "живу музику" - свирање чланова ансамбла "Атанасовски".

Током одвијања кампа његови полазници су имали прилике да представе музички фолклор својих земаља. О српском и црногорском народном певању и инструментима чланица групе "Моба", етномузиколог Јелена Јовановић, одржала је једночасовно предавање са музичким примерима. (Ово је било и једино предавање у кампу које се односило на немакедонски фолклор.)

Резултати практичног рада учесника били су представљени јавности у Охриду, 28. јула, у оквиру фестивала Охридско лето. Поред такача из репертоара сваке од присутних група и солиста, том приликом су изведене и нумере које су научене или аранжиране током етносеминара у Пештанима. Свирач на *кобозу* Арпад Бакош и неколико чланова оркестра "Атанасовски", мајстора на својим инструментима, извели су занимљив аранжман једне средњовековне мађарске мелодије, на основу њеног нотног записа. Сарадња између београдске "Мобе" и скопског ансамбла "Пеце Атанасовски" приказана је заједничким извођењем једне македонске и једне српске песме, сродних музичких карактеристика.

Упркос томе што камп, због свог кратког трајања, није могао да пружи могућност за ближе упознавање и продубљењу сарадњу свих његових учесника, он би могао да представља успешан почетак познанства и сарадње неколико ансамбала који се практично баве народном музиком, као и сарадње етномузиколога из суседних балканских земаља. Поштен, професионални однос и посвећеност са којом музичари (који припадају, условно речено, млађој генерацији: просек њихових година је око 25) прилазе ономе што раде, обезбеђује да се између себе веома лако и брзо споразумевају. Показује се да је сарадња међу практичарима, уколико је сваки понаособ достигао изврстан степен вештине, нешто што се сасвим лако постиже. Захваљујући томе, традиционална музика балканских народа добија могућност да, како у својој средини, тако и у иностранству, буде промовисана на најбољи могући начин: од стране младих, талентованих, посвећених и веома озбиљних извођача, који су тек на почетку свог право свирачког и певачког узлета.

Проблем који се у току рада у неколико махова пројавио јесу извесне несугласице међу групама истинских заљубљеника у исти посао: с једне стране, музичара-практичара, и, с друге стране, проучавалаца народне музике, који су на првом месту теоретичари. Узрок тим несугласицама и одбијању да се узме у обзир и мишљење друге стране је - као што обично бива - несигурност, бојазан од непознатог и неповерење у дру-

<sup>2</sup> Долнени су родно место чувеног гајдаша и корееографа пок. Петре Атанасовског, духовног и практичног покретача младог ансамбла који носи његово име. Од ове године и сам фестивал у Долненима треба да буде назван по њему.

гога.<sup>3</sup> Све је то лако разумљиво, с обзиром на (изразито експресивну) природу музике која је у питању, на дубину и расветљеност појединачних приступа, па и на чврсту повезаност ове музике са осећањем личног и националног идентитета. По мом мишљењу, решење овог проблема лежи у развијању свести о потреби да се у данашњим условима на нашим просторима успостави сарадња управо између људи који се теоријски и практично баве националним музичким изразом. Пре свега, тај проблем се може превладати већом отвореношћу и стрпљењем. То се, међутим, постиже збацивањем старог, паганског руха и отварањем ка истинском извору снаге и љубави - православном хришћанском учењу, које, поред свих других историјских и културних спона, представља најважнију везу и највеће заједничко добро народа две суседне земље, Срба и Македонаца.

Јелена Јовановић

### МУЗИКОЛОШКИ КОНГРЕСИ У ЈАШИЈУ И МОСКВИ ПОСВЕЋЕНИ ЈУБИЛЕЈУ ДВА МИЛЕНИЈУМА ХРИШЋАНСТВА

Поводом обележавања два миленијума хришћанства у свету су током ове године организоване различите уметничке манифестације и бројни научни скупови. Два музиколошка конгреса посвећена православној црквеној музици одржана су од 12. до 14. маја у Јашију и од 15. до 19. маја у Москви.

Конференција у Јашију одвијала се у оквиру *Центра за византијске студије* (Centre for Byzantine Studies), који постоји готово целу деценију, иако је званично оформљен (као државна институција) тек 1998. године. Основни задатак Центра је афирмисање једногласног неумског – византијског појања и у том циљу је до сада организовано шест симпозијума, као и бројни концерти.

Тема овогодишњег скупа била је *Византијска музика - традиција и еволуција* (Byzantine Music - Tradition and Evolution). У раду конференције учешће су узели сви значајнији румунски проучаваоци црквене музике, као и познати појци који делују при богословским семинаријама и епископским центрима у различитим областима Румуније. Међународни карактер симпозијума обезбедило је и присуство проучавалаца из Енглеске, Грчке, Украјине, Молдавије и Југославије.

Изложена саопштења могла би се груписати у две категорије. Највећи број студија имао је историјско-културолошки карактер, а у ма-

<sup>3</sup> Сукоби оваквог типа на балканским просторима, како се понекад чини, можда воде порекло од давнашњег, паганског веровања; према том прастаром убеђењу, свака од двеју обредних група исте врсте и са истим циљевима, при евентуалном сусрету, прети да одузме мистичну моћ другој групи. Због овог антагонизма у прошлости су сусрети оваквих скупина обавезно завршавали борбом на живот и смрт; познати су примери сватовских, лазаричких и русалијских гробаља, како на српском, тако и на македонском подручју.

њем броју радова су приказани резултати аналитичких испитивања музичке грађе.

Прилози румунских истраживача, који су на скупу били најбројнији (око двадесет учесника), односили су се на описе неумских музичких рукописа различите провенијенције, насталих у периоду од 16. до 19. века. Рукописно наслеђе, нарочито из прошлог столећа, у ризицима румунских манастира врло је богато, те отуда није необично што се њиховом проучавању у Румунији посвећује велика пажња. Посебно интересовање привукла су излагања јеромонаха Климента Харалама (Clement Haralam), који је учесницима скупа дао на увид музичке рукописе из манастира Букиум, писане током прошлог столећа, о којима је говорио, као и Флорина Буческуа (Florin Bucescu), чије је саопштење било посвећено калофоничном *Ирмологиону* јеромонаха Макарија, познатог преписивача неумских рукописа, који је уједно заслужан и за објављивање првих румунских појачких књига, а са којим је, почетком 19. века, сарађивао и будимски епископ Дионисије Поповић у циљу штампања српског *Осмогласника* на реформисаној неумској нотацији. Интересантни су били и прилози о писару неумских појачких књига, јеромонаху Андронику из манастира Нови Њамц (Маргарета Червоњак/Margareta Cervoneac), о грчким рукописима 18. века из румунских архива (Алексије Бузера/Alexie Buzera), као и о маргиналијама писара-појца из рукописа Цркве Св. Никола из места Скеи Брашовулуи (Константин Катрина/Constantin Catrina).

У саопштењима која су се односила на приказ савремених прилика у појачкој пракси из различитих делова Румуније указано је на однос појца према традицији и на промене до којих најчешће долази у усменом преношењу појања (Василе Грајдиан/Vasile Grajdian), затим на различите мелодијске варијанте у географски удаљеним областима Румуније и методологију у настави у богословским школама и на богословском факултету у Јашију (Замфира Буческу Данила/Zamfira Bucescu Danila, Василе Василе/Vasile Vasile, Александар Барнеа/Alexandrel Barnea), као и на значај црквене музике у духовном животу верника (Делија Штефанија Барбу/Delia Stefania Barbu).

Уметничкој обради мотива из црквене музике у симфонијским композицијама познатог румунског композитора Сигисмунда Тодуца (Sigismund Todut), из времена комунистичког режима у Румунији, био је посвећен рад Корнела Царану (Cornel Taranu). Ово саопштење, укључујући и излагање Александра Лингаса (Alexander Lingas) из Оксфорда, који је говорио о проблему акултурације византијског појања у вишегласној хорској црквеној и уметничкој музици Грка из северне Америке, било је праћено бројним музичким илустрацијама и нотним прилозима.

Групи аналитичких студија припадају радови о тумачењу стенографске нотације Петра Лампадарија, којом је средином 18. века бележио силабичне стихирарске композиције (Јанис Арванидис/Γιάννης Αρβανίτης), затим анализа музичке синтаксе неовизантијских стихира из румунских рукописа (Костин Моизил/Costin Moisil), прилози о дијатоници и хроматици у традиционалном црквеном појању у Трансилванији (Василе Станчу/Vasile Stanciu) и тоналном систему српског црквеног појања из 19. столећа (Весна Пено).

Учесници скупа имали су прилику да присуствују бденију у манастиру Четацуја, на коме су појали ђаци Богословске семинарије из Јашија. Тридесетак певача, међу којима је половина држала лежећи тон -

исон, отпојали су све типиком предвиђене стихире по напевима које су реформисаном аналитичком нотацијом забележили константинопољски даскали Григорије и Хурмузије у првој половини 19. века, а које су у истом периоду румунски појци прилагодили румунском богослужбеном тексту. На поједине јектеније појци су одговарали и у трогласној мелодији, а понекад и на грчком језику. Висок квалитет интерпретације мелизматичних напева, спремност појца да без интонативних тешкоћа прелазе из гласа у глас и надасве, изразите гласовне могућности протопсалта и солиста који су се уз пратњу исона антифонски смењивали у за то предвиђеним деловима вечерњег и јутарњег богослужења, оставили су присутнима утисак да се појању поклања посебна пажња у румунским богословским школама и да су ученици у потпуности оспособљени да учествују у богослужењима. Завидан ниво појачке вештине присутни су констатовали и на концерту који је одржан последњег дана скупа у манастиру Света Три Јерарха у Јашију. Концерт је осмишљен као смотра десет хорова који делују при различитим манастирима и црквама у молдавском делу Румуније, Богословским семинаријама и Богословском факултету у Јашију. На репертоару су биле познате композиције поствизантијских мајстора појачке уметности и композиције константинопољских музичара 17, 18. и 19. века у обради румунских појца и писара неумских музичких рукописа из прошлог столећа.

Сарадници Научног центра руске црквене музике "Протојереј Димитрије Разумовски" (Научный Центр русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского), при катедри за историју руске музике Конзерваторијума "Петар Иљич Чајковски" у Москви, организовали су у знак прославе 2000-годишњице од Рођења Христовог међународну конференцију са темом *Црквено појање у историјско-литургијском контексту: Исток-Русија-Запад*. Тридесет и седам пријављених учесника из Русије, Украјине, Белорусије, Грузије, Јерменије, Сједињених Америчких Држава, Аустрије, Италије и Југославије учинили су симпозијум вишеструко корисним, како за окупљене научне сараднике, тако и за многобројну публику, која је са великим интересовањем пратила целодневне сесије. Највећу пажњу окупљених у току трајања конференције изазвало је присуство проф. др Милоша Велимировића, чија је репутација међу руским истраживачима врло велика. Његовим излагањем: *Русија између Истока и Запада у историји богослужбеног појања* отворен је овогодишњи скуп.

Упркос разнородним темама, на симпозијуму су се могла уочити два основна правца које следе проучаваоци из данашње Русије и бивших совјетских република. Главни акценат постављен је на интердисциплинарна испитивања рукописне грађе: богослужбених књига са музичком нотацијом или без ње, као и тзв. азбука - руских музичких теорија, али се у великој мери врше проучавања развоја руске неумске нотације. Руски музиколози спроводе детаљна палеографска и филолошка истраживања богослужбених текстова, а структуре служби разматрају и са аспекта литургије. Проучавања ове врсте неминовно подразумевају познавање византијских богослужбених и појачких књига које су служиле као образац за састављање сличних руских црквених зборника.

На симпозијуму су приказана најновија открића у вези са првим етапама богослужења Руске цркве, с краја 10. и почетком 11. века (Елена Уханова/Елена Уханова) и древним словенским *Окџоухом* (Олга Крашениникова/Ольга Крашениникова), представљене су особености руских појачких књига из епохе Студијског устава (Наталија Заболотна/Наталија

Заболотная), затим извори, структура и место у богослужењу тропара царских часова (Јулија Шлихтина/Юлия Шлихтина), репертоар ирмоса и канона у украјинској појачкој пракси (Јуриј Јасиновски/Юрий Ясиновский), као и значајан прилог типологији старих Параклитика и њихова веза са одговарајућим литургијским уставима (Ирина Лозова/Ирина Лозова). Интересантно је, међутим, приметити да већина приказаних рукописа не садржи нотне знакове, тако да је за музикологе изостао најзанимљивији аспект музичке анализе појачких зборника, који су се несумњиво користили у богослужбеној пракси.

Резултати музичке анализе представљени су у радовима заснованим пре свега на музичким рукописима или штампаним музикалијама. Запажена саопштења односила су се на карактеристике појања на свеноћном бденију, на материјалу музичких рукописа из Грузије (Манана Андриадзе/Манана Андриадзе), делатност композитора црквене музике Стефана Бељајева и Петра Норицина (Наталија Гурјева/Наталија Гурјева), затим на историјско-литургијске претпоставке и уједно мелодијске особености тзв. "пространог" појања у Московској Русији (Галина Пожидајева/Галина Пожидаева), као и на особености мелизматичне мелодике појачких стихова у руској (Наталија Серегина/Наталија Серегина) и причасних песама у српској појачкој традицији (Весна Пено).

У радовима историјске тематике изнети су најновији резултати о утицају поствизантијских појачких тенденција на формирање црквене музике у Русији и Украјини, у периоду од средине 15. до средине 17. века (Елена Шевчук/Елена Шевчук), као и о утицају западне уметничке и црквене музике, пре свега језуитске, на увођење и устаљивање вишегласне хорске црквене музике у Украјини у 17. столећу (Нина Герасимова-Персидска/Нина Герасимова-Персидская).

Екфонетској нотацији из грчких рукописа и резултатима реформе руске неумске нотације 17. века била су посвећена саопштења Сандре Мартани (Sandra Martani) и јеромонаха Лазара Гњатива (Лазарь Гнатив). Интересантне културолошко-музиколошке студије односиле су се на музичку терминологију у Генадијевој Библији у паралели са различитим познијим библијским изворима на руском језику (Елена Кољада/Елена Коляда), затим на сакралне елементе у музичким теоријама 17. века (Зивар Гусејнова/Зивар Гусейнова), и службе француским светитељима из руских музичких рукописа (Јулија Москва/Юлия Москва).

Засебна група реферата била је посвећена актуелним проблемима у руској појачкој пракси. Указано је на основне композиторске принципе у духовној музици 20. века и њену типологизацију (Наталија и Николај Перфењев/Наталија - Николай Парфентьев), примену савремених *Обихода* у богослужењу (Евгенија Резниченко/Евгения Резниченко), значају појачког образовања код старообредаца (Леонтије Пименов/Леонтий Пименов) и методама савремених диригената у управљању вишегласним хорovima (протојереј Михаил Фортунато/Михаил Фортунато).

У оквиру програма симпозијума организатори су предвидели и посету Цетру старообредаца на Рогошском у Москви, који се сматрају чуварима традиције знаменог појања. Но, иако је најављено да ће учесници конгреса имати прилику да сазнају нешто више о овој древној богослужбеној појачкој традицији у Русији, старшина манастира је највише говорио о устројству старообредских богослужења и строгим правилима понашања њихових верника, а најмање о музичкој пракси. Ипак, било је

драгоцено чути кратак програм састављен од архаичних једногласних напева пасхалне катавасије и литургијских песама, које су отпевали окупљени монаси.

Првог и последњег дана конференције у сали Рахмањинова на Конзерваторијуму "Чайковски" одржана су два концерта духовне хорске музике. Учествовали су камерни хор Државне филхармоније републике Јерменије под диригентском палицом Нелија Андријасјана (Нелли Андриасян) и хор који делује при цркви у оквиру Третјаковске галерије под управом Алексеја Пузакова (Алексей Пузаков).

Ширина званичних тема скупова и у Јашију и у Москви привукла је ове године велики број проучаваоца чија се интересовања односе на различите области црквене музике, као и на различите историјске периоде. Организатори и једног и другог симпозијума су настојали да пријављене реферате групишу тематски, што је требало да олакша праћење њиховог излагања. Оба скупа су, међутим, вођена на матичним језицима, без симултаних преводилаца, што је страним учесницима отежавало праћење излагања и спречавало их да узму активније учешће у дискусијама. Такође је изостало оно што се очекивало од самих учесника, да се придржавају времена одређеног за излагање и за дискусије, које су се водиле после сваког реферата и које су, иако вишеструко корисне, често прелазиле оквире самог рада.

Делатност руских и нарочито румунских проучавалаца на пољу црквеног појања је, чини се, недовољно позната широј научној јавности, како на Западу, тако и у Грчкој и код нас, а што је свакако проузроковано слабом протоком информација и нарочито лошом дистрибуцијом научних публикација. Чињеница је, међутим, да се и у Румунији и у Русији, и бившим совјетским републикама, знатан број музиколога бави проучавањима рукописне грађе сачуване у националним библиотекама, као и испитивањима утицаја византијског и поствизантијског појања на њихову старију, односно новију појачку праксу.

Када је реч о аналитичкој методологији црквеног појања, могло се запазити да не постоји усаглашена стручна терминологија, чак ни међу проучавоцима истог језичког подручја, тако да многе недоумице и размишљања у ставовима долазе управо отуда што се различитим називима именују исти мелодијски елементи. Извесно је да румунски и руски истраживачи немају увид у савремену литературу на грчком језику, и да се у методологији проучавања неумских рукописа и у транскрипцији ослањају на правила која су установили оснивачи Monumentae Musicae Byzantinae.

Компаративна истраживања музичких традиција географски блиских православних, али и неправославних народа нису нажалост присутна у већој мери ни код Румуна, ни код Руса. На основу изложених реферата и дискусија могло се закључити да будућа проучавања морају ићи корак даље од досадашњих, управо у том правцу, будући да се једино на тај начин потпуноје упознајемо са традицијом других народа и још боље упознајемо своју сопствену.

Весна Пено

## ПОСВЕЂЕНО УСПОМЕНИ НА ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

ДРАГУТИН ГОСТУШКИ (3. 1. 1923 – 21. 9. 1998), музиколог, естетичар и композитор, везао је уз Музиколошки институт САНУ свој укупан радни век. У периоду од 1974. (када је изабран у звање научног саветника) до 1978. године, обављао је и дужност директора Института. Гостушки је пензионисан 1988. године. Преминуо је 21. септембра 1998. године.

Комеморативни скуп под називом *Сећање на Драгутаина Гостушког* одржан је 16. децембра исте године у Атријуму Народног музеја. Осим речи академика Предрага Палавестре, академика Младена Србиновића, професора Властимира Трајковића и музиколога Катарине Томашевић, које су том приликом изговорене и које овде у целости објављујемо, том приликом је женски хор Музичке школе "Коста Манојловић" из Земуна са диригентом Јеленом Брчаревић извео је најпопуларније хорско дело Д. Гостушког, *Scherzo in Sch.* Комеморативни скуп завршен је приказом фрагмента емисије посвећене Стевану Ст. Мокрању из серије *Рађање српске музичке културе* (1987, уредник Снежана Николајевић), последњег великог телевизијског пројекта у коме је Гостушки учествовао као аутор сценарија и водитељ.

*Предраг Палавестра*

### Искошени угао Драгутина Гостушког

На једној конференцији о научном предвиђању будућности, одржаној у Херцег Новом пре више од тридесет година, Драгутин Гостушки је узгредном примедбом на самом крају скупа довео у питање сав оптимизам и готово једнодушно усхићење присутних футуролога. Ведро и складна визија будућности, какву на крају XX века нуди технолошка цивилизација чипова и рачунара, заснива се на чврстим научним подацима и провереним апроксимацијама, изведеним из укупне суме знања са којима се улази у сутрашњицу. На исти начин, према суми њихових тадашњих теолошких знања, заснованих на темељима вере, средњовековни хришћански миленаристи с краја XII века најављивали су

драгоцену чути кратак програм састављен од архаичних једногласних напева пасхалне катавасије и литургијских песама, које су отпевали окупљени монаси.

Првог и последњег дана конференције у сали Рахмањинова на Конзерваторијуму "Чайковски" одржана су два концерта духовне хорске музике. Учествовали су камерни хор Државне филхармоније републике Јерменије под диригентском палицом Нелија Андријасјана (Нелли Андриасјан) и хор који делује при цркви у оквиру Третјаковске галерије под управом Алексеја Пузакова (Алексей Пузаков).

Ширина званичних тема скупова и у Јашију и у Москви привукла је ове године велики број проучаваоца чија се интересовања односе на различите области црквене музике, као и на различите историјске периоде. Организатори и једног и другог симпозијума су настојали да пријављене реферате групишу тематски, што је требало да олакша праћење њиховог излагања. Оба скупа су, међутим, вођена на матичним језицима, без симултаних преводилаца, што је страним учесницима отежавало праћење излагања и спречавало их да узму активније учешће у дискусијама. Такође је изостало оно што се очекивало од самих учесника, да се придржавају времена одређеног за излагање и за дискусије, које су се водиле после сваког реферата и које су, иако вишеструко корисне, често прелазиле оквире самог рада.

Делатност руских и нарочито румунских проучавалаца на пољу црквеног појања је, чини се, недовољно позната широј научној јавности, како на Западу, тако и у Грчкој и код нас, а што је свакако проузроковано слабом протоком информација и нарочито лошом дистрибуцијом научних публикација. Чињеница је, међутим, да се и у Румунији и у Русији, и бившим совјетским републикама, знатан број музиколога бави проучавањима рукописне грађе сачуване у националним библиотекама, као и испитивањима утицаја византијског и поствизантијског појања на њихову старију, односно новију појачку праксу.

Када је реч о аналитичкој методологији црквеног појања, могло се запазити да не постоји усаглашена стручна терминологија, чак ни међу проучавоцима истог језичког подручја, тако да многе недоумице и размимоилажења у ставовима долазе управо отуда што се различитим називима именују исти мелодијски елементи. Извесно је да румунски и руски истраживачи немају увид у савремену литературу на грчком језику, и да се у методологији проучавања неумских рукописа и у транскрипцији ослањају на правила која су установили оснивачи Monumentae Musicae Byzantinae.

Компаративна истраживања музичких традиција географски блиских православних, али и неправославних народа нису нажалост присутна у већој мери ни код Румуна, ни код Руса. На основу изложених реферата и дискусија могло се закључити да будућа проучавања морају ићи корак даље од досадашњих, управо у том правцу, будући да се једино на тај начин потпуноје упознајемо са традицијом других народа и још боље упознајемо своју сопствену.

Весна Пено

## ПОСВЕЂЕНО УСПОМЕНИ НА ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

ДРАГУТИН ГОСТУШКИ (3. 1. 1923 – 21. 9. 1998), музиколог, естетичар и композитор, везао је уз Музиколошки институт САНУ свој укупан радни век. У периоду од 1974. (када је изабран у звање научног саветника) до 1978. године, обављао је и дужност директора Института. Гостушки је пензионисан 1988. године. Преминуо је 21. септембра 1998. године.

Комеморативни скуп под називом *Сећање на Драгутина Гостушког* одржан је 16. децембра исте године у Атријуму Народног музеја. Осим речи академика Предрага Палавестре, академика Младена Србиновића, професора Властимира Трајковића и музиколога Катарине Томашевић, које су том приликом изговорене и које овде у целисти објављујемо, том приликом је женски хор Музичке школе "Коста Манојловић" из Земуна са диригентом Јеленом Брчаревић извео је најпопуларније хорско дело Д. Гостушког, *Scherzo in Sch.* Комеморативни скуп завршен је приказом фрагмента емисије посвећене Стевану Ст. Мокрањцу из серије *Рађање српске музичке културе* (1987, уредник Снежана Николајевић), последњег великог телевизијског пројекта у коме је Гостушки учествовао као аутор сценарија и водитељ.

*Предраг Палавестра*

### Искошени угао Драгутина Гостушког

На једној конференцији о научном предвиђању будућности, одржаној у Херцег Новом пре више од тридесет година, Драгутин Гостушки је узгредном примедбом на самом крају скупа довео у питање сав оптимизам и готово једнодушно усхићење присутних футуролога. Ведро и складна визија будућности, какву на крају XX века нуди технолошка цивилизација чипова и рачунара, заснива се на чврстим научним подацима и провереним апроксимацијама, изведеним из укупне суме знања са којима се улази у сутрашњицу. На исти начин, према суми њихових тадашњих теолошких знања, заснованих на темељима вере, средњовековни хришћански миленаристи с краја XII века најављивали су

скори долазак ере Светог духа, епоху просветљења, почетак Златног доба свеопштег благостања и среће људског рода. У тако утешно пројектовану будућност, подсетио је Гостушки, изненадно су упале две напасти са којима европска мисао није рачунала. То су биле: турска инвазија, која је срушила византијски свет, и куга, која је само у XIV столећу у Европи покосила више од 25 милиона људи. Очекивано Златно доба је изостало. Показало се да научна достигнућа, општа сума знања, свеколико историјско искуство и човекова стална потреба за срећом нису једини творци будућности. Време и простор намећу људима друкчије ритмове и друге трансформације. Време историје понегде се згушњава, скраћује и убрзава, а понекад растеже и успорава. Тиме се суштински мења очекивани, па чак и научно програмирани ход будућних збивања.

На томе терену Драгутин Гостушки био је код своје куће. Његова докторска дисертација *Умешности у еволуцији стилова* (1965), касније прерађена за књигу *Време умешности: прилог заснивању једне омишле науке о облицима* (1968), највећим делом била је посвећена управо разматрањима о положају уметности у будућности, темама о десинхронизацији уметничке форме и обнављању стилских праваца, о убрзању историјских токова и искорачењу стваралачког ритма из симетрије времена и простора. Историчар уметности по образовању, композитор и музиколог по струци, теоретичар по вокацији, несумњиви зачетник модерне компаративне естетике код Срба, оригиналан и пронишљив синтетички ум са несвакидашњим смислом за иронију и чудесним даром за повезивање опречности, Гостушки је био од најбоље врсте правих српских интелектуалаца: талента, знања и идеја код њега је било бар за десетину оних који су га претекли. Његова дрска, оштра и својеглава мисао ишла је мимо литије осредњости, на челу духовне културе матерњег језика, па чак и испред његовог личног грађанског судбинског домашаја. Био је од соја оних који сеју и расипају идеје, али не дижу жетву; који вуку напред, али то чине на своју руку, постранце, мимо света, као из ината или равнодушног нехата, наспрот главној струји просечности.

Тој елити српских мислилаца, "племићима духа", припадали су углавном људи смелог и неконвенционалног начина мишљења, неуклопљени сасвим у опште стандарде света са којим су живели. Такав је, на пример, био Божидар Кнежевић, творац мисаоног система који је помирио дискурзивну и стваралачку духовну енергију Срба и у *Принципима историје*, пре равно стотину година, утврдио начело реда у историји - да је један од најважнијих предуслова општег прогреса процес одвајања појединачног од општег. Такав је донекле био и Димитрије Митриновић, зачетник српског футуризма и српске књижевне авангарде. Међу српским интелектуалцима изван серије, по господству ума и по сродности критичких преокупација Драгутин Гостушки био је можда најближи Бранку Лазаревићу. Лазаревић се - свагда изван токова просечности - и сам бавио теоријом и критиком, естетиком музике и односом међу уметностима, донетима и димензијама речи, значењем ритма, природом прогреса и променама облика у историји, филозофији и уметности. Теме као што су успон и еволуција, начело разграђености, принципи историје, симетрија времена и простора, духовно прекорачење еуклидовског начела - синтеза психолошког и историјског приступа, димензија времена и његова просторност, екстензија и кретање времена, ефекти убрзања, дијалектика ритмичних феномена, језик и хармонија - то су теме које би се могле проучавати на текстовима Божидара

Кнежевића, Димитрија Митриновића, Бранка Лазаревића; и уједно, то су и теме на којима је Драгутин Гостушки засновао главна полазишта своје естетике, изложена у књигама *Време умешности* и *Умешности у недосћајку доказа* (1977).

Немајући праве среће у култури свога језика, ови писци углавном су остајали изван водећих националних институција: могли су бити творци мишљења, али не и гласници времена. Ниједан од њих никада није био професор ни на једном српском универзитету, ниједноме се нису отворила врата Академије. Слутећи да се у систему институција српске науке крију отпори несвакидашњем, искошеном мишљењу, Гостушки је понудио неколико решења, покушавајући да националну теоријску мисао приближи модерним токовима и новим стандардима. Покушавао је да успостави могућност сарадње лингвистике и музикологије и да утврди начела једне заједничке семиологије језика и звука; у Музиколошком институту залагао се да музичке науке постану модел интердисциплинарног метода истраживања, отворен подједнако и према природним и према хуманистичким наукама. Његов неостварени пројекат "Кинемузика" предвиђао је "потпуно овладавање четвртог димензијом у свету тонова", спајање и синтезу музике у простору и покрету, радикалну реформу ритма како би "дужина ритмичких интервала могла да досегне дужину нервних импулса". Верујући у снагу речи, чије је моћно дејство признавао подједнако као и магију звука, пуних шест година водио је "Разговоре о науци и уметности" (од 1974. до 1980), тај први прави алтернативни универзитет код Срба, где су у отвореним дебатама уторком поподне наступали научници и уметници, историчари, писци, критичари, лингвисти, физичари, психолози, филозофи, математичари, антрополози културе. На скупу о српском симболизму, Гостушки је развио тезу о трећој димензији поетског израза, оствареној у језику и хармонији, тезу коју је раније био изложио у знаменитом часопису *The Musical Quarterly*.

Пишући често за новине, где је годинама био хроничар културног живота, музички критичар и есејиста, коментатор и тумач духовних кретања свога времена, Гостушки је развио два важна својства јавнога рада: јасан став и лакоћу у изразу. Његов стил је лежеран и једноставан, па ипак никада плитак или површан. Духовитост, подсмех и самоиронија из његовог стила уклонили су патетику јаких страсти и крупних речи. Чак и када заступа највиша мерила или када не успева да сакрије одвратност према популизму, вулгарностима и јевтином укусу, он своју одлучност одева у духовиту и лаку фразу са наглашеном реторичком понтом, прихваћеном од енглеских есејиста. У грађанском смислу то је познати педагошки начин да читалац или слушалац запамте "шта је писац хтео да каже", мада код Гостушког у томе поступку има и јака доза личног темперамента, жеље да се речено не изгуби сасвим у магли пролазности. Унутрашња дистанца, која се осећа у његовом стилу, омогућила је Гостушком да стави под сумњу и релативизује чак и сопствене идеје и да, на тај начин, успостави ближи додир са противцањем времена као "супстанцом" која се ритмички и спирално увек изнова враћа и понавља и у којој нема ничега што је заувек мртво и коначно, јер ће, како је говорио Михаил Бахтин, сваки смисао и свака реч имати свој празник поновног рођења.

Младен Србиновић

## Слово о Гостушком

Било је то у време у Београду између 1974. и 1980. године у коме су се одржавали сваког уторка скупови који су се популарно звали: "ГОСТУШКОВЕ ВЕЧЕРИ".

Овај наслов је био крајње природан јер је ове "вечери" ЗАМИСЛИО, ОСНОВАО, ОРГАНИЗОВАО и ВОДИО до краја онај кога смо и тада сматрали личношћу посебног ума, несвакидашњу и са заиста свестраним образовањем, одличним ВАСПИТАНИКОМ ТРАДИЦИЈСКОГ МИШЉЕЊА, а у исто време личношћу веома сензибилном на време у којем јесмо!

Он, Драгутин Гостушки пре свега, интелигентна и шармантна персона, увек спреман да третира било која питања људског и понашања и стварања, — он је, као што знамо, композитор, музиколог, теоретичар, естетичар, уметнички критичар и *будни њосмајрач* не само ових дисциплина већ и њихових прожимајућих односа, при том не задржавајући се само на нашој средини већ имајући у виду историју људског рода, његовог развоја и достигнућа и колективног заноса и персоналних узлета.

Многа тога је Гостушки знао и демонстрирао, само можда није разумео да његова појава супериорне личности, и када то није хтео да покаже, има своју цену у земљи где се руше критеријуми и он, Гостушки, је то прилично плаћао!

На тим "Гостушковим вечерима" учествовали су социолози, политиколози, културолози, филозофи, архитекти, урбанисти и археолози, математичари, физичари и технолози, лингвисти, критичари и естетичари, уметници, певачи народног појања и други и сви су жарко учествовали подједнако у расправама!

Сале у Академији наука или у Народном музеју биле су увек дупке пуне.

У извесним тренуцима помишљао сам да је тако морала да изгледа "Атинска школа" на Агорама оних који су себе сматрали онима који морају да мисле јер им је то дужност. У сваком случају, остало ми је недвосмислено сећање да су те "Гостушкове вечери" биле ОТВОРЕНИ УНИВЕРЗИТЕТ О СЛОБОДНОМ МИШЉЕЊУ.

Те "вечери" смо једноставно звали "Гостушкове вечери", али ми се чини да бисмо их могли звати "МАЛИ, ПУН ДУХА, УНИВЕРЗИТЕТ ЉУДСКОГ МИШЉЕЊА И ДЕЛАЊА".

Налазимо да књига "ВРЕМЕ УМЕТНОСТИ" Д. Гостушког још није добила свог правог коментатора!

Сматрамо да многи наступи и интервјуи Д. Гостушког нису нити коментарисани нити анализирани на прави начин!

Убеђен сам да је неопходно да се појави личност која ће исписати биографију Драгутина Гостушког и да преко ове биографије прикаже део напора елите српског народа да се супротстави популистичкој инвазији која једино настоји да разори и критеријуме и специфични живот дарова оних што се зову "СРПСКА МИСАО И СРПСКИ ЗАДАТАК" после толиких векова.

Ово је све речено зато да покаже како Драгутин Гостушки "својим вечерима" није имао амбицију да прикаже себе већ да *ослободи ујлаиену и заробљену мисао* у многима у нашем друштву!

Драгутин Гостушки је усахнуо и отишао из нашег плана, верујући да је остао сам и напуштен, али сматрам да се он, Гостушки, вара и да ми, мислећи на њега, следимо оно што је он, Драгутин Гостушки, мислио и чинио.

Другог пута нама нема!

*Власћимир Трајковић*

## Сећање на др Драгутина Гостушког

*Време уметности* Драгутина Гостушког добио сам од свог оца на поклон за двадесет и други рођендан, недуго пошто београдска "Просвета" беше објавила тај "прилог заснивању једне опште науке о облицима". Тада, при крају студија композиције на београдској Музичкој академији, бејаш склон да понешто потценим теоријско мишљење 'као такво'. Сматрао сам, а данас знам да је то исто тако, макар и несвесно, био један теоријом посредован став - сматрао сам, наиме, да се до уметничке истине може доћи једино самосталним, индивидуалним истраживањем кроз уметничку праксу: кроз искуство.

Тако је *Време уметности* сачекало неколико месеци да га узмем у руке. Али, сусрет са тих четири стотине страница текста памтим као један од најснажнијих доживљаја у животу. Та двадесет и четири часа, та ноћ и тај дан за које не испустих књигу из руку, беху "час истине", разјашњења, одговора на питања уметности и живота", на питања често мутно постављена, можда тек наслућена, али зато, не мање, горљиво важна и озбиљна.

Од тада је прошло тридесет година. Тридесет година сталног дружења са теоријом, *њом* теоријом, и њеног критичког преиспитивања: тридесет година сталног размишљања о *Времену уметности* - размишљања сада не више тако 'младалачки врелог' и одушевљеног, него, мора бити, ипак и трезвеног и одмереног, размишљања сталоженог ваљда већ и услед самог хода година што се нижу и ... 'доносе искуство'. Важност *Времена уметности*, у мојим очима, само је расла. Али су се заостравала и питања о рецепцији дела. И питања о средини у којој то дело беше настало - о српској средини, о српској јавности: културној, научној, уметничкој или већ којој другој.

А *Време уметности* ... шта је уопште тај дијахрони и синхрони диптих у логички систем повезаних теорема о човеку, уметности (а у оквиру ове, посебно, о музици) - шта је уопште то теоријско промишљање о питањима културе, цивилизације, физике и метафизике 'света' (а када кажемо 'физика', онда ту реч не користимо као метафору, већ мислимо буквално на постулате истоимене научне дисциплине) - шта је уопште то теоријско промишљање о питањима којима би се бавила пре свега социологија, али и питањима која артикулишу историјске стратуме економског и спиритуалног, творачког и стваралачког у човеку? Да ли је то својеврсна филозофија историје, слично Тојнбијевом осамнаестотомном *Ис-*



и израживању историје (Toynbee) или Шпенглеровој четвортотомној *Пройасии Зайада* (Spengler) - или је то, ипак, макар колико широко засновано, ипак дело из области естетике, онако као што су *Привреда и друштво* Макса Вебера (Max Weber), колико год да је широк предмет опсервације, још увек дело из домена опште социологије? Одговарамо наизглед једноставно: *Време уметности* није филозофија уметности, није то ни филозофско дело у најширем смислу речи - *Време уметности* научно је дело, али његова матична област нису ни естетика ни социологија; *Време уметности* пионирски је продор у једну нову научну област - у област на коју указује поднаслов наведен на корицама књиге, а који гласи *Прилог заснивању једне омишле науке о облицима*. Индуктивно-дедуктивни пут теоријског уопштавања, као и третман целокупног чињеничног апарата што служи као подлога за аргументацију, одолевају и најстрожој научној критици, а сведеност штива (тих четири стотине страница!) и згуснутост излагања последица су оног еминентно научночког nequid nimis (ничег сувишног). Разуме се, ту је целокупан аргументациони апарат, али ништа није речено два пута, па колико год да је количина превратничких, наизглед парадоксалних а у ствари само тек нових, оригиналних мисли и закључака, онако као што то сваки прави научни продор и мора бити нов - ничег ту нема произвољног. Али, да бисмо пратили *Време уметности*, можда и није неопходно знати 'сва знања овога света', иако је, свакако, потребно много тога познавати; оно што је неопходно, оно што чини *conditio sine qua non* да од дела добијемо све оно што нам ово може понудити, јест то да га читамо редом, у континуитету, и веома пажљиво, не заборавивши при том било шта од прочитаног на претходним страницама, па макар то било и тек овлаш поменуто у једној од 'фуснота' (узгред буди речено: у првом и једином до сада "Просветином" издању из 1968, фусноте су дате збирно на крају књиге, што, имајући на уму концизност излагања, с једне стране, односно често не само информативну већ и експликативну природу фуснота, с друге стране, знатно отежава исправно праћење текста).

Тако Гостушки!... А Тојнби?

Започевши као научник, историчар који систематизује грађу, и откривши принципе по којима бивају и пропадају цивилизације на земљи, Тојнби је ипак завршио не као научник, већ као теолог, односно, тачније речено, не само као научник већ и као теолог - може бити и услед тога што је исписивао читавих осамнаест томова једног јединог дела у распону од преко двадесет година. Опширност може бити и разлог томе што је Шпенглер, започевши такође као историчар, или филозоф-историчар, завршио као хијерофант-пророк. Концизан и речит, мада не и изричит онда када изричлости нема места, Гостушки ништа не проповеда - још мање пророкује. Али, стога су, биће, његове теорије пре прогредирајуће него регредирајуће; због тога данас, тридесет година по настанку *Времена уметности* време, само време и догађања у времену дају за право суштинским закључивањима имплицитно, па и експлицитно, формулисаним у тексту. И, зато данас говоримо о *Времену уметности* овако као што говоримо, присећајући се, успут, да о делу једва да је и писано, колико год да је револуционарно довођење у питање већине естаблираних постулата официјелне музикологије просто вапило за научничким заузимањем става. Колико ми је познато, једини приказ *Времена уметности* јесте један кратак и смислено штур напис из пера загребачког естетичара Ивана Фохта (Focht) у првом броју београдског

часописа Трећи програм, из 1968, дакле, непосредно по изласку *Времена уметности* из штампе. Ту се прећуткује све оно што је ново и радикално критички слаборирано, рецимо из области музикологије, али се ипак признаје да 'импонује ниво ауторове научне аргументације'. А даље... као да влада својеврсна 'завера ћутања': *Време уметности* се доиста налази на списку литературе за студенте завршних година музикологије, па још и неких других образовно-наставних профила студената Музичке академије у Београду, али ту, између једног Адорна, једног Далхауса (Dahlhaus) и толиких других - то је само још једно гледиште више - гледиште 'субјективно' - разуме се! Академска скепса ће, у име 'научног погледа на свет' одустати од било каквог вредновања и 'не-дај Боже!/' научне полемике, а кад је реч о канонизованим објашњењима конкретних појава, када је реч о 'барокној монодији' на пример - појму за који је Гостушки маестрално доказао да представља *contradictio in adiecto*, па ... 'без речи' и 'са смешком' држаћемо се проверених светских ауторитета - рецимо, једног Букофцера (Bukofzer) и његових погледа на природу музичке Ренесансе и музичког барока. И ... зато је потребно, зато је неопходно потребно превести *Време уметности* на неки светски језик - на енглески језик, пре свега. Потребно је то не због престижа српске науке - потребно је то зато што би тиме добила на престижу светска наука.

Катарина Томашевић

## Гостушки и српска музикологија

Пре тачно 46 година и 8 дана, 8. децембра 1952. године, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности добио је новог сарадника. На иницијативу Петра Коњовића, оснивача институције која, током следеће, 1999. године, обележава пола века свог постојања, запослен је историчар уметности и композитор Драгутин Гостушки. Имао је тада скоро пуних 30 година, што се никако не може довести у везу са било каквим кашњењем у студирању, већ са минулим, ратним годинама током којих се, како је сам забележио у првој биографији поднетој на конкурс Института, бавио проучавањем музичке теорије и као добровољац у уметничкој чети (као глумац) током последње ратне године са војском стигао чак до Трста.

Свој укупни радни век Гостушки је - до 1988. године, када је пензионисан - везао за Музиколошки институт Академије наука, обогативши његову физиономију (превасходно одређену истраживањима историје српске музике и фолклора) својим изузетним, оригиналним и квалитетним научним доприносом.

Тај допринос огледа се првенствено у домену научног деловања које је Гостушки, још као млад асистент, дефинисао у координатном пољу музичке теорије, естетике и филозофије уметности. Био је у томе усамљен у Институту, у Београду, у тада, много већој него данас - Југославији, усамљен као естетичар међу музичарима, усамљен као музичар међу естетичарима... Био је почетком педесетих година још увек амбициозан композитор, започињао је своју дугогодишњу каријеру музичког

критичара и већ од почетка свог деловања у културној јавности одавао је утисак потпуне самоуверености, храбрости, искрености... Одабрао је већ тада за себе тежак пут, али, ипак, и што је најважније - свој сопствени! Није бар у позним година имао за чим да жали, и не чуди податак да му је омиљени шлагер била песма "My way..." у извођењу Френка Синатре.

Данас, међутим, упркос добрим разлозима, нећу говорити о Гостушком - музичком критичару - чији опус по себи представља малу хронику послератног музичког живота Београда, сагледану, свакако, кроз његову специфичну оптику света, уметности, музике... Одуштајем унапред од замисли да бар у неколико речи укажем на склад (или несклад) који је постојао између Гостушког-композитора и Гостушког-критичара. Излишно би било, такође, набрајати све функције и мисије које је обављао током тридесетак година свог рада. Подсетићу ипак, на оне које је са нескривеним задовољством и уживањем обављао: као историчар уметности, био је председник комисије Октобарског салона; као љубитељ, па и теоретичар *jazz*-а, нашао се на месту председника Београдског *jazz* фестивала; као човек светских погледа и критеријума учествовао је у обликовању физиономије БЕМУС-а, Нишких хорских свечаности... Нека узгред буде споменуто и следеће: награде и признања као музиколог никада није добио; као композитор, био је награђиван... Признање му је у виду титуле почасног грађанина доделио град Пирот, на чему Драгутин, као и за само презиме, у ствари дугује захвалност свом оцу Ристи, једном од првих, виђених српских кардиолога, иначе пореком из села Гостушја у планинама изнад Пирота. Споменимо, контраста ради, чињеницу да је Драгутин Гостушки после само седам година рада у Музиколошком институту постао члан Интернационалног комитета за уметност при UNESCO-у у Паризу, делећи ту част са Хербертом Ридом, Лионелом Вентуријем, Леонардом Бернштајном... Исте, 1959. године одржао је у палати UNESCO-а, на француском језику (којим је, уз одлично познавање немачког и енглеског, владао као матерњим), два веома запажена предавања о југословенској музици.

Данашњи скуп видим пре свега као могућност да укажем на кључне моменте научног деловања музиколога Драгутина Гостушког, моменте који ће, надам се, у неком тренутку будућности, заузети оно право место које им и припадају. Јер, како је сам Гостушки својевремено прибележио "Уметност, а и живот (каква је разлика?) протичу у сталном сећању на будућност и сталном предвиђању прошлости..." Из музиколошке прошлости Драгутина Гостушког, сада већ неумитно коначне, издвајамо следеће моменте, који хронолошки следе његову активност у оквиру делатности Музиколошког института, а који у бити припадају свету човека у целини или, пак, оном драгоценом, интуицијом наслућеном, али ипак никад у потпуности коначном, докучивом и доказивом свету идеја.

Низ радова мањег обима (објављених у Гласнику САН током педесетих година), били су за Гостушког тек први кораци у заснивању нове теорије ритма. Појмови попут *инерције музичке меморије*, *квалификативног ритма*, те елементи *нове теорије акцената* и запажања *о суштини музичког темпа* уграђени су у темељ прве, до данас необјављене обимније студије, коју је под насловом *Контрола музичког времена* Гостушки 1961. године исписао са амбицијом да текст одбрани као докторску дисертацију. То му, међутим, није пошло за руком из простог разлога што у Београду у то доба за такву замисао није било формалних могућности.

Нешто другачији разлози успорили су, за целе две деценије, објављивање текста *Ритам и рад* из 1960. године, у коме Гостушки документовано побија у марксистичким гледиштима на уметност широко распрострањену тезу да је музика рођена радом.

Гостушком није преостало друго до да, проширујући поље рада, самостално, без ментора, приступи изради нове дисертације, која је и била одбрањена на Филозофском факултету 1965. године под називом *Уметност у еволуцији стилова*. Постао је тада први српски музиколог који је после Другог светског рата стекао звање доктора наука. Објављена три године касније под новим, познатим насловом - *Време уметности* - његова теза до данас представља и у интернационалним размерама, најалост недовољно познат, усамљен успели покушај у области компаративне естетске морфологије чији је зачетник био Етјен Сурио. У време рада Д. Гостушког, била је то сасвим млада дисциплина ... перспективна без сумње, али истовремено и обесхрабрујућа за многе који нису, попут Гостушког, поседовали класично образовање, ерудицију, познавање опште уметничке теорије и праксе, машту, смелост...

*Време уметности*, животно и есенцијелно дело Драгутина Гостушког, почива на три закона: на закону о убрзању историјских процеса, замисли о периодичном враћању класицизма, те о закашњењу музике приликом промене естетичких начела. Природна последица практичне примене наведених закона, те испитивање вредности *хипотезе о димензијама времена*, навела је Гостушког да предложи нову *периодизацију* стилских епоха у музици. Истовремено, сви они који се баве теоријском мисли о музици и уметности, налазе на истом месту повод за многобројне модусе читања и откривају оригинална, сугестивна тумачења проблема која заокупљају савремену естетичку мисао. У густ контрапункт линија-идеја које је Гостушки са спретношћу ренесансног мајстора водио ка генералној синтези, уткани су и његови одговори на питања дефиниције стила, реализма, националног у музици, односа источне и западне уметности, проблеме прогреса и уметничке еволуције.

Појам *времена* Гостушки није ни тада посматрао изоловано од појма *просјора*. На то су га, уосталом, обавезивала и достигнућа у области природних наука, које је са будном пажњом и радозналешћу проучавао и пратио. Но, појам *музичког просјора* у теоријској мисли Д. Гостушког прецизније је формулисан још пре објављивања *Времена уметности*, почетком шездесетих година када, напуштајући композиторски пут, у идеји и пројекту *Кинемузике* сагледава нове могућности за музику уопште (...) "Тек ће једна будућа *кинемузыка* омогућити потпуно овладавање четвртном димензијом у свету тонова" писао је у *Соди Времена уметности*. "Тиме ће се остварити она радикална реформа ритма коју смо предвидели: дужина ритмичких интервала моћи ће да досегне дужину нервних импулса." Пројекат *Кинемузика* био је у то време, а био би и данас, с обзиром на прилике, одвише скуп пројекат те никада није реализован, бар не код нас, а да јесте, био би то, по речима Д. Гостушког, први корак у реализацији "имагинарне музике будућности."

Неопходно је, такође, споменути да је Гостушки, почетком седамдесетих, био један од иницијатора и организатора Прве међународне конференције о музичкој семиологији. Било је то 1973. године, у још младо доба те, данас тако атрактивне дисциплине. Пред пленумом међународно реномираних научника Гостушки је поднео реферат под називом *Реалност, музика, језик*, постаравши се да саму музику одбрани

од “лингвистичких насртаја”, то јест од “апликације лингвистичких метода на музику јер, (...) језик је индиферентан према лингвистици, музика није према музикологији.”

Исте године објављена је - као уводни текст зборника Музиколошког института - и студија *Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања*, која ће још дуго, по себи, поседовати вредност модела који савремена домаћа музикологија - у циљу укључивања у разноврсне светске токове - има разлога да следи, и то у више понуђених праваца.

Данас се присећамо Гостушког као човека који је био јединствен спој са једне стране, научника авангардних идеја који без зазора полемише са великанима филозофске мисли и историје уметности, а, са друге стране - класика-традиционалисте и, чак (по сопственом избору), конзервативног мислиоца који ни на нивоу идеје нити научног поступка не релативизује оне вредности које вековима потврђују своју виталност. Имајући то у виду, укажимо још једанпут на значај *Разговора о науци и уметности* који су као посебна форма научне комуникације заживели 1974. године под окриљем Музиколошког института САНУ и Д. Гостушког као носиоца те идеје. Идеју о обнови разговора већ су нам изнели неки од активних учесника некадашње “Уторничке академије”. Желимо им од срца успеха у предстојећим напорима, као што им дугујемо и захвалност за намеру да трибина буде својеврсан Меморијал Драгутина Гостушког.

Док, међутим, изнова не заживи нова, друга, трећа, n-та “ренесансна *Camerata*” подсетимо се имена оних којих, попут Драгутина Гостушког, више нема, а који су својим активним учешћем учинили *Разговоре* живом, динамичном лабораторијом духа и идеја: споменимо само имена Миће Поповића, Владимира Кондића, Бранка Лаловића, Алексе Челебоновића, Фране Баришића, Павла Стефановића, Драгослава Стојановића СИП-а...

Бавећи се годинама, у начелу, питањима опште музиколошке проблематике, Драгутин Гостушки није имао ни времена, а ни афинитета за истраживање мало познатих страница српске историје музике. Када је, међутим, у јесен 1986. године, био позван да осмисли телевизијску серију *Рађање српске музичке културе*, Гостушки је, после дужег оклевања, ипак пристао на учешће у амбициозном пројекту на чијем је челу као уредник стајала музиколог Снежана Николајевић. Нека подсећање на завршни коментар прве од двеју емисија посвећених Стевану Мокрањцу - диптих којем је сам Гостушки дао и за овај тренутак симболично важећа имена: *Човек кога смо чекали* и *Човек кога нећемо заборавити* - обележи не крај данашњег, већ почетак будућих сећања на Драгутина Гостушког, човека који је, верујемо, у већој мери него што то данас знамо и него што смо у могућности да сагледамо и разумемо - осветлио овај век српске културне историје.

## DEDICATED TO THE MEMORY OF DRAGUTIN GOSTUŠKI

(Summary)

Dragutin Gostuški, musicologist, aesthete and composer, spent his entire professional life with the Institute of Musicology at SANU. In 1952. he joined the Institute on suggestion of Petar Konjović, and after graduating from two faculties (Faculty of Philosophy, Group for History of Art and Archeology, 1951; and Musical Academy, Department for Composition and Conducting, Class of professor M. Živković). Still a young research assistant, he started his long-term and prolific work in the field of music theory and musicology. From 1974 (when he was promoted to scientific counselor) until 1978, he was the director of the Institute.

Gostuški was born in Belgrade, on January 3<sup>rd</sup> 1923 and still a very young man, he showed an outstanding talent for art: besides composing, he also painted and sculpted. Although his successful musical works (the ballet *Remi* in 1960 and the *Concerto Accelerato*, 1961) were greatly appreciated and brought him rewards in the country and abroad, at the beginning of the 1960's Gostuški stopped composing.

Dragutin Gostuški's principal field of work was comparative aesthetics, a discipline he established in Serbia. He is still considered its only outstanding proponent. His theoretical work over many years resulted in a major study called *The Time of Art* (1968), a work which stands out as a unique synthesis of his views on key questions of art history and aesthetics. Gostuški was the first doctor of musicology in Serbia after the Second World War and the only one to defend his PhD thesis in Belgrade at the Faculty of Philosophy (Department for Pure Philosophy); and also the first to become interested in questions of music semiology. He was the founder and the president of the Organizational Committee for The First International Music Semiology Conference (Belgrade, 1973).

Gostuški's second book, a collection of essays called *Art in Lack of Evidence* (1977) also attracted the attention of the domestic intellectual and cultural public. Participating in all essential elements of Serbian musical culture, Gostuški was one of promoters and members of the BEMUS Board; Yugoslav Chorus Festivities (Niš); the October Gallery and the Jazz Festival, as well as a member of the International Art Committee with its main office at UNESCO in Paris (1958-1960).

His numerous appearances as a critic for Belgrade Television musical programs, established a stylistic standard of eloquent and simple speech as well as shrewd and witty opinions. From 1974 to 1980, Gostuški organized and directed, at the Institute of Musicology at SANU, scientific public panels called *Conversations about Science and Art*. Many eminent experts in the natural and humanistic sciences of the time participated. As a first-class intellectual of European scope, he followed with vigilant attention and commented upon problems concerning the cultural and political orientation of Serbian people.

An erudite, a thinker of encyclopedic knowledge and great powers of lucid expression, Gostuški was also the most prominent figure in Serbian music criticism. The texts he published, more than 400 of them, not only present a specific chronicle of Belgrade music life but also provide a model of superb style and original, often witty critical views on key phenomena of art as an integral part of life.

Dragutin Gostuški retired in 1988. He died on September 21<sup>st</sup> 1998.

A commemorative program dedicated to the memory of Dragutin Gostuški was held on December 16<sup>th</sup> 1998, in the atrium of the National Museum. On this occasion, a speech was given (which we publish in full) as well as a performance of Gostuški's most

popular choral piece *Scherzo in Sch*, given by the female chorus of the Music School "Kosta Manojlović", from Zemun, conducted by Jelena Brčarević. The commemorative program was completed with the presentation of fragments of a program dedicated to Stevan St. Mokranjac, a part of a series on the Birth of Serbian Musical Culture (1987, editor Snežana Nikolajević), the last big TV project in which Gostuški participated as the author of the screenplay and presenter.

Katarina Tomašević

## IN MEMORIAM

### ВЛАСТИМИР ПЕРИЧИЋ (1927-2000)

Смрћу Властимира Перичића српска и југословенска музичка култура остале су осиромашене за једну изузетну стваралачку личност од које су деценијама примале богате дарове. Перичићеви пријатељи и колеге жале пре свега за његовим вансеријским људским ликом, који су највише красиле несребична спремност да помогне, савесност и пожртвованост.

Властимир Перичић је рођен 7. децембра 1927. године у Вршцу. Основну школу је учио у Земуну (1934-1938), гимназију у истом граду (1938-1941) и у Београду (1941-1946). У средњу музичку школу при Музичкој академији у Београду уписао се 1941, на Музичку академију 1945. Дипломирао је на Одсеку за композицију, у класи Станојла Рајичића, 1951. године. Школску годину 1955/56. провео је на усавршавању на Академији за музику и драмску уметност у Бечу, у класи композиције Алфреда Ула. Током лета 1956. године присуствовао је курсевима за савремену музику у Дармштату.

Још као студент почео је да ради као хонорарни наставник солфеђа и основне теорије музике у музичкој школи "Јосиф Маринковић" (1948-1951). Касније је предавао теоријске предмете у Средњој музичкој школи при Музичкој академији, да би 1955. године био изабран за асистента на Одсеку за композицију Музичке академије. Године 1961. био је изабран за доцента на Одсеку за музичку теорију, 1965. за ванредног, а 1988. за редовног професора. Од 1971. године пребацио је тежиште свог педагошког рада на подручје историје југословенске музике на Одсеку за музикологију. Пензионисан је као редовни професор 1993. године, чиме нису биле прекинуте његове многоструке активности, пре свега на пољу музикологије. Године 1988. изабран је за дописног члана Српске академије наука и уметности. Његова *ноћ без јуџира* имала је датум 1. марта 2000. године.

Уметнички, интелектуални и људски капацитети Властимира Перичића били су у његовој личности складно укомпоновани. Био је један од најдаровитијих композитора своје генерације, чија су се дела одликовала инвентивним оживљавањем традиционалних форми и широким распонем израза. У основи романтичар, он би се вероватно најбоље осећао као савременик Сезара Франка и Рихарда Штрауса, живећи у време када је романтизам већ био прошао свој зенит, а афирмисала се импресионистичка поезика Клода Дебисија. Показивао је склоност ка

великим сонатним цикличним формама и полифоном обогаћивању музичког ткива. У његовом опусу посебно се истичу *Симфонијеџа* за гудачки оркестар (1957), *Симфонијски сџав* за велики оркестар (1951 – дипломски рад), *Гудачки квариџеџ* (1950), награђен на конкурс "Виоти" у Италији, *Fantasia quasi una sonata* за виолину (виолу) и клавир (1954) и два циклуса песама: *Ноћ без јуџира* (1959) и *Градинар* (1964). Можемо само да жалимо што је средином 1960-тих година Перичић престао да компоњује, да би се тек последњих година живота поново огласио. Тада је завршио давно започету *Сонаџу за виолончело и клавир* (1955-1996) и посветио се компоновању и транскрипцијама дела за кларинет и клавир. Засебно место у целом његовом опусу заузима последња композиција, хор *Кџо Боџ велиџ* (1998). Ово надахнуто дело посвећено је Студијском хору Музиколошког института, који га је премијерно, у присуству аутора, извео исте године у Галерији САНУ.

Дубоке трагове Властимир Перичић оставио је и на подручјима музичке педагогије и музиколошког рада. Његово фасцинантно знање из разних музичких и немудрих дисциплина било је увек на располагању студентима и колегама, а веродостојност податка који се од њега добијао није се никада морала проверавати. Била је општепозната његова прескромност, као и отпор ка прихватању толико заслужених признања.

Могуће је претпоставити да је прекид Перичићевог композиторске активности био бар делимично узрокован његовом посвећеношћу писању уџбеника и музиколошких радова од почетка 1960-тих година. Године 1961. појавила се *Наука о музичким облицима*, уџбеник који је писао у сарадњи са Душаном Сковраном и који је доживео више издања. Већ следеће године објавио је, заједно са Милутином Раденковићем, *Преглед науке о хармонији* за средње музичке школе, али и чланак *О додекафонској џехници*, наговештавајући на тај начин главне правце своје речи о музици: музичко-теоријски и музиколошки. Од изузетног значаја су његове монографије о Јосифу Маринковићу (1967) и Станојлу Рајичићу (1971), затим обимни аналитички приказ стваралаштва домаћих композитора *Музички сџвараоци у Србији* (1969), *Вишејезични речник музичких џермина* (1985), као и студије о композицијама на текстове из Вукове збирке (1987) и о астроакустици Јосипа Славенског (1984). Последњи Перичићев прилог уџбеничкој литератури био је драгоцен *Вокални кон-џтрајункџ* (1991). Подразумевало се да су важни и одговорни редакторски послови око издавања дела Јосипа Славенског и Стевана Мокрањца, који су укључивали и писање аналитичких студија и предговора, требало да се повере тако компетентном аутору какав је био Властимир Перичић. Стил његовог писања одликовао се лакоћом, јасноћом и убедљивошћу исказа, као и дискретним провлачењем личног става. Посебан квалитет ових текстова је живо и сликовито, увек сугестивно дочаравање музике коју је анализирао.

Сарадници Музиколошког института сматрали су Властимира Перичића за најкомпетентнијег колегу, ментора и провереног пријатеља. Сви међу нама који су дипломирали у време кад је он био професор на Катедри за историју музике имали су срећу да им он буде ментор при изради дипломских радова. Поуздан ослонац у раду, стрпљив и не-наметљив у давању савета, умео је да охрабри студенте кад им је реч подршке недостајала. Било нам је увек посебно задовољство да сарађујемо са својим колегом и, за млађе, бившим професором, обично приликом издавања зборника радова са научних скупова. Тада смо имали

прилику да много научимо, уживајући истовремено у пријатељским разговорима прожетим лудим и духовитим коментарима. Захвални Властимиру Перичићу за немерљиви допринос нашој музичкој култури, убеђени смо да припада онима које *бледа застџава смрти* неће избрисати из сећања потоњих генерација.

Мелиша Милин

### СТАНОЈЛО РАЈИЧИЋ (1910-2000)

Двадесет првога јула 2000. године, у Београду је преминуо угледни српски композитор и професор, академик Станојло Рајичић.

Станојло Рајичић је рођен 16. децембра 1910. у Београду. Прву подуку у клавиру добио је од своје старије сестре Радмиле. Основно и средње музичко образовање стицао је у београдској Музичкој школи (то је данашња Музичка школа *Мокрањца*) и у Музичкој школи *Стипанковић*: клавир је учио код Рајне Димитријевић и Руже Винавер, а музичкотеоријске предмете код Петра Крстића, Јована Мокрањца, Миленка Пауновића, Милоја Милојевића и Јосипа Славенског. Етномузиколог Владимир Р. Ђорђевић био је његов наставник певања у гимназији. На Клавирском одсеку Музичке школе, у класи Р. Винавер, дипломирао је 1930. године.

Из ђачких дана потичу и прве Рајичићеве композиције. Новембра 1928, у осамнаестој години, приредио је целовечерњи реситал својих романтичарских клавирских комада у препуној, одушевљеној сали Друге мушке гимназије. Ово његово солистичко наступање - и као композитора и као пијанисте - представљало је за оновремени Београд не само *curiosum*, него и праву сензацију!

Као стипендиста чехословачке владе провео је пет и по година на музичким студијама на Државном конзерваторијуму у Прагу. Године 1934. дипломирао је композицију (Рудолф Карел), а 1935. клавир (Алојз Шима). У главном граду Чешке стекао је и диплому Мајсторске школе за композицију, као ученик Јозефа Сука. Усавршавање у клавиру продужио је на прашкој Мајсторској школи (Карел Хофмајстер), а затим, приватно, на Музичкој академији у Бечу (Валтер Кершбаумер).

По повратку у Југославију, Рајичић је краће време био музички сарадник Радио Београда и професор клавира у Музичкој школи *Стипанковић* и у Средњој музичкој школи при тек основаној Музичкој академији. Чини се да је година 1940. била преломна за даљи ток његове професионалне каријере. Тада је, наиме, изабран за доцента теоријских дисциплина на Музичкој академији у Београду. У најстарију српску високу музичку школу уградиће четири деценије свога веома плодног педагошког рада (у партиципу се повукао 1977. као редовни професор и управник Катедре за композицију и оркестрацију).

Године 1950, пре него што ће навршити четрдесету годину живота, Српска академија наука и уметности уврстила га је, на предлог академика Петра Коњовића, у ред својих дописних чланова! Редовни члан Академије постао је 1958. Дужност директора Музиколошког института САНУ обављао је између 1958. и 1962, а од 1964. па све до 1999. био

је секретар Одељења ликовне и музичке уметности и члан Председништва САНУ. Марта 1975. изабран је за дописног члана *Slovenske akademije znanosti in umetnosti* у Љубљани.

\*\*\*

У српској музичкој култури друге половине 20. века Станојло Рајичић је оставио дубок и вишеструк траг: као композитор опсежног и значајног опуса; као успешан и утицајан музички педагог; као енергичан и истрајан организатор музичког живота; а посебно: као неуморан откривалац и промотор наших најмлађих музичких талената за чије се животне одржање и друштвену афирмацију предано борио.

Изванредно разноврстан и плодан музички стваралац, Рајичић се с успехом огледао у великом броју музичких родова и врста.

Подручју музичке сцене припадају: опера *Симонида*, телевизијске опере *Карађорђе* и *Беле ноћи*, моноопера *Дневник једног лудака*, као и више балета. Међу оркестарским делима налазимо шест симфонија, циклус од четири симфонијске поеме надахнуте српским народним епским песмама, *Концертну увертуру*, *Симфонијску свиту* и др. Ипак, у сфери симфонијске музике средишње место заузимају Рајичићеве инструментални концерти; компоновао је три концерта за клавир и оркестар, три за виолину, два за кларинет и по један за виолончело и фагот. Са својих десет партитура он је, уз Петра Стојановића, најистакнутији представник концертантнога жанра у српској музици.

Ако још додамо да је оставио пуну прегршт клавирске и камерне музике, онда ће се стећи утисак да је он био превасходно инструментални композитор. То је тачно, али из тога не произлази да му био неблизак медијум људскога гласа. Од његових вокалних дела добро су познати циклуси песама за глас и оркестар *На Лишару*, *Лисје жути*, *Четири пјесме Бранка Радичевића* и *Магновења*. Помињемо и кантату *Слепац на сабору*, збирке соло-песама са пратњом клавира, као и прилоге у нас ретко неговој форми мелодрама (*Гавран* - Е. А. По, *Гроб у жици* Б. Ђопића и др).

Композитор Станојло Рајичић родоначелник је - у Србији - читавог низа музичких врста. Он је у нашу литературу први унео концерте за клавир, кларинет, виолончело и фагот, затим форму симфонијског лида, као и телевизијску оперу и монооперу.

Стилска, естетска и музичкотехничка кривуља уметничког стваралаштва Станојла Рајичића може се сматрати парадигматичном за нараштај српских композитора школованих у Прагу у првим декадама 20. столећа. Имајући у виду ризике који прате сваку врсту уопштавања, ипак с извесношћу можемо говорити о пет јасно издиференцираних периода у еволуцији музичког језика и уметничког поступка код овога композитора.

Прве композиције састављене су под дејством 19. века: у клавирским комадима изведеним на матурантском концерту из 1928. разабриру се утицаји неколиких европских романтичара: Брамса, Регера, Скрјабина, Листа. Долазак у чешку престоницу и шокантан сусрет са радикалном авангардом којом је - преко атоналности, атематизма и четвртстепеног звука - зрачио овај музички центар средње Европе, условили су студентово опредељење за *ново* и *модерно*. Према Рајичићу никада неће постати заточником најекстремнијих поступака какви су додекафонија или Хабин

четвртстепени и шестостепени музички систем, прашки период свакако остаје она деоница стваралачког пута којом се српски музичар најдаље отиснуо од традиционалних стилова. Ова (друга) етапа његове уметности обележена је прихватањем експресионизма и експериментисањем с атоналношћу и атематском градњом музичког облика.

Повратак у Београд и суочење с другачијим хоризонтом очекивања домаће музичке публике, тј. са битно различитим музичким знањима, искуством, навикама и укусом наше тада још у непотпуној мери развијене музичке културе, довели су до језичког и стилског ублажавања, а потом, у истом смеру, и до садржајније изградње изражајних средстава његове музике. Бесумње, утицај друштвене средине на ново Рајичићево естетичко опредељење био је пресудан; погрешно је, међутим, мислити да је био и једини. Промену је свакако условила и природа Рајичићево личности. Његовим зрелим музичким остварењима и његовој личности печат су увек давали изврстан **романтичарски сензибилитет и жеља за комуникацијом**. Смиренија модерност дела које је компоновао пред избијање и током трајања Другога светскога рата, онај облик модерности који је значао да радикализам уступа место критичком обнављању традиционалних стилова (кроз проширени тоналитет, прегледнију форму и чвршћу синтаксу, уз још увек присутне реске експресионистичке акценте), добио је подршку београдске публике и критике у виду изврсног одјека који ће, на пример, имати радијско и концертно извођење балетске музике *Под земљом* године, године 1940. и 1941.

Четврта, додуше, краткотрајна фаза Рајичићевог стила стоји под директним упливом наших нарочитих политичких прилика из времена одмах после ослобођења. Идеолошки диктат естетике тзв. социјалистичког реализма довео је до повратка строгом, схематизираним облику и до врло упрошћеног тоналног говора.

Последња етапа стваралачког пута карактеристична је по постулирању зрелог уметничког стила, односно, његове музичке синтезе. Према речима Рајичићевог првог биографа, професора Властимира Перичића, сада се "чврста формална архитектоника (се) здружује са смелијим хармонским решењима која - полазећи од веома проширеног тоналитета - нарочито наглашавају политоналне комбинације."

Најуспелије партитуре Станојла Рајичића - према суду публике, критике, али и самога уметника - јесу: *Трећи клавирски концерт* (1950), *Други концерт за виолину и оркестар* (1946), циклус песама за бас и оркестар *На Лијару* (1951), опера *Симонида* (1956) и балет *Под земљом* (1940). Ова дела репрезентују стилски амалгам зрелог Рајичића, кога можемо сматрати - претходно одвојивши аксиолошке неадекватности карактеристичне за такву врсту поређења - Прокофјевом или Шостаковичем српске музике.

\*\*\*

Изузетно је била значајна делатност Станојла Рајичића на месту професора слободне композиције и оркестрације београдске Музичке академије. Он је у годинама после Другога рата постао један од најтраженијих југословенских музичких педагога. Строг али јасан у стручним и уметничким захтевима које је стављао пред своје студенте, сматрао је да без темељног знања нема ваљаног музичара. Он није желео да допусти да његови ученици доспеју у такву ситуацију у којој би си-

ромашно или несигурно знање спутавао урођени дар. Мислимо да Рајичићев лични естетички програм - онај из времена када је дошао до синтезе свога стила - дакле, озрачје модерно експресиивног неоромантизма, није суштствено утицао на начела његове педагогије. Лишен предрасуда и конзервативности у својим назорима, уз то још и добро обавештен о струјањима у западноевропској и америчкој музици (поменимо да је током академске 1954/55. год. провео осам месеци, са UNESCO - овом стипендијом, на студијском путовању по Француској, Немачкој, Италији, Швајцарској, Великој Британији и САД), он је успевао да пре-позна и правилно усмери индивидуалне способности својих студената. Но, оно што је сматрао фундаменталним принципом који не сме изневерити као *професор*, било је: да бисмо нешто у музици могли свесно и с пуном одговорношћу да одбацимо, то, најпре, морамо упознати и освојити као знање! Заиста, музичка дела његових бивших студената различита су до супротности, али их све повезује одлична техничка основа, сигурно владање занатом. Међу најистакнутијим протагонистима савремене српске (до 1991. и југословенске) музике значајну групу сачињавају Рајичићеви дипломанти композиције. Од његових осамнаест некадашњих студената помињемо Василија Мокрањца, Властимира Перичића, Петра Озгијана, Петра Бергама, Берислава Поповића, Мирјану Живковић, Милана Михајловића, Зорана Ерића, Веру Миланковић...

\*\*\*

Засебно поглавље плодотворног, динамичног и континуираног рада везује Станојла Рајичића за Српску академију наука и уметности. У највишој установи националне науке, уметности и културе провео је он равно педесет година. Као редовни члан, а нарочито као секретар Академијиног Одељења ликовне и музичке уметности - које је водио тридесет пет година - оставио је знатнога трага у обликовању све јаче и све дубље повезаности Српске академије с класичном музиком.

У последње две деценије шира публика Београда и Србије Станојла Рајичића познаје и захваљујући његовој колико разгранатој, толико и неуморној организационој делатности у Галерији САНУ. Идејни творац и зачетник, дугогодишњи, агилни и увек добровољни уредник и селектор музичког програма Академијине Галерије, академик Рајичић је огромно много учинио да Београд добије један од својих најредовнијих концертних простора. Од далеког 25. фебруара 1982. - када је овде приређен први концерт (било је то вече клавирске музике Василија Мокрањца у интерпретацији Зорице Димитријевић - Стошић) - па све до претпрошле године када је, са здравствених разлога, напустио свој положај у Галерији - Станојло Рајичић је несмањеном снагом, ношен младалачким ентузијазмом организовао концерте. За његова времена у Галерији САНУ је одржано преко хиљаду сто концерата уметничке и изворне фолклорне музике. Кроз ову институцију прошли су музичари из двадесет три стране земље и из свих република бивше Југославије. Наступали су вокални и инструментални солисти, камерни ансамбли и хорови, састави који оживљавају аутентичну народну музичку традицију. Галерија САНУ одавно има своју сталну публику; сви концерти су одлично посећени, а термини за наступања резервисани су по неколико месеци унапред.

Радећи на музичким пословима Галерије, професор Рајичић се предао систематској бризи о најмлађим музичким талентима. Увиђајући да, нажалост, нема екстензивног и усредсређеног рада у овој значајној области народне будућности, он је кроз аудиције у Галерији САНУ (као и другим путевима) откривао изузетно обдарену децу, борио се за њихову егзистенцију; својим утицајем и упорношћу - која је била без премца - израђивао им је стипендије за студије у земљи и иностранству, решавао питања куповине скувих инструмената, помагао им да добију станове. Његовој узоритој бризи за раст, мирно професионално сазревање - лишено материјалних брига - и јавну промоцију, дугује преко тридесет младих музичара. Међу њима су: Стефан Миленковић, Ненад Лечић, Лидија и Сања Бизјак, Илија Маринковић, Огњен Поповић. Боља задужбина Станојлу Рајичићу није потребна!

\*\*\*

Станојло Рајичић је био веома успешан композитор, педагог и организатор музичког живота. Вредности његовог рада рано су препознате, и он је добитник читавог низа награда, признања и одликовања. Међу најзначајнијима су: Седмојулска награда за животно дело (1968), Вукова награда (1986), Вукова награда за животно дело (1992). У Бечу му је 1975. додељена међународна Хердцова награда.

Академик професор Станојло Рајичић испунио је свој дуги живот сталним, непресахлим радом. Иза њега су остали његова породица и пријатељи, његове композиције, његови ученици и најмлађи музички таленти које је он својом очинском бригом извео на пут уметничке афирмације. Празнина која је наступила његовим одласком велика је, али је зато пребогато сећање на човека који је свој живот и рад посветио племенитим и духовним циљевима.

*Александар Васић*

#### НИКОЛА ХЕРЦИГОЊА (1911-2000)

Животно дело Николе Херцигоње оставило је значајног трага у српској музичкој култури. Пореклом из Хрватске (рођен у Винковцима, студирао у Загребу), највећи део своје делатности Херцигоња је везао за Београд, пре свега за Музичку академију на којој је од 1950. до 1975. године држао катедру за Општу историју музике. У том периоду настала су и његова најзначајнија композиторска остварења - сценски ораторијум *Горски вијенац* (1951), комична опера *Сјав'тије њамеј* на комедију (*Дундо Мароје* - 1961-64) и коначна верзија *Свечане њесме* (1959), његове свакако најпознатије композиције. Исто тако, највећи део његовог публицистичког рада везан је за београдску средину и поменути временски период.

Све три области деловања Николе Херцигоње - композиторска, публицистичка и педагошка, чврсто су повезане и испреплетане. Како по образовању није био ни музиколог ни историчар, већ композитор, Никола Херцигоња је своје радове из области музичке публицистике и критике, као и своја предавања, осмислио управо с тог аспекта. У својим

музичким написима врло здушно, чак и у полемичком тону, залагао се за стваралачке смернице које је и сам афирмисао као композитор. Речју и нотама Херцигоња се залагао за национални музички језик, инспирисан и проткан музичким фолклором, а који би био разумљив и лако пријемчив широкој публици. У својим расправама, попут оних о нашим композиторима Мокрањцу, Коњовићу, Славенском, Ивану Матетићу-Роњгову, као и о питањима масовне културе, аматеризма, очувања музичког фолклора - Херцигоња је заступао став да су више-мање сва велика дела национално обојена. Зато је сматрао да и наш једини исправан пут у креирању сопственог музичког идентитета представља ослањање на "живе фосиле", како је он називао народно музичко благо. Јер, "сва световна музика ослањала се у својим почетима (а затим и у својим процватима) на народне основе" (*Најиси о музици*, Београд 1971, 174). У том смислу за њега су као композитора два највећа узора били Модест Мусоргски и Леош Јаначек. Ова два великана словенске музичке баштине била су управо зато и омиљене личности Херцигоњиних музиколошких предавања на Музичкој академији.

Имајући потребу да својим студентима пренесе сопствено виђење музичке уметности које није било формирано само музиколошком анализом, већ је било стваралачки доживљено, професор Херцигоња се смело, и неуобичајено за нашу средину, определио за излагање тематски заокружених циклуса предавања о појединим великанима музичке прошлости (понекад чак само о појединим делима). Одбацујући за наше факултете углавном уобичајену праксу да се на предавањима прелази целокупна грађа предвиђена програмом, што је условљавало штурост у излагању материје, Херцигоња се одлучио на рискантнији, али свакако садржајнији, и у крајњем исходу кориснији начин минуциозне анализе одабраних музичких дела. Својим знањем и осећањем композитора следио је композициони поступак аутора о чијем је делу говорио и у својим излагањима је студентима живописно преносио стваралачки процес у настајању опера, симфонија, соло песама... Једном приликом је написао: "Када треба да - на пример, на предавањима - говорим о неком великом ствараоцу, осећам све више потребу да о њему што мање говорим, а да дам реч њему, да он сам говори кроз своја дела." (*Најиси о музици*, 310). Та његова медијумска улога у трансферу стваралачког процеса музичара из неких давних епоха ка младим људима чији је био професор, упутила је многе генерације у саму суштину музичке уметности. Сваки студент професора Херцигоње, који је предано одслушао његове вишемесечне курсеве о Баховој *Пасији њо Мајтеју*, Моцартовом *Дон Жуану* или Симфонији у *ге-молу*, о Бетовеновој *Девећој симфонији*, Вагнеровим операма *Трисћан* и *Изолда* или *Парсифал*, о *Борису Годунову* Мусоргског или Јаначековој *Јенуфи* - био је заувек упућен у тајну музичког говора. Све остало - датуме, биографске податке, спискове дела - студент је могао (и морао) да прочита у литератури (и, наравно, да полаже на испиту).

Нажалост, Никола Херцигоња је објавио веома мали број својих музиколошких анализа, и то углавном оне настале у првој деценији његовог педагошког рада. Бројне своје текстове - припреме за предавања, он је скромно називао компилацијама, сматрајући да то нису у потпуности оригинална ауторска дела. Но, уџбеници то и не треба да буду; они имају за циљ да помогну у савладавању одређене материје на професионалан, приступачан и занимљив начин. У том смислу,

текстови предавања професора Херцигоње, објављени данас, били би драгоцену допуна нашој штурој уџбеничкој литератури из области музикологије.

Ана Матовић