

MUSIC

AS

346

.B53

knj.233

UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY



Digitized by Google

UNIVERSITY
OF VIRGINIA
CHARLOTTESVILLE

С Р П С К А А К А Д Е М И Ј А Н А У К А

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

КЊИГА ССХХХИИИ

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ

КЊИГА 7

ВОЈИСЛАВ ВУЧКОВИЋ

ИЗБОР ЕСЕЈА

Уредник

СТАНА ЂУРИЋ-КЛАЈН

научни сарадник Музиколошког института САН

Примљено на X скупу Одељења ликовне и музичке уметности 22-XII-1952 год.

Научна Рибна

ИЗДАВАЧКО ПРЕДУЗЕЋЕ БЕОГРАД

1955

ACADÉMIE SERBE DES SCIENCES

MONOGRAPHIES

TOME CCXXXIII

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

№ 7

CHOIX D'ESSAIS

par VOJISLAV VUČKOVIĆ

Music Lib.

AS

346

. B53

knj. 233

Rédacteur

STANA ĐURIĆ-KLAJN

collaborateur scientifique de l'Institut de Musicologie
de l'Académie serbe des Sciences

Présenté à la X séance de la Classe des Beaux-Arts (Peinture, Sculpture, Gravure
et Musique) de l'Académie serbe des Sciences le 22 décembre 1952

BEOGRAD
1955

С А Д Р Ж А Ј

	стр.
СТАНА БУРИЋ-КЛАЈН: Есејистички рад Војислава Вучковића	1
Јозеф Хајдн	11
Моцарт и његово доба	34
Бетовенов назор на свет и његова уметност	40
Гаetano Доницети	52
Рихард Вагнер	56
Цезар Франк	62
П. И. Чајковски	67
Ромен Ролан	72
Јозеф Сук	79
Арнолд Шенберг	82
Морис Равел	89
Сергеј Сергејевич Прокофјев	93
Музички рококо	98
Историски значај музичког барока	105
Неоромантична камерна музика	110
Идеализам и материјализам у музици	115
Музички реализам	126
Музички реализам Стевана Мокрањца	136
О четврттоноској музици	145
Проблеми социологије музике	153
Савремени композитори на лондонском фестивалу	168
Савремена совјетска музика	173
Особеност тиквешког музичког фолора	183
БИОГРАФИЈА ВОЈИСЛАВА ВУЧКОВИЋА	190
БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА ВОЈИСЛАВА ВУЧКОВИЋА	196
RÉSUMÉ	199

ЕСЕЈИСТИЧКИ РАД ВОЈИСЛАВА ВУЧКОВИЋА

Делатност Војислава Вучковића, условљена друштвеним и културним приликама у нашој средини између два рата, била је веома разграната и разноврсна. Композитор, диригент, педагог, организатор, Вучковић је и по степену свога образовања и по личној култури и по музичком таленту био предодређен за музиколога. И потребе нашег музичког живота и наше још младе музичке културе наметале су рад на музикологији да би се одредили, обележили и учврстили многи нејасни појмови и решили нерешени проблеми, да би наука о музици помогла њеном правилнијем схватању. Међутим, за оно кратко време колико је радио (а које обухвата период од 1932 до 1941 године, дакле од студентских дана и првих студентских радова објављених у „Звуку“, до оних којима се већ пред рат афирмисао као јавни културни радник), Вучковић није могао услед множине задатака, па и због захтева који су се тада постављали, да се искључиво посвети одређеним музиколошким проблемима.

Као комуниста, као члан оне младе борбене интелигенције која је у времену изразито капиталистичког развоја Југославије имала као основни и примарни задатак борбу против таквог стања, Вучковић је свој уметнички рад увек тесно повезивао са политичком борбом. Отуда је у његовој делатности музичког писца увек основна идеолошко - политичка страна и увек осетна васпитна тенденција. Вучковић је тако чинио као политички борац који је за собом имао своје стручно знање, своје јасно усмерене идеолошке тежње, али и своје још темељно не формиране филозофске погледе.

Велики део његовог музичкоесејистичког рада резултат је оних задатака који су се код нас између два рата истицали на уметничком, а нарочито на идеолошком плану. То су већином предавања за поједине концерте, за Музичке часове на Коларчевом универзитету и друге приредбе, то су чланци у новинама и часописима објављивани већином поводом неких извођења или јубиларних датума. Тако његова активност музичког писца не иде искључиво на решавање музиколошких проблема нити на детаљно испитивање појединих музичких области него и на задовољавање свакодневних актуелних и конкретних потреба и захтева средине. А у тој области музичке литературе он је врло много учинио.

Одабирајући из његове заоставштине материјал за објављивање, средили смо га по најближим заједничким својствима која те

његове студије, чланци и есеји имају, тако да могу да претстављају извесне појединачне целине као групне теме, из чега се опет може закључити и шта је потреба њему наметала да пише и шта је овог аутора интересовало. Разуме се да овде нису објављени сви Вучковићеви радови, да су изостављене све дневне критике и мањи чланци или пак они написи чија је вредност била у њиховој тадашњој актуелности. Зато упућујемо оне који би се ближе интересовали за остале Вучковићеве радове на библиографију коју доносимо на крају књиге.

У Вучковићевој музиколошкој делатности по своме обиму долазе на прво место „Музика као средство пропаганде“, докторска дисертација којом је промовисан на Карловом универзитету у Прагу (штампана на чешком језику 1934 године у издању Карловог универзитета), ватим „Материјалистичка философија уметности“, објављена у посебној брошури 1935 год. у Београду и најзад „Музичка естетика“, последњи његов рад, који је већим делом остао у рукопису (једино је поглавље „Криза музичке естетике“ објављено у „Музици“ бр. 4 год. II, 1950). Те радове не уносимо у ову збирку с обзиром на њихову обимност и њихове заокружене целине.

Као музиколог марксиста Вучковић је највише тежио за тим да разјасни идеолошке проблеме у музици и да посматрање уметничког дела и уметничког стваралаштва осветли са становишта материјалистичке философије. Он тим проблемима приступа, сасвим разумљиво, са очигледном тенденцијом да одбрани материјалистичке тезе, доносећи притом приличну аргументацију, али како му стил није свуда пречишћен и начин изражавања прецизан, то му ни мисао није увек довољно убедљива. Осим тога, у време када је писао своје студије, Вучковић је као композитор био присталица и бранилац оног музичког правца који се тада сматрао авангардним, за њега су атематски и атонални експерименти западноевропских модерних као и четвртстепеностварења Алојза Хабе били врхунци напретка који је музика у свом дугогодишњем историском развоју постигла. Гледајући на тај начин на музичко стваралаштво, он није могао правилно да оцени и друштвену функционалност музике. Као пример узимамо есеј „Идеализам и материјализам у музици“; у њему, ослањајући се на тере А. Хабе о рушењу старих узаконених хармонских принципа, он иде чак тако далеко у присвајању нових хармонских средстава и одбацавању старих да каже да је у току музичке историје „квинтакорд постао неприкосновен стуб основне тоналне законитости музичког израза — а истовремено основна законска препрека музичке еволуције“. Штавише, покушавајући да примени дијалектичку формулу о противречностима, он савремени нетематски стил посматра као негацију негације (тј. тематски стил је негација примитивног нетематског, а модерни нетематски његова негација) и у томе види „укидање дијалектичких супротности досадашњег развоја изражајног материјала музичке уметности“. Формално гледано

и шаблонски примењена, ова формула наоко пристаје развоју композиционог стила. Међутим, ако посматрамо садржинску суштину савременог нетематског стила и његово друштвено дејство, тешко да ћемо га моћи прихватити као синтезу два прва ступња у развоју. Јер таква „негација негације“ не значи још прогресиван развој, како га замишља Вучковић, када не можемо да потврдимо и позитивно друштвено деловање нетематског стила.

Излажући друштвену функционалност музике, Вучковић то формулише на следећи начин: „Заједничко у развоју музике, тј. — оно што је тај развој омогућило у току историје, оно дакле што је у томе развоју и у музици историски битно јесте: веза музике са друштвеним потребама људи одређенога раздобља, њена улога у друштву, друштвена функција коју јој одговарајуће друштво додељује. По тој својој специфично друштвеној функцији (која значи конкретно претварање „музике за себе“ у „музику за нас“) — разликује се музичка уметност — од изражајних средстава као таквих“. Овако формулисани суд о друштвеној функционалности музике и њеном деловању у опречности је, међутим, са Вучковићевим ставом према деловној музици, чијим се изражајним средствима диви. Јер ако се „музичка уметност“ разликује од „изражајних средстава“, онда су управо изражајна средства модерне музике нешто што је у суштини „музика за себе“, па према томе дејство модерне музичке уметности нема улогу и значење „музике за нас“. Због недруштвеног карактера екстремних видова модерне музике (који је јасан и евидентан не само код нас него и у капиталистичким земљама и о чему се не смемо заваравати), што, међутим, Вучковић не признаје, побија се теза о друштвеној напредности и функционалности модерне музике узете у целини.

У даљем току ове студије Вучковић третира проблем често претресан у музичкој естетици о суштини апсолутне и примењене музике и разлици између њих и о подобности музике да емитује одређене идеје. Пошто је изнео естетичарске тезе које одговарају појединим историским раздобљима и појединим уметничким правцима, он извлачи из тога закључак који се састоји у антиномији да 1) музичка изражајна средства могу емитовати одређену друштвену садржину и 2) да је не могу емитовати. Но пошто је даље утврдио да је друштвено деловање музике могуће код оних композиција у којима је текст носилац идеологије, а није довољно образложио нити је каквим примером доказао да и апсолутна музика може имати одређену друштвену садржину, то се може извести закључак да апсолутна музика, сама за себе, као израз апстрактних идеја не може непосредно да изражава одређене идеје; она дакле делује тек друштвено примењена.

У чланку о Алојзу Хаби Вучковић са очигледном наклоношћу према своме учитељу и иницијатору четвртстепеног система у модерној музици настоји да нађе социолошко оправдање за такав уметнички израз. Он у теориским поставкама А. Хабе, као и у његовим

музичким композицијама, види не само доследно, непосредно примењивање овог система у пракси него и даљи, логични развој модерне музике уопште. „Разлика између њега (Хабе) и његових претходника је, дакле, пре свега и једино у томе што је он 1/4-тонски систем схватио не као транспозицију дијатонског у нов тонски материјал, већ као корак даље у развоју 1/2-тонског система, — што је дакле стварно започео онде где је 1/2-тонска музика свршила, а није делимично искуства 1/2-тонске прилагодио 1/4-тонској“.

По Вучковићу, Хаба се појавио у тренутку музичке историје када је музици претила или декаденција или угледање на старо или прибегавање фолклору као јединим излазима из кризе, и зато он сматра да је Хабино решење уметничке кризе, у коју је тада била запала модерна музика, једино које је ишло напред, али и сам додаје да је то „само привидно решење централног конфликта“, јер је велики раскорак између онога што је Хаба формално постигао и онога што је била потреба маса музичких консумента. Према томе, четврттонски систем*) А. Хабе само је значио напредак и усавршавање у формалном и композиционотехничком смислу, а никако не у садржајном, па није ни чудо што се није могао афирмисати као уметност доступна и потребна друштву, нао Вучковић тврди да би тај систем „имао све услове да успе и да постане општом својином свих људи.“ Зашто се то ипак није догодило (а Хаба је „лансирао“ четврттонску музику још пре четврт века) Вучковић налази оправдање у конкуренцији коју таквој музици дају оперете, шлагери и популарне арије из тонфилмова. Међутим, таква лака музика никада није и не би била конкуренција озбиљној и доброј музици продубљеног садржаја, рецимо музици из доба романтизма или класицизма, ако та музика одговара потребама и разумевању широког круга музичких консумента. Зато се неуспех четврттонске музике може сматрати само логичним неуспехом једног субјективистичког и до крајњих граница езотеричног правца, за који могу да имају разумевање само ретки појединци презасићени или са уско стручним интересом.

Овакав став према Хабином систему Вучковић заузима 1936 године, у време када је тек био дошао са студија у Прагу и када је још био под великим утицајем прашких авангардистичких струјања и експеримената. Међутим, већ две године доцније, он тражи и налази правилни уметнички израз у музичком реализму.

Музичка естетика и њена проблематика заузима централно место у радовима Војислава Вучковића. Њоме се он бави не само спорадично у појединим својим студијама него јој, што је резултат сталних преокупација у тој области, посвећује нарочиту пажњу у нео-

*) Задржавам овде Вучковићев израз четврттонски, који је дослован превод са чешког и немачког, да се не би реметило јединство текста, мада сматрам да је исправније рећи четвртстепени, јер овде није у питању делјивост појединих тонова, него делјивост размака између њих.

бјављеном рукопису „Музичка естетика“. Радови из те области и јесу оно што чини овога аутора понајвише музикологом и студије те врсте чине срж Вучковићевог музиколошког рада.

У есеју „Проблеми социологије уметности“ он покушава да да преглед естетичара уметности новијег времена, упоређујући естетику са социјологијом уметности. Он критички разматра како Тенове поставке у социологији уметности тако Гијоове и Хаузенштајнове, тражећи у њиховим доктринама тумачења најприближнија материјалистичким. Битно и ново у овој студији је његов став према естетици као науци: он искључује сваку узрочну повезаност између естетике и социологије уметности, сматрајући чак да је социологија негација естетике, да су у социологији уметности проблеми естетике „постављени с главе на ноге“, негирајући на тај начин естетику уопште. То се може прихватити утолико уколико марксистичка естетика са утврђеним и општепризнатим тезама још не постоји. То може бити тачно и када је реч о чисто идеалистичкој естетици. Међутим, не може се спорити да макар расејани и разбацани појединачни радови Маркса, Енгелса, Меринга или Плеханова не претстављају основе марксистичке естетике. Према томе, Вучковићево тврђење да је „социологија уметности једина и права наука о уметности“ мора се овде оспорити као тврђење човека који је тек почео да се бави истраживачким радом, тврђење које је, уосталом, и сам демантовао када је неколико година касније нависао своју „Естетику“.

Вучковић је преко изучавања естетских проблема, разуме се, неизбежно долазио до осветљавања појединих праваца у музици, па је и тим питањима посветио доста простора. Највише од свих праваца занимао га је реализам, што потиче свакако отуда што је теориско изучавање уметничких праваца, посебно реализма, било у склопу његових преокупација као композитора, тако да се у теориским саставима огледао донекле и његов развој као уметничког ствараоца.

Разлажући теориски музички реализам и тражећи његову дефиницију, Вучковић пре свега поставља питање какав изражајни језик тражи реалистичка оријентација. Као две основне карактеристике изражајног језика музике он поставља полифонију и хомофонију. Полифоничи даје следеће место и функцију у историји музике: „Полифонија настаје у раздобљима просперитета. Онда када је друштвеном слоју чији је она израз допуштено да се користи преимућствима свога надмоћног положаја. У фазама разграђавања и наглог усавршавања производних средстава. Онда кад на темељима животног благостања почињу да се уобличавају културне потребе дотичног друштвеног слоја... Полифонија је узмак пред проблемима стварности, пред проблемима друштва. Она је у борби, неутралисање те борбе, њено спиритуализовање. Полифонија је негација садржаја, сваког политичког и друштвеног програма уметности, иако као таква садржај и програм.“

Хомофонију карактерише овако: „Хомофонија је производ немирних времена. Она настаје у етапама прелаза. Онда када се друштвени односи почињу заоштравати. У тренуцима када се интерес друштва скреће са проблема свемира, науке и човека у апстрактном смислу, на проблеме човека у друштву, тј. на проблеме друштва. Хомофонија није узмак већ прихватање проблема стварности. Она није неутралисање, већ активизирање борбе. Хомофонија је израз потребе за друштвеном садржајношћу музике, за програмом друштвеним, па чак и политичким.“

У овако одртаним карактеристикама хомофоније и полифоније има и грубог схематизма и драстичног претстављања проблема, али се може наћи и узрок таквим формулацијама. Вучковић је, као марксистички писац, у тежњи да његова схватања буду изложена што јасније, уочљивије и убедљивије, да буду сведена на оне границе у којима се могла у оно време објављивати научна мисао, био наведен да прибегава и оваквим излагањима. Она би, при дубљој анализи и уз веће рашчлањење, показала да у суштини нису нетачна, али да само претстављање проблема не одговара правим научним формулацијама. Па ипак, нема сумње да су ове две паралеле и сувише оштро раздвојене, мада је јасно да Вучковић не искључује и преплитање и једног и другог, хомофоније и полифоније, али нам не даје довољно примера из музике у којој би хомофонија била изражајни језик у служби реализма.

Као првог музичког реалисту Вучковић нам претставља Мусорског. Реалистичне елементе у његовом стваралаштву налази пре свега у самим литерарним текстовима Мусорског, који обележавају његов став према уметности, нарочито у чувеном и често цитираном писму Стасову.*) Другу потврду за реализам налази у прерази „Бориса Годунова“, коју је Мусорски учинио према Пушкиновом оригиналу, нарочито стављањем народа у први план и стварним приказивањем односа између власти и народа. Најзад, трећу врсту реалистичних изражајних средстава види у музичким елементима из којих је саграђен „Борис Годунов“, односно у избору средстава којима се Мусорски служи; из тога извлачи као битне стилске карактеристике музичког реализма уопште: 1) хомофонију као струк-

*) „Уметност није циљ већ средство да се са људима дође у контакт. Истина, ма како горка, смела, искрена реч људима у лице — ето мога правца, ето шта хоћу и ето где бих се бојао да не промашим.“ Међутим, могле би се цитирати речи Мусорског које још боље карактеришу његов реализам: „Ево шта бих ја хтео. Да моја лица говоре на сцени као што говоре живи људи, али уз то тако да карактер и снага интонације лица, потпомогнутих оркестром који би чинио музичку потку њиховог говора, непосредно постижу свој циљ. То значи да моја музика мора бити уметничко остварење људског говора у свим његовим најфинијим преливима; тј. звуци људског говора као спољни изрази мисли и осећања морају без претеривања и усиљености постати музичка истина, тачна, али (ово „али“ читај: а то значи) уметничка, високо уметничка. Ето идеала коме ја стремим . . .“ (Из писма Л. И. Шестаковој).

турални функционализам, 2) мелодиски функционализам и 3) хармонски функционализам.

Вучковић је на примеру Мусоргског покушао да „дефинише појам музичког реализма, одреди његов специфични домен, фиксира његове идејне и стилске манифестације“, не улазећи у то какви су реалистички елементи код других аутора реалистичког правца. Штавише, он например, пориче да је Јаначек реалистични композитор јер Јаначеков мелодиско-речитативни принцип изградње музичке фразе није условљен реалистичним ставом уметника према друштву. „Јаначек не иде за проблемима друштвене стварности“, каже Вучковић, „и са реалистичном друштвеном тематиком његова начела не претстављају јединство које би оправдало назив музичког реализма.“ Међутим, две године касније, Вучковић, мењајући донекле свој суд, признаје и Стевану Мокрањцу реалистичан израз, мада његов политичко-идејни став карактерише као скретање од социјалистичких идеја Светозара Марковића ка слободном зидарству, односно као идеолошки компромис. Особености Мокрањчевог реализма види у:

1) избору типичнога у музичко-поетском изразу народне уметности;

2) јединству идејног и емоционалног у уметничкој обради;

3) облику руковети као синтези садржајне фолклорне основе и њене уметничке сублимације. Па ипак, ни Мокрањчев реализам није, по Вучковићу, потпун јер се исувише ослањао на аутентични народни мелос уместо да му он послужи за шире уметничко оплођење. Мада су понеке карактеристике које Вучковић овде износи као типичне за реализам уствари тако опште да би се могло пренети и на композиторе других правца (рецимо јединство идејног и емоционалног у уметничкој обради), оне су огледало пишчеве смелости у истраживању, па и његове добронамерности према композиторима које хоће да уврсти у правац којем је наклоњен и који сам сматра за најпозитивнији. Но ако се упореде битне одлике реализма које он наводи посебно за случај Мусоргског, посебно за Мокрањца, не може се човек отети утиску да ту нема јединства у погледима, односно да је сам реализам остао недовољно осветљен, протумачен и прецизиран.

Аналишући остале стилске епохе и правце у музици, Вучковић често проширује своја стручна тумачења узгредним детаљима у толикој мери да она скоро одвлаче од главне теме. Да би дошао, на пример, до тумачења стилских особености Барока у музици, он нам даје — у једном релативно малом напису — цео историски пресек времена са обиљем података и о привредном, војном, филозофском, књижевном и општеуметничком степену развоја дотичне епохе. То је, у принципу, исправан историскоматеријалистички метод анализе појединих друштвених појава, али се овде стиче утисак да овај млади аутор још није био потпуно овладао тим методом да би могао пластично да изнесе и издвоји суштину проблема од осталих пода-

така. Његово приказивање појединих музичких епоха и стилова често је загушивано мноштвом ванмузичког материјала, тако да се понекад тешко разазнаје срж проблема.

На исти начин, захватајући широко у позадину главне теме Вучковић тумачи неоромантичну камерну музику. Желећи да претстави и изнесе корене и узроке постанка неоромантизма, он се претходно дуже задржава на објашњавању романтизма као уметничког правца и погледа на свет. Притом приказује романтизам као општу појаву са негативним својствима која су заједничка свему што је романтизам створио, не видећи у њему и активизаторске позитивне елементе, не разликујући пасивни од активног романтизма.*) Међутим, приказујући епоху Рококоа и њене карактеристике, он много непосредније прилази тој материји и са много више музички битнога тумачи овај уметнички правац.

Један низ студија и чланака о појединим музичким личностима Вучковић је још за живота издвојио из часописа у којима су били штампани и прештампао их у посебној књизи „Музички портрети“. У низу и по реду како су у тој књизи објављени, ти портрети не чине неку историску или стилску везу, јер су и они били писани по потреби како се кад указивала за илустровање каквих концерата или за помен о каквом јубилеју. Тако „Портрети“ обухватају музичаре од XVIII до XX века, од Хајдна до Ромена Ролана. Овом низу портрета додала сам и портрете Чајковског, Новака, Сука, Прокофјева и Шенберга, који су делом били остали у рукопису, а делом штампани у појединим часописима.

Један од најпотпунијих и најобимнијих портрета је онај о Хајдну. У њему Вучковић са темељном документацијом износи битне карактеристике камерног, симфониског и сценског стваралаштва овог бечког мајстора. Четврти одељак ове студије посвећује пореклу и развоју симфоније до Јозефа Хајдна и врло детаљно и студиозно излаже историски развој тог облика и све фазе кроз које је прошао до оног ступња какав је постигнут у Хајдновим опусима. Потом даје сумарну анализу појединих најкарактеристичнијих његових симфонија и на крају извлачи закључке о друштвено-историским моментима који су утицали на развој симфониског облика. Но ту се у писању и излагању опет појављује поступак који бисмо могли назвати схематским и симплицистичким: историске моменте о којима је реч Вучковић понекад сувише неадекватно и драстично доводи у везу са појединим музичким особеностима, у овом случају са особеностима сонатне форме — што је тешко прихватљиво као паралела и

*) Притом мислим на правилно диференцирање романтизма, које је Максим Горки овако дефинисао: „Пасивни романтизам настоји да човека помири са стварношћу, улепшавајући је, да га отргне од стварности бесплодним удубљивањем у сопствени унутрашњи живот, или тражењем идеала у историској прошлости; активни романтизам настоји да појача човекову вољу за живот, да пробуди у њему бунт против стварности, против сваког угњетавања.“

тумачење односа између друштвених збивања и формално-техничких, стручних појединости у једном музичком делу. Када он напр. каже да се у преношењу тежишта музичке радње са експозиције на спроводни део сонатне форме „одражава померање критичког односа грађанства према феудализму са терена пародичне антитезе на терен стваралачке уметничке синтезе осећајних елемената откривених у сукобу са феудализмом“; или да увођење и одомаћивање форме варијација „одражава процес еманципације грађанског човека предреволюционарне епохе“, и када, дакле, та тврђења не поткрепљује конкретнијим аргументима ни примерима, онда је тешко веровати у постојање једне тако просте и једноставне везе која постоји између датих друштвених околности и таквих формално-техничких композиционих детаља. Много су пак уверљивија Вучковићева тврђења да менует, који је ушао као став у симфонију, одражава „тежњу грађанства за демократизацијом културе“ или да специфична употреба нових инструмената и повећан значај ударачких инструмената одражава „одлучну, иако поступну ликвидацију духовних атрибута аристократске музике, наглашавање борбеног карактера грађанске психе, која у свом рефлектовању драматичног историског збивања тражи нова средства којима би га изразила“.

У портрету Вагнеровом Вучковић се, поред општег лика композиторовог, осврће на значај „Тристана и Изолде“ и на улогу коју је то дело имало у развоју светске музике. Основна теза коју он овде поставља јесте значај и улога Вагнера у културној историји. Притом он оштро разликује вагнеризам уопште од „тристановштине“ и сматра да је вагнеризам као културна појава остао у границама свога раздобља, док је „Тристан“ по свом утицају далеко премашило остала Вагнерова дела, што је несумњиво тачно. Остали портрети који се овде објављују јесу сумарне опште слике појединих стваралаца, написане увек каквим пригодним поводом и они попуњују велику празнину која у литератури те врсте код нас постоји.

Као присталица модерне музике у свом композиторском раду, Вучковић је велики део свога есејистичког рада посветио проблемима савремене музике. Међу такве радове иде и студија о савременој совјетској музици. Иако писана у условима предратне цензуре, када је многа мисао морала да буде езоповски завијена, иако је за оно време било природно да аутор ове студије буде свим срцем заступник тадашње совјетске идеолошке линије, студија је писана са таквом објективношћу да јој није данас потребно никакво кориговање нити актуализовање.*)

*) Притом морам указати и на то да с обзиром на већ поменуте чињенице у вези са цензуром, односно с обзиром на опрезност с којом је он, пишући, морас да поступа (јер је, изгледа, имао намеру да чланак објави, али до тога није дошло) многим цитатима није наводио ауторе, што није случај само у овој студији него и у многим другим. Уколико сам знала и могла наћи изворе навела сам их, међутим за све нисам могла утврдити порекло и тако су понеки цитати остали анонимни.

Доследно својој композиторској преоријентацији ка реализму, коју је последњих дана пред рат доживљавао, Вучковић је тек тада био почео да се бави и теориски музичким фолклором као једном од полазних тачака у реализму. Да је остао у животу, нема сумње да би своје фолклорне студије још више разгранало и продубио и да би се, можда, био чак потпуно посветио овој музиколошкој грани. О томе нам сведочи једина фолклорна студија, коју је оставио у рукопису, о особеностима тиквешког фолклора, писана врло студиозно, са детаљним стручним улажењем у суштину проблема.

У својој „Музичкој естетици“ у поглављу „Криза музичке естетике“, Вучковић пише: „Пословица каже: *De mortuis nihil nisi bene*. А мени се чини да праведности и истини коју она садржи најбоље одговара ако се *објективно критиком* из некадашње делатности мртвих извуче само оно што може служити *доброу живих*“. Тај ми је цитат самог аутора који је предмет ове анализе добродошао и помагао. Ако сам се од неких тврђења оградил, ако сам на неке странпутице указала, — било је, верујем, *објективном критиком*, за добро живих. А изван тих ограда остало је много доброга и позитивнога у настојањима и делу Војислава Вучковића, те оваква критика неће ниуколико умањити улогу и значај који је он имао и који и данас има у нашој музичкој култури.

Стана Ђурић-Клајн

ЈОЗЕФ ХАЈДН

и његово дело

У мају 1909, пре 30 година, одржан је у Бечу интернационални музички конгрес, посвећен 100-годишњици смрти Јозефа Хајдна. Музиколози старог света искупили су своја научна искуства да одреде домашај најсуптилнијег културног наслеђа које је оставио један плебејац, човек поникао у народу, из кога је говорило животно искуство, оштроумље и хумор простога народа. „Месечни билтен међународног музичког друштва“ из 1909/10 сачувао нам је све драгоцене прилоге проучавању Хајдновог дела, са Бечког конгреса. Али музика Јозефа Хајдна није само својина музиколога, она није историска знаменитост славних музеја и библиотека, напротив — она је најубедљивије порицање свега преживелог и мртвог, неопходни живи састојак културне хране савременог човека. Историчари и музиколози говорили су о Хајдну, — али Хајдн није говорио о себи. Он је сликао живот, друштвену средину и људе свога доба са толико дубоког познавања и оштроумног психолошког запажања, са толико истине, колико није у стању да пружи ниједан музеј, ниједна историја, ниједан докуменат о томе времену. Његова музика продужила је да живи и да оживљава атмосферу једног културом изванредно богатог историског раздобља. Интерес за Хајдна умногостручио је извођење његових великих остварења, а уједно дао потстрека за проучавање мањих или мање познатих и признатих. Систематског сређивања и издавања његових дела подухватио се Мандишевски 1908 године. Али право откриће Хајдна имало је да дође тек после Бечког конгреса.

Многи површни, пренагњени и нетачни судови о Хајдну подвргнути су коректури. Прилично афирмисано било је на пример уверење да је Хајдн као оперски композитор безначајан. Творац симфоније и гудачког квартета засенио је једног од оснивача немачке „опере буфо“. И веома дуго историчари су пренебрегавали ову изванредно значајну област Хајдновог стварања, — импресионирани гигантским остварењима Моцарта у њој. Чак ни Бечки конгрес није разоткрио ову заблуду. Требало је извући из архиве његове партитуре *Der Apotheker*, *Verga costanza* и *Orlando Paladino*, доказати да су оне значајније од партитуре *Armide*, открити специфичне елементе Хајдновог оперског стила, да би се исправила историска грешка, не малог значаја. Заблуда је уосталом утолико већа што Моцартова драмска дела не значе онакав формални допринос развоју оперског облика какав им се по-

грешно приписивао. *Отмица из Сераја* је на пример *Singspiel*, иако је баш у то време наступила такозвана „криза овог бечког сценског облика; *Фигарова женидба* и *Così fan tutte* су адаптација италијанског *buffo*-стила; *Don Juan* је то исто под називом *dramma giocoso*; *Чаробна фрула*, — врхунац Моцартовог драмског стварања и његово последње дело у овој области, — поново је *Singspiel*. Вредност и снага Моцартовог оперског стварања није дакле била у формалној напредности, већ у богатству садржаја, у истинитости и квалитету музичких идеја, у драмској продубљености радње. Очигледно је неправедно било ниподаштавање Хајдновог оперског дела, које додуше не достиже опсегом Моцартово, али му не заостаје квалитетом. Најзад не треба сметнути с ума да је Моцарт имао боље либретисте и да је један од његових последњих сарадника био нико мањи до Бомарше, који му је унапред обезбедио половину успеха. Хајдн је и ту био лошије среће. Данас је, међутим, несумњиво да је Хајднов урођени простонародни хумор, који је тако суштински обогатио италијанске *buffo* опере специфичним средњоевропским грађанским елементима, у многоме прокрчио пут Моцартовог оперског стварању.

Слична омашка догодила се приликом одређивања вредности Хајдна као утемељача симфоније. Слава творца модерног сонатног облика и оснивача модерног оркестра потпуно је потиснула заслуге мајстора хомофоновог симфониског става. То је узрок околности што се од 140 симфонија, колико их је Хајдн написао, данас налази на репертоару нешто више од 20, и то баш оних које су инструментално и формално најнапредније. Јест, оне су изванредне, и свака ко би порицао њихову лепоту и њихов значај учинио би неправду. Али зар није неправду учинио онај који је због њих изгубио из вида да је преокрет што га је Хајднова музика проузроковала био последица промене карактера и садржаја у музици, која више није служила пропаганди блештавог сјаја и раскоша барокних дворова већ њиховом исмевању. И зар тај промењени карактер музике није предусловио формални преокрет, који је само спољни вид и последица садржајне суштинске промене музичког израза, — а нипошто не узрок? Несумњиво јесте. Овај потврдни закључак потстакло је многе на дубље изучавање Хајднових симфонија. Један од резултата било је откриће изванредне *c-moll* симфоније, коју је Молинари триумфално пронео кроз свет, као и недавни проналазак *Едимбуршке симфоније*, почетком XIX века штампане у Амстердаму, па затим загубљене и наново пронађене ове године у Едимбуршкој библиотеци. •

Још једна омашка исправљена је недавно. Хајдн је као проналазач модерног сонатног облика наткрилио заслуге Хајдна као творца симфониског менуета. Кречмар је оправдано приметио да иако Хајдн није увео менует у симфонију, он му је обезбедио право грађанства у њој. А ова одлика није оцењена по заслуги. И то опет због тога што је историчар преценио формалну на рачун садржајне стране музичког развоја. Менует у Хајдновој симфонији није исто што и ме-

нует у Баховој свити. Свита је циклична форма састављена из стилизованих народних игара. Симфонија је највиша степеница на лествицама формалног усавршавања музике. Увођењем менуета у симфонију као обилатног трећег става, Хајдн је демократизовао симфонију — оплодио је народним осећањем и приближио народу. Ова промена није остала без утицаја на Хајднову мелодику, инструментацију, форму и музику у њеној целини, чију популарност тешко можемо на други начин убедљивије протумачити. Велик број сличних примера са новим моментима у изучавању Хајдновог дела могао бих навести када би то био предмет овог састава. Мени је међутим стало овде само до тога да узгредно покажем какво дубоко интересовање постоји за музику Јозефа Хајдна, чију је 130-годишњицу смрти прославио сав културни свет.

Исте године кад и Бомарше, 1732, родио се Хајдн. Али док је Бомарше, син скромног часовничара, прокрчио себи пут од незнатног плебејца до моћног финансијера са племићском титулом, који ће имати видног удела у државном животу своје земље, који ће засенити не само великаше већ и краљеве, Хајдн је — упркос свом генијалном таленту, читавог живота остао у сенци својих мецена, потуцајући се од једног до другог. Он није имао срећу, као Бомарше, да „за кратко време добије све за чим би могли тежити његови савременици“... Већ је био срећан када је као осмогодишњи дечак примљен за вокалисту дома Св. Стефана и за питомца у конвикту.

Систематско музичко образовање било му је онемогућено и он је са напором успео да се упозна са мање значајним делима уметника који су онда били на цени. Међутим и то је било претерано добро према ономе што ће доћи, јер, када је 1749 изгубио гостопримство конвикта, није му преостало ништа друго до да се прехрањује свирајући по свадбама, крштењима и сличним пригодним свечаностима. У то време срећнији Голдони реформише талијанску комедију. Нешто касније „ореза buffa“ тријумфоваће у Паризу, а Хајдн је за све то време потуцало коме је главни проблем обезбеђење егзистенције. Годину дана пре Моцартовог рођења, 1755, Хајдн је као учитељ клавира успео да продре у више друштвене кругове, где га је запазио а затим позвао у своју капелу кнез из Фирнберга. Први пут тада Хајдн је доашо у прилику да се посвети себи и музици. Први његов гудачки квартет настао је у то доба под најнепосреднијим утицајем народне музике, са којом је био у тесном додиру. Учествојући у Фирнберговом камерном ансамблу Хајдн је упознао знатан део дотадашње камермузичке литературе. А када га је Фирнберг препоручио кнезу Морцину, Хајдн је постао капелник, и већ 1759 године написао је своју Прву симфонију. За време службе код Морцина Пичинијева *La buona figliuola* отворила је славни период рода *ореза buffa*. С овом музичком врстом Хајдн ће имати прилике да се изближе упозна после 1761 године, када је примљен за другог капелника чувене капеле кнеза Естерхазија. У Ајзенштату, када му је било 36 година, написао је своју

веома успелу оперу буфо *Апотекар*. Три године после тога настали су његови квартети из опуса 20, познати под именом *Sonnenquartette*, у којима је Хајдн први пут већу пажњу посветио контрапунктској обради става. Познато је да су ови квартети две године после тога инспирисали Моцарта за композицију шест такозваних *Контрапунктских квартета*. Све до 1790 Хајдн је уживао покровитељство кнеза Естерхазија. Године 1791 и 1792, а затим 1794 и 1795, боравио је у Енглеској. То је доба његовог најзрелијег симфониског стварања, у коме су настале славне Лондонске симфоније. Када је 1794 капела кнеза Естерхазија, која је била привремено распуштена, поново обновљена, Хајдн је поново позван за капелника. Последња велика дела су му ораторијум *Die Schöpfung* (Стварање света) и *Die Jahreszeiten* (Годишња времена). Умро је 31 маја 1809.

1.

Сонатни облик није само најзначајнија формална тековина музичког развоја XVIII века, већ плод дугогодишњих напора који су били управљени у циљу смењивања доминантног облика преткласичне, феудалне, барокне музике, облика фуге. Било би неправедно приписати стварарње сонатне форме једном човеку, па ма то био и Јозеф Хајдн, али је још мање праведно због тога потценити Хајднов удео у њеном стварању. Елементи из којих је настала ова тековина музичког развоја били су дати у делима неких Хајднових претходника и савременика. Али су у тим делима они остали елементима. Хајдн је био први који је схватио да је сонатни облик нужна синтеза тих елемената у развоју који их је условио, а ово револуционарно откриће било је и исто онолико отсудно по развој музике колико и сви напори који су до њега довели.

Назив „соната“ поникао је, читав век пре Хајдновог рођења, у делу венецијанског композитора Ђовани Габријелија „*Canzone e sonate*“. Композиције које су испуњавале ову збирку биле су подељене у две групе од којих су прве — канцоне — предвиђале вокално извођење, а друге — сонате — инструментално. Порекло назива соната је у глаголу „*suonare*“, што значи звонити или свирати. Буквални превод термина био би: композиција која се изводи на каквом инструменту. Од Ђовани Габријелија „соната“ означава поред тога композицију која се изводи у цркви за разлику од „канцоне“, која је била профана врста музике. Неки историчари, међу којима и Грацијан Чернушак, виде у „канциони“ прототип камерне музике, а у „сонати“ зачетак „симфоније“ и „концерта“. Други пут срећемо се с називом „соната“ на почетку XVIII века у делима Вивалдија, Торелија и Перголезија. Такозвана „соло-соната“ била је свака камерна композиција за виолину уз пратњу генералног баса, без обзира на облик, док је „трио-соната“ подразумевала два дисканта, мелодиска инструмента уз пратњу генералног баса, такође произвољне форме. Ни овде се појам соната не односи на структуру, облик композиције, али још

увек наилазимо на разликовање световне „sonata da camera“ од црквене „sonata da chiesa“.

Трећи пут срећемо назив „сонате“ у делима Јоханеса Кунауа, значајног композитора клавирске музике на почетку XVIII века. Код њега она означава клавирску композицију од неколико ставова, много сложенију од „свите“, али формално још неразвијенију у савременом смислу речи. Код претходника и савременика Хајдновог Доменика Скарлатија наилазимо први пут на назив „сонате“ који подразумева извесну, одређену, иако примитивну формалну концепцију дводелног сонатног облика.

Појаву „класичне сонатне форме“ најбоље ћемо разумети и проумачити кад будемо открили услове музичког развика који је до ње, по линији усавршавања облика, довео, и подлогу на којој се тај развој одвијао.

За разлику од „фуге“, врховног облика вишегласне полифоне музике преткласичне епохе, „класична соната“ је типична форма хомофоног стила. То је чињеница исто онако као што је чињеница и то да се на подручју „свите“ облик са „француском увертиром“ сматрао у првим деценијама XVIII века изванредно значајним, да би око 1740 год. био проглашен застарелим, нарочито с обзиром на „фугатски рад“, тај нераздвојни атрибут „француске уверитре“.

Чињеница је даље то да „сонатни облик“ није значио наставак „фуге“ нити усавршавање формалних принципа на којима је ова поникла, већ њихову негацију.

Чиме је била мотивисана та негација? У чему је основ изградње „сонатног облика“?

Одговорићу одмах: тиме и у томе што је друштвени развој током XVIII века био упућен у правцу све већег заостравања основних друштвених антагонизама који ће избити на површину 1789, чиме је проузрокована потреба за утркивањем уметности у свакодневни друштвени а посредно и политички живот, што је повукло за собом битну измену садржаја, програма, карактера и форме уметности. Јер не треба заборавити да полифонија, као плод периода стабилности и социјалног затишја и израз друштвеног благостања, значи „узмак пред проблемима стварности“, да је она „негација сваког политичког и друштвеног програма уметности“, хомофонија међутим, као производ немирних времена и заострених друштвених сукоба изражава тежњу за друштвеном конкретизацијом музике, за њеним стављањем у службу одређене друштвене идеологије. На пољу оперске музике то је одлучно за постанак опере buffa. На пољу „апсолутне“ музике у тој промени друштвене функције музике лежи зачетак формалног развоја који ће одвести „сонатном облику“.

Ослобођење од „фуге“ и прилажење „класичној сонати“ није се, природно, одиграло преко ноћи. То је дуготрајан процес који се одвија на подручју „триосонате“ и у области клавирског стварања познатог под називом „галантни стил“.

Прва формално револуционарна новина тога стварања била је напуштање одређеног броја строго изведених и разрађених гласовних деоница (што је битна особина „фуге“ и полифоније уопште).

Друга новост, узрочно повезана с првом, био је губитак само-сталности басове дионице која се често претвара у фигурирани трозвук и тако формира хармониски, вертикални ослонац мелодије.

Трећа промена је ослобођење мелодије од ритмичке монотоније „фугине“ теме и њено наслањање на живахне фигуриране народне песме.

Четврта новина је појачање периодиске симетричности мелодије, које има за последицу стабилизацију главних хармонских функција и њихову примену у „модулацији“.

Пета реформа је појава неприпремљених дисонанца у хармонији и њихово „неправилно“ разрешење, дакле ослобођење хармоније.

Све ове елементе наћи ћемо у делима Карла Филипа Емануела Баха, Доменика Скарлатија, Телемана, Матезона, Штамица и других. Из тих елемената, који су код њих још увек и пре свега појединачни плодови процеса ослобађања од „фуге“ и полифоније, настала је прва дводелна соната Доменика Скарлатија.

Соната Де-дур, седма по реду у збирци од 25 које је одабрао и ревидирао Сауер, пример је на коме се то јасно види.

Она почиње тоналитетом Де-дур и током првог дела модулира у доминанти А-дур, тоналитет у коме каденцира аутентичном каденцом. Други део почиње на доминанти и враћа се у основни тонични тоналитет Де-дур. Читава форма изграђена је на почетној реченици од 4 такта која, дословно поновљена, сачињава осмотактну периоду. Прво што пада у очи је то да основна мисао нипошто нема карактер теме у поређењу с „фугом“. Она се састоји из ланца једнотактних мотива. Сваки од тих мотива могао би се употребити као почетак посебне теме. Њихово повезивање у целину проузроковало је ванредно строго ритмичну периодизацију 2+2 такта, што се противи основном принципу „несиметричне“ теме код „фуге“. Најзад, читава периода остаје у основном тоналитету изузев 4. и 8. такта, који се прелазно дотиче доминанте, тако да се ни у наставку тоналитета не мења.

Нова периода од 3 + 2 такта не доноси ништа ново ни у мелодској грађи нити у тоналитету. Тек по њеном завршетку долази кратка модулација у доминанту. Одатле, па све до краја првог дела, остаје (уз незнатна отступања) доминантни А-дур тоналитет.

У другом делу сонате понавља се први одломак периоде на доминанти, а други почиње наглом модулацијом. Дванаест тактова од почетка другог дела периоде претстављају тематску обраду основне мисли од 4 такта и тај одељак значи ембрио будућег великог „спроводног дела“, т.зв. „Durchführung“ сонатног облика у „класичној сонати“ Хајдновој. Затим долази модулација у Де-дур, којим се други део, а тиме и сама соната, завршава.

Основни карактер композиције је изразито хомоген како у детаљима које сам анализирао тако и у целини. Оно, међутим, чега још нема, то је Друга тема у „експозицији“ и средњи „спроводни део“. Обележје Скарлатијеве „сонате“ много је више у наглашавању опозиције према полифонији и „фуги“, него изградња нових хомофоних облика који би синтетизовали елементе стечене у обрачунавању са традиционалним.

У делима манхајмских мајстора са Штамицом на челу и остварењима Јозефа Хајдна доћи ће до те синтезе.

Дводелна соната Скарлатијевог типа са хармонском базом тоника — доминанта, на којој је изграђена, послужиће као модел за формирање т.зв. „експозиције“ или првог дела „класичног сонатног облика“. Тематска обрада мелодиског материјала на почетку другог дела Скарлатијеве сонате прошириће се у стамосталан т.зв. „спроводни део“, а понављање експозиције после „спроводног дела“ формираће „репризу“ или завршни део троделне „класичне сонате“. Тај тип „сонатног облика“ претставља на пример Хајднова соната бр. 9 у Ес-дуру, за клавир.

Ритмички маркантној првој теми на тоничном тоналитету, Хајдн супротставља ариозо, лирску другу тему на доминанти. Спроводни део почиње доминантом а изграђен је на мотивима прве и друге теме. Реприза претставља скоро дословно понављање друге теме у основном тоналитету, из кога, међутим, убрзо модулира тако да се друга тема не појављује на доминантни већ на тоници. Сличан облик Хајдн остварује у првом ставу свог гудачког квартета опус 54, бр. 2., у Це-дуру, с том разликом што спроводни део углавном изграђује на првој теми. Ова два типа сонатног става најчешће ћемо срести код Хајдна у уводним деловима његових камермузичких дела. И у симфонијама их има. Али код симфонија Хајдн често скраћује другу тему у експозицији да на њен рачун дода лагану интродукцију и посебан завршетак — коду. Такав је случај са Симфонијом Ес-дур познатом под називом „Mit dem Paukenwirbel“. Лондонска симфонија „Die Uhr“, једна од најлепших коју је Хајдн написао, има такође интродукцију пре прве теме у експозицији. У њој, међутим, спроводни став није израђен на мотивима прве теме већ на другој, док се прва само узгредно појављује. Реприза се неосетно продужује у коду, којом се завршава став.

Хајдн је био виртуоз музичке форме. Али новина форме није узрок његовој величини, која почива у степену истине којом он одржава психолошку трансформацију стварности, и то оних „интереса који чине у самој објективној стварности покретну снагу историје“. Формалне Хајднове новине које сам овде анализирао одраз су нове садржине његовог дела које рефлектује промењене односе у тадашњем друштву.

Ако је форма фуге врховни музички израз феудалне барокне уметности, сонатна форма је кристалациона тачка у процесу ослобођења музичког израза новог грађанског друштва.

2.

Током тумачења Хајдновог сонатног облика установили смо да је овај, — насупрот облику фуге, врховном виду феудалне барокне уметности полифоније, — кристалациона тачка у процесу ослобођења музичког израза од укуса и захтева затвореног круга световних и духовних великодостојника и полазна тачка у наглом развоју уметности која одражава потребе ширих слојева грађанства, тј. уметности хомофоније.

Иста тежња руководила је развојем инструменталног групног музицирања које је одвело до гудачког квартета, основног ансамбла камерне музике, чију појаву највише обавезује Хајдново стварање. Историска објективност међутим налаже да се истакне да, као ни соната, ни гудачки квартет није дело Јозефа Хајдна самог. Развој свите и њеног посебног облика — дивертимента — на једној, а трио сонате и њеног проширеног вида т.зв. „quadra“, на другој припремио је у потпуности појаву квартета. Али за разлику од мајстора који су у свити чак и у њеном дивертиментном облику видели само свиту или у „concerto a quatre“, — проширену трио сонату, Хајдну је првome постало јасно да је еволуција ових облика у толикој мери модификовала њихов почетни тип да последња етапа у њиховом развоју пре значи негацију тог почетног типа него његов наставак. Захваљујући овом открићу Хајдн је био у стању да до неслућених размера унапреди камерну музику. И не само унапреди, већ — што је много више, — определи. Јер строге границе између камерне и симфониске музике дотада није било. Сонатом је, као што смо раније поменули, била називана композиција за соло клавир или она у чијем извођењу су суделовала два, три и четири инструмента, али исто тако и форма оркестарског инструменталног састава. Concerto grosso код Хендла има најчешће карактер симфоније, док је код Баха (у V Бранденбуршком концерту на пример) неупоредиво ближи камерном облику. Опредметити гудачки квартет као чист камермузички облик значило је осетити тенденцију коју је ново друштво наметнуло музичкој уметности. А та тенденција видно се манифестовала у наглом ширењу музичког аматеризма. Већ током XVII века у Енглеској је, на пример, виола да гамба била тако раширена да је свака кућа располагала читавом збирком ових инструмената у разним величинама. У XVIII веку нагло се одомаћивало јавно концертирање за публику која је, — без икаквих племићских повластица, — за свој новац могла у концертној дворани да слуша своју музику, а не ону коју је обавезно примала за време богослужења. Друштвени положај уметника бивао је из дан у дан све независнији од арцибискупског двора. Почели су

се стварати и умножавати цехови професионалних музичара. Пресудан утицај на развој уметничких облика имала је музика за игру, — која је у уметности уносила елементе народног укуса. Али док је у XVI веку француска литература за лауту неговала аутентичне народне игре, један век касније она у немачкој свити добија облик полифоне уметничке стилизације и под именом „партита“ продира у племићки двор проширујући област т.зв. уметничке музике. Средином XVIII века, тј. у доба кад се јавља гудачки квартет, свита се враћа своме извору, народној игри, — и из овог сусрета рађа се дивертименто, изразито хомофона форма забавне народне музике. Дивертименто је као и свита имао велик број кратких ставова лакога жанра, међу којима је доминирао менует. Основни карактер менуета утиснуо је свој жиг мелодији квартета, чији је дивертименто непосредни претходник. Али док је дивертименто најчешће био намењен читавом гудачком оркестру са покојим дувачем или дувачком оркестру без гудача, трио соната подразумевала је соло инструменте и значила формални наставак полифоне уметничке музике.

На своме путу еманципације од фуге, трио соната наишла је на дивертименто. Плод овог сусрета је т.зв. квадро, тј. трио од две виолине и виолончела с алтернативном виолом. Квадро је од дивертимента примио основни карактер — забавност, прегнантну периодизирани мелодију, ритам игре, често већи број кратких ставова, хомофону конструкцију. Дивертименто је усвојио од квадра индивидуални третман појединих инструмената, технику соло гласова, концертни карактер целине са изразито потенцираном виртуозном страном инструмената, покретљивост најдубљег басовног гласа, форму ронда и ембрионалне сонате. Синтеза ових двају облика је т.зв. „concerto a quatre“ који налазимо код Вивалдија.

Подвудимо пре свега да је „concerto a quatre“ по броју и саставу инструмената ни више ни мање него гудачки квартет. Забележимо одмах и то да је „concerto a quatre“ чист облик хомофоне музике. Најзад, не пропустимо да додамо да је карактер његове музике сасвим одређено камерни. Ове три особине изванредно су значајне. Прво, зато што су то управо репрезентативне одлике најзначајније врсте камерне музике, дотада неспецифициране. Друго, зато што оне у себи садрже објашњење погодаба које су предусловиле стилски преокрет и постанак нове музике. Потреба за увлачењем музике и друштвени живот, све више нагризан својим основним антагонизмима, имала је за последицу напуштање апстрактне полифоније као уметности затвореног круга потрошача и стварање друштвено-садржајне хомофоније која је омогућила пресађивање уметности у јавне концертне дворане приступачне свима, у домове грађана, који су се такмичили у колекционарству музичких инструмената, у њихове удобне музичке собе или камере за које је створена специфична форма хомофоне камерне музике — гудачки квартет.

Те тежње руководиле су музички развој који је довео до квартета. Али то не значи да су уметници који су суделовали у томе развоју били увек свесни циља коме се приближују. Напротив, у већини случајева они су били уверени да је правац њиховог усавршавања зависан само од њихове слободне воље и личног укуса. У узроке еволуције укуса већином нису залазили. А прекретни моменат у тој еволуцији претставља баш Вивалдијев concerto a quatre. Поменули смо основне додирне тачке између њега и квартета. Међутим он још увек има елементе који га везују за старе облике. Пре свега, број ставова. Док класични гудачки квартет као и класична симфонија садржи облигатна четири става, concerto a quatre има три става као и Бахов Бранденбуршки концерт. Затим, форма. Док гудачки квартет има сонатну форму у првом ставу, concerto a quatre почиње рондом. Онда, динамика. Док Хајднов квартет израста на битематским контрастима драмско-лирским, Вивалдијев concerto a quatre оснива се на органским монотематским градацијама које се надовезују једна на другу током читавог става. Најзад, мелодика, која је код Вивалдија препуна импровизаторских елемената са облигатним секвенцама и честим каденцирањем, код Хајдна је заснована на брижљивом одабирању интервала и ритмичкој равнотежи инспирисаној ритмом игре.

Али упркос тим остацима традиционалних облика Хајдн је у дивертиментном виду свите, у проширеној трио сонати и концерту осетио сазревање гудачког квартета, изразио то своје осећање 1755 године пишући свој први гудачки квартет, и тиме ударио темељ новој камерној музици. Да би подвукао равнотежу елемената из којих га је изградио, Хајдн, насупрот сонатног облика у првом ставу, заводи облигатни менует у трећем ставу, а почетни рондо пребацује на крају у финални став квартета.

Нова садржајна структура музике одражава се како у генералним линијама тако и у детаљима композиције. У барокној сонати или концерту гросу трилер је, на пример, имао улогу орнамента. Он је био саставни део импровизационе технике која је наслеђена од оргуља. Код Хајдна међутим трилер израста из природе нових инструмената и уместо фигуративног добија мотивски значај. Разложени акорд, који у барокној музици најчешће има прелудиозну фигуративну употребу, код Хајдна је извор нових мелодиских интервала веома често опредељених и у самој конструкцији теме. Пидикато, та специфична творевина концертног соло инструмента, добија у Хајдновом квартету истакнуто место у примени инструменталне боје као компоненте унутарњег музичког израза. Исто тако динамички и агогички знаци — акценат, sforzato, крешендо, ачелерандо итд.

Али не треба мислити да је Хајднов квартет од самог почетка имао у једнакој мери развијене све ове особине. Не. Оне су се искристалисале током 26 година протеклих од 1755 до 1781 г. између првог и последњег Хајдновог квартета. Веома значајна је група т. зв.

„Sonnenquartette“, који носи опус 20 а написана је 1771 године. У појединим квартетима из ове групе Хајдн настоји да помири карактер игре са контрапунктским радом. То му међутим много више полази за руком у другој групи квартета опус 33, написаних 1781 г., а данас познатих под називом „Руски квартети“. Веома продубљен лични стил одају квартети опус 64 и 74, а круну Хајдновог квартетског стварања претстављају т.зв. Quintenquartett де-мол и т. зв. „Kaiserquartett“ са варијацијама на напев старе аустријске химне.

3

Својим коментарима Моцартових писама, Ромен Ролан, на крају студије „Musiciens d' autrefois“, прилаже и неке врло брижљиво одабране цитате, погодне да осветле однос Моцарта и његове музике према психолошким проблемима који им се постављају. Значај који им Ролан оправдано приписује превазилази оквири Моцартове биографије и допушта нам да их, упоређења ради, овде наведемо. Код првог цитата реч је о „Отмици из Сераја“. Тумачећи трећу арију из партитуре свога дела Моцарт каже:

„Како љутина Османове непрестано расте а очекује се завршетак арије, Allegro assai¹ у сасвим другом ритму и новом тоналитету треба да произведе најбоље дејство: јер ако човек обузет тако бесном жестином прелази сваку пристојност, меру и границе и заборавља се, потребно је исто тако да се музика (кад то изражава — В. В.—) заборави такође“.²

Одмах затим у вези са аријом: „O wie ängstlich“ (из истог дела):

„Срце које куда наговештено је унапред виолинама у октави.³ Ту се осећа дрхтање, неодлучност, као и плашљива узнемиреност срца, што је изражено једним крешендом;⁴ чује се шапутање, а изненађење је постигнуто првим виолинама са сурдином⁵ и флаутом у унисону.⁶ (26 септембра 1781; код Р. Р. стр. 28).

На другом месту Моцарт каже:

„У опери је апсолутно потребно да поезија буде послушна кћи музике“ „...Музика суверено влада, баца у заборав све остало.“ (Писмо од 13 окт. 1781 код Р. Р. стр. 282).

¹) Allegro assai, ознака темпа, значи: веома брзо.

²) Писмо од 26 септембра 1781; код Р. Р. на стр. 283.

³) Октава, интервалски распон од осам тонова дијатонске лествице.

⁴) Крешендо, динамичка ознака, значи: поступно појачавати.

⁵) Сурдина, справа помоћу које се добија пригушен звук инструмента.

⁶) Унисоно — значи: једновремено кретање тонова исте висине.

Није овде реч о провидној контрадикцији између последњег и првих двају цитата Моцартових. Ту контрадикцију најбоље је исправио и оповргао сам Моцарт својим сценским делима стављајући музику у службу уметнички истините карактеризације личности и ситуација, остварајући пуну равнотежу поетског и музичког елемента у уметничком делу. Оно што изискује нашу пажњу и оправдава наш интерес је јасно изражена свест композитора о потреби изналажења специфично музичких средстава којима би се изразила дубља психолошка садржина дела, таква коју не може дефинисати ни реч, ни покрет, ни сцена.

Друга два навода, која индиректно доказују супротно, само су потврда чињеници да се та свест није јавила одједном нити за увек, већ да се поступно формирала из сукоба композитора са задацима које му је наметало друштво и живот онога времена. У томе сукобу и из тог разграњавања стваралачке свести¹ поникао је композиторски стил Моцартов, — и то не само стил његових сценских дела већ и оних која су, лишена сваке везе с текстом, радњом или сценском ситуацијом, замакла у област т.зв. „апсолутне музике“.

У истом смислу одлучан утицај на Хајдново стварање, — а средно и за Моцартово,¹ — имала је Хајднова „буфо-опера“ „Апотекар“.

Годину дана по Хајдновом рођењу, 1733, Ђовани Батиста Перголези написао је прву буфо оперу „La serva padrona“. Ово драгоцено дело обележава почетак славног раздобља грађанске комичне опере, која ће крајем века имати ненадмашног репрезентанта у Моцарту. Дуго одржавано мишљење да је Хајдн као оперски композитор безначајан, неоповргнуто чак ни Бечким конгресом, данас је дефинитивно напуштено.

Његова „Vera costanza“, „Orlando Paladino“ и „Lo Speciale“ („Апотекар“) имају данас видно место у оперској литератури и све чешће улазе у оквир стандардног оперског репертоара.

„Апотекар“ је рађен по узору на Голдонија и обрађује веома омилјену тему грађанске комедије XVIII века: исмевање грамљивости и тврдичлука. Апотекар Семпронио, лаком на наследство своје штићенице Грилете, злоупотребљава своје право татора да је приволи на брак како би се домогао њеног иметка; зато бива по заслуги кажњен. Ево неколико примера из којих ће се видети на који начин је Хајдн музичким средствима решавао психолошке заплете и остваривао јединство музике и психолошке радње дела.

Лакоми апотекар, разгаран сумњом да његова Грилета потајно воли Менгона, и да му се наследство може измаћи, сплиће замку којом би разоткрио дубину њихове везе и предупредио опасност која „његовом“ миразу прети. Ако је љубав грешна, заљубљени ће кад

¹) Познато је да је Моцарт био Хајднов ученик.

остану сами, пасти једно другоме у загрљај и апотекар ће бити ослобођен сумњичаве неизвесности.

Тердетом Грилете, Менгона и Семпронија Хајдн црта ову ситуацију и психолошку реакцију сваке од личности на њу. Злосутни немир апотекара и безазлену узрујаност заљубљеног пара Хајдн прикрива упорно равномерним ритмом осмина. Али под скрамом тог привидног мира — непрекидна промена *хармонског тежишта* (модулација) наговештава сукоб који ће одлучити три људске судбине. Хајдн га убедљиво подвлачи и *динамички*, стављајући апотекару у уста намерно громогласне фразе (форте) које он, — мишљу отсутан, — пуним плућима пева, истовремено док љубавни пар најтишим шапатам (пијанисимо) изражава своју љубавну тугу и занос. Сукоб расте. Необуздану чежњу Грилете и Менгона Хајдн за тренутак ослобађа допуштајући да се речима „Alles Dir zu lieb! Dir ja zu lieb“¹, пробије из шапата у снажни љубавни поклич (крешендо). Семпронио, који напрегнуто прати сваки њихов покрет, одлучује да је куцнуо час његовој завери. Уз изговор да су му потребне мапе, он одлази остављајући љубавнике насамо.

Талас радости и с муком савлађиване љубавне чежње Хајдн духовито обележава изненадним брзим темпом (алегро) којим замењује ранији лагани (анданте модерато) и заменом претходног такта од 2/4 новим 3/4 тактом. Тиме постиже сасвим нову атмосферу. Љубавници су најзад сами. После болних ишчекивања изражених молском субдоминантом² у Ге-дуру,³ један светли радосни Це-дур даје израза њиховој срећи. Навираће снажне емоције Хајдн је вешто протумачио динамичким контрастима форте (јако) — пијано (тихо). Страх од повратка татора и ужрбаност коју он код љубавника изазива сјајно је надртан изненадним *accelerando*.⁴ На врхунцу ове психолошке дубоко мотивисане градиције која баца љубавнике једно другоме у загрљај, појављује се горопадни апотекаров глас: „Bravo... Bravo... wie das schmecket. Bravo. Bravo, seid entdeckt“.⁵ Узбуђење изненађеног пара и његове невеште покушаје правдања Хајдн је виртоузно приказао несиметричним *ритмичким* упадицама које красно контрастују мирним осминама са почетка ове сцене. Најзад, енергичној претњи таторовој да ће Грилету ставити под кључ одговара одлучни „Алегрето“ са динамиком форте (снажно), у коме се унесрећени љубавници туже на своју худу срећу док татор спрема офанзиву противу свог супарника.

Необичном дубином психолошке карактеризације одликује се прва арија Волпина (трећег кандидата за Грилегину руку). Постиђен

¹) „Све за те, све. Све је то за те“ (цитат по преводу П. Коњовића).

²) Субдоминанта или горња доминанта, акорд на IV степену дијатонске лествице.

³) Ге-дур је прелазни доминантни тоналитет од основног почетног тоналитета у Це-дуру.

⁴) *Accelerando*, злогичка ознака, значи: поступно убрзавање.

⁵) „Браво, браво. Ала прија! Браво, браво, ал' долија.“

због свог неуспелог покушаја да Грилету одврати од Менгона, растужен њеним одбијањем и увређен у својој сујети, Волпино машта о својој рехабилитацији, о освети и победи над Грилетином упорношћу. Тај основни карактер Хајдн одређује срећним избором болног ге-мол тоналитета за Волпинову арију. Али он не жели да свога јунака идеализује, оправдава и брани. Каћиперство, лукавост и малодушност су карактерне црте које не уживају Хајднову симпатију. Напротив, оне му пружају прилику да преко њих исмеје и свога јунака. Овај нови карактер наглашава Хајдн тиме што први пут у току опере уноси у оркестар *фагот*, — инструмент изразито комичних диспозиција. И већ у петом такту он га с успехом примењује дајући му карактеристични завршни мотив *буфо-карактера*. Волпино јуначи самога себе претњом: „Den Rivalen bringe ich vor meine Klinge“.¹ Е, то је већ опасно. Хајдн даје оркестру помагни демонски ритам шеснаестина на умањеном септакорду. Међутим, шта је са убојцом? — „Doch trifft Mengone mich“.² Срчаност га је изневерила. Уместо Грилете, његовим срцем влада страх од прилавања крви. *Усковитланим и бесним ритмовима у оркестру* Хајдн супротставља престрашно муцање Волпина — *драмским речитативом*. Ово су најдрагоценије странице Хајднове партитуре које збиља наговештавају Моцартовог „Don Juana“. — „Dem Tode? Es muss sein. Grileta du Verrätherin, des Blutbad wird dich reu'n“.³ Опет кикот у оркестру. Брзим ритмичким „лауфима“ (у басовим деоницама) наизменично са стакатираним осминама у првим виолинама, Хајдн управо голица на смех.

Три осовна расположења: разметљива јуначност, прикривени кукавичлук и отворен страх, — која се наизменично враћају током читаве арије, музиком су изнијансирана до најсуптилнијих детаља. Хајдн је ту успео да психолошки осветли свог јунака до оних најудаљенијих закутака његове психе, који се не могу дефинисати речју, па ни сценом, нити глумом, већ једино музиком.

Од ове наивне комедије Хајдн је створио модел психолошке анализе кроз музику. Свака од четири личности добила је специфично обележје.

Семпронио није само тврдица већ и бранилац хипокризије брака из користољубља. Хајдн је умео да га прикаже убедљивим увек, а нарочито у октету кад диктира брачин уговор. Ванредно је жив као неспретни љубавник, а ненадмашан као преварени лакомац.

Грилета је наивна, али довољно отпорна да се одбрани од на-сртљивца Волпина, на чији рачун је увек спремна да прави досетке. Исто тако је музички изванредно успело приказана њена привидна покорност Семпронију и њена подругљивост према плашљивом Менгону.

¹) Ал' ће мог ривала снаћи много зала (прев. Коњовића).

²) Ал' згоди л' ме Менгоне, (прев. П. Коњовић).

³) Зар у смрт. Добро, де, Грилета је издајница и крива за ту крв.

Волпино је угурсуз и препредењак. Он додуше воли Грилету, али га њено одбијање не деморалише. Његова фантазија препуна је планова о изненадном богатству без напора. Он сем тога не напушта помисао да би, поред срца, узимањем Грилете задовољио и свој цеп.

Менгоне је збуњени љубавник који не верује много ни себи ни својој љубави. Безазлен и чедан у свом односу према Грилети, он уместо мржње осећа страх од свог апотекара, а супарнику Волпину готов је да призна преимућство.

Грађа овог Хајдновог дела веома је типична за буфо оперу: блага сатирична тенденција, фантастичан заплет, љубав према пустоловинама и склоност ка егзотици. Али за разлику од првобитне италијанске *buffe* Перголезија, Пичинија и Паизијела, Хајднова *buffa* одише народским изразом. (То је нарочито видљиво у терцету Грилете, Менгона и Семпронија, у Менговој арији о рицинусу и Грилетиној завршној песми.).

Мелодика овог дела изванредно је прегнатна, пуна хумора и ретке ритмичке разноврсности. То је она иста мелодика коју ћемо у развијенијој форми наћи у зрелијим Хајдновим симфонијама и гудачким квартетима. Хармонија је истанчана и у модулационим поступцима увелико наговештава Моцарта. (Утоме погледу од значаја је прва арија Волпина.) При избору оркестарског ансамбла Хајдн се определио за гудачки оркестар и четири дувачка инструмента: флауту, обоу, фагот и рог (од којих су последња три дублирана). У завршној сцени, да би подвукао егзотику Турског марша, Хајдн уноси од ударачких инструмената велики бубањ и тријангл. Оркестарски део у опери има готово у целости (изузев речитатива) *симфониски карактер*.

Значај опере „Апотекар“ је велик и вишеструк. Пре свега, у односу на целокупно Хајдново стварање. Било му је 36 година кад је то дело написао. Да би превазишао обрасце „*Concerta grossa*“ у симфонији, да би ослободио симфониску фактуру „*Генералног баса*“ и да би схему чевторозвука (који се често сужавао и на трозвук) проширио, било је потребно да прође кроз период буфе. Буфа је унела живот у кретање басових деоница, она је разбила мелодику дугих периода и заменила их кратким мотивским темама: буфа је обогатила оркестарску динамику динамичким контрастима којих у „*Concertu grossu*“ није било.

Не мање значајан је Хајднов „Апотекар“ и за формирање немачке буфо опере XVIII века. Моцарт је за своја сценска дела додуше имао прилике да упозна италијанске мајсторе на извору, али они му нису могли удахнути ону једноставност, бодрост, ритмичку свежину и простоту народне музике на коју се Хајдн ослонио пишући свог „Апотекара“. Из сукоба између италијанске комичне опере на једној, а Манхајмске школе и Хајдна на другој страни, настао је Моцартов оперски стил, као дефинитивни облик немачке буфо опере.

Постанак симфоније није везан за дело Јозефа Хајдна онако као што су њена еволуција, успон и кристализациона тачка неодвојиви од њега. И, ако је симфонија „дете италијанског позоришта“, „папа Хајдн“ је њен најбрижљивији одгајивач, поборник и покровитељ. Од своје 27 године до пред крај живота, Хајдн је бдео над судбином симфоније и заједно са њом проживљавао метаморфозе кроз које је она пролазила, пратећи је на свим историским заокретима и указујући јој пут којим треба да иде.

Смело мишљење Фридриха Нола да је „ранији Хајдн чисти антипод (das reine Gegenteil) ономе што његове касније, — још и данас у свету познате, — симфоније показују“ тачно је под условом да не буде уперено противу вредности и одлучујућег значаја првих дивертиментних Хајднових симфонија, које претстављају клицу онога што ће се развити у квинтесенцији његових великих последњих дела. Оно је и значајно, као илустрација чудног и обимног развојног лука којим је симфонија XVIII века прошла заједно са делом Хајдна самог.

Али пре Хајдновог закорачења у живот симфоније, она је имала да клија готово читав век да би се из крила барокне опере ишчаурила у самосталну инструменталну форму. Сам назив „симфоније“ међутим претходио је значењу које ће му касније ток историје доделити. Првобитна претстава коју тај термин изазива не само што нема никакве везе са садржајем и формом симфоније XVIII века, него чак не стоји ни у каквом односу према инструменталној међуигри или предигри, — најстаријој живој форми коју симфонија XVII века значи. Без обзира на музичку праксу грчка музичка теорија придавала је појму симфоније смисао висинског растојања тонова, интервала. Задржавајући у тој тачци апстрактан однос према музици, средњевековни теоретичари Хукбалд и Гвидо д' Арето подразумевали су под симфонијом сазвук. Тек у музици XV века Риман открива у *Лајнцишкој симфонији* дело музичке праксе писано на глас и инструменте.

Музика XVI века даје појму симфоније карактер у најширем смислу речи поетски. Велран назива 1594 г. једно своје дело *Simfonia Angelica*. Три године касније Ђовани Габријели пише *Sacrae Simfoniae*. Али та (и слична) дела не назначују никакву ограду у погледу унутарње структуре, садржаја или начина извођења. Она су у једнакој мери вокалне и инструменталне композиције.

Специфичан значај добија термин симфоније тек појавом опере. *Флорентинска Смерта* крчи пут разликовању инструменталне предигре од вокалне радње. Код Монтевердија се то разликовање продубљује. Све сцене и чинови његовог „Орфеја“ припремљене су и завршене инструменталним уводима и епиолизима. Он разликује кратке строфичне интродукције које назива „*Ritornelli*“ од дужих пролога и интермеца под називом „*Simfonia*“. Неке од ових послед-

њих јављају се више пута у новим ситуацијама под видом реминисценције или антиципације типичнога у садржају. То значење симфонија задржава у немачкој музици све до почетка XVIII века. Лајпцишки мајстори пред крај XVII века (Бах) и оснивачи Хамбуршке школе (Матезон) тако је разумеју. Али дубљих заједничких садржајних и формалних момената у композицијама тога назива још нема, јер су оне сасатвни део већих облика, не самосталне реализације, па дакле у пуној зависности од садржаја и форме целине.

Тек појавом самосталних јавних оперских позоришта у Венецији симфонија почиње да се издваја у засебну композицију којом је имала да почне опера.

Разлог томе издвајању треба тражити у захтевима нове грађанске публике који су касније довели до издвајања „и н т е р м е ц а“ из оквира аристократске опере, у самосталну пародичну оперу *buffa*. Без садржајних дистракција које би могле да привуку интерес грађанске публике, Венецијанска опера морала је музиком да компензира отсуство примамљивости радње. Тако је средином XVII века постала Венецијанска оперска увертира под именом *Sinfonia*. Иако сбимом није превазилазила 70 тактова, садржајно је она изванредно значајна као први покушај модерне програмске увертире. Она слика основне сукобе, лирске штимунге и драмске контрасте оперског садржаја. Разуме се да снага тога сликања не достиже Фиделија или Еурианта, али превазилази површну дескриптивност Нидерландске школе.

Искуства венецијанске оперске симфоније користи напуљска дворска опера крајем XVII века, усвајајући принцип увертире али проширујући једноделну схему на облик од три става. Извор за овај облик симфоније новог садржаја и формалне структуре тражили су напуљски дворски композитори не у захтевима грађанства већ (како то исправно каже Фридрих Хол) у схемама вокалне дрквене композиције „*Kurie*“ из „*Mise*“. Скарлатијева оперска симфонија има два брза карактера става (*allegro-presto*) између којих се налази један лагани (*largo*). Карактер музике није онако буран, драматичан и духовит као у венецијанској симфонији, већ потпуно у складу са дворском музиком, помпезно весео.

Сасвим другог типа је „француска оперска симфонија“, названа и „увертиром“. Она се под утицајем италијанске опере, а у складу са традицијама француске музике, развија на француском двору у последњој трећини XVII века. Камбер и Лили узимају за углед најзначајнију француску уметничку форму XVI века „*chanson*“. Никако није случајно што је као узор изабрана изразито полифона уметничка композиција. Ослањајући се на искуства Клеман Жанкена, а нарочито на његову композицију *La bataille*, у којој је музичким средствима приказана битка код Марињана (1515), водећи француски композитори усвојили су његову програмску схему (до-

лазак војске на бојиште — Allegro (битка) — Grave (победоносан повратак са бојишта).

Заједничко између „француске оперске увертире“ и „напуљске симфоније“ је склоност ка полифонији, отступање од лаког карактера и реалистичке драматике венецијанске симфоније. Разлика међу њима је у томе што „напуљска“ више подвлачи раскалашну веселост дворских свечаности, док „француска“ истиче величанственост и сјај. Отуда у напуљској преовлађују брзи ставови (Allegro-Largo - Presto), а у француској лагани (Grave-Allegro-Grave). Напоредо са продубљивањем облика оперске симфоније у Француској, која добија специфично обележје због полифоне, фугатске обраде тема, продубљује се сукоб између италијанске аристократске озбиљне опере и грађанске буфо опере која продире у француску под именом „Opéra comique“, у Енглеску као „Ballad-opera“, у немачке земље под видом „Singspiel“-а.

И један и други сукоб одражавају заоштравање борбе између ојачаног грађанства и уздрманог феудализма. И док грађанство, борећи се, у окриљу феудализма развија своје облике, супростављајући их њему, феудализам, — уступцима и усвајањем појединих резултата грађанске музике, — настоји да грађанству наметне своју уметност. У светлости тих међусобних утицаја основних друштвених фактора треба посматрати развој уметничке музике онога доба. Једино тако могу се разумети скретања музичког развоја са линије апстрактног формалног усавршавања; једино тим путем може се објаснити занемаривање полифоније и прихватање хомофоније; једино на тај начин могуће је растумачити напуштање фугатског рада у „Француској увертири“ из које, преко „Свите“ и „Дивертимента“, настаје „Немачка симфонија“ и, најзад, само тако се може разрешити „противуречност“ између првих симфонија „Бечке школе“ (Георг Матијас Мон), манхајмских мајстора (Карл Теодор и Јохан Штамиц) и младог Јозефа Хајдна на једној страни, и Моцарта, зрелог Хајдна и Бетовена на другој.

Нарочито погодно тло за клијање опозиционих тежњи грађанства које је у Италији својој музици утискивало изразито исмевачки карактер, били су немачки градови Манхајм, Хамбург и Беч.

Обогаћено и самосвесно немачко грађанство није се више задовољавало негацијом феудалних облика, већ је приступило продубљавању изражајних елемената пониклих на тој негацији. Говорећи о „дивертменту“ као носиоцу ових тежњи, подвукао сам да је, за разлику од „француског оперског балета“, „увертире“, „свите“ и „напуљске оперске симфоније“, „дивертменто“ значио музичку сатиру на театралну и извештачену помпу феудалне барокне музике; да је био оличење пркосног хумора којим су грађански композитори изражавали свој осмех или потемех према друштву у коме су живели и да је због тога у „дивертменту“ инкарниран раскид са контрапунктском обрадом става и фугатском композиционом техником

као елементима барокне полифоније. Теза Фридриха Хола да је у „дивертменту“ Јохана Штајнца, главног претставника манхајмске симфоније, постигнута синтеза „Свите“ и „Concerta grossa“, може да издржи критику само у случају ако се посматра с апстрактног формалистичког становишта. Она, међутим, пада оног тренутка кад се дубље загледа у садржину „Concerta grossa“ коју „Divertimento“ из основа негира. То уосталом доказује и развој „Дивертимента“ нарочито код Леополда Моцарта и Михаела Хајдна, затим код творца Чаробне фруле и, најзад, код ајзенштатског мајстора Јозефа Хајдна, који је написао 140 „дивертимената“ и „касаџија“ од одлучујућег утицаја по развој „симфоније“. Када би дивертименто значно синтезу садржаја „свите“ и форме „concerta grossa“, теза би, с обзиром на фолклорна обележја свите, била прихватљивија. Она може бити без резерве тачна једино ако се дивертименто схвати као мост преко кога културно наслеђе феудализма прелази у руке грађанства. Дакле, као синтеза или укидање противуречности између највиших културних домаћаја феудализма и новог садржаја грађанске музике.

Једна од основних особина музике манхајмских мајстора тога времена динамика уједно је и есенцијална разлика између „concerta grossa“ и „дивертимента“ односно „дивертиментне симфоније“. Док је изражајно нијансирање у „concertu grosso“, било препуштено капелмајсторима и виртоузима, у „дивертменту“ и „дивертиментној симфонији“, оно је прецизно одређено мишљу и пером композитора. Откуда то? Отуда што вишегласна полифона структура „concerta grossa“ није допуштала ломљење мелодије чија се широка периодизација могла помирити једино са динамичким контрастима „Crescendina“ и „Grossa“, тј. пијана и форте. Да би се постигло динамичко оживљавање партитуре која је одговарала новој пркосној и борбеној психи грађанског човека требало је створити прегнантнију мелодику кратких периода и ритмички разноврсних мотива. То је остварено у „дивертменту“. Отуда „дивертименто“ не стоји на једнаком растојању од „свите“ и „concerta grossa“.

У тој тачци придружује се Јозеф Хајдн симфонији на њеном развојном путу. Прве његове симфоније у основи су „дивертименти“. Карактеристична по својој програматици симфонија названа *Le matin* (Но 6) већ у трећем такту после уводног живахног мотива у адаћу (никорпорирањем хорни и фагота у пијано звук гудача) одаје свој дивертиментни карактер типичних манхајмских „crescendom“. Главна тема првог става 3/4 такту брзог темпа је модел дивертиментног менуета.



Ембрионална друга тема која има функцију прелазног мотива, карактеристична по свом хумористичком склопу, одаје специфично обележје дивертимента.



Завршна тематска група обилује изразитим ритмичким мотивима, јако диференцираном динамиком и инструменталним прикривањем „унисона“, такође карактеристичног детаља дивертимента. Форма првог става има све елементе дивертиментне сонате: неразвијену споредну тему, кратак спроводни део и хомофони поступак у тематској обради.

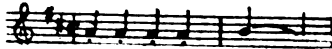
Симфонија А-дур из 1764 г. (бр. 21), карактеристична по томе што има измењен распоред ставова (adagio-presto-menuet-finale), одаје изразито камерно обележје: оркестарски став сведен на гудаче са удвојеном обоом и хорном. Дакле, без флауте, фагота, трубе, кларинета и без ударалки. Кад би обрада става била полифона као што је случај са „concerto grosso“ или солистичка, — као у гудачком квартету, — ова симфонија могла би се третирати као камермузичко дело. Како то није случај, што најбоље доказује други став, — „пresto“, — јасно је да се ради о прелазној форми између „дивертимента“ и симфоније, која се може назвати „дивертиментном симфонијом“.

У наглашенијем облику слична својства показује симфонија бр. 22 названа „Филозоф“ из исте године. Распоред ставова и овде је за симфонију необичан: adagio-presto-menuet-presto. Став оркестра: гудачи, два енглеска рога и две хорне. Очигледно је да се композитору при избору инструмената радило о специјалним гротескним ефектима инструменталне боје и динамике. И збиља, читав први став развијен је на контрастима fortissimo звука хорни у октавама, реског али пискавог и до максимума експонираног звука удвојених енглеских рогова и гудача који задржавају ритмички остинато на стакатираним осминама у динамици пијано, — усто са сординама. Не знам да ли је коме од композитора „дивертимента“ пошло за руком да, до мере коју је Хајдн остварио у овој симфонији, постигне гротескни израз, тако битан за „дивертименто“. Оба брза става (други и четврти presto) претстављају готово дослован двоглас. Овде онде постављен је покоји четворозвук, и то само из динамичких разлога. Иначе ни помена од полифоније. Нарочито пада у очи Хајдново остајање при двогласу у спроводном делу, што доказује непосредну везу са „дивертиментом“.

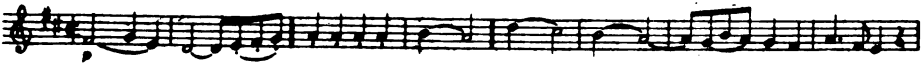
Abschiedssymphonie бр. 45 из 1772 г. има, на пример, пет ставова (као и „дивертименто“), а „La passione“ бр. 49 има три става (дакле, мање од „Класичне симфоније“).

Сва та отступања од основних особина „Класичне симфоније“ најбоље ћемо уочити ако упоредимо поменута дела или ма коју симфонију т.зв. „Првог“ Хајдновог стила са неком од његових 12 Лондонских симфонија, које су последња реч симфоније XVIII века.

И Де-дур симфонија бр. 104 т.зв. Друга лондонска, има, као и многе од споменутих, сонатни облик у првом ставу. Али у њој видимо сасвим нов поступак мотивске обраде. Читав спроводни став и већа партија прелазног дела изграђени су на мотиву од 6 нота од којих је прва четири пута поновљена. Тај мотив чини безначајан одломак прве теме.



Трећи и четврти део теме истргнути су из периоде од 8 тактова и постављени као тежиште највећег дела првог става симфоније.



На тај начин Хајдн је свој првобитни технички поступак обрнуо с главе на ноге. Уместо перманентног проширавања теме новим мотивима сличне структуре, он је сузио тему на један од њених елемената и учинио га средиштем музичке радње.

Други став симфоније Ге-дур бр. 94 (Шеста лондонска) претставља модел симфониских варијација. И ту је Хајдн своју композиторску технику ослонио на осветљавање једне музичке мисли са најразличитијих страна уместо да на њу надовеже нове мелодиске мисли.

Финални Allegro con spirito његове ненадмашне Ес-дур симфоније бр. 103 (Прве лондонске) са познатом двоструком темом у уводу изражава нову концепцију последњег става, у коме је првобитна минијатурна рондо форма замењена раскошном сонатом изузетног богатства тематске обраде.

Али упркос овим битним формалним разликама између прве и последње периоде Хајдновог стварања, суштинске садржајне особине остале су исте или, тачније, дошле су до потпунијег израза.

Заједничко свим Хајдновим симфонијама без обзира на доба у коме су настале јесте трећи став Менует. То је баш онај став који је играо једну од одлучујућих улога и у „дивертменту“. Карактер мелодике која не само што се није удаљила од пркосне свежине „дивертмента“ већ се у томе погледу до те мере продубила да претставља исто онако отступање од првобитне дивертментне мелодике колико ова од мелодике „Concerta grossa“. Најзад, фактура става није ни једног тренутка напустила принцип симфоније — инагуриран „Дивертментом“, већ га је оживила продубљавањем мотивске обраде става.

А када се све то узме у обзир, онда нам се у сасвим друкчијој светлости појављују Хајднове симфоније т.зв. „париског периода“, који је почео 1779 г.

Симфоније »La poule«, »La chasse«, »L' ours«, »La reine«, »Oxford« и др. чине мост од „прве“ ка „трећој“ периоди Хајдновог стварања. Према томе, нипошто није тачно да „париске симфоније“ претстављају опадање Хајднове инвентивности или експерименталне Хајднове радове, већ напротив, незаменљиву карику у ланцу непрекидног развијања симфониског стила XVIII века.

У процесу свога формирања, из опозиције према „concerto grosso“, а на основу музичке фарсе — „дивертимента“, до коначног облика пред крај XVIII века, Хајднова симфонија одражава у великом луку свог 36-годишњег перманентног развоја — сукоб, незадрживо јачање и нагли успон грађанског друштва друге половине XVIII века до његове дефинитивне победе над феудализмом.

Преношење тежишта музичке радње са „експозиције“ на „спроводни део“ сонатне форме (први став симфоније), одражава померање критичког односа грађанства према феудализму са терена пародичне антитезе на терен стваралачке уметничке синтезе осећајних елемената откривених у сукобу са феудализмом.

Увођење и одомаћивање форме варијација (најчешће II став симфоније) у којој долази до пуног израза специфична карактеристика оркестарских инструмената ослобођених оргуљског звука, генерал-баса и чембала, — одржава процес еманципације грађанског човека предреволюционарне епохе.

Извојевање права грађанства „менуета“ у симфонији (редовни III став) као изразитог заступника народног духа, одражава тежњу борбеног грађанства XVIII века за демократизацијом културе.

Прерастањем првобитне минијатурне рондо-форме (IV став симфоније) заједљиве комике, у веће облике варијација и сонате, ведро али озбиљног садржаја, одражава оптимизам борбеног грађанства и његову веру у победу идеје „слободе, једнакости, братства“.

Откривање нових односа звучне равнотеже у оркестру, подела функција појединих инструмената на хармонске и мелодиске, специфична употреба нових инструмената (кларинети) и повећан значај ударачких инструмената, све то у процесу формирања модерног оркестра, одражава одлучну, иако поступну, ликвидацију духовних атрибута аристократске музике, наглашавање борбеног карактера грађанске психе, која у свом рефлектовању драматичног историјског збивања тражи нова средства којима би га изразила.

Очигледно је дакле да контрадикција између прве (ајзенштатске), друге (париске) и треће (лондонске) периоде Хајдновог симфониског стварања не постоји, као што не постоји ни противуречност између „дивертимента“ и „симфоније“, већ само одлучан сукоб са уметничким облицима феудалне барокне уметности на чијој негацији из „дивертимента“ настаје „класична симфонија“ као врховни облик

грађанске инструменталне музике и да развој којим је „симфонија“ ишла претставља нужни рефлекс друштвеног развоја XVIII века.

Хајднова заслуга је у томе што је својим стваралачким талентом умео — кроз „симфонију“ — да изрази основна осећања, битни интерес и садржину духовног живота грађанства XVIII века. У томе је извор његовог реформаторства а уједно вредност и величина његове музике.

МОЦАРТ И ЊЕГОВО ДОБА

Мислећи на Моцарта, на његову кокетну и грациозну мелодику, његове чипкасте и коврцасте менуете, сензуалност и драж његове дечачки безавлене и рафиниране музике, — данас, модерни човек нехотице везује своје асоцијације за једно доба у коме се жевило, одгајало и забављало у дражесно искићеним павиљонима рококоа са ниским галеријама изнад којих су се уместо кровова пружале, „попут балустрада украшене терасе“ — „са пећинама и водоскоцима“, са вазама на којима су показивали своје вештине златари онога времена у стилу „коврцица и врпца, шкољки и амблема, лаганих пужевских завоја“, са гирландама, каријатидама и другим архитектонским декорацијама, — за једно доба великог богатства и раскоша са таквом разгранатомшћу духовне активности и уметничког изражавања каква ни пре ни после тога у историји културних народа није забележена. То је било доба т.зв. просвећености и напретка XVIII века.

У то доба дошао је на свет мали Волфганг Амадеус Моцарт, да, упркос свом грађанском пореклу, почне своје чудовишно детињство мађиске обдарености, шетајући се у својим гиздавим рококо панталоницама, са златом обвезеним подвезицама, по салонима ардиби-скупских, кнежевских и краљевских дворова, тријумфујући већ у шестој години изван граница своје постојбине као историска величина, везујући своје жеље, намере и доживљаје за вртове с водоскоцима, за терасе и искићене балустраде, за дворске свечаности, свадбе и устоличења, које су затварале његов хоризонт и неутралисале његов интерес за све оно што је иоле удаљавало од тога живота и од најужих проблема његовог уметничког стварања. Живот кратак, плаховит и богат (по спољашњем сјају и с обзиром на постојеће оквире) а истовремено и сиромашан (с обзиром на једностраност и изолованост великашких дворова од стварног живота). Живот овенчан успесима, славом и величином — непрекидним путовањима и гостовањима и излетима по Италији, Француској, Чешкој, Немачкој; љубавним авантурама по екипажима, блештавим терасама и дискретно замраченим вештачким пећинама, шкрипутом „ниским ципелица на копче, мирисавих, напудерисаних перика“ уз осмех „чипкастих жабоа и украсних младежића“ на једној страни, — и смрт у беди и усамљености, без пријатеља, без љубави, без новца, на другој. На крају свога живота Моцарт је са горчином могао схватити да своме времену није требао он сам, он као човек, већ његова музика, која је сматрана као

неизоставни реквизит дворског живота, онако исто као балске хаљине, вештачки младежи и пудер, његова уметност која је репрезентовала физиономију свога времена директно, а интерес аристократије индиректно. Несраммерно већи део свога живота Моцарт је међутим провео у раскошу за који је везан и изузетан напредак свих врста и подврста уметничког товора од симфонија и кантата — до златних резбарија и порцеланских статуета,

Тај изузетни напредак уметности, то обиље смерова и „ставова“, ту ванредну популарност и распрострањеност уметничке културе треба објаснити, — да би се боље схватило Моцартово доба и његова уметност.

Током XVIII века развија се, сазрева и долази у своју завршну фазу процес социјалне и политичке поларизације класне диференцијације и отворене борбе двеју друштвених формација за привредну и политичку хегемонију у друштву. Доминантни положај феудализма, чије класично доба обухвата период од X до XII века, који у XV и XVI веку има апсолутну политичку превласт у друштву — бива почетком и током XVIII века постепено парализован наглим успоном новог друштвеног фактора — грађанства. XVIII век је поприште борбе феудализма, — чија привреда постаје све мање адекватна развоју природних наука, на коме се заснива рационализација производње, чији производни систем не може да задовољи новостворене потребе тржишта, — противу грађанства, које се рапидно развија у окриљу феудализма као клица његове будуће негације.

После великих ратова које је Француска водила у XVII веку, упркос спољашњој победи и сјају наступило је привремено мртвило економског живота. Закупници племићких имања, чији су власници побегли у Версај, настојали су да утерају што већу ренту. Сељаци, изложени неиздржљиво великим порезима, били су економски унирани. На њихов рачун се обогатило грађанство, порески закупници и зеленаши. Наступила је безобзирна куповина положаја и корупција. Непрекидни и дуги ратови обезвредили су поверење према солидном раду: похлепно се тежило брзом и лаком лихварском богаћењу. За време Луја XVI рађа се индустријска револуција, а са њом и широко засновани покрет за слободом. „Она је започела серијом изума и открића — која су из основа изменила технику на подручју рударства, текстилне индустрије и транспорта“ (Рјазанов). Половином XVIII века појачава се промет. Фабрички градови претварају се у индустријске центре. У Лиону је, према Бету, упослено 48.000 свиларских радника; у фабрикама платна у Каркасону 30.000 људи. Средишта мануфактуре су у Паризу, Хавру, Руну и Лиможу.

Енглеска истовремено доживљава коренит преображај. Из аграрне земље она се нагло претавра у индустријску. Села, пашњаци и њиве претварају се у фабричка насеља. Ничу нови и расту стари градови. Манчестер и Бермингхам се у току од 40 година утростручују. Стајовиштво Енглеске и Велса се удвостручује.

Немачка, која је после тридесетогодишњег рата дуго осећала последње економске исцрпености, почиње током XVIII века нагло јачати. И у њој се запажа нагли пораст градова и оживљење трговачких лука (Хамбург). У Италији цветају трговачка места, а холандски трговци освајају Оријент.

Грађанство, чији су саверници у то време били људи слободних професија, постало је политички свесније, — учествовало је више у политичком животу и бунило се противу тугорства феудализма. Градови су служили као пример селу за корнет „коју би ово могло имати од пољопривреде, када би имало више земље“. Градови су све више тежили за слободом и политичком влашћу, а сељаци за уклањањем феудалних терета и за раздеобом црквеног и племићког земљишта.

У том процесу сазревања унутарњих супротности феудалног привредног система, — напоредо с огорченом истребљивачком борбом е грађанством на економском и политичком пољу, — развија се у богатим градовима Европе и у расипничким дворovima богатог племства на културном пољу једна ништа мање значајна борба, једна пасионирана утакмица. Неизмерно богатство феудалаца и грађанства омогућило је изузетан пораст њихове културе. Отуда ти небројени филозофски системи, научни смерови, уметнички стилови и правци; отуда та шароликост и разгранатост културног живота. Стара феудална култура, у пуном сјају и на свом врхунцу, оплодила је и свежу и младу културу будућег победника грађанства, и оплођена је њоме. Општи напредак XVIII века је продукт узajамног деловања тих двеју култура на културни развој друштва.

Насупрот картезијанизму XVII века, рационализам Лајбница и Волфа, науспротив радикалном идеализму и радикалном скептицизму Беркелија и Хјума, јавља се у XVIII веку материјалистички филозофски смер познат под називом француски материјализам. Уобичајено су „схоластичка метафизика, правоевесни католицизам“ — „чисто картезијанство и политички конзервативизам“ — претстављали подлогу идеологије племства и високог свештенства, дакле феудализма, — француски материјализам оличавао је борбу напредне буржоазије противу овога. На подручју религије француски материјализам је „доводио до атеизма, на подручју политичких наука — до радикалних захтева за реорганизацијом државе, на подручју претстава о свету — до знањствене природне науке“. „Социјални садржај и улога француског материјализма одређени су пре свега класним положајем грађанства онога времена“ (Рјазанов). Исто онако, дакле, као што је француски материјализам (донекле) проишао из картезијанизма (који је негирао), утицао је он на развој доцније филозофије, па чак и идеалистичке (Кант).

Исти тај конфликт и утакмицу двеју култура запажамо и у ликовним уметностима онога времена. Грандецу и велелепноет барокних дворова заменила је кокетност рококоа, а монументалност барокних

едина и тежину њихових масних боја замењује прозрачност новог сликарског манира — пастела. Нови вајарски материјал, који су европски трговци донели из Азије, који ће ускоро проузроковати стварање мануфактуре порцелана у Мајсену — од кога ће скулптори моделирати своје фигуре — продире на двор пољског краља Августа Јаког, у чијој служби Фридрих Белгер производи посуђе од порцелана. Највећи француски претставник рококо-сликарства Антоан Вато, који је у једном делу својих слика ванредно верно одртао галантне свечаности отменог света, „његове аркадиске настирске маскерале и приказивање комедија, у којима је тај свет особито уживао“, — тај исти Вато уноси у своје доцније слике нове теме „из пуца“. Слика сељака, војника и градске људе. А Франциско Гоја, тај генијални претходник импресионизма, ствара низ слика из шпањолског пучког устанка, које претстављају најдирљивију оптужбу феудализма. И на том терену феудална и грађанска култура узајамно су утицале једна на другу — мењајући смер културног развоја.

Музика XVIII века, чији врхунац претставља Моцартово стварање, изузетно је разноврсна и богата. У њој се сукобљавају световни и црквени музички правци, стара и тешка барокна полифонија немачка са ведром мелодичношћу талијанске опере — високо развијени инструментални стил Запада и Севера са вокалним традицијама Југа. Али не само то. Насупрот конвенционалној аристократској „озбиљној“ оперској уметности, која је била оличена у делима Напуљске епохе, ствара се нови оперски тип комичне опере, који претставља резултат захтева и потреба новог друштвеног фактора — грађанства.

После оснивања првих јавних оперских позоришта у Европи, — у које су имали приступа не само племићи и великаши већ и богати трговци, — претставници трговачког капитала, — озбиљна опера *seria* изграђена на бесконачним аријама писаним због певача, а не због музике, претрпела је разне промене и метаморфозе. У паузама између првог и другог чина, као и између другог и трећег, уметани су разни комични рецитатори — бурлескни диалози и монолози, који су свеже контрастовали с успаваним и префињеним колоратурама озбиљне опере. Ти *intermezzi*, који у почетку нису имали никакав одређен садржај, доцније су садржајно повезани, — и тако су се у оквиру једне оперске приредбе морале слушати и гледати две оперске радње, чији садржај не само да није имао никакве везе већ се директно искључивао. Резултат тог развоја био је да је *intermezzo* одвојен у засебну музичку форму, и тако је постала комична опера. Она је прво створена у Италији. Као типична форма периода рококо долази дакле с југа. Тамо се зове опера *buffa* — а њени претставници су Перголези, Пиччини, Пачинјело и др. Али, захваљујући интернационалном карактеру трговачког капитала и више-мање истовременом развоју грађанства у свим већим земљама Европе, комична опера се брзо шири на све стране. У Француској се појављује под називом *opéra comique* — на којој сарађује и Рамо. У Енглеској се назива *ballad-opera*, а један

од првих композитора је Кристоф Пепуш. У Немачкој се ствара Singspiel, који постаје привилегијом Беча; најзад, у северним земљама добија и облик мелодраме. Садржај комичне опере претстављао је сатиру на савремене политичке догађаје, а значно је реакцију на богобојазну атмосферу, која је кулминирала. Комична опера према свом пореклу била је израз снажног растућег грађанства и једно од средстава његове борбе противу феудализма.

Њен значај био је ванредно велики. Не узимајући у обзир високу музичку вредност, која је остварена у делима једнога Гретрија, њен историски значај најбоље се огледа у томе што је, поред Глуковог покушаја реформе озбиљне опере, она имала много већи утицај и на будућу аристократску уметност него творевине озбиљне опере.

Тај утицај се запажа и у тзв. аристократској комичној опери и у новој динамици инструменталне музике XVIII века. Јозеф Хајдн, који је у своме животу написао само један Singspiel, иначе се бавио искључиво инструменталном музиком, на чијем подручју је дао узоре стила дворске уметности XVIII века, инспирисао се у својим хумористичним и духовитим композицијама директно карактером комичне опере, који се одражава у највећем броју његових инструменталних композиција. Исти тај утицај видимо у делима шпањолског Талијана Бокеринија, који је имао одлучан утицај на Моцартово инструментално стварање. А саме Моцартове опере као круна оперског стварања XVIII века и врхунац дворске музике продукције тог доба и онда кад садржајно значе апологију живота виших врста — у суштини су Singspiel и buffa, дакле специфичне форме грађанске уметности.

Богатство и разноликост музичког стварања XVIII века, квантитативне и квалитативне особине тога стварања, изванредну популарност и распрострањеност музике тог доба — можемо дакле објаснити борбом двеју богатих култура, чије тековине претстављају продукт узајамног деловања културних фактора на развој уметничке културе и културе уопште.

Тако је на пољу инструменталне музике Моцарт створио дела која достижу и преситжу све што је у XVIII веку створено — али је његов значај далеко већи на подручју оперског стварања. За време свог боравака у Бечу Моцарт је студирао Singspiel, који су заступали Гасман и Дитерадорф, ослањајући се на талијанске узоре — buffe. Код Padre - Мартинија научио је контрапункт. Од буфониста угледао се нарочито на Пичинија. По повратку у Салцбург признавао је за свој најглавнији извор Хајдна. Његов боравак у Манхајму обогатио га је новим инструменталним искуствима, која примењује како у симфонијама тако и у операма.

У својим најзначајнијим драмским делима Моцарт се не придржава као Глук — строго, — једног типа оперског израза. Пишући по поруцини Јосифа II „Отмицу из Сераја“ Моцарт је изабрао

форму Singspiel-a. После тога он се враћа талијанској опера buffa, чији плод је „Фигарова женидба“. „Титус“ задржава карактер свежане опера seria (писан за устоличење). „Cosi fan tutte“ поново има карактер опера buffa, а „Чаробна фрула“ је Singspiel. У „Дон - Хуану“ остварио је Моцарт једну синтетичну форму између озбиљне и комичне опере — и назвао је „dramma giocoso“ (шаљива драма). Дон Хуан је најзначајнија опера XVIII века: значи управо оно што за почетак XIX века Бетовенов „Фиделио“ — а за романтизам Вагнеров „Тристан“.

Грађа „Дон - Хуана“ узета је из шпанске литературе, где се појавила још почетком XVII века. Према Тирсу де Молина преправљена је она на разне начине, па је и у музици већ била употребљена у Глуковом балету. Лоренцо да Понте прерадио је либрето Ђовани Берталија спретно, дајући погодне могућности за органско спајање озбиљног и комичног „штимунга“. Тако је Моцарт остварио своју *dramma giocoso*.

Као идеална равнотежа између полифоног и хомофоног стила, као спој немачке драматичности са талијанским сентиментом, као органски продукт озбиљног и шаљивог оперског типа, као конгломерат галантног аристократског и хумористичког грађанског стила, „Дон - Хуан“ претставља синтезу читавог Моцартовог стварања, читавог музичког стварања XVIII века, као и читаве те неизмерно разгранате и разноврсне културе доба просвећености XVIII века.

БЕТОВЕНОВ НАЗОР НА СВЕТ И ЊЕГОВА УМЕТНОСТ

Бетовеново стварање пада у време у коме су се судариле две концепције света, два економска система, две културне етапе, два уметничка смера. Историчари музике називају га класичарем, естетичари романтиком, политичари републиканцем. Његова дела тумаче се једанпут као врхунац аристократске уметности, други пут као почетак демократске, трећи пут као основ бескласне, ванкласне, космичке уметности. Културни хроничари тумаче их како им је угодно. Бетовену се стављају у уста речи које он никад није изустео (Вагнер: Пут ка Бетовену). На Бетовена се позивају као на вечитог неприкосновеног арбитра у проблемима свих уметности. Бетовен није само велики уметник, он је религиозни култ, симбол и фетиш. Он је оруђе борбе једних естетичких концепција против других. С њим аргументирају супарничке стране заступајући најпротивуречнија начела. Бетовен је предмет уметничких монографија, психолошких студија, медицинских испитивања, филозофских разматрања. Он је саставни део пансионатског васпитања девојака, културна легитимација снобова. Његовом величином се користе и они за које је он стварао и они против којих се борио. Он је дочекао и то да се њиме рекламирају рушници слободе.

Да ли је, дакле, Бетовен класик или романтик, — или и једно и друго, питају се модерни историчари. Је ли он само усавршио класични музички стил или га је негирао? Или можда постоји разлика између његовог субјективног називања и објективног значења његовог дела. Да бисмо ова питања решили и да бисмо дошли до јасне претставе о Бетовеновом композиторском стилу уопште, о његовом инструменталном смеру и слогу IX симфоније напосе, потребно је расветлити историске промене које су утицале на његово стварање, као и на формирање његовог назора на свет.

Граничну линију између два економска система, који су дошли један за другим: феудалног, уколико се заснива на „везаној“ производњи, — и капиталистичког, у чијем производном процесу учествују независне индивидуе, — чини грађанска револуција XVIII века. Прелазак из једног облика у други био је припреман читавим низом промена мањег размера: „пронађена су нова тржишта за прођу робе, нова врела сировине и племенитих метала, чији је прилив у Европу убрзавао распад феудалне привреде и њено претварање у робну привреду.“ „Нагомилавање великих новчаних средстава у рукама тр-

говачког сталежа, који се безобзирно богатио... и стварање четвртог сталежа, у граду, били су предуслови за постанак мануфактурне индустрије, која је цветала у првој половини XVIII века. „Још у време револуције под Оливером Кромвелом трговачки интереси постали су критеријум спољне политике држава. Ова се спољна политика усретсрешивала на проналажење нових тржишта за трговину и промет. Дипломатија је омогућила оснивање банака, бродарства, мануфактуре. Повећана тржишта захтевала су повећану производњу која ће задовољити потребе тржишта. Саобраћај се усавршава, парна машина добија свестрану примену, угљен се све више употребљава у металној индустрији. На помолу је ера угља и гвожђа. Све те промене проузроковала је и извршила индустријска револуција. Она је омогућила нови друштвени поредак и створила средства „за уклањање сиромаштва“. Тако су, дакле, два фактора одлучила о победи грађанске револуције: објективни — индустријска револуција и субјективни — угњетени народ као целина предвођен грађанским сталежом, који је учинио крај феудалном ropству. Тиме је економски и политички ликвидирао феудализам. Да ли и културно?

Победом грађанске револуције створени су услови наглог културног напретка. Економско благостање омогућило је развој науке и уметности. „Куповање конфискованих и емигрантских добара, екакаше цена жита и капиталистичка монополизација сировина“, дали су могућност за нагао успон грађанства. Али културни живот није био независан од ових структуралних промена друштвеног поретка. Напротив. Он је био њихов непосредни одраз.

У филозофији је то обрачуи између класичне идеалистичке школе и модерног материјализма. Развој природних наука све више је наглашавао разлику између теолошких принципа и егзактнонаучних резултата. Филозофија, која је у доба Друге еполастике била идентификована са теологијом, чији се задатак састојао не у откривању истине о природи већ у интерпретацији религиозних догми, — филозофија која је у Кантовом класицизму ишла за тим да установи границе људског сазнања како би онемогућила критику метафизичких „истина“, и оставила на миру највише теолошке принципе, — филозофија која је у Хегеловом систему уа врло карактеристичне уступке науци у целини претстављала аргуменат и оружје напских кардинала у борби против атеизма, — најзад се приклонила дефинитивно на страну науке. Хегелов систем, као напредне манифестације, у поређењу с Кантом, или француским филозофима XVIII века, патне је „од једне неизлечиве унутарње супротности“: с једне стране, битна претпоставка за тај систем је такво схватање историје према коме је историја човечанства један процес развита који већ по самој својој природи не може бити вителектуално закључен отпријеи т. зв. апсолутне истине; а с друге стране тај систем претендује да је баш у њому садржана апсолутна истина. Систем сазнања природе и историје који све обухвата и који је закљу-

чен једном за свагда — противречи основним законима дијалектичког мишљења. Међутим, ово никако не искључује, него напротив претпоставља, да систематско сазнање целокупног спољнег света напредује од поколења до поколења дивовским корацима. Сазнање о тоталној изопачености (дотадашњег) немачког идеализма нужно је довело до материјализма. „Он је битно дијалектичан и више му није потребна никаква филозофија која стоји изнад осталих наука.“ А самим тим не само што је надмашен идеализам као филозофско - историски смер, већ је и дефинитивно ликвидиран утицај теологије на науку и људско мишљење. На духовном подручју резултати оних основних економско-политичких промена нису били ништа мање епохални. Још једно ослобођење више.

У уметности, паралелно са општим променама назора на свет, наступа расцеп између двају значајних историских смерова: класицизам — романтизам. Први, духовни израз друштвене аристократије XVIII века, као манифестација живота, мишљења и осећања дворског човека тог времена (који живи по правилима дворске етикеције) као највиши „израз доба рационализма“, као најсавршенији „израз равнотеже разума и осећања“, (др. Марковац); други, као израз реакције младог уметника противу омрзнутог удобног живота победоносног грађанства кад ово више није било „подгрevano жаром ослободилачке борбе и кад је његовој уметности преостало само једно: идеализирање њене негације грађанског начина живота“ — реакција, дакле, која је имала за резултат бекство уметника из реалног живота у свет имагинације, у сферу најсубјективнијих доживљаја у уметност ради уметности. На подручју музичке уметности та два уметничка смера разликују се садржајно и формално. Садржајно тиме што обрађују сасвим различиту грађу. Класицизам налази материјала за свој уметнички израз у животу виших друштвених редова. Уметници компоњују алегоричне игре у којима се глорификују поједине дворске свечаности, имендани, рођендани, свадбе, — или узимају грађу из класичне митологије; стварају серенаде, дивертimente, менуете којима увеселавају великодостојнике, племиће и кнежеве при гозбама, посвећују се духовној музици компоњујући мисе, кантате и ораторијуме, пишу симфоније за дворске капеле чији су они најчешће шефови или помоћници шефова. Они су социјално везани за двор и дворски живот. Супротно томе, романтизам који долази после грађанске револуције, после наполеоновске драме, после пада феудализма, — дакле непосредно после читавог једног низа херојских догађаја, дивинизира хероја, слави ослобођење појединаца од друштвених стега, ствара култ личности. Његове теме нису „више везане за стандардни дворски укус класицизма. „Нестанком високог друштва онемогућен је диктат „укуса“, изгубио се законодавац. Уметник је упућен на себе, поступа по личном укусу, по фантазији и осећању. С тим почиње романтично наглашавање слободе уметности, уметничког схватања, тежња за оригиналним, мржња против конвенционал-

нога“. „Од Sturm und Drang преузела је немачка романтика култ индивидуализма, идеју о превласти осећаја, мржњу против просвете одушевљење за прошлост, изазовно наглашавање незаконитости“ (Марковац). Теме романтичне музике везане су најчешће за проблеме личности — оне опевају страх пред смрћу, сексуалну чежњу, животну резигнацију, сентименталне психолошке патње, метафизичку љубав и др. У томе је садржајна разлика.

Формално се музички класицизам и романтизам разликују један од другог утолико што се променом тематике променила и улога форме којом је садржина изражена, променила се форма сама. Кокетности и гиздавости класицизма, његовом формалистичком схватању света, његовим укалупљеним темама, одговарала је тежња за богато украшеном, чврстом и сигурном структуром форме. Зато он нарочиту пажњу посвећује формалном развоју усавршавајући до крајњих граница форму, — најмонументалнију и најформалнију од свих, — форму сонате. У симфонијама, серенадама, увертирама, квартетима — сонатна форма налази свестрану примену. Композиције класичне епохе сличне су по својој формалној једрини средњовековној готској архитектури фон Штајнбаха, ренесансном песништву Петрарке, барокном сликарству Караваџа. Супротно томе, романтизам, који протестује против сваке конвенционалности, покушава да се ослободи стега класичних форми. Он проналази нове форме које су много ближе његовој тематици — симфониску поему, музичку драму, а онда impromptu, баладу и др.

Тако смо у кратким потезима наследили какав је однос између тих двеју концепција света, двају економских система, тих двају уметничких смерова између којих се налазила грађанска револуција. Треба размотрити како се Бетовен као уметник и као човек односио према њима и уколико се определио за једну или за другу.

Бетовенови историчари, који никада не пропуштају да нагласе како је „генијални Фламанец“ био „мален и дежмекаст, јакога врата и атлетског тела“, који читаве главе посвећују његовом кривагом челу, накрострешеној коси, избаченим чељустима и загометној боји очију; који са сентименталним патосом препричавају његово тешко детињство поред оца алкохоличара и туберкулозне мајке; који се упуштају у оговарачко брбљање описујући његову глувоћу (која је тобож била на лутетичној основи); који измишљају читаве романе о његовом екстравагантном понашању, о његовој патолошкој љубави према дећаци и о његовој паћеничкој смрти „ради других“ итд., — ти Бетовенови историчари необично су површно испитали формирање његовог животног назора. Ту и тамо фрагментарно су забележили понеки моменат у његовом развоју. На једном месту у студији симпатичног Ромена Ролана каже се: „Револуција је захватила цео свет, па и Бетовена“; — други историчар наводи познато место из Шиндлера: „Волео је републиканска начела“; трећи тврди да је био „класно свестан“ (др. Марковац) итд.

У суштини су сви ти подаци јако неодољиви. Што се на основу његових писама и од пријатеља забележених мисли може једино са сигурношћу закључити, јесте то да је Бетовен, упркос својој врло ограниченој култури, захваљујући природној интелигенцији и „урођеној правичности“ наслужио пуле свога времена и исковао нешто што није било далеко од безазалног републиканства. Али да му је свест о свим осталим економским и социјалним узроцима развоја друштва била неодређена и магловита и да су његови политички хоризонти били скучени, то је цван сваке сумње.

„Слобода и напредак су циљеви уметности као што су то и у целом животу“, каже Бетовен у писму надвојводи Рудолфу. На другом месту бележи у свој дневник: „Потчинити се, докраја се потчинити својој судбини: ти не можеш више да постојиш за себе, него само за друге; за тебе ван твоје уметности нема више среће.“ Трећи пут пише Вегелеру: „Моја уметност треба да се посвети само добру бедних.“

Одушевљен ратом за независност 1813 године, пише симфонију у славу победе Великтонове, а годину дана доцније патриотски хор „Обнова Немачке“. На Бечком конгресу необично му лесна „што се с њим опходе као с европском славом“ и што му пријатељи указују поштовање. Тако Бетовенов човек реагира на прилике оног доба. Он није могао остати индиферентан — још мање се могао придобити за реакцију, која је била увек тако страна ономелом револуционару. Међутим поставља се питање колико је Бетовен човек, утицао на Бетовена уметника, да ли се у његовој уметности одражавају ти исти погледи на свет; да ли је његова уметност директни одраз његовог политичког Weltanschauung и да ли је она објективно штогод допринела борби за стварање идеала слободе који је Бетовену човеку увен био пред очима? У овом питању треба бити јако обазрив и не пристуцити решењу дамоверно.

Нема сумње да се уверење Бетовена као човека у знатној мери пројектовало у његовим делима. Сигурно је тако исто да је он субјективно стално желео да у музици нађе адекватан израз своме уверењу. Осим тога, видимо да многи историчари његову уметност само тако разумеју. Па ипак мишљења неких од њих као што су наводи др. Марковац који се односе на утицај Бетовеновог политичког уверења на његово уметничко стварање треба примити са великом резервом, јер кад Марковац каже: „Као што је француска револуција разбивши дотадашње друштвене односе ослободила индивидуум и тиме започела нову еру (грађанство друштво) тако је Бетовен нарушно уравнотеженост класичне музике, ослободив поједине музичке елементе њихових споја и омогућио нову њихову групацију“. „Као типичан репрезентант идеја француске револуције, он је свестан своје слободе у сваком смислу но уједно и тога, да је човек члан заједнице у чију корист мора да ради. Бетовенов жестоки протест против живота и његове личне судбине тек је омирање слободне индивидуе

против насиља било које врсте, а уједно протест првог „класно свесног“ уметника против владајућег друштва. Не признајући никакве власти изнад себе, Бетовен је револуционирао музику свога времена са становишта слободе личности, а не само са становишта чисте уметности. Снага Бетовеновог доживљаја је толика да иза његовог дела не стоји појединац, него репрезентант времена. Бетовен се ослободио сваког диктата, па и класног. Он је један од оних уметника чија уметност стоји изнад класе, — каже др. Марковац.

Овде треба приметити да др. Марковац заједно са већином Бетовенових историчара не узима у обзир једну важну ствар, а то је објективни значај Бетовенових композиција. Не рачуна с околношћу са којом ми данас морамо рачунати, наиме да се Бетовенова музика, иако субјективно револуционарна, по својој друштвеној примени, по својој објективној функцији у друштву, није уопште разликовала од Моцартове, Хајднове и Глукове; да је Бетовен као и његови претходници био упућен на двор и цркву као једина упоришта уметничке музике. Врло важна чињеница је напр. да је Бетовен, пошто се разочарао у Наполеона, посветио своју „Ероикку“ кнезу Лопковицу, на чијем двору је она не само доживела прво извођење него се неколико година једино тамо и изводила. Бетовену републиканцу и заочнику идеја француске револуције није дакле нимало сметало његово уверење да композицију у којој је дивинизирао борбу за слободу, борбу противу претставника феудалног угњетавања — племства и свештенства, — посвети феудалцу и племићу. Зато се не треба чудити кад Бетовен другом приликом изјављује: „Нема разлике између сталеза, постоје само разлике између добрих и рђавих људи“. А превидети ту противуречност између Бетовеновог субјективног уверења, субјективних мотива његовог стварања, и објективне историјске улоге његовог дела, значи овершити се о историјску објективност.

Видимо дакле да се у Бетовену сукобљавају два света. Један свет је свет бунтовника, револуционара и бораца са социјалну правду; други свет је свет уметника, који, уколико је у питању његово стварање, не прави разлику између класа: даје своју хуманистички и филантропски колорисану уметност мирно у руке својих политичких противника, дозвољава да се она искористи као инструмент борбе у корист реакције. Зато ваљда што његова уметност треба „да се посвети само добру бедних“? Јесу ли ти бедни икад чули Бетовену музику? Је ли им она рекла оно што је Бетовен толико жудео да им каже? — Не!

Не! Зато што је Бетовен свој револт и своје незадовољство према постојећем стању изразио на најсубјективнији начин, служећи се апстрактним средствима — мелодијом и бојом — средствима апсолутне уметности, којима је удахнуо садржину мало разумљиву, мало конкретну, мало одређену, због чега је његова „Ероика“ могла тако лако да се претвори из симфоније која „слави генија револуције“ — у симфонију „компоновану за

успомену на великог човека“. Први пут се велича револуција, други пут — портрет великог човека. Па зар онда не би било могуће да у неком трећем случају не буде ни једно ни друго, већ једноставно симфонија писана за дворску капелу кнеза Лопковица — као што су Хајднове симфоније писане за капелу кнеза Естерхазија, а Моцартове за архиепископски двор у Салдбургу? Не треба губити из вида то да је убеђење Бетовена као човека добило у његовој уметности један апстрактан облик, да је у том облику било неприступачно свим људима, да се оно дакле није могло остављати, па ни сугерирати оним бедним којима Бетовенова уметност треба да се једино посвети. Људи су били потресени Бетовеновом музиком, али то што их је у Бетовеновој музици потресало било је уствари оно исто што их је и код Баха узбуђивало, а код Моцарта одушевљавало, тј. снага чисто музичког талента, музички израз уметника, али не уметнички израз. Оно што субјективно узбуђује слушаоца је саосећање једног великог душевног доживљаја чији документ је уметничко дело, оно што објективно даје вредност слушаном уметничком делу је његов значај за друге људе — његов објективни значај — његов социјални ефект. Деградирати уметност на пуки ефект, тј. дејство уметности, психолошко дејство уметничког дела — значи профанизирати је.

Бетовенова величина је у снази његовог музичког талента, а не у ванмузичким идејама које је он хтео да изрази. Тиме никако не мислимо рећи да револуционарно вреће, које је Бетовен доживео, а које је обузело читаву Европу, није утицало на формирање његовог духа, да му није дало потстрека за велике доживљаје, да није обогатило његов дух драгоценим искуствима. Напротив. Сасвим је извесно да су ти догађаји у знатном степену условили снагу његовог стварања. Али то још никако не значи да је оно што је у Бетовеновој музици велико, — идеја француске револуције, — идеја слободе или уопште каква ванмузичка идеја. Бетовен је генијалан композитор онако исто као што је и Моцарт генијалан композитор. Њихови стилови се утолико разликују уколико се разликују времена и средине које су их формирале. Али се нипошто не може рећи да је Бетовенов стил већи и бољи од Моцартовог зато што онај израста на врхунцима феудалног друштва, а овај са његовог згаришта. Да бисмо упознали величину Бетовеновог музичког генија потребно је размотрити средства којима се он у току свог стварања служио — средства којима је постигао онај грандиозни ефект код слушаоца свога доба као и код слушаоца нашега времена.

Разуме се да у овако кратком приказу Бетовеновог стварања нећемо моћи улазити у сасвим стручну анализу небројених новотарија којима је Бетовен задужио развој музике, али ћемо ипак указати на две најважније области са којима је његово дело нераздвојно везано: то су развој сонатне форме и развој инструментације.

Сонатна форма Доменика Скарлатија, која се састојала из два дела од којих је први имао једну хармонску базу, а други другу, постепено се код Хајдна и Моцарта развила у троделну форму, коју су сачињавале: прво, т. зв. експозиција, друго, спроводни део, и трећи, реприза. Бетовен је примио у наследство такву форму сонате, коју је даље усавршавао. Први део, експозиција, састојао се из две теме од којих је једна обично била драмског карактера, а друга лирског (или обратно) — и завршна тема. Моцарт и Хајдн, који су у својој неиспрпној фантазији увек откривали нове мелодиске обрте и код којих је карактер музике био више медитативан него еруптиван, решавали су експозицију на тај начин што су после стандардизираних прве теме од 8 тактова до почетка контрастујуће друге теме — формални размак — испуњавали нижући нове мелодиске реченице које су по карактеру музике биле сличне теми. Исти поступак су понављали између друге (лирске) и завршне теме. А читава експозиција била је код њих претежно хомофона, то значи са једним гласом који пева и са осталима који га прате. У спроводном средњем делу усвајали су редовно поступак полифони, то значи: свакоме гласу су доделили самосталну мелодиску улогу у заједничкој сарадњи при обради прве две теме и њихових карактеристичних делова. У репризи понављали су обично дословно прву тему, а другу су транспоновали у нови тоналитет и тиме са кодом завршили сонатну форму.

Бетовен приступа сонати друкчије. У размак између прве и друге теме у експозицији, он не уноси нове мелодиске реченице, већ искоришћује мелодиски материјал који се у самој првој теми садржи. Да би то остварио што успешније, Бетовен је осетио да мора изменити структуру Моцартове теме, која је пружала премало могућности за нову обраду. Уместо дубљих нота са мирним и правилним ритмом, где су ритмичке фигуре и арабеске само фасада, орнаменти од споредне важности, Бетовен изграђује своје теме на тим фигуративним детаљима, искоришћујући максималне ритмичке могућности. Тако ритмички обогаћене теме дају му могућност бројних варијација, те зато размак између прве и друге теме у експозицији испуњава мелодиским материјалом који варира ритмички и динамички. Сличан поступак понавља код друге теме. У спроводном делу Бетовен врло често ради само са једном темом, често почиње спроводни део одмах другом темом, служи се много више контрапунктским вештинама, употребљава имитације, фугата итд. У репризи, за разлику од Моцарта, готово никад не понавља целу тему. — доноси је у скраћеном облику, редовно у другом тоналитету. Другу тему увек транспонује и мења размере појединих делова. Док је код Хајдна и Моцарта спроводни део увек по дужини једнак експозицији и репризи, код Бетовена се он повећава, и често достиже двоструку дужину. Усавршавајући на тај начин сонатну форму, Бетовен је уствари појачао динамику. Она је спонтанија, садржајнија, експресивнија. Ту је Бетовен открио једну велику тајну компоновања: указао је на прин-

дин контраста као на централни принцип апсолутне музике. Изградња сонате у целини заснива се на принципу контраста: експозиција — сироводни део — реприза. Први део је хомофон — други полифон — трећи је опет у односу на други контрастујући хомофон. Даље, сама експозиција: прва тема је драматична, друга, лирска, дакле контраст. Прва се изводи форте, друга пијано, опет контраст. Прву (иако је композиција за оркестар) изводи део ансамбл; другу, један или два инструмента — контраст. Даље, у самој експозицији прве теме: тема, варијација — контраст. Онда у самој теми т. зв. главна тема, средњи део, завршетак. Најзад хармонска основа теме: тоника, доминанта, тоника и сл.

Важно је истаћи да је Бетовен, упркос свима новостима које је у композицији сонате довео, ипак остао код те музичке форме, која је најспецифичније класична. Ми нећемо из тога извучити закључак који би циљао на Бетовеново идејно опредељење или на откривање каквих контрадикција у његовом стварању, — констатујемо само да исто онако као што се није изменила друштвена функција Бетовенове музике у односу на Моцартову, Хајднову и класику уопште, — није се изменила ни најкарактеристичнија форма класичне музике — соната, коју је Бетовен адаптирао примивши је од својих претходника. Јер формално је Бетовен типичан класик. Стога уравнотеженост „разума и осећања“, како се то обично за класику каже, монументалне конструкције форме, неконвенционална конвенционалност, како би се парадоксално могла обележити Бетовенова стилска опредељеност. Он је уштегоме обогатио сонатну форму, искористио је, освежио, усавршио. Али зар он онда није усавршио најспецифичније форме аристократске уметности века? Зар сонатна форма са својим идеално одмереним пропорцијама, својим кристалним симетријама, није адекватнија феудалној декоративности уметности, него демократској поетизираој екстраваганцији романтизма? — Наравно да јесте. Дакле опет се у Бетовену сукобљавају две супротности: класична форма са некластичним карактером музике.

Бетовенова музика је толико субјективна, толико лична, толико конвенционална — и онда кад је израђена „конвенционалном“ формом — да је воћ та њека унутарња суштина против свале наоблиске законитости специфично романтичан. У томе смислу је дакле Бетовен збиља врхунац класичне музике а истовремено њена истадија.

У томе је Бетовенов значај за развој форме.

Друга значајна област његовог стварања је инструментација. Бетовен је типичан инструментални композитор. Често је говорио да и онда кад компонује за глас мисли инструментално. На томе пољу, на пољу инструменталне музике, он је створио своја највећа дела,

своје славне гудачке квартете, своје бесмртне сонате, своје грандиозне симфоније, своје животно дело — „Девету“. Ми овде не можемо говорити посебно о свим његовим инструменталним формама, јер би то била тема за себе. Задржаћемо се на његовом оркестру, где су у неку руку заступљени сви важнији музички инструменти.

Од својих претходника Бетовен је наследио неизједначен звук трију основних звучних скупина оркестра: лимених дувача, дрвених дувача и гудача. Сасвим самостални били су једино гудачи пре њега. Дрвени дувачи имали су само релативну самосталност, а лимени дувачи били су потпуно несамостални. Они су били сасвим непокретни и појављивали су се само зато да би попунили празнину између двеју осталих оркестарских група. Већ у трећој симфонији, чувеној „Ероиди“, Бетовен успева да додели лименим дувачима специјално место. Тему првог става Бетовен је конциповоа тако да ју је могла отсвирати хорна, и то у разним скалама. Вагнер је франиран маестријом којом је извајан сасвим нов дотада непознат звук оркестра у „Ероиди“ и он узвикује: „Мора нас запањити како је мајстор са сасвим једноставним оркестром, највећом једрином концепције постигао толико променљиве разноликости које су биле Хајдну и Моцарту сасвим недостижне. У том смислу остаће његова „Симфонија Ероика“ не само чудом концепције већ истим толиким чудом оркестрације“.

У првим двама симфонијама Бетовен је и композиторски и инструментално још увек под утицајем Хајдна. То се може видети и по саставу оркестра и по начину употребе појединих инструмената. Али иако у тим композицијама још не изражава у потпуности свој незаменљиви смисао за колорит инструмената и за однос појединих инструменталних група према другим, ипак се у извесним стварима разликује од Хајдна. Он врло често употребљава прве и друге виолине у октави или унисоно, што Хајдн чини врло ретко. Сем тога, виолончела, која су дотле била као близанци везана за контрабасе, постепено се одвајају од њих и добијају самосталну улогу. „Ероика“ је композиција у којој је Бетовен много више свој. Новина је не само у начину употребе лимених дувача, не само нови звук и нова улога хорни, већ и број инструмената. Уместо две хорне Бетовен поставља у оркестар три. Он пише за њих сасвим друкчије музику од оне коју су оне дотада свирале. У трију скерца даје тему свим трима групама одједном. У четвртој симфонији враћа се опет једноставној Хајдновој инструментацији. Употребљава као и овај једну флауту уместо две. То исто чини и у клавирском концерту Ге-дур, који паралелно ради.

У петој симфонији уноси нове инструменте: флауту, пиколо, контрафагот и три позауне. Доласком контрафагота одваја се фагот од басових положаја, као што је у првим симфонијама био случај са челима. Контрафагот појачава бас и замењује други фагот.

У шестој пасторалној симфонији Бетовен задржава две велике флауте, пиколо и позауно.

Седма и осма симфонија су карактеристичне по томе што у њима Бетовен остаје код старог ограничења броја инструмената, — али мења њихов начин употребе. Те две композиције савршено надмашују шаблоне дотадашњег стварања. Ромен Ролан за њих каже: то су дела у којима је Бетовен најприроднији и, како би он сам рекао, највише раскопчан, са радосним и бесним осећањем, неочекиваним супротностима са оним збуњеним и величајним испадима, титанским експлозијама које су пуниле Гетеа и Целтера стравом и нагониле свет у Немачкој да мисли о симфонији А-дур да је то дело једног пијанице. Дело пијанице доиста, каже Ромен Ролан, али снажно и генијално. Ја сам, наставља Ролан, нарочито у овом поамном кермесу осетио његову фламанску крв, као што сам му опажао порекло у дрској слободи језика и манира који запрепашћују земљу реда и послушности. Ни у једном делу нема више слободе и распорасане снаге као што је има симфонија А-дур“. „У осмој симфонији снага је мање грандиозна, али је још чудеснија, и најкарактеристичније црте њене су мешавина трагедије и лакрдије и нека херкуловска снага у игри и детињском ћефу“.

После осме симфоније начинио је Бетовен до „Девете“ паузу од 12 година. У међувремену је написао читав низ других композиција: увертире, клавирске и камерне композиције, песме и друго, као и чувену „Missa Solemnis“. Дванаест година је, како кажу неки историчари, скупљао снагу за последњу симфонију. Како је увек досад писао по две симфоније, једну за другом, које се међусобно контрастовале, и овога пута се спремао на сличан план. Намеравао је да једну од њих посвети искључиво инструменталној музици, а другу претежно вокалној. Усто се већ дуго носио мишљу да komponује Шилерову оду радости. Из те три идеје поникла је „Девета“ симфонија. Оду радости хтео је Бетовен да komponује још 1793, али није могао да се одлучи у којој би форми то учинио.

Скице за први став „Девете“ потичу још из 1809 године, а из 1808 године је фантазија за клавир, хор и оркестар, која се сматра као студија за посебни став „Девете“. Целокупан план направио је Бетовен тек 1817 год., а детаљној изради приступа 1822—23 године.

Спој симфоније и кантате употребиле су пре Бетовена Петар Винтер 1814 г. у својој борбеној симфонији и Машек у својој „Бици код Лајпцига“. Та идеја дакле није потпуно нова. Али ниједна од ових композиција не може се поредити са „Деветом“, која је у томе смислу не само прво него и магистрално дело. Крајем 1822 године или почетком 1824 завршио је Бетовен симфонију, означио је опусом 125, и посветио је пруском краљу Фридриху Виљему III. То је већ други случај (после „Ероике“, коју је посветио кнезу Лопковицу) да се Бетовен огрешио о своја републиканска начела. Како се пронала вест да ће прво извођење „Девете“ бити у Берлину, обратили су се бечки

музичари Бетовену с петицијом у којој су га молили да да предност царском граду. И на то је Бетовен пристао. И тако је 7 маја 1824 г. приређен у бечком Kärntnertortheater велики концерт којим је дириговао Ушлауф. Изведени су делимице *Missa solemnis* и „Девета“.

За ондашњу публику била је „Девета“ сувише тешка композиција и она су је с муком могла разумети, али је ипак схватила да се ту ради о великом делу и поздравила га је с одушевљењем. Бетовен је сам био потпуно глув и није чуо ниједну ноту из своје композиције.

Историчари бележе да је стајао у оркестру и да је пратио ток композиције више видом него слухом. „А кад је на крају бужнуло одушевљење, окренула га је једна од певачица публици, да барем свој успех види. Болесни Бетовен био је убуђен, после концерта се онесветио, нашто је однесен у стан свога пријатеља Шиндлера, који га је неговао“.

После „Девете“ Бетовен је имао у плану да изради још неколико оркестарских дела: десету симфонију, увертиру на име Бах, музику за Грилпарцерову „Мелувину“ и Гетеовог „Фауста“, за библиски ораториум „Саул и Давид“ нтд. — али није стигао. Поред мањих клавијирских композиција завршио је своје стварање са пет великих гудачких квартета, после чега је 26 марта 1827 умро.

Шилеровој „Оди радости“ приступио је Бетовен при крају свог намученог живота. Детињство, испуњено травацама, мучна борба за егзистенцију, глувоћа у високом степену и потпуна усамљеност изазвале су у Бетовену потребу да бар у уметности осети и доживи радост. Зато је компоновао Шилера.

Из досадашње перспективе гледан, Бетовен има проминентни историски значај. То је ненадмашни музички геније коме приступамо са одушевљењем и са љубављу. Али не зато да га обожавамо као идола, као религиозну светињу, као фетиш, — не зато да у њему дивнизирамо човека, већ да плодове његове уметности искористимо у циљу остварења његових идеала — ослобођења човека.

ГАЕТАНО ДОНИЦЕТИ

Оних немирних дана године 1848 у којој је пало француско грађанско краљевство и основана Друга република, док је Фридрих Вилхелм IV после уличних борби у Берлину био принуђен да сазове уставотворну скупштину а Мадони и Ђоберти у Италији крчили пут новом програму Рисорђимента, у малом талијанском градићу Бергаму сахрањен је 8 априла у 5 сати по подне Гаetano Доницети. Бузепе и Франческо, његова браћа, урезала су на спомен-плочи речи: „Гаetanу Доницетију, дубоком проналазачу побожних и световних мелодија, његова браћа“.

Тако је усред заталасане Европе незапажено ишчезао композитор чији се живот налази између два догађаја који су за свет били несравњено значајнији од његових мелодија и од његове смрти — између Велике француске револуције и европских револуција од 1848 године. Можда баш у сенци тих великих друштвених преокрета и због њих, бледи лик једног музичара који је ишао за тим да забави свет. Можда баш отуда изгледа његово стварање за историју сувишно. Можда.

Међутим, пред нама је композитор који је написао 70 опера. Готово читава та огромна продукција нашла је места на разним позорницама Европе од Teatro San Luca у Венецији па преко Teatro Vecchio у Мантови, и римског Apollo, париског Théâtre Lyrique. Његов »Il Furioso nell' isola di San Domingo«, који је завршен 1833 године, доживео је за 6 година ту ретку славу да пређе преко 60 оперских сцена, а фарса „Позоришне згоде и незгоде“ донела му је тако грандиозан успех да је непосредно за њим потписао уговор са напуљским импресариом Барбајом, за кога је у току од три године имао да напише 12 опера. Истовремено, и захваљујући томе, постао је директор напуљског „Teatro Nuovo“.

Из свега тога пре би се могао извући закључак да Доницетијево стварање не само није било сувишно већ је претстављало насупну потребу ондашњег човека. Разлог за то треба тражити и у ондашњој музици и у ондашњем човеку.

Да одмах прецизирамо: постоји један, како га историчари називају, „озбиљни“ и један „комични Доницети“. Озбиљни Доницети је онај који је осуђивао Росинија због уступака што их је овај учинио публици мењајући крај свога „Отела“ и допуштајући да Отело поверује Дездемониним лажима, како би се опера срећно завршила. Оз-

биљни Доницети је, даље, онај који је после своје тридесете опере, стао, обазрео се и сагледао да је читаво његово дотадашње стварање само вешта имитација Росинијевих шаблона, па је под утицајем захтева миланске музички културније публике написао за „Сагсапо“ „Ану Болену“, своју прву озбиљну оперу. Озбиљни Доницети је, затим, онај који је после повратка из Париза, у коме је стекао тако велику наклоност Росинија да му је овај поверио прво извођење своје „Stabat mater“ у Италији, излио из своје уобразиље своје најдубље дело из области озбиљне опере „Лучију ди Ламермур“ (у Напуљу 1835). Озбиљни Доницети је, најзад, онај што је после велике епидемије колере од 1837 године, у којој је изгубио веома вољену жену, скрхан трагиком живота, остварио свога „Роберта Деверо-а“, посвећеног позоришту „Сан Карло“ у Напуљу.

Али ма колико било неоспорно да је у области озбиљне опере Доницети показао велики стваралачки талент, његов прави домен није ни озбиљна опера ни озбиљна музика. А ни прави Доницети није, како би историчари рекли, „озбиљни“, већ „комични“ Доницети. То је онај ведри композитор који је најпретежнији део својих природних дарова расуо пишући булеварске фарсе са интригантском садржином, у којима је чинио десетоструке компромисе не само према публици већ и према својим личним познаницима и пријатељима. Тако се, например, прича да је либрето „Лукреције Борђе“ било поверено његовом пријатељу композитору Меркаданту, с тим да за њега напише музику. Изненада оболео, Меркаданте је, да не би изгубио своју поруџбину, замолио Доницетија да за рачун њиховог пријатељства преузме ту обавезу уместо њега. Доницети је без оклевања сео и не чекајући на наклоност муза, читаву оперу написао за две недеље. (Ово не треба да изненађује, јер је познато да је Доницети свога „Дон Пасквала“ написао за 11 дана).

Тај споразумах и опортунист, авантуриста и комедијант, комични Доницети, израстао је на традијама опере buffa, у којој је створио дела од најтрајније вредности, те која одређују његов положај у развоју опере.

Опера buffa појавила се један век раније, први пут у Напуљу.

Она за време Велике револуције има ванредну прођу. Њена критична оштрица се тражи. Политички куплети певају са на сваком углу, у кафани, па и у театру. Велики претставник такве комичне опере је Гретри. У знак признања њега уносе у листу грађана који имају право на потпору нације због заслуга које је стекао својом социјално корисном уметношћу. Он постаје члан Француског националног института и инспектор конзерваторија.

Исте године када је на наваљивање Керубинија, Лесијера, Меила, Госека, — Гретри у режији „Comité d'instruction publique“, — издао своје мемоаре родио се Доницети.

На стваралачком путу од првих бојажљивих композиторских покушаја у бергамском децјем сиротишту, до тријумфалне премијере

„Дон Пасквале“ у париском Талијанском позоришту, или до последње напуљске премијере „Катарине Корнаро“, могли бисмо код Доницетија да уочимо неколико развојних етапа. Прва би била од 1815 (то јест од његовог доласка у Болоњу) до напуљске премијере „L' Isnelda di Lambertazzi.“

5 септембра 1830. Доницети за то време плива у водама росинизма. Његово прво сценско дело су „Мали путујући виртуози“ — по облику — buffa оперета. Упркос неоригиналности и местимичном дилетантизму, дело је, на заузимање његовог пријатеља Маира, изведено на јавном часу музичке школе у Бергаму. Доницетију је тада била 21 година. Он ради с младалачким ентузијазмом и још исте године 1818 завршава своју прву оперу „Енрико ди Боргоња“, за коју успева да заинтересује позориште San Luca у Венецији, где доживљава премијеру. У току следеће 4 године он остварује неколико фарса врло конвенционалног израза, те не успева да се нарочито истакне. Тек 1822 позориште „Аргентина“ у Риму изводи му једну од њих у одличној подели (у којој су носоци главних улога били чувени Донзели и Мобели). Тако долази до првог успеха који упозорава на име младог Бергамца. Наредних 8 година пролази у афирмацији стечене популарности без виднијег напретка. Прекретница је 1830 године.

Доницети поред себе види Белинија. Принуђен је да констатује разлику на своју штету. Белини из тога доба показује много дубљу критичност и промишљеност. Доницети увиђа да се сувише подао захтевима улици и одлучује да пође Белинијевим трагом. Тако настаје друга етапа, која почиње „Аном Болен“, првом озбиљном опером, о којој је већ било речи. Дубоки студиј музике других мајстора и осврт на пређени пут — упућују Доницетијев интерес према опера buffa. Тако после многих припрема настаје 1832 године његова најбриљантнија креација „L' Elisir d'amore“, „Љубавни напиток“. Ово дело има све основне особине опере buffa о којима смо говорили. Нарочито у музичком погледу. Но садржајно оно показује извесна отступања. Док је прва buffa била израз борбеног грађанства које је кроз комичку давало израза своме револту против феудализма, друга buffa одражава психологију, потребе и осећања задовољног победоносног грађанства, које се после велике револуције нагло обогатило. Са проблема друштвене стварности, интерес младога грађанства скреће на човека. Култ личности постаје парола раног романтизма. А главни проблем који је заузимао личност обезбеђену и ослобођену друштвених тегоба био је проблем љубави. Тако се у нову buffa уместо раније критике друштва увлачи критика нарави. Не груба, немилосрдна критика која иде за тим да демаскирајући компромитује, већ благонаклона забавна комедија „екстрема“. Порок и врлина узимају се не у конкретним друштвеним релацијама, већ апстрактно у духу вечите борбе добра и зла.

После „Љубавног напитка“ Доницети је дао свог „Il furioso nell' isola di San Domingo“, дело о чијим је тријумфалним успесима било

речи. У тој етапи Доницети је остварио поред „Лукреције Борђе“ и своју најригорознију озбиљну оперу „Лучију ди Ламермур“.

Око 1830 године Доницети је стабилизовао свој друштвени положај настањујући се у Напуљу, где је постао професор контрапункта на конзерваторијуму, обогатио се, купио вилу на морској обали, и располагао приличним иметком, колима и читавом ергелом коња.

Трећу етапу испуњавају такозване „године жалости“. По смрти Вирђиније Вазели, његове драге жене, Доницети је ставио своје таленте у службу једне дубоке и искрене романтичне инспирације. Тако пише „E morta“. У томе раздобљу створио је и свога „Роберта Деверо-а“. Али већ 1838 године Доницети напушта Напуљ и настањује се у Паризу. Ова промена средине помаже му да се ослободи депресије и он се поново враћа свом правом животу. Овог пута, међутим, не без нових потстицаја. Живећи у Паризу, који се хранио Мајербером и Спонтинијем (творцима такозване велике опере) Доницети је подлегао овом фанфаронском утицају пишући „La favorita“. То је четврта етапа његове делатности.

Последња, пета, обухвата период његовог привременог настањивања у Бечу и повратка у Италију. Најзначајније творевине тога раздобља су „Linda di Chamonix“ и последња опера „Дон Пасквале“. До 1844 године, када је, обрван болешћу од које се до краја неће опоравити, престао да ради, Доницети је у неколико махова пружио талијанској публици прилику да му аплаудира. Али ниједан од тих успеха не би се могао упоредити са тријумфом „Дон Пасквале“.

Рекао сам да разлоге за изузетну популарност Доницетија треба тражити у ондашњој музици и у ондашњем човеку. Задатак ове кратке расправе био је у томе да покаже на који начин су они утицали једно на друго формирајући и мењајући се у току развоја. И чак ако се не прихвати мишљење Ђузепеа и Франческа Доницетија да је њихов брат проналазач дубоких духовних и световних мелодија, потребно је признати да је Доницетијева buffa опера карика у ланцу оперског развоја без које вероватно не бисмо имали Вердија. Једном приликом пред крај свога живота Росини је, говорећи о Вердију, рекао да овај никада неће моћи да створи оперу полвозбиљног жанра као што је „Elisir d'amore“ од Доницетија. Шездесетосмогодишњи Верди подухвата се да докаже како Росини није имао право, пишући свога „Фалстафа“. А сам тај факт одређује место Доницетију у развоју опере.

РИХАРД ВАГНЕР

„Тристан и Изолда“ у развоју европске музике XIX века

„Господо, хоћете ли да чујете дивну причу о љубави и смрти? О Тристану и Краљици Изолди?“ Овим речима почиње свој екстатични роман, саграђен према старој келтској поеми из XII века, Жозеф Бедије, на чијим је страницама сачувана сва драж просте народне митологије и њене фаталистичке обраде у делима старих писаца кова Готфрида од Штразбурга.

То је прича која говори о метафизичкој љубави Изолде, изабранице корнвалског краља Марка, и Тристана, краљевског изасланика и просиоца, од чије руке је некада погинуо први Изолдин заручник Маролд. Уместо мржње, која би произлазила из претрпљене патње, Изолда осећа према Тристану нематеријалну, нестварну и болну љубавну инспирацију у истој мери као и Тристан, који јој предлаже да заједно умру да би се сјединили у вечности. Ни љубавни напатак, уместо отрова, Изолдине дворанке Брангене, ни издајство Мелота, који Тристана клевета код краља, нису у стању да осујете њихово сједињавање, њихову заједничку смрт, њихову жртву безграничној трансценденталној љубави, која саму себе негира — негирајући живот, њихову химну одрицања и самопрегора.

То је балада, поникла из средњовековног мистицизма, који из страха пред „необјашњивим“ мистифицира природу, живот, људе, њихове односе и страсти. Није чудо што је романтизам, као идеологија победоносног грађанства XIX века, у чијем центру се налазила брига о личности, у тренутку кад се та личност успротивила прљавштину ондашњег грађанског начина живота, није чудо што је романтизам из страха пред том бруталном стварношћу, дакле пред необјашњивим, прибегао оном истом ванживотном мистицизму који у људској свести идеализира и фетишизира природне појаве међу собом и однос човека према њима. Тако је ова фаталистичка љубавна балада из XII века оваплоћена седам векова касније у делу које значи највиши домет музичког романтизма, у славној музичкој драми Рихарда Вагнера, најјединственијем уметничком делу XIX века, *Тристану и Изолди*.

Сасвим посебно место заузима *Тристан* у Вагнеровом стварању. То долази услед нарочитих околности под којима је створен, услед нарочитог начина Вагнеровог ондашњег живота, услед изузетне психолошке ситуације у којој се налазио. Прогнан из Дрездена као уче-

сник у револуцији од 1848, агатемисан од реакционарне саксонске владе као присташа Бакуњина, Вагнер, који је ослободилачком покрету 1848 приступио не као изграђен политички борац, већ као незадовољан уметнички новатор, избегао је у Швајцарску. Тамо је живео тешко и без светлих изгледа. Лишен средстава и пријатеља. Али баш та тежина живота коју је осетио проузроковала је двоструку ревиизију дотадашњих његових схватања. Револт који је пре револуције осећао углавном противу исквареног уметничког укуса немачког малограђанина, проширује сад на читав друштвени склоп чији је тај малограђанин производ. Али истовремено он осећа одвратност према том друштву „организованог и легализованог убиства и пљачке“, кад резигнирано уздикује: „Ко ће читав свој живот гледати отворених очију и слободним срцем у тај свет . . . — а да се не одврати са гађењем од њега“. (Опера и драма, 1851). Решеност да се у животу бори противу непријатеља општег напретка и противу друштвене неправде, и истовремена ликвидаторска потреба за бекством из тога живота, то су особине основне унутарње Вагнерове противуречности која одређује смисао и карактер читавог његовог будућег стварања. А карактер те противуречности из тога сукоба произилази из Вагнеровог индивидуализма, из његове индивидуалистичке, типично романтичарске реакције на појаве спољњег света.

Прве године боравка у Цириху значе дакле обрачун Вагнеров са самим собом. Али одмах по завршетку теориских дела у којима је обрађивао проблеме уметности у односу на друштво и револуцију, — он приступа практичном остварењу својих теорија. Средишни проблем није му више ни препород старе опере, ни, преношење симфоније на позорницу, ни остварење музичке драме као у *Холанђанину*, ни откриће новог песничког-језика — као у *Танхојзеру*, ни усавршавање „лајтмотива“ као у *Лоенгрину*. Сад му је стало до остварења велике „космогониске драме која ће излагати његову фиксну идеју, суд, бинску тиранију злата, зла које изазива отимање новца у свету“ (Камиј Моклер). И он почиње да приводи у дело ту своју замисао остварујући прве делове своје грандиозне тетралогije, коју је као *Nibelungenring* замислио још 1848 године. То је онај први Вагнер. Онај борбени бунтовник. Онај револуционар.

Али, — поменули смо, — код Вагнера се напореда са решеношћу на животну борбу јавља и чежња за бекством из живота. Његов индивидуализам спречава га да оствари своју револуционарну замисао у њеној првобитној форми. „У очекивању онога времена када ће наша наука моћи да нам да поуздане истине, ми морамо да се држимо једине реалности: нашега ја“, рекао је Морис Барес, не знајући да тим речима открива најосетљивију тачку романтичарског индивидуализма који се налазио у основи Вагнеровог „револуционарства“. А романтични индивидуализам био је клица негације самог романтичног револуционарства. И ми видимо да је Вагнер стао.

Rheingold је завршен (1854), *Валкира* је готова (1854—56), Зикфрид је пред крајем, — а Вагнер не може даље. Не може да заврши тетралогiju, не може да оконча свој *Nibelungenring*, не може јер осећа да је у свему том нешто лажно и неискрено. Његово револуционарство као мотив његове космогониске драме било је поткопано сумњама индивидуалисте у све што је изван једне реалности коју он признаје, у коју без ограничења верује, — у све што је изван његовога ја.

Ево, те индивидуалистичке сумње, а не носталгија за постојбином, сиромаштво или нестрпљивост — како се обично мислило и мисли — биле су узрок кризе која је наступила у напону Вагнеровог стваралачког рада.

Фојербаха, чијој оптимистичкој филозофији је до тада био одан, — замењује Шопенхауер. Али Шопенхауеров песимизам код Вагнера није урзак (мако се погрешно обично мисли) већ последица његове кризе. За његово прихватање било је већ довољно припремљено плодно тло у Вагнеровој индивидуалистичкој побуни. Из тих специјалних околности, из тих нарочитих услова Вагнеровог начина живота, из те особите психолошке ситуације и из те дубоке унутарње кризе поникао је Тристан.

Мистична средњовековна балада о фаталитету љубави, том средњом проблему изоловане личности — која га подиже до религиозног култа, — требало је да послужи као решење Вагнеровог конфликта. Уствари она је значила бекство пред решењем у затворени свет уметникове личности. Објективно, то дакле није било решење. Али и као бежање од решења, оно је ипак нека врста негативног решења. Напустити борбу значи ипак решити борбу (до душе на своју штету), — значи допустити да се буде побеђен. Најсветлији стваралачки занос, највећа музичка победа, Тристан, био је први и највећи пораз Вагнера револуционара, који полаже оружје, а борбу противу неправедне стварности замењује идеализацијом саме те стварности. „Потпуно аскетско одрицање (и презирање света), свест о томе да је свет зао и да се само ништавило пожелети може“, то је тријумф оног негаторског и ликвидаторског Шопенхауеровог песимизма и оног најспецифичније романтичног индивидуализма чији врховни израз је Тристан.

Он је оличење одрицања, не због живота већ против живота, противу зла и лажи, противу лицемерства и хипокризије. Али тај живот који је Вагнер узимао тоталистички а не локално, није био ништа друго до живог збринутог и ситог буржуја 50-тих и 60-тих година прошлога века, живот набрекљих цепова и материјалне користи — противу кога је Теофил Готје револтирано звонио на узбуну, вичући: „Ја сам од оних који сувишно сматрају потребним. Моја љубав према стварима и људима стоји у обрнутом односу према функцијама које они могу да обављају“. А тај посебни идејни карактер одређује одговарајући особени начин техничког обликовања Тристана.

Док у првим деловима тетралогije, у *Танхојзеру*, *Лоенгрину* и осталим својим крeацијама, Вагнер супротставља конвенцијама старе опере конвенције нове музичке драме, у Тристану он устаје против конвенције као такве, па ма то била и његова лична. Зато се Тристан разликује од осталих Вагнерових дела управо онако исто као што се Вагнерова дела разликују од дела његових савременика и претходника. Утолико је већа разлика између овог дела и званичне европске уметности онога доба.

Као израз најрадикалније опозиције према званичном укусу, навикама и манирима, — па дакле и према укусу, навикама и манирима дотадашњег музичког стварања уопште, Тристан претставља покушај ревизије „темеља тоналне музике која је изграђивана у току два столећа у темперираном систему“ (д-р Херман Шерхен). У те темеље темперираног система улази Вагнер у Тристану својим проширењем појма *тоналитет*, својим далекосежним открићима у свету алтерација, својим новим схватањем дисонанце и консонанце. У његовим *Meistersinger*, — у *Сумраку богова*, па чак и у *Парсифалу*, — дакле у делима насталим после *Тристана*, ви нећете наћи ни оно растапање старих хармонских функција ни амалгамисање нових, ни нарушавање класичне периодизације, ни испредање нове непрекидне, т.зв. „вечите мелодије“, ни ову сублимирану, скоро трансценденталну инструментацију, ни оне романске сцене и позоришне „штимунге“ као у *Тристану*. У целини узето, то дело претставља сасвим изузетну творевину у Вагнеровом стварању а тиме и у ондашњем стварању уопште. Отуда треба правити разлику између утицаја Вагнера (без *Тристана*) и утицаја *Тристана*.

Познато је да је Вагнер од свога повратка из изгнанства у Минхен, а нарочито после 1866 год., када се повлачи у Трибшен, постао опште признат као званични немачки геније. Минхенско извођење *Танхојзера* и *Холанђанина*, касније бечко извођење *Мајстора певача*, париско извођење *Прстена* (после катастрофе Паделуа, 1861, и Ламуреа 1878) разнели су славу Рихарда Вагнера широм света. Али иако је готово целокупно европско музичко стварање до почетка нашега века понело на себи печат Вагнеровог утицаја, иако је својим реформама у области сценске уметности Вагнер утицао и на литературу (стварање симболизма) и на глуму и на режију, а својом теоријом „Свеуметничког дела“ (*Gesamtkunstwerk*) на развој уметности уопште, Рихард Вагнер као културна појава је једно, а творац *Тристана* и *Тристан* су друго.

Као културна појава Вагнер је много више допринео борби противу профанизације, баналности, плиткости и лакрдијаштва уметности Другог царства, који су давали тон свеколикој ондашњој уметности, — него што је на свим пољима на којима се дотакао уметности конкретно остварио нове вредности.

То не значи да их није остварио. Али њихов ефекат је много већи, или бар видљивији, у борби противу старог него у открињу

новога. „Најконкретнији резултат вагнеризма је, како каже један критичар, пропаст опере“. Наравно не опере у принципу, већ оног њеног накарадног схватања које оличавају *Хугеноти*, *Африканке*, *Фаворите* итд. Оно што су композитори од вагнеризма преузели је оно што је код Вагнера спољашње: континуитет музичке радње, драмски текст место оперског либрета, надмоћ глумца уметника над певачем-акробатом, инструментација итд.

У томе смислу су вагнеријанци Енгелберт Хумпердинг, Ханс Фицнер, Макс Шилинг, Александар Ритер — у Немачкој, или Рејер, Шабрије, Мањар и остали све до Шарпантјеа, у Француској. Те исте основе вагнеризма успели су да пропусте кроз сочиво свог снажнијег стваралачког талента Хуго Волф, Брукнер, Малер, Сметана, Фибих (доцније Верди) и Рихард Штраус.

Вагнеризам је културна реакција на декаденцију уметности Другога Царства; он је негација класичне опере; синтеза романтичарског револуционарства с уметношћу хеленске антике; вагнеризам је симбол немачког уједињења, понос пангерманизма и потка данашњег расизма (иако Вагнер није желео); он је израз културне универзалности XIX века, систем свих уметничких сазнања, скуп правила, закона и схема уметничког стварања. Вагнеризам је дакле оно рационално, оно исконструисано, оно спољашње и донекле вештачко у Вагнеру.

Супротно вагнеризму и вагнеријанству, Тристан је као противност свега што је исконструисано, вештачко, спољашње, — унутарњи грч револтиране личности, њена спонтана реакција на притисак друштвене неправде, али реакција не у смислу стварног већ имагинарног ослобођења, ослобођења које значи затварање у свет „привидно слободне уметникове мисли“ (Горки).

Као најискреније и најспонтаније дело бајрајтског генија, Тристан носи у себи суштинске особине уметничког романтизма, он значи оним што чини најесенцијелније једро романтичне епохе, оним што је у суштини романтизма као назора на свет, а не само музичког романтичног правца.

Зато је вагнеризам као културна појава једног раздобља остао у границама тога раздобља.

А *Тристан*? Не! Он иде преко тих граница. Стварајући импресионизам као реакцију на вагнеризам, композитори 90-тих година обратили су се *Тристану*. Он је закорачио у следеће раздобље, па и даље од њега: Јер: остварујући основе експресионизма, Бузони и Шенберг пошли су не од импресионизма, иако с обзиром на њега, већ опет од овог дела.

Али не само што је *Тристан* превазишао и преживео вагнеризам и вагнеријанство и постао основ модерне музике, он је био тај који је одредио и дефинитивну физиономију самога вагнеризма.

Познато је да је пре *Тристана*, завршавајући трећи део своје тетралогije, Вагнер намеравао да у *Прстену* изрази оптимистичку победу „над златом и злим, долазак закона љубави“, и вечитог божанског

блаженства. После *Тристана*, међутим, он мења првобитну замисао и претвара *Прстен* у „оптузбу зла свемиру, у пропаст богова који су свесни свог злокобног дела, и у повратак у ништавило“. А баш та промена била је разлог што је Вагнер четрдесетосмаш, Вагнер револуционар и политички изгнаник, постао званични уметник Немачке.

Тим путем је дакле једино могуће објаснити зашто се импресионизам навезао непосредно на *Тристана* а не на вагнеризам, зашто је *Тристан* преживео вагнеризам и вагнеријанство и зашто је закорачио у век авиона и електромотора.

ЦЕЗАР ФРАНК

Музика Цезара Франка је звучни израз најинтимнијих психолошких доживљаја једне дубоке песничке и дубоке медитативне природе. Удубимо ли се у мозаик партитура његових ремек-дела „Beatitudes” или „Rédemption” (која одају смерност и искрену побожност једног Палестрине, а замах и дубину концепције барокних великана Баха и Хендла), или погледамо његову етеричну симфонију де-мол, његов квартет (који одише крпком спиритуалношћу) и виолинску сонату чије битне одлике казују: непоколебљиву строгост према самоме себи и тежњу за бескомпромисном истинитошћу израза, ма и по цену потпуног разилажења са захтевима укуса медиокритета, — разумемо зашто је овај скромни оргуљаш цркве Saint-Jean-Saint-François au Marais — прозван „Музички Fra Angelico”.

Али стварање његово, аскетско као библиске фреске раног Ренесанса, тешко ћемо схватити ако га посматрамо независно од мучних почетака у малом провинцијском граду, од владајућих естетских закона Другога царства, од вагнеризма и од опште музичке еволуције онога доба.

Отац Франков био је ситни намештеник једне банке у Лијежу. Његов друштвени положај и његови приходи били су ништавни. Он није био у стању да узме учешћа у безбрижном животу свакидашњих забава и раскалашног уживања, који је владао у оном делу Европе обогаћеном завојевањима, а нарочито доласком царске власти у суседној Француској. У ери брзог богаћења, корупције или зеленаштва, хоризонт малог банкарског намештеника није превазилазио салон или естраду, а његову највишу духовну потребу у потпуности је задовољавала оперета. Домоћи се тог живота, постати виђен, доминирати салоном филистара — то је амбиција малог банкарског чиновника из Лијежа која ће предодредити судбину његове деце. „Сви подаци се слажу у томе, каже Алфред Корто у својој студији о Цезару Франку, да је, не зато да би задовољио наклоност своје деце, Цезара-Огиста и Жозефа, — већ зато да би њихове младе таленте претворио у профит, њихов отац предузео њихово музичко васпитање. Васпитање у оној мери потпуно, колико су допуштала његови скромни приходи”.

Тако, као споредне предмете деца почињу да уче хармонију, а као главне клавир и виолину. „Ова подела према способностима, до-

даје Корто, у епохи која је значила златни век „концертантног дуета“ — допушта нам да сагледамо видовите породичне намере“.

Уостаом, позната реченица ондашњег уметничког сваштара, пијанисте и композитора у моди, издавача, реномираног професора, славног градитеља клавира Анри Херца, најубедљивије илуструје менталитет ондашњег малог човека: „Нема те породице данас, каже Херц, која не би уложила све да узмогне имати у свом крилу једног или више малих виртуоза“.

А Камил Моклер употпуњује слику ондашњег монденског укуса овим речима: „Друго царство је апотеоза оперете. Опера је додуше настављена (то су Госек, Керубини, Лесијер, Спонтини — у Великој опери, Росини и Обер мало за њима, ту је Комична опера, Орџа Lyrique i Bouffes Parisiens, и има чак покушаја праве музике у том настојању. Но оперета баш потпуно одговара менталитету друштва које се стварало од оног ослобођеног грађанства после краткотрајне републиканске кризе. Све оно плитко, лако слободно, допадљиво, подругљиво, банално, па и нешто ниско у младоцарском друштву хтело се изразити, а и било је у „веселој“ музици изражено трала-ликањем, рефренима, куплетима и непоправљивом детињаријом дела ове врсте“. „Уносна слава француских забављача учинила је да се не призна право поносној слави француских добрих музичара“.

За Франковог оца имала је привлачност она прва слава. И ми видимо малог Цезара Огиста већ 1833 год., када му је било више од 11 година, на концертној турнеји коју организује његов отац „ништа мање заинтересован опипљивим резултатима синовљевог успеха колико самим уметничким одушевљењем“.

Али иако је способност синовљева била све видљивија, и мада није изостајао успех код публике, — централна страна Франковог успеха — извођење сопствених композиција, није испунила очекивања његовог оца.

То је био разлог одлуци „да се потражи место у коме су се рађале све уметничке репутације, коме су се посвећивале све величине времена — да би се допувиле потребне студије и обезбедио успех двојице виртуоза.“ Тако се породица Франк сели из Белгије у Француску и настањује у Паризу око 1835 год.

Отац уписује Цезара следеће године на конзерваторијум, где овај учи клавир код Цимермана, композицију код Ле Борна, а оргуље код Беноа. Ученик ради с вољом, и већ 1837 год. добија почасну награду за клавир. 1840, додељена му је прва награда за фугу, а 1841 једна друга награда.

Међутим за оца су те материјалне почести имале сувише незнатан значај и он преижда спремање свога сина за конкурс за „Prix de Rome“, обуставља његове конзерваториске студије и присиљава га да напореда са пијанистичком каријером отпочне композицију дела која морају да му придобију наклоност публике.

Тако настаје прва етапа у Франковом стварању, која по мишљењу његовог ученика Венсана д' Ендија траје до 1858 год. Франк приступа постављеном задатку и остварује „збирку комада под изне-нађујућим називом за једно такво перо „Фантазија“ у форми потпу-рија“, „Сећање на Ахен“ и дует, којима само недостаје епитет бри-љантни — да би оправдао не само њихову намену већ и природу успеха који се на очево подбадање морао остварити“. Франку, иначе генијалном импровизатору, одвратан је тај начин прилагођавања естетским захтевима тренутка, — „он презире угађање формулама успеха на које је присиљен“.

Додуше у то време он као стваралац нема још ону снагу фан-тазије, оне широке распеване фразе и ону неутолјиву потребу за логичном конструкцијом коју ћемо срести у његовим доцнијим де-лима. Ту је још много наивности, много школског, много страног. Франк трпи утицај Вебера, Гретрија, а нарочито Листа и Мајербера.

Од композитора тог типа у који је насилно увршћен, тражена су дела искључиво намењена салону или естради, у техници богата фиоритурама и тремолима, орнаменталним букетима и голицавим за-вршцима, „помоћу којих је око 1840 г. једино било могуће фанати-зовати руљу“.

Свој дуг диктату владајућег укуса плаћа Франк 1843 год. ства-рајући „Grand Caprice“. Али по изричитој заповести свога оца, он се не ограничава само на извођење својих дела и ми имамо из тога времена сачуван програм концерта у Лијежу (1843) који веома јасно слика атмосферу ондашњег Франковог живота.

Ту су пре свега дует за клавир и виолину према мотивима из Мајерберхових „Хугенота“ који су пре компоновали Талберг и Берно, затим фантазија за две руке, арија за клавир, „Fantaisie Caprice“ од Вјетана за виолину. Онда, да би појачали интерес посетилаца, чла-нови друштва „Орфеј“ изводе „Хор пијаница“ од неког Бирмана, коме су придодали један „финале“ чији аутор уопште није убележен у програм.

Најзад, да би задовољили локалну сујету, браћа Франк су мо-рала иступати и са једним локалним челистом. Изводили су „Трио“ од Франка, коме је, да се аудиторијум не би сувише препао, при-качен назив „салонски“. Ово „салонски“ било је легитимација за-бавности музике која се — у складу са назорима медиокритета, — сматрала као једино право мерило вредности уметности.

У тој атмосфери Франк пише читав низ дела противу воље по-вршних и плитких: 1844 г. „Фантазију за клавир“, онда три дечје игре које носе 1845 годину као датум. Исте године ствара „Фанта-зију“ на две пољске арије и дуо за четири руке на тему из „Lucille“, Гретријеве комичне опере. Затим долазе мелодије у форми „Романсе без речи“. Али ту је и крај његове пијанистичке продукције, коју напушта на дуго времена од скоро 40 година. Тек 1883 враћа се он поново клавиру, за који ће до 1887 написати своја ремек-дела:

„Prélude, choral et fugue“, „Prélude, air et finale“, „Les Djinns“ и „Variations symphoniques“.

Заустављен пред овим фактом, Алфред Корто, који је поред Венсана д' Ендија несумњиво најбољи познавалац Цезара Франка, налази образложење у Франковој реакцији на насиље коме је био изложен, па каже: „Није ли Франк с правом, идући од последица ка узроку, могао почети да осећа неку врсту одвратности према томе инструменту (клавиру) индиректно и несвесно кривом за онакве медиокритетске трансформације? Немамо ли ми основа да схватимо његово прерано ангажовање у омрзнутом учитељском послу, који ће га притискивати кроз читав живот, као стварни покушај моралног и интелектуалног ослобођења?“

И абиља, Франк је на прекретници. „Један двоструки догађај му допушта 1848 год., да извојује своју независност и да дефинитивно утврди своја духовна преимућства“: он се жени противу воље родитеља и постаје оргуљаш у храму „Saint-Jean-Saint-François au Marais“.

Тиме се подвлачи у себе, спољашни свет за њега није свет борбе човека противу природе, већ борба инфериорних филистара и медиокритета међу собом за шупљу салонску славу. Идентификујући ту борбу са борбом уопште, он у свакој борби види одвратни каријеризам и лаж. Бежећи пред таквом стварношћу, он понире у своју унутрашњост и тоне у религиозни мистицизам. Иако живи тешко, заузет преко целог дана часовима и оргуљама, он компоује грозничаво као да би хтео да накнади изгубљено време.

Али захваљујући своје позиву, он долази у дубљи додир са црквеном музиком, упознаје грегоријански корал, који га инспирише за низ црквених дела, миса, ораторијума, кантата, корала итд.

Франк завршава раније започети ораторијум „Пут“ (1846), а истовремено полако спрема други ораторијум „Béatitudes“. Године 1861 је прво париско извођење Вагнеровог „Танхојзера“. Франк је сав у музици. Сви остали проблеми одгурнути су у страну. Тако почиње да расте онај велики стваралац који ће дати симфонију де-мол. 1862 постаје оргуљаш у цркви „Notre Dame de Lorette“. 1869, завршава „Béatitudes“. Онда ствара симфониску поему „Les Eolides“ 1876 и приближава се свом главном животном позиву — симфониској музици. 1879 ће дати ораторијум „Rédemption“, а годину дана после тога први пут ће се известити његова једина Симфонија. 1887 је париско извођење Вагнеровог „Лоенгрин“. Одмах затим ће доћи друга симфониска поема „Проклети ловац“, а онда поменута клавирска ремек-дела, — квартет, квинтет, соната за виолину и клавир, и две године пред смрт симфониска фантазија „Психа“. Оперској литератури Франк је дао само два дела и то: „Хилду“ и „Жизелу“.

Целокупно његово стварање може се схватити као двострука реакција: на лакрдијашку уметност Другога царства у Француској, — и на вагнеризам у Немачкој. Реагирајући на фриволну површност

уметности Другога царства, Франк је остварио најсериознију духовну религиозну музику, а из опозиције према извештаченој програматици вагнеризма — ренесанс „чисте музике“.

Враћајући се тим путем основама формалне законитости музичког развоја, Франк је својим делом остварио значајан допринос усавршавању апсолутне музике. Али иако је то његово дело резултат једне двогубе реакције, оно није реакционарно, исто онако као што није реакционарн технички напредак у друштвеној производњи добара. Социолошки посматрано, Франково стварање је плод индивидуалног револта против друштвене неправде. Са формалног гледишта оно значи дизелирање музичког језика и проширење могућности изражајне технике.

Тако нам се у светлости мучних почетака у малом провинцијском граду, под углом владајућих естетских закона Другог царства, из перспективе вагнеризма и општемузичке еволуције онога доба, испртава смерни лик музичког усамљеника Цезара Франка, — тог „музичког Fra-Angelico“.

ПЕТАР ИЛИЧ ЧАЈКОВСКИ

Оно што дело Петра Илича Чајковског од првог тренутка издваја од великог броја других руских и европских музичких стваралаца, то је неупоредиво снажно наглашен лични тон уметничког израза. Мало је композитора који су успели да већ у првим тактовима својих дела пруже слушаоцу такву идејну насићеност, такву естетску реалност и такво мерило, по којима ће му одмах бити јасно да се ради баш о дотичном ствараоцу, као што је случај са Чајковским. Каже се да је Чајковски првенствено мајстор мелодије. Али зар нису готово сви стари талијански композитори мајстори мелодија? Истиче се да је карактеристична црта музике Чајковскога меланхолија и елегичност. Али зар то није једна од општих особености музичког романтизма? Наглашава се је музика Чајковског блиска народној, на коју се ослања. Али зар је мало композитора руске и светске музике који су на т. зв. музичком национализму изградили читаву своју музичку естетику? Ниједна од побројаних црта уметничког израза Чајковског, и поред делимичног откривања несумњивих особина тога израза, не исцрпљује објашњење личног тона његове музике. Њега не исцрпљује ни њихов аритметички збир. Тек њихово јединство, с објашњењем идејне насићености и мерила које проистиче из историских услова средине која је уметникову стварању утиснула печат свога времена, моћи ће да да правилно објашњење тог личног тона музике Чајковског и да открије како се у њему и уколико „изражава општа природа или битност људске уметности“. Мусоргски и Чајковски, готово вршњаци живели су и делали у исто време. У њиховој уметности, иначе веома различној, огледа се иста стварност: исти они сукоби између обесправљеног народа и насилничке власти, исто оно вреће које је разгарало борбу радикалне градске интелигенције, исто беспуће те интелигенције, али под различитим углом гледања. Док је Мусоргски излаз са тога беспућа тражио у покретним снагама ондашње стварности видећи у радном народу носиоца истине и напретка, — иако не путеве којима се њиховом остварењу долази, Чајковски борбу противу притиска тираније води на индивидуалном плану, сликајући трагичну развојеност усамљене индивидуе од друштва. Ова два различна угла гледања родила су два различита уметничка правца. Први је Мусоргскога одвео музичком реализму; други је Чајковскога учинио заставником музичког романтизма.

Тражење истине заједничко је обојици композитора. Отуда им је заједничка и оданост народу, иако је сваки од њих под народом подразумевао нешто друго. Па су им заједнички и узори у руској музици, коју обојица признају тек од Глинке и Даргомижскога. Заједнички моменат у судбини обојице композитора је раскид са позивом на који су били упућени, и накнадни, релативно касни, повратак музици. Док је Мусоргски у својој двадесетој години збацио са себе униформу градског заставника да би се посветио слободном уметничком стварању, Чајковски је одлучним потезом својевољно прекинуо своју бриљантну каријеру дипломатског чиновника и у 23 години уписао се на конзерваторијум.

Син директора воткинског рудокопа на Уралу, пореклом имућан са изгледима на безбрижну будућност, Петар Илич Чајковски, младић ретке осећајне природе, веома је тешко подносио атмосферу аристократског петроградског свеучилишта, окружен размаженом, самовољном и обесном децом највишег петроградског друштва. Утолико је страственије прионуо за рад на конзерваторијуму, када се дефинитивно ослободио околине која га је притискивала и нашао се на самосталном послу за који је осећао много диспозиција. Својом вредношћом и обдареношћу он убрзо отскаче од својих другова, тако да се већ 1868 у Москви изводи његова прва симфонија, а годину дана додње и „Војвода“. Оба ова дела пружају доказе о изванредно солидној техничкој спреми у европском смислу речи. Та околност од нарочито је значаја с обзиром на развој руске уметничке музике у XIX веку. Она се има приписати великим напорима Антона Рубинштајна, који је борбу против инфилтрирања страних утицаја у руску музику ослањао на организацију стручних васпитних музичких институција, чије је оправдање имало да буде ликвидација аматерства и дилетантизма у рђавом смислу речи, који су кочили развој изворне руске музике. Један од првих резултата овога настојања је стварна музичка образованост Чајковскога, првог руског композитора европског хоризонта. Али ова искључива преданост музичком усавршавању имала је за Чајковског неугодне последице у материјалном погледу. Својевољно лишен животних услова и материјалних извора који би му обезбедили живот у благостању, Чајковски је убрзо запао у финансијске тешкоће. Због тога је често патио иако се те патње не би могле упоредити са другим незгодама психолошке природе. Проницљив, интелигентан, храбар да увиди и призна своје недостатке, он је — болесно осетљив — имао нарочито развијено чуло да реагира на сваку неправду и неправичност и то га је редовно удаљавало од извора неправде и затварало у себе. Самоћа, последица првих разочарања у животу, расла је с дана на дан у таквим размерама да је Чајковски убрзо сагледао амбис који га дели од света, који постаје непремостив и претвара се у фаталност. Свестан ње, Чајковски необично пати. Његова патња добија вид трагедије и очајања. У тим моментима она га доводи до помисли на са-

моубиство и снажно се огледа у његовом музичком стварању. Већ запажен као композитор извнредне снаге, Чајковски добија све чешћа признања. Многи његови обожаваоци јављали су му писмима своје утиске, који су често ишли до дивинизације. Међу осталим непознатим љубитељима, Чајковски је све чешће наилазио на писмо једне младе девојке — Антоније Миљукове — која му је гануто саопштавала да је до лудила заљубљена у њега. Мучен својом фаталном усамљеношћу, Чајковски одлучи да је посети. И та посета била је друга фаталност његовог живота. Осећање одговорности, дубока лична честитост и болећива неотпорност према туђој патњи проузроковали су један непромишљен поступак. Чајковски је запросио руку, а затим се оженио својом обожаватељком Антонијом Миљуковом. Брак са једностраном љубављу, у којој се Чајковски и поред искрене жеље није могао осетити ангажованим, продубио је још више његову потребу за повученошћу у самога себе, тако да је растањак с Антонијом Миљуковом дефинитивно затворио сва врата његовом повратку међу људе. И управо у тренутку кад је био у пуном напону стварања пишући под крај 1877 год. своју извнредну лирску оперу „Евгеније Оњегин“ — према Пушкину, Чајковски доживљава дубоку нервну кризу коју с највећим напором преброђује, потпуно исцрпен и на ивици лудила. Неодољива потреба за смирењем и одмором налаже Чајковском промену атмосфере и године 1878 он напушта Русију и одлази у иностранство.

Од тога тренутка, за Чајковског постоји само музика и он се, отклањајући сва ранија ограничења, посвећује композицији. Познанство и материјална помоћ једне племените и музички образоване поклонице његове уметности обезбеђује ово настојање композиторово. Готово без икаквог непосредног додира, иако у сталној преписци са Надеждом Филаретовом фон Мек, Чајковски је са редовном помоћи од 6.000 рубаља годишње могао истрајати у свом широко замишљеном и плодном композиторском раду. До краја живота он је написао 8 опера, сценску музику за „Сњегурочку“ (према Островском) и „Хамлета“ (по Шекспиру), три „симфониска балета“, 6 симфонија, програмску симфонију „Манфред“, 6 програмских увертира, 4 оркестарске свите, концерт за виолину и за клавир с оркестром, 3 гудачка квартета, гудачки секстет, клавирски трио, огроман број романса и комада за виолину, клавир и друге инструменте. Грозничав и напоран рад отстранио је непосредно присуство света стварности са којим је Чајковски био у латентном сукобу, али није могао отстранити стварност, а још мање искоренити тај сукоб, који се у продуктивном облику одражавао у његовој музици. Из неуспеха коме су биле изложени сви покушаји Чајковскога да тај сукоб реши и отклони у себи и изван света стварности рађао се и све конкретније испољавао његов песимизам. „Осећање утучености и безнадежности“, каже Чајковски у једном писму Надежди фон Мек, „бива све јаче. Зар не би било боље окернути леђа стварности и изгубити се у сну?“

Трагична раздвојеност уметника од друштва добија у његовим очима карактер несавладивог фаталитета живота и он, на прагу очајања лебећи између нагонске жеље за животом и резигнације, пише своју грандиозну симфонију коју назива „Фатумом“. Програм овог, у истини величанственог дела, уједно је филозофска формула његовог животног назора. Живот је „вечито мењање туробне стварности и друштвених снова о срећи. Нигде уточишта. Таласи те бацају тамо амо, док те море не прогута“. (Писмо Надежди фон Мек поводом IV Симфоније). Овакав став приближио је Чајковског Шопенхауеру, кога он радо чита и великим делом признаје. Но за разлику од овог заставника филозофског песимизма, Чајковски излаз из ове море наслућује у народу. И само наслућује, јер народ за њега није исто што и за Мусоргског. Уместо снаге истине и правде, чији је народ носилац у очима Мусоргског, код Чајковског је народ, синоним неоптерећености сумњама у смисао живота, оваплоћење здраве и спонтане животне рдаости. „Ако у самој себи не можеш да нађеш радост“, вели Чајковски, „а ти погледај око себе. Иди у народ. Погледај како он уме да буде весело, како се потпуно предаје весељу.“ Потпуно је разумљиво, па чак и нужно, да човек који народ посматра из затворене куле свог индивидуалног света, кога дакле провалија дели од реалних односа што у том свету владају, не може да нађе пут ослобођења иако га наслућује. И зато се не треба чудити што Чајковски, затварајући очи пред сликом која му се малочас указала, каже: „Једва си заборавио на самога себе, тек што си успео да се пренесеш у радост других људи, а већ ти неуморни Фатум ставља на знање да је у близини“... То је „она кобна моћ која спречава тежњу за срећом у постигнућу њеног циља; која љубоморно брине да удобност и мир не узму сувише великог маха, да небо не буде без облака“... „Та моћ је несавладљива. Не преостаје ништа друго до да јој се покоримо и да безуспешно јадикујемо“.

Али музика Чајковскога, која несумњиво изражава и то јадиковање, која с потресном истинитошћу слика сва трпљења и страдања спутане индивидуе, која је насићена меланхоличним патосом и жудном ка срећи слободи, нешто је више од свега тога. Трагика коју композитор изражава, његова борба противу судбине, противу метафизичког фаталитета живота, рефлектује другу једну борбу, далеко дубљу и свеобухватнију, борбу спутаног појединца противу друштвених снага, дакле борбу свих спутаних појединаца, спутаних слојева и класа, противу насиља. А та борба која обухвата од темеља до поткровља читаву друштвену зграду ондашњег сукобима разривеног руског друштва, одаје, у целини узев, све оне потресе и буре кроз које је оно, укључујући у себе све индивидуалне судбине појединаца, у своме развитку прошло.

Те дубоке поремећаје, потресе и буре свога времена рефлектује Чајковски генијално у својој музици. Зато меланхоличну специфичност мелодије заједно са њеном сродношћу са народном песмом,

као и остале особености његовог стваралачког стила, не можемо ни издвојити ни прецизирати, ни окарактерисати без откривања дубоке унутарње везе са идејном насићеношћу која га прожима. Висока мера те идејне насићености која се у беспрекорном складу сједињује са емоционалношћу у музици Чајковскога, дају снагу естетском деловању његове уметности, објашњавају њену естетску реалност. Само у дијалектичком јединству свих тих елемената дела Чајковског можемо открити суштину његовог личног тона и назрети „општу природу или битност људске уметности“.

И као што је један данашњи претставник научне естетике на примеру Бетовеновом генијално указао да „естетску реалност Бетовенове Девете симфоније не можемо замислити у времену и друштву... која нису била потресена бурама као што су биле буре велике Француске револуције“, — ми можемо на примеру Чајковског применити његову мисао тврдећи да је естетску реалност музичког стваралаштва Чајковског немогуће замислити у времену и друштву која нису била уздрмана потресима који су наговештавали приближавање револуционарних бура у Русији. А сама та историска истина садржи објашњење неизмерне љубави и дубоког разумевања које савремени човек показује према делу Петра Илича Чајковског.

И кад су далеке земље Јужне Америке и Источне Азије сматрале својом дужношћу да овај дан обележе културним свечаностима у славу дела Чајковског, природно је што народ његове постојбине у томе предњачи.

РОМЕН РОЛАН

О седамдесетогодишњици

Музика и Ромен Ролан, јунаци ове кратке историске скице, небројено пута су препречили животни ток једно другоме. Сваки од њихових сусрета и сваки нови вид његовог решења снабдели су наш културни живот по једним новим искуством, по једним новим сазнањем. — Две трећине Роланових дела посвећене су музици или стоје у доста тесној индиректној вези с њоме. — Музика је оплодила стваралштво Ромена Ролана, проткала све странице његових књижевних и животних дела, истанчала његов психолошки нерв. Ромен Ролан је изнео на површину важност музике за проучавање духовног и осећајног живота прошлости, указао на њену улогу у оформљавању историских дата из области гравитације материјалног у област гравитације формалног и омогућио музици да заузме оно место у културној арени човечанства које је према тој културној мисији припада.

Иако је мање разлога за веровање да Ромен Ролан без музике не би био оно што је, готово је извесно да музика не би значила оно што значи без Ромена Ролана. — Отуда нас прво, а још више друго, сазнање обавезује да одредимо однос музике према Ромену Ролану — однос који је за нас значајан утолико пре и нарочито зато што није у питању само став познатог естетичара, музиколога и књижевника, већ и идеолошка еволуција једног од најсветлијих духова наше цивилизације, и једног од најбескомпромиснијих бораца за одбрану културе.

А ту културу усисао је Ролан у себе још као дечак.

У децембру 1935 г. пишћњи коментар за писмо које је нађено у Толстојевом музеју, а требало је да се објави приликом 70-то годишњице, писмо које је као двадесетогодишњак наш слављеник упутио великом писцу и филантропу. — Ромен Ролан нам дочарава свој ондашњи младићки лик, причајући нам како је (пре 50 година) из своје нивернеске провинције у Паризу понео „душу Оливијеа из Жана Кристофа, предану и револтирану у исто време, пијану од снова и од музике која игнорише реалност“. „Пасионирано сам волео уметност, — каже он. — још од детињства хранио сам се њоме, а нарочито музиком, нисам се могао ни замислити без ње: могу чак рећи да ми је музика претстављала исто тако безуслован елемент живота као и хлеб.“

Доста времена је требало да прође да Ролан сам интелектуално образложи те своје ондашње афективне склоности, пасије и емоционалне чежње. Но баш то и јесте карактеристично: полазна тачка у стварању Романа Ролана није везана ни за какве рационалне закључке, филозофске концепције и мисаоне теореме. А оно што ће доцније обележити величину Ролана човека, и што ће остати неоскрнављено кроз сав његов живот, било је и тада већ садржано у његовом бићу и дошло је до израза (између осталог) и у писмима Толстоју. — То је осећање одговорности пред људима, нешто што бисмо могли назвати социјалном савешћу на једној страни, — а љубав према људима, према њиховој култури, према свим њеним доменима, према свим гранама уметности и према свему ономе што су, идући кроз векове напред неумитно и незадрживо, људи својим рукама створили.

Четрдесет година после тога (1927 г.), пишући свога Бетовена Ролан формулише тај став речима: „Судар који се одиграо између два човечја доба која је рат много мање раздвојио него што је то учинила граница о коју су се разбиле толике извиднице, имао је ту добру страну што нам је омогућио да данас дођемо до сазнања о себи, о томе шта јесмо и о томе да волимо. „J'aime, donc je suis. Et je suis parce que j'aime“, каже Ролан — парафразирајући познату Декартову изреку: „Cogito ergo sum“. „Волим, дакле — постојим, умеће он, — постојим јер волим“.

То осећање социјалне свести, друштвене одговорности и љубави као фактични смисао живота који су били усађени дубоко у Ролановој природи, постали су од самог почетка база његове идеолошке еволуције, а његова књижевно-естетичарска развојна линија није ништа друго до разграђивање те базе како интензивно у дубину тако и екстензивно, у њеној апликацији на неиспитана и нова подручја.

Зато се и уметности, коју као 20-то годишњи провинцијалац обожава пубертетском љубављу, Ролан обраћа с питањем: чему? — да временом у њој открије средство „уједињавања људи у заједничким осећањима“ (Толстој). Он запажа њен дубоки одгојни смисао тек у анализи уметничке прошлости види средство упознавања психологије и ефективног живота људи, о чијем нам унутарњем збивању њихова политичка историја може разјаснити само оно најповршинскије. Како оба ова схватања служе подједнако једном истом дубокохуманистичком циљу — човеку, Роман Ролан историчар, естетичар и Роман Ролан песник показују нам се као две форме једног његовог бића, а целокупно Роланово стварање као њихов сплет, као њихово непрекидно прожимање. Музичка уметност, после литературе Ролану најближа уметничка грана, отуда има у његовом литерарном стварању директно функционално значење.

Као професор музичке историје на Париском универзитету Ролан напореда пише своје драгоцене музиколошке студије „Бетовенов живот (1903 г.): „Les musiciens d'aujourd'hui (1903) „Les mu-

siciens d'autrefois" — са својим херојским романом „Жан Кристоф“. Исто онако као што је у Жану Кристофу очигледан утицај Ролана историчара, естетичара и музиколога, тако Ролан музиколог у свим својим манифестацијама трпи обратан утицај Ролана песника, чије странице обилују не само стилским и формалним особинама књижевника од међународног ранга, већ нарочитим литерарним талентом за психолошку анализу људи садашњости и прошлости, чије би нам особине без таквог талента изгледале мртве и неубедљиве, веома мало видљиве или сасвим стране. Да би нас упознао с менталитетом, образовањем, психологијом и осећањем људи из околине француског двора XVII века, у време приказивања првих талијанских опера у Француској, Ролан се не задовољава тиме што ће нам препричати низ више или мање познатих догађаја из музичке историје опере онога времена, већ открива пред нашим очима густу мрежу верских, идеолошких, културних, политичких, па чак и класних сукоба, упознаје нас с односима двора и цркве, краљице и кардинала Мазарена, верских поглавара и првих краљевих министара, народних претставника, уметника, комедијаша, дворских куртизана, страних посланика итд.

Тако ова дубоко сериозна културна анализа добија код Ролана двоструко функционално значење: у првом реду зато што проширује и употпуњује целокупност нашег сазнања о унутрашњем животу људи везаном за извесне прекретничке догађаје културне историје, а онда зато што у очима самога Ролана открива механизам друштвених односа прошлости, механизам њиховог мењања и развоја, њихову везу с ранијим или каснијим епохама друштвене историје људи, — што дакле, директно условљава идеолошку еволуцију. Роланову претварајући простодушног филантропа у свесног борца за социјалну правду.

Пре но што ће постати професором музичке историје на Париском универзитету, Ролан је писао мање монографије о појединим композиторима новијег времена по разним часописима.

Тако „La Revue de Paris“ објављује још 1899 год. у мартовском броју његов чланак под насловом „Don Lorenzo Perosi“; — три месеца доцније он пише за исти часопис о Рихарду Штраусу. Исте године у новембру „La Revue d'Art Dramatique“ доноси његов чланак о „Тристану“. Две године после тога, у новембру 1901 „La Revue de Paris“ — штампа му есеј о Сен-Сансу; првог јануара 1902 на истом месту излази скица о Сигфриду, а после годину дана чланак о Венсан д' Ендију.

Но ту га већ затиче почетак професорског рада на универзитету. Те године објављује своју прву кратку монографију о Бетовену — задржавајући се као и у осталим радовима из тога доба далеко више на самом историском материјалу него на каквој естетској анализи. Паралелно са тим музиколошким радом Ролан 1903 г. почиње да пише свога Жана Кристофа. То траје до 1912 г. кад за-

вршава грандиозни роман а уједно и своју професорску делатност и одлази у Женеви.

Међутим још 1904 г. у „Revue de Paris“ излази његов есеј о Берлиозу; иста ревија у мају 1905 доноси му чланак о Хугу Волфу, а у јулу дужу студију: „Musique française et musique allemande“ под насловом: „Une fête musicale en Alsace - Lorraine.“ Најзначајнију студију „Обнова: надрт музичког покрета у Паризу од 1870 г.“ — објављује 1904 г. у Берлинској колекцији часописа „Die Musik“ (који је водио Рихард Штраус) под насловом „Paris als Musikstadt“, најзад чланак о Пелеасу и Мелсанди доноси берлински часопис „Morgen“ у новембру 1907. А све те есеје, чланке и монографије, — објавио је Ромен Ролан 1908 г. у засебној књизи под насловом: „Les Musiciens d'aujourd'hui“.

Напоредно с белетристичким радом и са музиколошким студијама Ролан се интересује проблемом уметности уопште. Он тежи да употпуни своја знања из области ликовних уметности. Резултат те тежње је студија о Микеланђелу, коју публикује 1906 г. Ширина захваћеног проблема и сва дотадашња искуства у културноисториском раду учинили су да је Ромен Ролан одлучио: 1) дефинитивно дати себи рачуна о улози уметности у животу човека и друштва; 2) одредити сврху музиколошке анализе уметничке прошлости.

Оба та проблема, чије је постављање од неоцењивог значаја за идеолошку еволуцију нашег музиколога, третира Ролан у свом најдрагоценијем музиколошком делу „Les musiciens d'autrefois“ — које објављује 1908.

Познато је, каже он ту, какву помоћ литература пружа историји — шта значи на пример корнејевска поезија и картезијанска филозофија за разумевање француских генерација из времена Весфалског уговора, као што је познато и то да би револуција од 1789 остала мртво слово ако се не бисмо саживели са мислима Енциклопедиста и салонима XVIII века“. То наравно никако не значи да се француска грађанска револуција уопште не би одиграла без мисли Енциклопедиста, тј. да су идеје Енциклопедиста једини узрок те револуције, — већ само то да мисли Енциклопедиста као израз оне исте друштвене силе чији је продукт грађанска револуција доприноси разумевању околности под којима се она одиграла“. „Читава политичка револуција, каже зато Ролан, има своју противтежу у једној уметничкој револуцији, а живот једне нације је организам у коме је све повезано, феномени економски са феноменима артистичким“. А ми можемо с радошћу подвући да Ролан, иако можда још онда није познавао узајамну условљеност економске основе с културном наградњом, — ипак с потпуном непобитношћу осећа њихову „органску повезаност“. Свако ново обогаћење Ролановог културног пространства осигурава му еволуцију у смеру све већег прецизирања и конкретизирања материјалистичке идеологије.

„Велика историска улога уметности, каже Ролан, у томе је да нас стави у контакт са срцем једне епохе, да нам омогући да дотакнемо дно њене осећајности“.

„Уметност се моделира на животу“. Тако упознавање уметности проширује и оживљава претставу коју стварамо о једном народу само посредством литературе“. „А како ће та претстава тек бити обогаћена, ако се, да бисмо је употпунили, обратимо музици“. „Јер, каже Ролан, има чак случајева где је музика једини сведок читавог унутарњег живота, чији су спољни знаци потпуно невидљиви.“

Довољно наоружан сазнањем да уметничко дело не настаје у безваздушном простору, ван домаћаја свакодневних потреба и захтева људи у друштву, већ да је оно, напротив, директни израз тих потреба, тих захтева и тог друштва, Ролан у својој анализи иде тако далеко да чак и у случајевима у којима је привидно отсутан материјални основ духовне активности људи, са сувереношћу која је беспримерна, фискира њено материјално порекло. Реч је о оним случајевима у којима је музика једини сведок унутарњег живота људи чији спољни знаци су потпуно невидљиви.

Ролан ту обраћа нашу пажњу на културну историју VI века. Говори нам о уметности која је настала између инвазије Гота и инвазије Ломбарда. Дочарава нам слику покоља, разарања, куге и глади, карактеристичну за епоху названу „распад римског царства“. И доказује да је управо та епоха, која заслужује име дар-мара човечанства, створила уметност исто тако савршену и чисту као што су била најуспелија дела најсрећнијих времена — Грегоријанску песму. Та песма рођена у сумраку културе „одише миром и вером у будућност. То је, каже Ролан, уметност никла у дивљаштву, у којој нема ничег дивљачког, „речит сведок о духовном расположењу оних који су проживели тако страшне догађаје“.

Не само, дакле, да Ролан с лакоћом и ретком суптилношћу открива материјално порекло духовног израза једног друштва у уметности, већ га та уметност једино као компонента друштвене еволуције дате епохе уопште интересује. А то су, као што је познато, већ елементи историскоматеријалистичког схватања уметности, ма како оно код Ролана још не било дефинитивно.

Али није само у томе значај овог јединственог дела, Ролан у њему еволуира још у једном правцу. Он, наиме, открива да уметничко дело није само плод маште уметничког ствараоца већ продукт конкретних услова друштвеног живота на једној страни и дуготрајног процеса културне историје друштва на другој. Примењујући то на историјат првих опера и опера као новог музичког облика уопште, Ролан констатује да је „грешка свих естетичара који су до сада испитивали тај предмет била у томе што су они веровали или допуштали да се верује како је једну тако карактеристичну форму уметности у целости могло створити неколико људи. Открића у целости, каже Ролан, веома су ретка у историји. Оно што називамо креацијом није

често друго до рекреација, а у наведеном случају се можемо запитати да ли та опера за коју су Флорентинци (крајем XVI и почетком XVII века) чврсто веровали да су је изменили — није постојала веома давно пре њих — још од почетка Ренесанса.

Ролан дакле већ отворено осуђује метафизичко (односно идеалистичко) схватање историје, и свесно се прикључује дијалектичком, посматрајући оперу не као готову „ствар по себи“ (Ding an sich) — већ као саставни део музичког развоја узетог у његовом тоталитету.

„Настојао сам, каже Ролан, да пренесем оперу у друштво уметничке историје Италије и да тако објасним тај термин једног поетичко-музичког покрета као природну последицу једне драматичне еволуције од неколико векова“.

А ми можемо на то рећи да је Ролан у свом настојању потпуно успео. Па чак и ако би се ценио по мерилима формалистичког правда у музикологији, дакле независно од социолошке вредности његове анализе, морао би се признати непобитан успех који потврђују и резултати једног од најпризнатијих музиколога уопште — Хуга Римана.

„Les musiciens d'autrefois“ је дакле највећи домет Ромена Ролана и као музиколога и као социолога уметности. То дело је поред своје историске вредности још и документ о идеолошком сазревању Ролановом, један од првих података о његовој преоријентацији у смеру историског материјализма, — темељ његових будућих музиколошких творевина.

Принципијелно нових момената у тим доцнијим радовима Ролановим нема. Бар не уколико се тиче „Weltanschauung-a“. Тиме никако није речено да је њихова вредност мања. Напротив, Ролан је у њима усавршио своје схватање изложено у „Музичарима прошлости“, он је обогатио наша сазнања о свим подручјима на којима је то схватање применио, али он из свога основног става није докраја повукао консеквенције које би му омогућиле доследну примену методе историског материјализма на уметносни развој друштва. Отуда је специфични значај (али не и вредност) доцнијих дела релативно мањи од значаја „Музичара прошлости“.

Монографија о Хендлу, том немачком „националном барду“ — како га Ролан назива, — објављена је као следеће дело 1910 године. Ролан је одувек имао слабост према херојским личностима онога формата каквог је био Бетовен. Међутим, насупрот Бетовену музичару, који је своје људске партије и своје пасије изливао у дела „пуна патње и пасије“, Ролан ту дивинизира Хендла-човека, чија је уметност остала нетакнута његовим животним проблемима. Он се диви његовој натчовечанској снази и духовној равнотежи којом је у својој уметности успео да се узвиси изнад личних животних трагедија.

Ту из Ролана проговара осведочени поборник начела француске револуције, која је ослободила личност од ропских стега, уздигла је до религиозног култа. Али је ту Ролан истовремено често на прагу

идеализма, на који га наводи претерано акцентуирање значаја и улоге појединаца у друштвеном развоју.

После паузе у којој је учинио неколико дужих екскурзија у белетристику, враћа се Ролан поново музици пишући: „Voyage musical aux temps du passé“. И овога пута за предмет има музику прошлости. Ту нас упознаје с општим културним приликама у Европи XVIII века. Ми путујемо заједно са Бирнејем, тим енглеским просвећеним љубитељем музике, кога је Ролан изабрао да би нас што интимније упознао са својим предметом, — путујемо по Италији, по Немачкој, упознајемо укус, навике, обичаје, потребе и захтеве аристократског и грађанског друштва онога времена, упознајемо музику саму, њене карактеристике, њен начин извођења — однос музике према људима и према друштву.

Последња два историска дела Ромен Ролана везана су опет за личност Бетовена. Строго узевши ни једно ни друго од тих дела није у правом смислу речи музиколошко. Али док прво још увек не напушта музичку проблематику коју му намеће сама грађа и етапе Бетовеновог стварања „од Ероике до Апасионате и Леоноре“, друго претставља импозантан материјал за психолошку анализу генија: „На мом путу ка Бетовену, каже Ролан, срео сам безброј фигура које су ме зауставиле; оне имају много да ми причају, а ја сам увек готов да слушам: ја сам као створен за исповедника живих и мртвих“. То су Бетина, сањалица са очима сомнамбуле које су виделе „до дна генијевих снова,“ — и Гете, — Бетовенов учитељ и свакодневни сарадник у животу.

Музика и Ромен Ролан задужили су дакле веома много једно друго. Резимирајући закључке које смо овде изнели, поменућемо да је културна анализа музичке историје и уметничке прошлости људи добила код Ролана двоструко функционално значење: у првом реду зато што је проширила и употпунила целокупност нашег сазнања о унутарњем животу људи везаних за прекретничке моменте и догађаје културне историје, а онда зато што је у очима самога Ролана открила механизам друштвених односа прошлости, механизам њиховог мењања и развоја, њихову везу са ранијим и каснијим епохама друштвене историје људи, — што је дакле директно условила идеолошку еволуцију Роланову у смеру историског материјализма претварајући простодушног филантропа у свесног борца за социјалну правду.

ЈОЗЕФ СУК

Програм данашњег концерта посвећен је делима Јозефа Сука. Као његовом ученику, мени је пала у део та част да о стварању мајсторовом и његовом значају данас проговорим. Можда ћу се тиме огрешити о један његов савет: „Оставите се причања о другима, — то је за оне који немају ничег сопственог да кажу и ирзазе; наше је да компонујемо“. Али добри стари мајстор говорио је то у својој скромности, само онда кад је у те „друге“ уврштаван он сам. Из његових уста чуо сам, међутим, најљудскије и најистинитије речи о Бетовену, о Дворжаку, о Брамсу. О себи готово никад није говорио. Можда зато што је то чинио кроз своју музику. А та музика је сва — једна епска исповест, аутобиографија једне велике романтичарске личности. Да бисмо се о томе уверили не морамо ићи чак до „Азраела“, — његове монументалне симфоније у 5 делова, која је програмски директно мотивисана Суковом породичном трагедијом. Узмемо баш ову „Серенаду“. После драматичне увертире, — прве веће композиције на којој је радио под Дворжаковим надзором, већ је у толикој мери био наглашен лични тон Суковог музичког израза да се сам учитељ Дворжак побојао да његов миљеник не падне у маниризам. Зато је Суку сугерирао идеју о „Серенади“, у којој је требало учинити крај тој непрестаној патетици „мола“ и створити дело младичке бујности, ведрине и полета. Али иако је ученик испунио задатак на пуно задовољство учитеља, он нипошто није обрачунао са својом личношћу. Не. Он је само допустио да се уместо Вагнера, чији печат носи драматична увертира, у његово стварање увуче благотворни утицај Дворжака.

У то време Сук је већ активан као члан „Чешког квартета“, преко кога долази у додир с великим делима музичке прошлости. Дворжак користи овај интерес свог ученика, који под његовим вођством приступа камерној музици. Тако настаје његова прва већа музичка форма — клавирски квинтет оп. 8. Осетан прелом у Суковом даљем развоју чини улазак челисте Вихона, наместо Бергера, у Чешки квинтет. Вихон је био ванредно енергичан музичар који је унео у рад много више пасије и пробудио код свих чланова неодољив интерес за озбиљну и дугу студију класичног репертоара. Резултат тога рада је, између осталог, Суков гудачки квинтет opus 11, чији се трећи став сматра као „најзанимљивији израз дотадашњег Суковог стварања. Но-

ва инспирација му је љубав према природи, према родном крају и наслућивање додније епске љубави према Отилији — Дворжаковој кћери. Израз тог расположења су клавирске композиције ор. 12. Да би искушао своја техничка знања, Сук пише Сонату и Симфонију Е-дур у класичном стилу.

Зближење с Дворжаковом кћери, спонтана и незадржива љубав коју према њој осећа и најзад брак са њом инспиришу сценску музику за Зејерову романтичну поему „Радуз и Махулена“ и „Под Јабланима“. „Радуз“ је не само једно значајно остварење на путу зналажења новог уметничког израза народне музике, већ и прва композиција у којој се јасно назиру особине каснијег зрелог Суковог стварања.

И баш тај тренутак Сукове еманципације од школских прописа и проналажења правог начина уметничког изражавања који диктира идејно опредељење уноси у Суково стварање изванредан немир. Декадентни романтизам, онај романтизам који одвраћен од бруталне стварности понире у унутрашњост личности, тражећи животни смисао у болу, — обузима Суково биће. Његовом расположењу одговара она позната реченица једног задоцнелог романтичара: „Та престаните већ једном у болу гледати недостатак“. Бол је напротив велико преимућство. „Грбавко, то је човек plus грба“. Израз тог расположења су два циклуса песама. Срећан грађански брак, међутим потискује за кратко време онај романтични „Weltschmerz“. Инспирисан породицом у којој види „највишу форму социјалног живота“, Сук ствара клавирски циклус „Пролеће“, у коме манифестује радост због рођења детета. Још интензивнију срећу изазивају „Летњи утисци“ у којима се Сук све више приближава импресионистичкој техници изражавања. Његова жена међутим побољева, наслућују се симптоми опаке грудне болести која ће ускоро прекинути њен полетни живот. Плод Суковог немира који из тога произилази је прво виолинска фантазија, а затим „Фантастични скерцо“ за оркестар. Као покушај савлађивања унутарњег непокојства Сук остварује своју грандиозну симфонску поему „Прага“.

Тиме је и технички и идејно Сук завршио свој период ране еволуције и сазревања. Он је био спреман за велике напоре најдубљих уметничких остварења. И баш у томе тренутку долази први „ударак судбине“, како га он назива. Дворжак, његов обожавани учитељ, највећи пријатељ и таст — умире. Сук је дубоко потресен, он осећа потребу да се одужи овом великом човеку коме дугује своје најсрећније тренутке. Тако долази на идеју да створи „Азраела“ — симфонију о „борби човека са судбином“. Али као да је ово додиривање судбине изазвало њен гнев: Сук, који је у њу веровао, имао је прилике да је се ослободи. Он јој је међутим подлегао. Смрт највеће љубави Сукове — жене, изазива у њему душевно растројство које траје скоро две године. За то време Сук покушава да поврати животни смисао понирући поново, овога пута још дубље, у себе. Уместо

да буде споменик Дворжаку, „Азраел“ постаје успомена на обоје њих — оца и кћер. Идејна садржина „Азраела“ је ова: „Гледамо ли на наше личне страсти и радости са гледишта свељудског и под углом вечности — оне се губе пред нашим очима као капљица у мору свељудских чежњи, осећаја, радости и болова“. (Јан Квџет, „Јос. Сук“, стр. 222). Најбитнији је међутим у идејном погледу тај романтични акценат вечности, та тежња да се плод најсубјективнијих доживљаја пројекцијом у спољњи свет учини општеважећим не само за људство већ и за свемир, за бесконачност.

На путу оздрављења Сук налази утеху у природи, која га инспирише да створи своју другу велику симфонију, „Летња бајка“. Резимирајући своја дотадашња искуства, Сук затим пише јединствени клавирски циклус „Кроз живот и сан“. Следеће дело има за циљ рационалан обрачун са стваралачким резултатима постигнутим ирационално у непрекидној спонтаности стварања. Тако настаје други квартет ор. 31 — једно од најдубљих дела камермузичке литературе уопште. У одмору који настаје између II квартета и следећег великог дела Сук пише мушке хорове ор. 32, који у његовом развоју имају слично место као „Кроз живот и сан“. И најзад, пред сам рат 1912 године, Сук приступа свом највећем оркестарском делу које носи назив „Зрење“. По своме значају ово дело далеко надмаша границе чешке музике. У интернационалном мерилу оно значи отприлике исто што Шенбергова Камерна симфонија или „Пелеас и Мелисанда“. Али пре него што је завршио „Зрење“ Сук остварује „Медитације на корал св. Вацлава“. То кратко али мајсторско дело имало је велики значај у националнореволуционарном покрету пред ослобођење Чешке. Најзад, израз свог дубоког пацифизма дао је Сук у „Легенди о мртвим победницима“.

Последње и највеће Суково дело је „Епилог“ — симфониска композиција за оркестар уз учешће великог и малог мешовитог хора и солиста.

Мисаона садржина Епилога је ова: „Човек иде кроз природу са својим чежњама и мисли о загонеткама живота и смрти док га не савлада потреба за нестанком и очајање. У тренутку највеће беспомоћности сећа се мајчине песме и почиње да схвата земаљску љубав у њеној најчистијој форми — материнску љубав са њеним патњама. Он пада у дубоко размишљање и има привиђење: као да огањ излази из земље а у његовом пламену се појављују пранконске тежње људи и проблеми живота и нестанка. Подлеже тајанственом ужасу. Искупљење доноси Путник, персонификација људске љубави. Не доноси решење. Ослобођава човека страха од смрти и човек обузет љубављу схвата да се мора умрети да би се родио нов живот.“

У чешкој музици Суков значај проширен је у неколико разних правца. Пре свега на пољу симфонијске музике. Сметана је написао „Моју домовину“ и неколико увертира; Дворжак, поред многих опера, 9 симфонија; Фибих значајне мелодраме, оркестарске слике и

хорове; Новак много кантата, опера и симфонијских поема, — али ниједан од њих није управо своју делатност готово искључиво симфонијској музици као Сук. То му је омогућило да у овој грани музике да више него ма који од њих. Почевши симфонијом Е-дур па преко Серенаде за гудачки оркестар, Легенде под Ја, Драматичне увертире, Фантастичног скерца, Фантазије за виолину и оркестар, симфониске поеме Прага, Песме о мртвим победницима до поменутог циклуса (Азраел - Летња бајка - Зрење - Епилог) — који претставља врхунац његовог стваралаштва и чешке симфониске музике уопште. Он је остварио симфонијски стил који му даје специјално место међу музичарима ове земље. Како у специфично оркестарској динамици тако у бриљантној инструментацији и епској форми, — Сук је по општем признању највећи чешки симфоничар.

У другом реду мора се подвући његов изузетни значај у камерној музици. Поред јединственог клавирског циклуса „Кроз живот и смрт“, Сук је написао два гудачка квартета, од којих други бива често упоређиван са последњим квартетима Бетовеновим. А осим тога су за чешку музику значајне његове клавирске и виолинске минијатуре, клавирски квартет и Медитације на корал св. Вацлава.

Као оперски композитор Сук није никад иступио. Једино његово сценско дело „Радуз и Махулеба“ уствари је низ инструменталних ставова, циклично распоређених између појединих сцена ове Зерјерове „драматизоване поеме“.

Његова последња композиција, Епилог, уколико се посматра независно од циклуса у који спада, могла би се уврстити у државно — ораториску музику, у којој такође претставља сасвим изузетно дело. Иначе је Сук релативно мало написао — када се зна да читава његова композиторска делатност не премаша ни 40 опуса (док их је Моцарт имао 606). А ако се има у виду да му то није сметало да постане један од највећих савремених музичара — види се какав је ниво и квалитет којим се сва његова дела одликују.

На пољу светске музике Сук има огроман значај који је повећан и тиме што спада у доба највеће историске раскрснице. Преокрет који је он са Шенбергом и Шимановским извршио значајан не само као ликвидација старе хармоније, мелодије и инструментације, већ заједно са напуштањем старог тоналног принципа, поставља реализацију модерних форми и убрзање формалног диференцирања — и индиректно припремање терена за нови много већи преокрет — реформу музичког садржаја (апсолутне музике). Супротно Шенбергу, који је у развоју форме видео функционално десталирање, кондензовање тематског рада — продужио га до апсолутно монотематског облика (12-тонског), — Сук види могућност формалног усавршавања у вентилирању тематике (вулгарно речено) — тежећи већем мелодиском бо-

гатотву и формалној монументалности. У томе су њих двојица равноправни претходници Хабшиног „нестематичког стила“, који је из тематског увео само принцип на коме је овај изражен — принцип контраста. А у томе је Суков значај за светску музику, заједно са остварењем новог облика симфониске драме (Зрење).

На завршетку последњег симфонијског концерта у низу приредаба посвећених Суку, рекао је Талих, дирнут слушаоцима који су из пијетета према старом мајстору стојећи одали признање његовом делу: „досада је, даме и господо, у овој земљи владао стари завет, завет Бециха Сметане, — а данашњим даном ступа на снагу нови завет, који се зове *Јозеф Сук*. Тиме је подвукao огроман значај који Суково дело има за чешку културу. Али за објективно оцењивање Суковог значаја уопште, није довољно истаћи његову улогу у развоју чешке музике — већ је потребно прецизирати у чему је Сук за развој светске музике велики. А то се може постићи ако се пре свега окарактерише доба у коме је Сук поникао.

Друга половина XIX века претставља обрачун између тековина новог времена (Индустријске револуције, нових производних сила, нових социјалних назирања) — нових услова живота и старог начина живота са којим се још ни издалека није ликвидирало.

На културно-уметничком пољу то је доба обнове класицизма и пуног расцвета романтизма. У музици, — то је продужење настојања Рихарда Вагнера и његових приповеди о глорификацији уметности до нивоа религије. Ако Вагнерово уметничко дело окарактеришемо као бекство из „прљавштине грађанског начина живота“ у поезију и мит, уметност великог дела његових наследника је резултат стопроцентног повлачења са животног фронта у царство субјективизма. Овакво солипсистичко расположење грађанске интелегенције друге половине XIX века нашло је свој адекватни израз у апсолутној уметности — нарочито музици. Отуда у овом раздобљу музичке историје толико „симфонијских поема“, толико „песама без речи“, толико „балада“ и „*impromptus*“, толико „библиских расположења“. Да настави епско дело Густава Малера, Брукнера, Хуга Волфа и Рихарда Штрауса, — појављује се у Чешкој Јозеф Сук.

Уствари Сук никакву филозофију није имао. Или бар не неку специфично своју. Уколико су његове мисли схваћене као филозофски систем, претстављају обичан еклектицизам будизма, хришћанства и Масариковог хуманизма, дакле, отприлике оно у шта верује сваки чешки малограђанин. Његово последње дело претставља штавише потпуно враћање неком теозофском ставу — потврђујући потпуно филозофскомисаоно сиромаштво. То не треба да изненађује кад се зна да је Сукова култура сва у домену музике или бар најпретежније тамо, док су његова филозофска знања блеђа. Ово помињем само зато што се због незнања чињеница и необавештености често из оваквих ствари извлачи капитал, који служи уношењу забуне у иначе непречишћеним питањима уметности. На Суковом примеру је наро-

чито очевидно и типично то да техничка страна уметности има своју специјалну законитост, коју не треба мешати са садржајем уметности. И да једно „уметничко“ дело може бити технички револуционарно, — снажно и велико, — а да при томе исте особине не одликују и његову садржајну страну.

Јозеф Сук, као највећи чешки симфоничар и један од најзначајнијих савремених музичара уопште, испунио је једно велико и важно историско раздобље у музици својим конструктивним и успешним радом. Само, Сукова музика, остајући апстрактна, није никад одиграла ону улогу коју је имала музика Сметане половином прошлог века, музика барокних мајстора, раног класицизма или свих претходних векова — и утолико Талих није имао право када је на Сметанино место поставио Сука. Треба одати признање Суковом раду, али узети од њега само оно што у њему лежи.

АРНОЛД ШЕНБЕРГ

Има много трагичног у судбинама оних великих духова чију потенцијалну снагу као да је хтела да сузбије и осујети средина која их је присиљавала на компромисе, узмаке и ликвидације. Тешко је испаштао онај супериорни музичар XVIII века који је уз гозбе разних кнежева Естерхазија испредано најсуптилније нити својих музичких инспирација, сведен на ниво дворавина и лакеја. Не мање мучна искушења доживљавао је бонски великан Бетовен, када је својим племенитим погледом морао да прати разбеснелог филистра који звижди његовом Фиделију, тој химни човечности и слободе. Мора да се горко осмехивао бајројтски мајстор када је у Паризу 1861 године присуствовао катастрофи свога Танхајсера, зато што осноној париској публици снобова и медиокритета није пружио уобичајени балет у другом чину.

Та трагика није мимоишла ни судбину Арнолда Шенберга, најпоноситијег међу бескопромисним учитељима новог музичког завета. У једном писму Албану Бергу, своме слобденику и пријатељу — поводом завршавања партитуре „Gurgelieder“, Шенберг излаже тегобе које су га присилиле да ово дело компоује пуних 11 година (од 1900 до 1911), прекидан инструментацијом оперета и осталих врста најтривијалније музике од које је зависило не само његово стварање већ и његова егзистенција. „У марту 1900 компоновао сам I и II део као и замашан одломак III дела. Затим је настала дуга пауза испуњена инструментацијом оперета. (Годину дана доцније) у марту 1901 завршио сам остатак. Затим сам отпочео инструментацију у августу 1901 (опет прекидан другим пословима јер сам увек у компоновању био ометтан). У Берлину средином 1902 наставио сам рад. Онда опет настаје прекид због инструментације оперета. 1903... завршио сам до око 118 страна. Тада сам рад потпуно напустио. (После паузе од 7 година) прихватио сам га се 1910 године у Бечу. Све сам инструментирао до завршног хора у Целердорфу (код Берлина) 1911 године“.

Шенберг пуританац, филозоф и најдубљи музички апстрактни мислилац — и оперетска фарса. Није ли то каприс средине која је хтела да изигра овог апостола узвишене уметности. Извесно јесте, као што је извесно и то да је романтичар по своме афинитету и у сукобу са таквом грубом стварношћу реагирао повлачећи се још категоричније у себе и у затворени свет своје природно-слободне, уствари заробљене субјективистичке мисли.

Живот Шенберга је живот луталице и изгнанника. Бечлија по рођењу, он прима прве музичке савете од свог будућег рођака Александра Землинског. У основи је музички аутодидакт. У центру његовог интересовања током музичког сазревања је Рихард Вагнер, под чијим утицајем почиње да пише своје прве композиције. Најзначајније остварење из тог припремног периода је његов мајсторски гудачки секстет „Verklärte Nacht“ — „Ноћ преображења“, који завршава 1899 године. Две године затим Шенберг је принуђен да напусти Беч. Он проводи у Берлину између 1901 и 1903 управљавајући једно време функцију професора конзерваториума. Упоредо с педагошким радом komponује симфониску поему „Пелеас и Мелисанда“ (између 1902 и 1903) — према Метерлинку. У то време живи веома тешко. Не полари му за руком да нађе посао који би одговарао његовим стваралачким и животним потребама и принуђен је да прима периодичне поруџбине за композицију, прераду и инструментацију оперетске музике. Два гудачка квартета, и поред изузетног напора, успева да заврши између 1905 и 1908, а паралелно са тим прво своје велико дело Камерну симфонију (1906). Тако то иде до 1910 године, кад бива изабран за професора академије у Бечу. Међутим, ово запошљавање није дугог века. Годину дана доцније он поново одлази у Берлин, где постаје приватни учитељ музике.

Непосредно пред рат 1912 и 1913 он пише „Pierrot lunaire“, циклус песама на текст Алберта Жироа и драмско дело „Glückliche Hand“. По повратку у Беч Шенберг оснива 1918 г. „Друштво за приватна музичка извођења“. Две године после тога он држи циклус предавања о композицији у Амстердаму, после чега се враћа у Медлинг крај Беча. Бузонија замењује 1925 године на положају професора Мајсторске школе за композицију у Берлину. Ове функције је лишен доласком националсоцијалиста на власт и од тога времена почиње његово поновно лутање из земље у земљу, при чему композиција постаје силом прилика споредно занимање овог рођеног композитора.

Идеолошки, Арнолд Шенберг је произашао из денацистичке позне романтике, и први његови радови носе све битне ознаке ове уметности. То важи у првом реду за „Verklärte Nacht“ и „Gurrelieder“, а затим за „Пелеаса и Мелисанду“. Шенберга инспирише литерарни симболизам, он је одушевљен метерлинковац и велики присташа Рихарда Демела. Међутим, вагнеровски изражајни језик, који Шенберг доводи до крајњих консеквенција у грандиозном циклусу „Gurrelieder“, није у стању да задовољи критички дух Шенберга радно-

налисте. Већ у првом квартету из 1905, а нарочито у намерној симфонији из 1906 или у циклусу песама „Das Buch der hängenden Gärten“ из 1908, почињу да се уобличавају елементи једног новог изражајног језика: музичког експресионизма.

За разлику од импресионизма који иде за тим да спољни свет изрази кроз призму субјективног уметничког доживљаја тог света, музички експресионизам хоће да изрази свој унутарњи свет и његов однос према спољном свету. Уствари опипљиве границе између импресионизма и експресионизма нема... Није могуће одредити прекретницу и рећи: догде је био импресионизам, одавде почиње експресионизам. Али оно што се може установити јесте то да је експресионизам у музици један даљи ступањ у развоју романтике према импресионизму, из кога је произашао. Експресионизам је етапа дубљег и конзеквентнијег романтичарског субјективизма који искључиву инспирацију за уметничко стварање тражи у изолованој уметничковој личности. Сасвим је разумљиво што се круг проблема који за експресионисту долази у обзир у уметничком стварању сузио и поглавито усретсредно на секс и смрт.

У музичком изражајном језику експресионизам тежи да оствари душевно узнемирење борбу, егзалтацију. Стара импресионистичка мелодика са својим пентатоником и повременим залажењем у хроматику није била у стању да одговори томе задатку. Шенберг у „камерној симфонији“ доноси нову квартну мелодику ослобађајући је и последњих остатака веза са тоналним тежиштем основног тоналитета. У хармонији, уместо тристановских алтерованих акорада и импресионистичких повећаних конструкција на бази обртаја нонакорда, доноси прогресивну скалу сазвука од 6 до 12 тонова, из које дедукцијом добија карактеристични дур-мол четворозвук. У својој науди о хармонији Шенберг наглашава да је сваки акорд који употребљава израз нужности његових изражајних настојања. Пишући своју серенаду орис 24 за бас, кларинет, бас-кларинет, мандолину, гитару, виолину, виолу и виолончело — Шенберг први пут примењује свој принцип 12-тонске мелодије који се састоји у овоме: На челу става експонована је мелодија која садржи максималан број од 12 могућих тонова. Читава остала обрада је само сплет варијација основне теме. То значи да је у самој теми антиципирана сва музичка садржина дела у његовој целини. Овај принцип разрађује Шенберг доцније нарочито у славном дувачком квинтету и трећем гудачком квартету орис 30. Попут многих великих стваралаца у музичкој историји Шенберг је био од својих савременика осуђен као екстремист. Уствари његовом конструктивизму можемо наћи праизвор још у Баховим грандиозном циклусу „Kunst der Fuge“ или у III ставу Бетовеновог Бе-дур-

квартета opus 133 познатом под именом „grosse Fuge“. Величина Шенберга као ствараоца је не само у томе што је умео да осети велику оплођавајућу мисао Јохана Себастијана Баха и Лудвига ван Бетовена, већ и у томе што је, упркос математичким конструктивним принципима према којима ствара, успео да да музику најспонтаније експресије, то јест да те принципе употреби не као циљ, већ као средство музичког израза.

МОРИС РАВЕЛ

Када се подухватим да своје и вашем сећању приближим лик Мориса Равела, далеко сам од оног схватања његовог стила које га дефинише француском изреком „*tour de force*“. Иако тако не мислим да се о Равелу и његовом односу према француској култури може говорити онако како је то учинио Жан Зеј опраштајући се 30 децембра 1937 са посмртним остацима уметниковим. Када је реч о Равелу, ја мислим пре свега на човека који је после Верденске епопеје одбио да прими орден Легије части који му је за заслуге додељен. Према рату и према ономе што је у њему преживео као обичан војник, Равел је имао једно интимно осећање које је изразио својом композицијом *Le Tombeau de Couperin*.

Пишући „Прелудијум“, „Фугу“, „Форлану“, „Ригодон“, „Менует“ и „Токату“, ставове ове композиције, Равел се одужио сенима својих у рату палих другова чија имена се налазе у зачелу појединих ставова. Ова чињеница несумњиво уноси светлости у карактер уметника. Али то није разлог због кога ме она, пре осталих података из његовог живота, интересује. Она је, ако се не варам, израз једног посебног, нарочитог сукоба који се у Равеловом идеолошком назирању одиграо. Несумњиво је композицијом „*Le Tombeau de Couperin*“ Равел хтео да саопшти комадић свог животног искуства, свог односа према непосредној стварности. Али зар долази у сумњу да су ове композиције далеко од оне стварности коју је Равел видео, тачно онолико колико и Купрен од наших дана, односно Равела.

„*Le Tombeau de Couperin*“ је адаптација једне старе музичке форме која је негована у XVII веку а у којој се низ од неколико музичких комада спајао у целину посвећену једном мајстору, учитељу или умрлом пријатељу. Али није само назив инспирисао Равела. У своје делу он је модерном тонском језику прилагодио и саму унутарњу архитектонику композиције. Свака од поменутих пијеса из његовог албума открива један страстан интерес према несталим формама, једну пасију према оживљавању мртвог.

У односу на остала Равелова остварења ова склоност не само што није изузетна него је напротив редовна појава. Балет *Adelaide ou le langage des fleurs* има фантастичну фабулу у којој се као актери појављују најразноврснији цветови учествујући у развоју радње. Форма је међутим инспирисана бечким валцером (дакле, оживљавање прошлости садржајно и формално). Опера buffa „*L'Heure*

espagnoles“ значила је за Равела једну привлачну могућност да у првој сцени прикаже, својственим хумором, живот једне мале часовничарске радње препуне минијатурних живих организама. (Оживљавање машина.) Форма је реинкарнација рода опера buffa из XVIII века (Обнављање нестале форме). „У његовом лирском делу „L'enfant et les sortilèges“ наслони софе одвајају се, седишта нестају, а фотеља, храмајући трома као каква огромна крастава жаба, удаљује се... клупа, канапе, столице од трске дичу, ко руку на ногу, певајући снажно у хору: „Нема више детета“ (Оживљавање употребних предмета). У својој јединственој Сонатини из 1905 која је и као целина обнављање Клементијевог облика из XVIII века, Равел освежава стари француски менует. У дивном балету „Ma mère l'Oye“, он реинкарнира форму „Паване“ из XVI века. У прослављеном „Болеру“ васкрсава прототип дамашке обое, „Haut-bois d'amour“. У балету који пише по наредбини Сергеја Дјагилјева, обнавља митолошку фабулу о Дафнису и Хлоји, коју Пам, сећајући се нимфе Сиринге, ослобађа из ропства пирата.

Откуда та страст према прошлом, несталом, мртвом? Одговор на ово питање помоћи ће нам да разумемо и онај основни сукоб чији израз претставља „Le Tombeau de Couperin“.

Морис Равел сјединио је у себи три разнородне културе (или бар утицаја тих култура): шпанску, по мајци која је била Бискајка, швајцарску, по оцу који отуда води порекло, и француску, по средини у којој се развијао. Син скромног инжењера из Сибура, Равел је васпитан у околини која му је утиснула менталитет ситног грађанства с краја прошлог века. У париском наставку школовања проширио се додуше круг Равеловог интересовања, али не у правцу превазилажења стечених погледа већ у смислу њиховог потврђивања.

У Париз је дошао делимично упознат са музичком граматиком, у коју су га упутили Хајри Гис и Шарл-Рене. Његов интерес усретсрешен је у то доба готово искључиво на његове хармонске задатке и на лекције из клавира. Пре него што је ступио на конзерваторијум окушао је срећу и у слободној композицији пишући варијације на један Шуманов хорал, затим једну гротескну серенату (која је изгубљена) и став једне сонате. Као 14-годишњи дечак улази у класу Антониома на Париском конзерваторијуму. Први успех постигао је 1891 освајањем наградне медаље, после чега бива примљен у виши отсек професора Шарл де Бериоа. У 19-ој години већ компоује „La Ballade de la Reine morte d'aimer“ према поеми Ролан де Марса. Истовремено га инспирише Верлен за једну песму уз пратњу клавира названу „Un grand sommeil noir“. У складу са његовим, онда романтичарским, предиспозицијама је и „Rhapsodie espagnole“ за оркестар. Још увек на конзерваторијуму, он посвећује највећи део свога времена студијама хармоније у којима га руководи Песар, контрапункта и фуге у које га уводи Андре Жедалж. Међутим, у његово дотадашње спокојство марљивог ученика почиње да уноси немир композитора, прогла-

шећ за парамонка — уствари један од најсмельијих реформаторских духова француске грађанске музике — Ерик Сати. Својим застрашеним колегама Равел, у паузама између часова, откива његове фантастичне клавирске композиције са пркосним и иронијним коментарима. Ево једног од њих: „На светиљци. — Не палите још. — Имате времена. — Можете запалити. — Расветлите мало испред вас. — Ваша рука је пред светиљком. — Повуците своју руку и ставите је у џеп. — Чекајте“.

Убрао утицај Сатија потискује Равелов интерес за конвенционалне форме и у њему се постепено формира склоност за бизаран израз, за карикатуру и гротеску. У прави час спустила се рука Габриела Фореа на раме младог провинцијалца да га задржи испред екстрема. Чим је Форе 1896 наименован за професора композиције на Париском конзерваторијуму, Равел је ступио у његову млаоу. Дирљива наклоност верује од првог тренутка учитеља и ученика који одмах компоњује једну увертуру за оркестар названу „Шехерезада“, а затим „Ravane pour une Infante défunte“, прву од композиција своје младости коју Равел касније признаје; „Иронијом случаја, писао је он 1912, прво дело о коме треба да дам рачуна је моја „Павана“. Али ни блага умереност Фореа није била довољно моћно оружје да ублажи Равелову страст која сад добија вид супротног екстрема у тежињи за новим. Он изненађује свога учитеља изnoseћи пред њега свој „Jeux d'eau“, бујицу нових звукова неуобичајених хармонских склопова и рафиновану пијанистичку технику. Међутим, ево шта о томе делу каже критичар Вили 1899 године: „Огромна бујица, али састав идиотски. Почетак колебљив: леви огранак руске школе који оне-расположене слушаоце, узнемирене поред осталог агресивним одобравањем једне шачице голобрадих кликаша, гони да протестују и звижде. Чему ово дивљаство? — То ме жалости због младог Равела, почетника додуше средње надареног, али који ће можда моћи кроз дванаестак година да постане нешто, ако не неко, под условом да се много труди...“

Овде се очевидно не ради о каквом случајном неразумевању на које Равел наилази, како код публике тако и код критике (а делимично чак и код свога учитеља) већ о принципијелном сукобу између конзервативног укуса једне аристократизоване грађанске публике и реформаторских настојања младог „занесењак“ који стоји у опозицији према њој. Исто тако, нема никакве сумње да је у Равеловом формирању дошло до раскрснице са које је он сагледао перспективу свог уметничког пута. Равелов револт противу романтичарског формализма није управељн само према овоме схватању уметности већ добрим делом и противу основа на којима то схватање није. Он претставља уметнички вид оног незадовољства које је ситно грађанство пред крај прошлог века испољавало према плутократији, а које се у литератури манифестовало у такозваном малограђанском негатворском реализму названом „натурализмом“. Угрожено у својој

егзистенцији, ово ситно грађанство наглашавало је своју опозицију према друштву у чијем склопу се налазило, задовољавајући се критичком опструкцијом према појавама дневног живота, али избегавајући да зађе у основне сукобе друштва на којима и само почива. Да би покрио латентне, живе супротности тога друштва, Равелов импресионизам оживљава мртве ствари и митологизира природу. Ето, то је разлог због кога Равел прибегава павани, менуету, валцеру, то је узрок његове неспособности да стварност изрази друкчије — чак и онда кад га она притискује и мучи, — то је повод оног основног и дубоког сукоба који одражава његово дело „Tombeau de Couperin“. А тај основни сукоб, односно његово објашњење, уноси светлости и у ону карактеризацију његовог стила која се формулише „tour de force“. Јест, Равел је написао концерт за једну руку, он је остварио композицију у којој жонглира са кичом („Tzigane“), он је остварио „Болеро“ на једној јединој музичкој фрази коју је цитирао годинама, он је дао јединствене примере најаутентичнијег валцера, а ипак је остао Равел, на висини своје недостижне префињености. Али зар то упорно пркошење напорима да се победе мртве шеме и папирни задаци које је назвао „tour de force“, није друга форма оног истог настојања да се прикрију латентне супротности друштва, привидном борбом са елементима за освајање истине? И Дебиси је имао своју „Кутију играчака“, и у његовим композицијама ветар прича о ономе што је видео на Оријенту, а клавирски звук дочарава мирисе мора, живот морских таласа и сунчаних зракова који се у њима купају.

То је особеност Равеловог импресионизма, а истовремено један од најтипичнијих облика музичког импресионизма уопште.

СЕРГЕЈ СЕРГЕЈЕВИЧ ПРОКОФЈЕВ

Некада звезда париске музичке арене, атракција лондонског „Квинсхола“, стални гост „Бибиси“-а, љубимац Чикага, композитор Сергеј Сергејевич Прокофјев, око кога су се отимале све музичке агенције света, — објавио је 1927 г. запрепашћеним новинарима да се враћа у СССР, да напушта блазирани и декадентни Париз, који уметнику нема шта да пружи нити од њега има шта да тражи; да жели да говори радним масама своје велике отаџбине која гради један нови и здравији живот.

1.

Дубоки разлози, људски и уметнички, нагнали су Прокофјева на овај корак, смео и судбоносан по његов даљи развитак. Годину дана после Октобарске револуције Прокофјев се, неприпремљен за промене које су у његовој земљи настале, отиснуо у свет. Најпре је доспео у Јапан. Но ту није било ничега што би му повратило изгубљену равнотежу, оптимизам и спокојство. Ношен дубоким немиром, Прокофјев је усамљено лутао од луке до луке, убрзо напустио Јапан и отпловио у Америку. Лишен сваког другог материјалног ослоња, он се усретеређује на свој позив композитора. Но и поред успеха у концертним дворанама, које је одушевљавао не само својом клавирском уметношћу већ и својим делима за клавир, и поред извођења опере „Љубав за три поморанце“, Прокофјев је сам, њему је стран онај свет, који пуни његове концерте и посеђује његове опере, он осећа да његова музика привлачи мање својим садржајем него својом „егзотиком“ и зато наставља своје усамљеничко лутање: напушта Сједињене Државе и одлази у Париз.

У то време Париз је урлао црначке „сонгове“, носио на рукама Мистенгету и Цозефину Бекер, и све што је претендовало на његово признање морало је да скрене поглед са витких линија Ајфелове куле и да се спусти у кабаре. Ратом развраћени и блазиранини укусу „двеју стотина“ парижана тражио је дивљаштво и бруталност. Прозрачни звук Моцартове партитуре, градиозна линија његове мелодике, били су сувише складни и хармонични за пијана и раздешена чула тих Парижана. „Доле Моцарт, живео Мило“, — то је била парола дана. А Мило је са својим другом у разузданости Артуром Хонегером изводио на сцену „Вола на крову“.

Ту дубоку кризу уметничке мере и укуса окарактерисао је совјетски музички писац Сабањејев, — тада и сам на прелому између формализма и реализма, следећим речима: „Композитори постају спортемени звука и труде се да постигну ове или оне музичко - звучне рекорде (Стравински), или ступају у савез, не у свему природан, са музиком ноћних локала и дансинга (Мило), да би помоћу њиховог освежавајућег утицаја спасли своје позиције и композиторску „част“. Заточник европских музичких мисли, наш земљак Стравински, један од најтипичнијих претставника савременог европског стваралаштва, мења свој стил брзином париских мода. Узрок томе је јасан: не може се остати у једном стилу, ако се не жели ризиковати да се буде заборављен. Салонска мода пролази, и тешко ономе ко не успе да замисли нову“.

2.

У такав Париз дошао је после Америке Прокофјев. Засићен Стравинским, Париз је пригрлио Прокофјева, покушавајући да га претстави као нову руску „сензацију“. Његове композиције котирају се веома добро на музичкој берзи, оне се грабе. Издавачи нуде доживотне уговоре под фантастичним условима. Концертне агенције нуде турнеје по читавом свету. Слава Стравинскога је помрачена.

Понесен бујицом париске рекламе, Прокофјев путује по Европи, по Америци, по свету, он не стиже да одговори на позиве Њујоршке, Токјске, Чешке, Чикашке и Бечке филхармоније.

Али ова вртоглавица успеха, стотине хиљада радозналих очију и глувих ушију, не чини Прокофјева мање усамљеним. Он пута по свету као несхваћени мисионар; његова уметност се мери рекламом, уличним афишама, прескуним фотељама и масним словима новинских хроника, а не по вредности. Он тражи људе, жели да их упозна, да сазна истину о животу и да је уметнички изрази, али у срцу Француске он не види онај Париз који руши Бастиљу, већ само онај који их поново подиже и стога налази само менаџере, морфиомане и филлистре. Он осећа да његова уметност губи контакт са стварношћу; да нема откуда да дрпе храну; да је спутана захтевима изопаченог и болесног укуса и да се не може даље развијати.

На другој страни Прокофјев на дама у дан, све пажљивије, прати вести о судбини своје земље. Он сазнаје за дубоке промене, које су у њој по његовом одласку настале. Култура, тако скупа и неприступачна на Западу, у његовој земљи продире у најзабитније кутове. Музичка уметност постаје власништво народа. Дела совјетских уметника прелазе границе Совјетског Савеза и задирљују свет. Тосканини диригује Прву симфонију Шостаковича; Фредерик Сток и Леополд Стоковски изводе Мјасковског и Глијера; Шебалин, Александров, Бержински и Веприк стварају дела необичне снаге и дубине. Усамљени Прокофјев осећа читавим бићем да су велика дела која су по-

никла у његовој земљи морала бити инспирисана великим делима која је његов народ у борби да један бољи живот створио.

3.

Ови дубоки људски и уметнички разлози на једној страни, а неспособност да на Западу види оно конструктивне снаге друштва на другој, изазвали су код Прокофјева жељу да напусти Париз, да се врати у отаџбину, да се и сам укључи у темпо изградње једног новог живота и да своју уметност посвети највишим идеалима човечанства.

У пламену свог одушевљења за своју земљу он пише 1927 г. велико сценско дело „Челични корак“, у коме слика приступање Совјетског Савеза, по окончању грађанског рата, успешној изградњи социјализма. Али баш то дело, којим Прокофјев започиње нову фазу свог уметничког развика, показује каква би опасност претила његовој уметности да се није одлучио на повратак. Иако својом идејном концепцијом, својом методом посматрања „Челични корак“ открива један нов свет уметничког интересовања, дубљи реалистички однос према човеку и друштвеној стварности, оно у својој уметничкој структури носи све остатке једног усамљеничког индивидуалистичког развика, усред формалистичке уметничке дегенерације грађанске музике Запада. Упркос уметничком покушају да се одупре утицају париских мода, његова музика из европског периода доказује гај утицај. Уместо да развија оне основе које су му усадили Римски-Корсаков и Љадов, да критички усвоји културно наслеђе великих руских реалиста, Прокофјев је, изолован и усамљен, подлегао рахтевима париске критике тражећи „необично“, „некажано“, „нетрадиционално“. Али, у борби против рутине, противу академизма и традиције у рђавом смислу речи, он је одрицао сваку традицију, па чак и ону без које се борба против академизма не може ни замислити. И зато му се чинило да су, оштри и рески звукови, тврде и грубе дисонанце, пркосан ритам и шпартне бљештаве боје једина могућа негазија шаблонства и рутинерства. Због свих тих формалистичких остатака „Челични корак“ се, и поред изванредне изражајне снаге, не може сматрати реалистичким делом, — али ван сваке сумње делом уметника, који је свој одлучни корак према реализму учинио баш њиме.

4.

Снагу да у овом свом настојању устраје и успе до краја, Прокофјеву је дала нова совјетска средина. Године 1927, он се враћа у Совјетски Савез, који га дочекује с љубављу и разумевањем. Исте године у „Бољшем театру“ у Москви, изводи се његова опера „Љубав за три поморанџе“. Написана седам година раније, на потстрек Мајерхолда, а замишљена као гротескна персифлажа на т.зв. „Велику трагичну оперу“, она је подвргнута строгој совјетској критици из које

је Прокофјев могао јасно да увиди шта је у његовом делу здраво, добро и од вредности, шта у њему треба одбацити, а шта продубити и развити даље. Снабдевен овим сазнањима. Прокофјев се са одушевљењем подухвата посла и на темама своје опере „Огњени анђео“ развија своју Трећу симфонију. Затим приступа новим темама и пише музику за совјетски филм „Поручник Киже“; онда музику за приредбу „Камерног театра“ — „Антоније и Клеопатра“. Године 1932, Прокофјев прерађује према новим искуствима свој „Челични корак“, ослобађа га хармонске претрпаности, упрошћује у инструментацији и прилагођава захтевима научне критике. Годину дана додорије, 1933, компоује „Симфониску поему“. Тиме се завршава припремна фаза совјетског периода његовог стварања. Према том стварању совјетска музичка критика односи се с највећом пажњом. Она будно прати сваки нови корак Прокофјева на путу ослобађања од експресионистичких остатака. Признајући му делимичне успешне резултате, на једној страни критика му још увек замера „апстрактност тематског материјала“, „конструктивистичка застрашења“ и „бојазан, своје врсте, од емоционалности“.

5.

Упоредо са прихватањем нове совјетске стварности, Прокофјев се нагло ослобађа формализма. Овај развојни пут окарактерисали су Шебаљин и Лебедински својим најновијим чланком у овогодишњој јануарској свесци часописа „Совјетскаја музика“, овако:

„Развој стварања Прокофјева ишао је у последње време по линији напуштања тих позиција, и све више је тежио ка светлим темама и јасном мелодиском материјалу. Карактеристичан је упоран рад композитора на совјетској тематици („Здравца“, „Песма наших дана“, опера „Семјон Котко“, кантата о 20-годишњици Октобра). У једном од последњих дела, у кантати „Александар Невски“ с нарочитом јасноћом испољила су се снажна својства његове музике: јака способност карактеризације и огромне музичко-приповедачке (описне) могућности. Но с друге стране склоност композитора ка описном сликању („изобразитељност“) довела га је до неких преувеличавања на уштрб складности композиционог поретка“.

Готово све ове карактеристике развитка Прокофјева и стваралачког успона могу се уочити и у балету „Ромео и Јулија“. Пре свега пада у очи знатно већа диатоничност тематског материјала. Мелодиски облици главних музичких мисли ослобођени су хроматичних манира експресионизма, на једној страни, а непотребне модуларне претрпаности, на другој. Избор интервала у мелодији није откинут од мелодиске слике објективног предмета, већ проистиче из ње, из њене структуре, из естетске природе тонова, из њиховог својства да одражавају објективну стварност. Стога веза међу тоновима у мелодиским и хармонским интервалима није произвољна, она је дубоко

условљена законитошћу која одређује естетску реалност како појединих тонова тако и интервалског, мелодиско-хармонског односа међу тоновима, она је одређена естетском тоналном законитошћу — тоналитетом. Отуда дијатоничност Прокофјевљева није никако случајност, још мање конзервативност, већ — као производ његовог реалистичког продубљавања материје, — претставља огроман напредак, импозантан корак напред, према његовом ранијем формалистичком маниризму. То нарочито вреди за седми став свите „Ромео и Јулија“ — за „Тибалдову погибију“. Својом ванредном способношћу за тонско приповедање Прокофјев је умео да развије баш оне стране тонова, оне особине њиховог многоличног својства да одражавају, помоћу којих нам је најубедљивије могао испричати тајно венчање Ромеоа и Јулије у Лоренцовој хелији, сусрет с Тибалдом пред Капулетовом кућом, Меркуцијев сукоб с Тибалдом, Ромеоу освету пријатеља и погибију Тибалда.

Друга особеност реализма Прокофјева је критичко преузимање уметничких вредности музичког фолклора. Први део свите „Ромео и Јулија“, који носи назив „Народна игра“, то најбоље показује. За разлику од Стравинског, код кога је руски музички фолклор егзотични декор композиције или повод за експресионистичке оргије тонског колоризма, при чему је уметничка вредност народне мелодије до дна испражњена и лишена сваког садржаја, Прокофјев је свестан тога да само онда кад у националној форми музичког фолклора долази до израза његова општељудска садржина он постаје уметничка вредност, способна да самостално живи и да у уметничкој индивидуалној обради буде подигнута на виши уметнички степен.

Трећа особеност реализма Прокофјева, његов музички хумор, дошао је у Петом ставу („Маске“) „Ромео и Јулије“ до потпунијег израза него у свим његовим ранијим делима. Гротескност инструменталне мелодије не губи се у трагању за бизарним ефектима инструменталне боје, већ проистиче из композиторовог откривања комичних страна једног света у коме су „маске“ прикривале људске чежње, пороке и страсти. Немирни дух Прокофјева не троши се више у празном и јаловом „оригиналисању“, већ постиже праву стваралачку оригиналност баш у настојању да музику употреби као средство „уметничког усвајања и преображавања света“. Зато совјетски музички критичар Цукерман, анализирајући Прокофјевљеву последњу оперу „Семјон Котко“ — која је у средишту пажње совјетске музичке јавности, — каже:

„Изражајност музике „Семјона Котко“ велика је и многострана. У њој су нашли ново оправдање многе, још од раније својствене црте стила Прокофјевљева. „Енергетика“, чији смисао се често тражи у њој самој, овде се остварује као нешто животномоћно; киклопска моћ и жива пулсација овде су стављене у службу драмском деловању. Описни сликарски лаконизам, повезан са способношћу да се запази типично и да се сажето насликају захваћене црте, учинио је неоце-

њиве услуге музици „Семјона Котко“. Способност да се оно што је у музичком језику сложено претстави као просто, да се усмери сложеност једног елемента подвлачењем једноставности другог који са њим једновремено делује увек се могла убројити у боља својства музике Прокофјева широко примењена овде, та способност обезбедила је да се сачува оно што је у музици Прокофјева оригинално и помогла је да се то што је оригинално пренесе и на слушаоца.

Замерајући му изврстан недостатак музичког хероизма, без кога се не може замислити сценско дело новог музичког реализма и тражећи од њега да продуби своје мелодиско осећање, развијајући сада још увек мале мотиве у широко постављене мелодиске линије, овај совјетски критичар дотиче и однос Прокофјева према културном наслеђу у руској музици, а нарочито према Мусоргскоме и каже: „Утицај Мусоргскога уопште остварен је у кантилени „Семјона Котко“. Тема матере је, на пример, веома блиска почетку „Семинариста“. „Хумор и лирика, боја у специфично украјинском тону, врло често прожети један другим, потсећају на један од несумњивих извора музичког језика „Семјона Котко“ — на „Сорочински сајам“ Мусоргскога“. „Многи речитативи и дијалози претстављају бисере те врсте музике“. „Без преувеличавања се може тврдити да таквих речитатива после Мусоргскога није било“.

Сергеј Сергејевич Прокофјев је уметник у пуном стваралачком напону; он ове године навршава пету деценију живота. Обрађујући, на једној страни теме из совјетске стварности, Прокофјев је већ досада успео да оваплоти нова осећања, да уметнички изрази нове идеје и нове слике, док је, на другој страни, посвећујући свој интерес великој прошлости рускога народа — у свом „Александру Невском“ умео да изрази онај борбени хероизам који спада у најбитније дрте савременог совјетског животног и уметничког стваралаштва. Према томе Прокофјев има све услове да створи велика пуновредна, висококвалитетна дела новог музичког реализма.

МУЗИЧКИ РОКОКО

Осамнаест година пре смрти генијалних барокних мајстора Јохана Себастијана Баха и Георга Фридриха Хендла, родио се Хајдн, композитор кога историја музике назива оснивачем класицизма. Музички барок закорачио је дакле у класицизам, док је овај други понижао још за живота првог, што никако није сметало музичком хроничару да између барока и класицизма, који су се сустигли и срасли, открије читаву једну самосталну развојну епоху музичког рококоа. Половина XVIII века претставља дакле раскршће трију музичких стилова: барока, на чијем врхунцу дозрева полифонија XVII века: рококоа, који негира доследни многоглас, замењујући га монодијским принципом; и класицизам, који остварује синтезу првог и другог, равнотежу хоризонталне и вертикалне музичке димензије, — равнотежу хармоније и мелодије у музичкој форми. Уметности трговачке аристократије XVII века и опорављене католичке цркве, као теза, супротставила се уметност младога грађанства, чији је утицај у друштву из дана у дан растао — као антитеза, да у последњој фази развоја феудалног друштва оствари синтезу у уметности класичне епохе, уметности која претставља кулминацију феудалне културе и њену негацију у исти мах.

Музички барок и рококо су дакле дијалектичке супротности које оплођују даљи развој музичке уметности. Отуда није могуће повући математичку разлику између њих, разграничити их и рећи: доле је барок, одатле је рококо. Они се око 50 година развијају упоредо. У том међувремену творевине барока укрштају се с делима рококоа. Укрштавање и прожимање омогућују узајамно деловање једног на други. Под утицајем тог међусобног дејства, на једној страни — а деловање иманентних развојних сила свакога од њих на другој, дешавају се, унутар свакога од ових стилова, непрекидне промене које омогућују тај непрестани упоредни развој. Зато већ у делима типичних барокних мајстора налазимо елементе рококоа (Скарлати), док мајстори рококоа не крију своју зависност и своју сродност с бароком (Перголези).

Али ако се барок и рококо развијају упоредо, наоко су они компоненте једног симултаног музичког развоја, што онемогућује њихово апсолутно разграничење, њихову апсолутну спецификацију, ми смо ипак у стању указати на извесне најбитније њихове разлике и карактеристике.

За време док барокни мајстори раде на усавршавању, на дефинитивној редакцији типично барокних музичких форми као што су: фуга, ораторијум, пасија, concerto grosso, оркестарска свита и духовна игра, док они доводе до врхунца старе вокалне музичке облике, а нарочито барокну озбиљну оперу, т.зв. „opera seria” и док настоје дати инструменталној музици (нарочито оргуљској) онај кристални и диференцирани барокни патос, — дотле рококо-мајстори приступају реформи „озбиљне опере“, стварању новог типа оперског облика, — комичне опере, преузимају од својих учитеља задатак усавршавања сонатне форме, а у складу с тим променама индивидуализирају инструменте, одвајају клавир од оргуља, подижу виолину на степен доминантног оркестарског инструмента, негирају фугу и полифонију уопште, раде на стварању новог мелодиског (једногласног) стила, и припремају постанак симфоније и квартета, дакле форми музичког класицизма. Непосредни повод ових стилских промена било је на подручју оперске музике стварање самосталних оперских позоришта, а у инструменталној музици — организација сталних концерата, на које су имали приступа не само племићи и свештеници већ и сви они који су били у стању да плате. Још лањске године смо у једном предавању истакли значај првих венецијанских јавних опера по развој оперског стила. Подвукли смо утицај укуса широких слојева на промену оперских либрета, у које улазе нови хумористички елементи карактеристични за нов друштвени фактор — грађанство. То је било још 1637 године. Почетком XVIII века тај утицај се знатно повећао. Број јавних оперских позоришта који је веома нагло растао омогућио је да се опера знатним делом одвоји од двора, у чијој је власти дотада била, и да престане бити искључивом привилегијом виших друштвених слојева. Карактеристичне социјалне особине нове опере су према Чернушаку у „акцентуирању комичног елемента, реализму у избору грађе, начину њене обраде и популарности музичког израза. Те особине су здрава реакција на пренапрегнуту радњу, патетично понашање и чисту музичку схематичност озбиљне опере“ — барокнога типа. Тако је на подручју опере.

У инструменталној музици пресудан утицај међутим има, као што смо споменули, стварање сталних јавних концерата. Пред сам крај XVII века (1672 године) организовао је у Лондону прве јавне концерте са улазницама које су се могле купити на каси краљевски музичар Џон Банистер, а почетком XVIII века (1714 год.) такве концерте приређује неки трговац угљем Томас Битон — дакле човек који потиче из грађанске средине. Историчари музике подвлаче разлику између ових покровитеља и мецена уметности и оних из барокног времена, из времена Флоретинске Камерате, који су били припадници финансиске аристократије, — као карактеристичну илустрацију односа грађанске класе према уметности и њеног утицаја на уметнички развој. Стари „Collegium-i Musicum-i” — претварају се тако исто у јавне концертне институције. Имућни грађански слојеви и тр-

говачка аристократија види у музици значајан фактор друштвене репрезентације и уживања. Тај нови забавни смисао музике насупрот тешкој и помпезној укрупњености барокне дворске и црквене уметности (чији задатак је био глорификација доминантног друштвеног положаја виших слојева и тежња да се њихов социјални престиж овековечи), био је узрок промени карактера инструменталне музике, у којој као и у опери све више преовлађују питорескни и хумористички елементи. Музика престаје бити мрачна и мистична, јер више не мора ни застрашивати, ни мистифицирати, она постаје оличење ведрине, кокетности и грациозности. Уместо тешких и гломазних вишегласних fuga с компликованом и строгом инструменталном полифонијом, појављују се чипкасти рококо-менуети с гиздавом и јасном мелодијом и лаким прозрачним инструментацијом.

Та стилска промена музике била је само одраз једне друштвене промене, која ју је условила, промене односа друштвених снага на почетку XVIII века. Грађанство, које је од свога постанка у X веку имало да издржи дуготрајну борбу с феудализмом, напорну и тешку борбу у којој је било променљиве среће, еманциповало се постепено од његовог утицаја, постало независније и борбеније и учествовало активније у политичком животу него пре тога. Захваљујући свом повољном економском положају, оно је било у стању да прими утакмицу с феудализмом не само на социјалном политичком плану, већ и у уметности. Последица тог новог положаја грађанства и његовог новог односа према феудализму, дакле резултат промене односа друштвених снага, на уметничком плану је стилска промена у уметности онога времена, промена музичког стила — прелаз из барока у рококо.

У области опере тај прелаз се оцртава у упорном наглашавању комичног елемента, а овај је најјаче дошао до изражаја у новој оперској врсти названој „орега buffa“. Створена у Напуљској школи „буфа“ је била реакција на барокну озбиљну оперу — „орега seria“. Један од корена буфе су драматичне игре које су се неговале у богатим кућама, — други је био у т.зв. „intermedia“, тј. међучиновима озбиљних опера, које је први завео Ђовани Венецијано. Intermedia или intermezzo писана су према грађи из митологије, у којој је био нарочито наглашен комични елемент у почетку, да убрзо на то приступе темама из савременог живота, који је пружао далеко интересантнији материјал за уметничку обраду. Како су озбиљне опере обично имале три чина, а интермеца су испуњавала међучинове — то су прва интермеца добила двочину форму; између тих двају чинова такође у почетку није било садржајне везе. Непосредно пред одвајањем „буфе“ од озбиљне опере, та веза је успостављена. Једно од првих дела која чине прелаз од интермедија на опера buffa је *La serva padrona* (Служавка као господарица) од Перголезија.

Карактеристика „буфе“ као самосталног оперског облика била је у првом реду популарност. Грађа „буфе“ била је црпена из народног живота, насупрот озбиљној опери, која је обрађивала дворске са-

држаје у митолошке алегорије. „Буфа“ је била ванредно занимљива и приступачна, јер је лишена непотребне и компликоване, народу неразумљиве орнаментике барока, и у музичком погледу претставља неку врсту пародије на озбиљну оперу. Из свих тих разлога „буфа“ је била изванредно омиљена музичка форма. Најзначајнији разлог њене популарности међутим, а нарочито њене изузетне распрострањености је сатирична тенденција. Чим је постала самостална, „буфа“ се обрадила проблемима друштвене стварности, обрађујући најзначајнија социјална питања онога времена. Она је нападала свом жестином просвећеног века на свештеничке варалице и шарлатане, народне експлоататоре и зеленаше и поставила у неку руку инструменте социјалне критике. Разуме се да је та критика била често површна и кратковидна, без јасно одређеног критичког става, без дубљих перспектива, без хоризоната, букачка, каткад тривијална, каткад улична и оговарачка. Либретисти су понекад прибегавали таквој грађи из жеље да створе што сензационалнију радњу исто онако што су радо оперисали са егзотиком, са игром на месецу итд. Они су штавише у извесним случајевима били сасвим реакционарни, потсмевајући се утопијама социјалних теоретичара. Али уза све то, и упркос приличној неодговорности своје критике, већ сам факат да је орега buffa стајала у директној опречности према официјелној уметности, према официјелном моралу, према официјелном мишљењу уопште, и да је кроз њу долазила до речи нова друштвена класа, грађанство, чију опструкцију према феудализму је умногоме одражавао садржај „буфе“, — сам тај факат је довољан доказ о изузетном историском и социјалном значају ове нове уметничке форме.

Како су економско-политички услови у већини земаља ондашње Европе били слични, грађанска класа у сталном јачању, феудализам присиљен на узмак, а културни контакт међу народима појачан, продри су талијански буфонисти Перголези, Пичини и Паизијело убрзо у северне европске земље. Као последица тог додира талијанске „буфе“ са музичком културом горње Европе настаје нагло ширење комичне опере. У Бечу она добија име „Singspiel“ а њен први протагониста је Гасман. У Француској из водвиља, што значи *vau (val) de Vire* (долина у Калвадосу одакле воде порекло песмице о дневним догађајима зване „*Vaux — de — Vire*“) и из путујућих комедијантских позоришта настаје „*opéra comique*“, у којој се нарочито истичу Монсињи, Филидор и Гретри. У Енглеској из уличних позоришних игара и популарних песама настаје „*Ballad opera*“, у којој је прославлено дело *Beggars-opera* (Просјачка опера) од Џона Геја — дело које је својом сатиричном тенденцијом имало необичан културни значај за своје време и било надалеко чувено. У Немачкој комична опера продире посредством *Singspiel*-а (дакле бечког утицаја), који се доданије развија у мелодраму.

Преокрет који се одиграо у музици постанком врсте орега buffa и који није само садржајне већ и формалне природе (напуштање по-

лифоније, напуштање компликоване барокне мелодије, прибегавање мелодиском принципу, једноставној хармонији, прозачној инструментацији и краткој духовитој мелодији) може се објаснити уделом грађанства у културном развоју ондашњег друштва и његовим утицајем на тај развој. Као носилац тежњи грађанске класе, која се у првој половини XVIII века развија у крилу феудализма, оплођујући га и бивајући од њега оплођена — као делимични израз њеног назора на свет и њених потреба — орега buffa, која претставља реакцију на барокну оперу XVII века, значи остварење једног новог специфично грађанског уметничког стила, стила који се формирао под специфичним околностима изузетног грађанског утицаја на развој културе, стила који се назива музички рококо. Слични друштвени услови проузроковали су нарочито неговање хомофоних, монодских (једногласних) инструменталних форми. Док је у области опере револт грађанства долазио до израза кроз садржину текста или драмске радње, кроз персифлажу друштвеног поретка и социјалну критику, у инструменталној музици он се огледа у реакцији нове музике на монументалне форме барокне музике, којима су биле супротстављене прегрантне и концизне хомофоне форме рококоа, међу којима дводелна соната. Тако се једино може објаснити нагли развој ове музичке форме, за коју се може рећи да је постала главни задатак композиторских генерација после старог Јохана Себастијана Баха до Моцарта и Хајдна закључно.

Као нарочито карактеристично треба истаћи да су на дворску уметност последње трећине XVIII века, на музички класицизам, одлучан утицај имале баш ове форме грађанске уметности. Разуме се да су се карактер примене тих музичких форми и њихова друштвена функција изменили, да је њихова социолошка садржина претрпела коренист преображај. Овде међутим хоћемо да истакнемо то међусобно деловање дијалектичких супротности музичког развоја на смер самог развоја. Ова друга постаје најомиљенија форма дворске уметности класичне епохе.

Најтипичније форме грађанске уметности присваја тако феудализам и развија их даље као своје. Формално се међутим ни орега buffa класичне епохе (на супрот ранијој грађанској „буфи“) ни класична соната (за разлику од рококо-сонате) ни инструменталне музичке форме класицизма не разликују битно од форми рококоа. Оне су само један даљи корак у развоју форме, једна даља фаза формалне еволуције. Зато се по форми својих композиција и Моцарт и Хајдн могу назвати и класичарима уколико су у додњим делима отишли у развоју даље, — иако је карактер њихове музике, њихова бурлескна мелодија, динамика њихових композиција, типична за рококо. Моцарт и Хајдн претстављају спону између тих двеју епоха, а њихова дела јединство, одлика оба стила. Карактер музике класичних мајстора подлегао је, може се рећи, утицају рококоа. Променила се само улога

музике у друштву, социолошка страна музичке уметности, социјална функција музике, а не музика сама.

Поред оперске музике и сонатне форме, треба поменути да се утицај грађанства осећа и у инструменталном стварању, — промени карактера инструмената и њихове улоге у оркестру.

Нови карактер рококо-музике, њен забавни смисао, њени хомофони облици са нарочито подвученим елементима, изскивали су напуштање барокне монументалне инструментације са апсолутном доминацијом оргуља у оркестру са инструментима чији је задатак био појачавање оргуљског звука, увеличавање његове монументалности, што је имало за последицу удвајање мелодиских деоница, дакле несамо-сталност инструмената. Напуштање тог стила значило је у првом реду ослобађање клавира од оргуља, усавршавање клавирске технике, откриће специфичног клавирског звука који произилази из саме природе инструмента, индивидуализацију инструмената уопште, чији карактер инспирише композиторе да пишу специјално за њих, одвајање виолина из гудачког квартета и њихово заузимање водеће улоге у оркестру уместо оргуља, мозаичну и богатију оркестарску партитуру и тако даље.

Све те промене које су имале одлучан значај не само за музичку уметност рококоа, за њен утицај на друштво или на музику класичне епохе, већ и за читав XIX век проузроковане су и омогућене специјалним друштвеним условима развоја уметности, специјалном улогом грађанства у томе развоју, и само тим путем се даду историски образложити и разјаснити.

ИСТОРИСКИ ЗНАЧАЈ МУЗИЧКОГ БАРОКА

(Поводом 250-годишњице Баха и Хендла)

Крај шеснаестог и седамнаести век за музику су исто онако значајни и велики одломци историје као што је за скулптуру било време иза Пелопонеских ратова у старој Грчкој, а Ренесанс за сликарство и литературу. У том раздобљу ствара се, усавршав и долази до свога врхунца једна од најзначајнијих форми музичког израза — опера. Упоредо са њом изграђује се такође ораторијум, оркестарска свита, камерна и храмовска соната, кантата, први виолински концерти прве композиције за соло-чело, трија, камерна музика, и оркестарска увертира, која ће Штампцу и Хајдну послужити као основ за стварање најзначајнијег облика класичне музике — симфоније. Али поред форме, Барок бележи огромне напретке хармоније, мелодије, инструментације, а преко новог типа контрапункта (полифоне структуре композиције) означава сазревање једне специфициране, музички сублимисане динамике — као првог симптома будућих естетичких доктрина, које ће бранити апсолутну аутономију музичке уметности.

Напредак музике није међутим био никако усамљен. Он је био само компонента општег културног растења који је после Бекона, Хобса и Лока наговестио у филозофији и природним наукама картезијанизам, док је само то растење било историски условљено и економски омогућено порастом и побољшањем привреде, која је настала по завршетку истребљивачких верских ратова између католичанства и протестантизма у Европи.

Енглеска преко племства, а помоћу комерцијалних и ратничких подухвата, проналази нова тржишта за трговину. Резултат те политике је стварање колонијалног царства. Сер Валтер Рали оснива 1585 године прву енглеску колонију Верџинију.

Немачка и Италија биле су, како један историчар каже, „крпеж безбројних аутократских кнежевина“. Шпанија, Енглеска и Француска имале су на престолу „јаку руку“, а сав остали свет равно се у Европи према њима. Ратови, велики ратови, стални ратови, — то је био програм великих монархија. Луј XIV ратовао је са Шпанијом, с Немачком, с Енглеском, с Аустријом. Земље су биле исцрпене ратом. Привреда је опет застала. Велики расходи двора могли су се покрити само крвничким порезима. Насупрот општем осиромашењу народа, обогатило се племство и т.зв. велика буржоазија, спекуланти, порески закупници и лихвари.

Такво стање морало је, разуме се, наићи на отпор код оних људи који су успели да се узвесе изнад њега, и тако се јавља критика позната под именом „Утопија“. Франсис Бекон пише „Нову Атлантиду“, Томас Кампанела „Сунчану државу“, Хобс, Лок, Смит, Шели — покушавају, борећи се делимично против феудализма, да са становишта буржоазије одбране приватно власништво.

Велике монархије са своје стране, међутим, сматрају се позванима да помажу уметност и науку. Луј XIV оснива академију наука која је имала конкурента у енглеском „Краљевском друштву“, док кнежеви и црква узимају сликарство и музику у своју службу. Католицизам покушава да повуче у крило цркве вернике уколико још нису прешли у супротни табор. Као врло моћан фактор и помоћник показала се у том послу уметност. Али се утолико и њен карактер мења. „Мудра умереност, хармонична промишљеност и јасна, на јединству и миру заснована целовитост високог Ренесанса није више могла служити таквим циљевима. Сад се тражи нападно богатство, пренастрпаност украсних елемената, изненађења. И тако се развио стил који је добио своје име од португалске речи „багоссо“ (што значи комаће бисера неправилне форме) и по њој од француске речи *bagotique* (необичан, чудан).

У палати флорентинског кнеза Барди ди Вернија скупљају се крајем XIV века песници и уметници у групи која је раније названа „Камерата“ да неколико година иза тога створе стил т.зв. — „талијанске монодије“. Насупрот сталоженој медитативности нидерландске полифоније, која је достигла своје савршенство у Орланду Ласу, или побожне аскезе Палестринине школе, — „флорентинска камерата“ негира полифонију, негира контрапункт, и на њихово место поставља соло-песму, коју украшава најпикторескијим орнаментима-колоратуром. Али поред песме, најважнији проблем ове револуционарне скупине био је: васкрснуће античке драме. Тако постају алегоричне игре са митолошком садржином. У њима долазе до израза велике хорске масе, а фанфаронски лимени инструменти добијају нову примену, јер су врло подесни да изазову помпу, раскош и снагу свемоћних дворова, илуструјући паклене „штимунге“, тако обилне у митолошкој грађи. И док Јакопо Пери пише за велику светковину венчања Марије Медичи с Ханријем IV алегоричну оперу „*Euridice*“, дотле Петар Паул Рубенс за Луксембуршку палату, по наруџбини француске краљице Марије Медичи, слика цео њен живот и живот њеног мужа у „низ величанствених алегориско-поетичних призора“. Читава уметност тога времена била је само алегорија и репрезентација дворског и црквеног живота, а готово сви уметници су, баш као и Рубенс, општили са самим кнежевима и краљевима, па према томе мислили и осећали као они.

Палата породице Барберини постаје стожер римске оперске школе са Агадаријем и Луиђи Росијем и, најзад са Монтевердијем на челу, — док у окриљу римске цркве оснива Духовну оперу Кавали-

јери. Ораторијум се ствара као реакција на напредак световне музике и из потребе да богослужење добије што величанственији облик. Напуљски двор и римска Санта Марија Мађоре наизменично госте Александра Скарлатија, који у њиховом окриљу уздиже до највиших висина барокну оперу и, по њему чувену, Напуљску школу.

Али током XVII века долази до већег израза један нов друштвени фактор — грађанство. Венеција се богати захваљујући повећаној трговини с Оријентом. У њој се 1637 г. оснива прво јавно оперско позориште које постаје приступачно и богатијем становништву, а не само племству и двору. Путници из целе Италије долазе да га посете. Број позоришта расте. У самој Венецији ускоро ће их бити два, а затим четири, која ће радити истовремено. Укус широких слојева утиче постепено на развој уметности. Либрето се мења. У њему је много нових грађанских и хумористичких елемената. Венецијанска опера утиче на напуљску, а ова на сву осталу у Европи.

Холандија се, на другој страни, ослобађа шпанског ропства. Настаје нагли развитак градова: Амстердам, Лајден, Делфт, Харлем, Утрехт. Трговина морем доноси богатство и благостање. Сваки од ових градова има своју уметничку школу. Ликовне уметности су нарочито заступљене. У сликарству се мења тематика. Портрети заузимају најважније место, нагло се развија пејзаж, „а сликарска техника, која је у време Рубенса научила да јечи попут трубља, поступа на начин камерне музике. Не владају ту опојни звуди неког поносног колоризма, већ чудеса светлости, која продире у полутаму удобних холандских соба и хвата се ту у коштац са сенком“. Рембрант, Франц Халс! — А онда, паралелно са стварањем и развојем камерне музике, јавља се у сликарству исто тако најтипичнија форма апсолутне уметности — мртва природа — Вијема Калфа (1621—1693). Та коинциденција никако није случајна јер је промена која је у уметности настала сувише битна за епоху и средину у којој је настала. То је било доба у коме се грађанство још осећало младим, пре него што је оно постало револуционарно, у времену општег просперитета и напретка културе. Декарт у то време живи у Утрехту. Схоластичке готове истине и догме подвргавају се научном испитивању. Експеримент и математика дају тон читавом ондашњем мишљењу.

Али док тај дух влада у северногерманским земљама, у којима је ухватио корена протестантизам, и у богатим градовима Италије (Венеција, Напуљ) — остала Европа је још сва под утицајем католичке државе на једној страни и Великих Монархија — на другој.

Лили на француском двору komponује Корнејеве трагедије стварајући прве француске дворске опере (на које ће надовезати Рамо) — иза омиљеног и чувеног „Ballet de la Cour“ (Дворског балета) — док у Немачкој одушевљено раде на дворским приредбама језуити; Хасе, који у Немачку доноси талијански утицај, везан је за Дрезденски двор, док Хендл, највећи мајстор барокног ораторија, ужива гостопримство ХанOVERског двора. Али управо та околност: што су сви

велики мајстори били двороки музичари, омогућила им је честа путовања, лични контакт, измену мисли, и музика, дотада подељена према националним (и фолклорним) обележјима, постаје све више интернационална. Тако ораторијум (чији су досад главни претставници били: Карисими, Легренци, Витали, Ферари, Страдела, Корси, Скарлати, Перголези и Хендл); трио-соната (на којој су радили: Корели, Торели, Вивалди, Перголези, Персел); *concerto grosso* (који су израђивали: Страдела, Витали, Корели, Леклер, Вивалди, Хендл); оркестарска свита: (коју су основали: Шајн, Шајт, Телеман и Фукс); оргуљске, клавсенске и клавирске композиције (на којима су се прославили: Фрескобалди, Пасквини, Скарлати, Шамбонијер, Купрен, Кунау); камерна и духовна соната (у којима су заблистала имена: Монтеверди, Беневели, Падре Мартини и Хасе); као и све остале значајне композиционе форме, постају у пуном смислу речи интернационалне, и заступљене су више или мање у свима културним земљама Европе. Тако је омогућена синтеза читавог досадашњег развоја.

Исто онако као што је Орlando Ласо био синтетична фигура у којој су се дефинитивно искристалисали сви музички проналасци славне Нидерландске школе као и читаве претходне епохе — завршетку Барока јавља се као његова бриљантна поента један од највећих музичких генија — Јохан Себастијан Бах. У свим гранама музике на којима је сарађивао, Бах је дао последњу реч барокног стила. У његовој музичкој кулминацији је мелодија која има своје почетке у грегоријанском и протестантском хоралу, хармонија која у флорентинској „Камерати“ доживљује препород, инструментација, започета у Немачкој свити, и све композиционе форме о којима смо већ говорили — међу којима нарочито: ораториум (пасије), клавирске и оргуљске композиције. А са Бахом је завршен и сам музички Барок.

Карактеристике Барока о којима смо досада говорили потврђују сасвим убедљиво да је уметност те епохе била сликовит израз потребе, мишљења и осећања аристократског друштва XVII века које се ближило своме врхунцу, непосредно пред грађанском револуцијом — и богатог грађанства у оазама просперитета ослобођења Холандије и трговачки развијеним градовима Италије; да је та уметност била богато потпомагана од опорављене католичке цркве и да је служила као репрезентант живота виших врста и пропагатора интереса плутократије и да се баш том њеном улогом у друштву може објаснити полет и развитак с којим се тешко може упоредити која друга епоха њене историје.

За барокну музику је још од значаја и то да се, поред општер напретка технологије као доказ њене снажне афирмације у друштву, јавља музикологија као наука и естетика музике заснована на радовима Декарта. Али док музикологија открива многе важне композиторске законе који ће послужити као база даљем великом напретку музике, естетика се не може похвалити ни издалека сличним резултатима. Јер мада ни у ком другом историском развоју није била тако непобитна

као у бароку, нагли развој композиторске технике и сазревања једне сублимиране и музички специфициране динамике као и вечито присуство форме у уметничком делу преко које се динамика усавршава, учинили су да се у једном тренутку заборави да форма као форма није садржина уметничког дела, већ само уколико је специфично друштвених потреба људи. А да се то заборавило потврђује онда распрострањена естетичка теорија афеката према којој је задатак музике „буђење и стишавање осећања и афеката“.

Позитиван значај музичког барока по развој музике је у томе што је неизмерно унапредио технику компоновања, репродукције и примања музике; обогатио форме музичког израза и учинио да она постане интернационална; — негативан значај његов је у томе што је заслугом (или кривицом) тог поретка укоренио сасвим неоправдано уверење о апсолутној аутономији уметничког, тј. музичког стварања. После свега овога није тешко увидети да је практична консеквенција таквог уверења нама добро познато уметничко схватање *l'art pour l'art* (уметност ради уметности), кога се практично ни до данас нисмо успели ослободити.

НЕОРОМАНТИЧНА КАМЕРНА МУЗИКА

Задатак мог данашњег предавања је да Вам одрта у најкраћим потезима типичне ознаке неоромантичне камерне музике. Како бих тај задатак хтео да извршим савесно, нећу да пред Вас износим књишке формуле и лексиконска набрајања стручних израза јер верујем да бих вас тиме само удаљио од предмета о коме је реч уместо да вас за њега заинтересујем, већ ћу настојати да вам омогућим да сами изведете закључке на основу којих ћете добити потребну претставу о типичноме у неоромантичној камерној музици.

Камерна музика је шири појам од романтичне музике. А романтична од неоромантичне. Први термин означава једну врсту музике која није везана ни за један уметничкоисториски смер, већ само за једну специјалну примену плодова разних смерова. Друга два термина означавају два музичка смера, два развојна момента у историји музике, романтични и неоромантични.

Али, иако камерна музика није везана ни за један стил као његов специфични продукт, као продукт који би био апсолутно стран свим другим музичким стилевима, погрешно би било мислити да она није елеменат стила, елеменат сваког оног стила чија су репрезентативна дела реализована том врстом музичког обликовања, а у чијој је композицији и она сарађивала. У свом првом предавању о музичком бароку ја сам истакао временску коинциденцију између стварања талијанске барокне камерне музике и холандског барокног грађанског сликарства — трио соната напуљских мајстора са мртвом природом Виљема Калфа — и у социјалним условима постанка тих уметничких форми нашао разлог њихове апсолутноуметничке формулације.

Овде се та идеја поставља на ширу основу. Камерна музика претпоставља одређени ступањ развоја уметности и нарочите економске услове живота. То је уметност имућног грађанства северне Италије XVI и XVII века, ослобођене Холандије у XVIII веку, и богатог грађанства већине европских земаља у половини XIX века. То је интимна уметност свих оних друштвених формација које се осећају економски снажним, којима њихова многоструко обезбеђена егзистенција допушта да негују истовремено уметност и науку, код којих је уметничконаучни дилетантизам саставни део друштвене етикеције. То је уметност лишена грештавости и блеферства, чији изражајни материјал и репродуктивни апарат предестинирају оно што бисмо могли назвати *стилом у ужем смислу*, стилем камерне музике.

То је уметност чија проблематика није борбена, па према томе ни револуционарна. Она је пуна лирских „штимунга“, мисаоности, контемплације, субјективних расположења итд. Њена изражајна средства неподесна су да израде патос (војних похода, борби, завојевања, масовних покрета, сукоба, резолуција); — али су зато подобна да израде борбе појединца, његове унутарње борбе, његове субјективне револте, болести и страсти, као и све његове индивидуалне проблеме.

Отуда није никако случајно што је XIX век, век индивидуализма, изабрао камерну музику као једну од форми најближих његовој идеологији, и што је у тој области дао оно што је за њега најтипичније.

Видели смо које су ознаке камерне музике уопште. Сад прелазимо на анализу романтизма уопште. На самом почетку поставља нам се одмах ово питање: *да ли је романтизам само уметнички смер или је то самосталан поглед на свет, односно специфично уметнички израз тога погледа на свет?*

Погледајмо шта на то каже историја сама.

Економско-политичка ситуација после пада директорија на почетку XIX века била је ова: Наполеон је 1804 године добио императорску титулу. „Французи су, по речима једног историчара, отада уживали једнакост, једнакост пред деспотизмом, који је испуњавао њихову фантазију ратовима и победама, а њихове цепове звечећим и папирним резултатима трговине, ратних набавки и ратних индустрија“. „Куповање конфискованих и емигрантских добара, скакање цена жита, капиталистичка монополизација домаћих и прекоморских сировина особито услед блокаде француских лука од стране енглеске флоте, све је то учинило да је успон Наполеона Бонапарте био уједно и успон француске грађанске класе“. Зато је то обогаћено грађанство без протеста сносило Наполеонов деспотизам докле год је овај био победоносан. Али после слома у Русији, а нарочито после 1815 године, ситуација се изменила. Бурбонци су поново дошли на власт, а собом довели и племство и свештенство, противу кога је грађанство проливало своју крв. Опозиција се почела јачати (она је била економски снажнија од свога претходника из 1789 године) и нагнала је Шарла X на репресалије. Овај је 1830 године укинуо слободу штампе, погоршао изборни закон и поништио последње изборе. Опозиција је изашла са радницима на барикаду и срушила Шарла X. Али тиме није била успостављена република, за коју се грађанство борило, већ грађанско краљевство. А за време Луја Филипа владао је само један слој грађанства: берзијанци, банкари, сопственици рудника, железница и шума, и један део са њима спојених земљопоседника, — т.зв. индустријска аристократија. . . Права индустријска грађанска класа сачињавала је један део службене „опозиције“. „У доба владавине грађанског краља поново је оживео привредни преображај који је био успорен Наполеоновим ратовима и бурбонском рестаурацијом а средства за производњу и саобраћај капиталистички су се

развијали. У поређењу са енглеским, француски напредак није био импозантан, али је ипак јако утицао на социјално-економско мишљење и раднички покрет“.

Према Ладиславу Штолу: „У доба завршене победе и учвршћења грађанског система, уопштавање робне производње пада *рађање романтизма*, тј. индивидуалистичког, субјективистичког, револта бића обдарених нарочитом осетљивошћу „нервних аристократа“, „прогнаних песника“ у најширем смислу речи, чијим се животним стилем вентилирају узбуђења и чисто људски инстинкти читавог друштвеног слоја образованих, који се буне против тога да њихово лице буде маска која изражава привредне односе уместо да се на њему огледају непосредна људска узбуђења.“ Он разликује углавном три стадија романтичне уметности, коју карактеришу:

1) „Смерови који се обраћају унатраг ка природним и прозачним везама људи феудално-патријархалне епохе;

2) Прелаз либералних романтичара „ка вечитим вредностима природе“;

3) Делатност модерних романтичара, који реагирајући на сваку рационалистичку спекулацију иду тако далеко да негирају све садржајне елементе говорећи да ослобађају уметност од утилитарне функције.“

И збиља, један од најекстремнијих романтичара Теофил Готје егзалтирано узвикује: „Ја сам од оних који сувишно сматрају потребним. Моја љубав према стварима и људима стоји у обрнутом односу према функцијама које они могу да обављају“.

Романтични уметници су продукт грађанске класе кад је ова заузела владајући положај у друштву и кад, по речима Плеханова, њен живот није више био подгреван жаром ослободилачке борбе, те је новој уметности преостало само једно: „*Идеализирање њене негације грађанског начина живота*“.

А да романтичари са својим незадовољством нису били опасни по грађански систем то је по себи јасно. Они су негодовали против свргнутог буржуја, тј. противу човека „који се клања само петофранку, који нема другог идеала него да чува своју кожу, и који у поезији воли само сентименталне романи, а у ликовним уметностима литографије“. Живот са таквим перспективама и реалност под тим углом гледана морали су изазвати гађење и револт младих уметника, пуних срчаности и одушевљења. Отуда њихова уметност изражава чежњу за бекством из стварности; а уколико се и поред тога приказује стварност, не интересује у том случају уметника продукт, већ начин и форма којим је обликован.

Отуда нам постаје јасна она толико наглашена тежња романтичне уметности за обраћањем у прошлост, која се запажа у романтичној готици Вакен-Родера и Тика, у сликарском чинквеченту Пестера Корнелијуса, у ренесансној тематици Делакроа а и старом германском миту Рихарда Вагнера. Сви ти романтичари као да су нашли

одушку у речима Мориса Бареса, који је резигнирано узвикнуо: „Наш морал, наша религија, наше национално осећање, све је то порушено. Ми не можемо да од њих узмемо никаква животна правила, и у очекивању оног времена када ће наша наука моћи да даје за нас поуздане истине, ми морамо да се држимо једине реалности — нашега ја“.

Било би сигурно претерано из тога закључити да је идеолошка основица романтизма физиолошки идеализам (иако између њих и њега постоји велика сродност), али је несумњиво да се иза читавог романтизма крије оно чиме је Плеханов обележио ничеанство, тј. „ново, ревидирано и проширено захтевима најновије периоде капитализма прилагођено, издање оне нама већ добро познате „борбе“ противу буржуја, која се изврсно саглашава с непоколебљивом симпатијом за грађански систем“. Уколико је ово заједничко свим смеровима романтизма (осим незнатних изузетака) и једино што је међу њима заједничко, што према томе, морамо карактерисати као идеологију романтизма, утолико романтизам није само уметнички смер, већ израз једног назора на свет, израз једног социјалног Weltanschauung-a.

Тиме смо разјаснили карактеристику камерне музике уопште и романтизма уопште.

Неромантична камерна музика је резултат свих искустава камерне музике класичне и романтичне епохе — на вишем развојном ступњу — и идеолошког баласта индивидуализма прве половине XIX века. Т.зв. естетика неоромантизма (уколико је реч о камерној музици) настаје из сукоба ових двеју идеолошких платформи.

По свом карактеру та музика је обогачена једном сасвим новом динамиком. Он је нервозна, егзалтирана, дубоко субјективна. Њене хармоније су давно напустиле оквире строго класичне функционалности. Њена мелодика тежи за ослобођењем од дијатоничних шаблона. Модулација постаје центар хармонског мишљења, а инструментација текста доживљава препород. Проналазе се нови инструменти, а стари добијају нову примену. Гудачки инструменти су претрпани необичним положајима: *pizzicato*, *sul ponticello* *col legno*. Употребљавају се нове комбинације инструмената. Тежи се за новим звуком, припрема се долазак импресионизма. Потреба за камерном музиком изазива стварање самосталних камерних удружења. Тако постају бечки квартети, Хелмесбергера и Розеа, берлински Јоахим-квартет, флорентински Бекер-квартет. У Француској се оснива „друштво за неговање камерне музике“, *Société nationale de musique*, *Société musicale indépendante* итд.

Камерну музику у време неоромантизма неговали су готово сви велики композитори тога времена. У Немачкој под вођством Листа чланови чувене новонемачке или Вајмарске школе (Раф, Ритер, Биллов), затим у Бечу Брамс, Хуго Волф, Малер, у Чешкој Сметана,

Дворжак, Фибих, у Русији Чајковски и Новоруска школа, у Француској Франк, Шосон, Дипарк, Кастијон, Шабрије, Дика итд.

Формалне новости које је донела неоромантична камерна музика у односу на класичну и романтичну пре свега су: измена и обогаћење сонатне форме; затим преношење искуства симфониске поеме у подручје квартета, онда измена конвенционалног реда ставова и уношење нових (Думка, Фуријант), најзад стварање нових форми (импромпти) и уношење фолклора у камерно-музичке форме (мазурка, полонеза и сл.).

Да се прикаже све оно што карактерише камерну музику неоромантизма било би потребно одржати најмање 5 предавања и 10 концерата, — али ми нисмо у могућности да то учинимо. Наша културна средина нема традицију, ми немамо професионална камерномузичка удружења, ми имамо само један гудачки квартет, ниједан дувачки квартет, ниједан дувачки квинтет.

Наш једини комплетни професионални оркестар носи на својим леђима сав оперски репертоар као и сав балетски и симфониски, а чланови нашег јединог оркестра су истовремено и чланови нашег јединог квартета. У таквој ситуацији ми не можемо радити са оним системом којим бисмо под другим околностима умели и могли радити — а музички часови Коларчевог универзитета треба да попуне једну велику празнину нашег културног живота и зато апелујем на вас да при одени нивоа репродукције и састава програма узмете у обзир све те околности.

ИДЕАЛИЗАМ И МАТЕРИЈАЛИЗАМ У МУЗИЦИ

Поникла под истим друштвеним условима — попут филозофије — кроз специјални вид уметничке историје друштва, наука у своје развоју апстрактно оличава ону исту материјалну супстанцу друштвених потреба као и филозофија, разуме се својим специфичним изражајним средствима — па дакле и оне исте основне конфликте који се манифестују у сукобу између филозофског идеализма и материјализма.

Заједничко према томе између филозофије и музике је то што и једна и друга идеологија претстављају идеологију.

Кад смо то утврдили, пођимо да испитамо како се у музици манифестује сваки од двају основних филозофских (или шире) друштвено-идеолошких назора на свет, — у којим специфичним формама. А да бисмо то испитали морамо утврдити у чему је суштина свакога од њих.

„Питање о односу мишљења према постојању, највише питање целокупне филозофије, које је имало велику улогу у средњовековној схоластици, питање шта је првобитно, дух или природа? — то питање се противу дркве искренуло у питање је ли Бог створио свет или свет постоји од вајкада“. „Кад год се на то питање одговорило овако или онако, поделили су се филозофи на два велика табора. Они који су прокламовали првобитност духа насупрот природи, дакле примали у крајњој линији неко стварање света... — развили су табор идеализма. Они други, који су гледали на природу као на првобитну — припадали су разним школама материјализма“. (Фр. Енгелс: „Лудвиг Фојербах и крај немачке класичне филозофије“.)

Али питање о односу мишљења и постојања има и своју другу страну: У каквом су односу наше мисли о свету који нас обавија — према том свету? Може ли наше мишљење да упозна стварни свет, можемо ли у својим претставама стварнога света и у појмовима да створимо правилну слику стварности?

а) ИДЕАЛИЗАМ

„Код Хегела се (противно решење) разуме само по себи, јер то што упознајемо у стварном свету је његова мисаона садржина, то што чини свет постепеним остваривањем апсолутне идеје, која негде постоји од вечности — независно од света и пре света“.

Али поред њега постоји међу филозофима читав низ идеалиста који негирају могућност упознавања света (Беркли) или бар потпуног упознавања (Хјум и Кант).

Хегелово становиште је према Енгелсу „материјализам само по методи и садржини постављен на главу“, његова погрешка, оно што треба да докаже садржи му се у самој претпоставци. А класна идеологија (чији је продукт Хегелов систем најконкретније се манифестује у његовој сталној реченици у којој је истовремено инкарнирана и суштина његовог идеализма: „све што је стварно, разумно је, а све што је разумно, стварно је“.

А шта заступа Кантова „Критика чистог ума“ у којој он развија теорију синтетичких судова а priori, што се крије иза његове несагледиве „ствари по себи“ (Ding an sich).

Кантова филозофија објективно претставља покушај одбране највиших теолошких принципа од напада експерименталне науке. Његова „ствар по себи“ значи мистификацију међусобног односа појединих природних феномена за човека и човековог односа према њима. А тај исти став пренесен на друштвене појаве имао је као непосредну последицу т.зв. „фетишизацију“ односа међу људима, који су односи за њих узели фантазмагоричан облик односа међу стварима.

Исту ту фетишизацију односа међу људима оличава она, данас веома распрострањена, идеологија музичке уметности, чије су материјалне основице исте као код филозофског идеализма, — идеологија која ван изражајних средстава музике, издвојених из њихове шире друштвене уланчености, — не види никакву сврху уметности, па музику проглашава само себи сврхом. Та музичка идеологија која своја изражајна средства негира као средства и насилно проглашава циљем, инкарнирана је у појам „апсолутна музика“. Апсолутна музика је уметносни вид филозофског идеализма, — она је истовремено инкарнација музичког идеализма.

Као уметничка идеологија, апсолутна музика одриче она естетска мерила вредности која прерастају оквире изражајног (тонског) материјала музичке уметности. За њу су законитост развоја уметности и законитост развоја њених изражајних елемената идентични. Слично литерарном формализму, музички формализам, тј. апсолутна музика, издваја мелодију, хармонију, ритам и боју (не међајући њихове међусобне односе — одређене законитошћу уметничког стварања) из њихове конкретне повезаности са одређеном — опште схватљивом — друштвеном садржином (чији су оне изражајни елементи) — обмањујући уметника који их посматра као вредности по себи и нагонети га да их прогласи симболима, способним да као израз извесног гледања стварности, замене и надокнаде (уствари учине сувишним) — само то гледање. Тако се браниоци апсолутне музике заваљају убеђењем да је правилност и законитост односа изражајних елемената музике довољан доказ о способности музике као средства за мисаону и осећајну комуникацију међу људима, услед — такођер

правилног и законима подложног — друштвеног мишљења и осећања људи, с којима они иначе комуницирају. Грешка је само у томе што је доказ и овде садржан већ у претпоставци коју треба доказати. А стварност, не само да не доказује ту претпоставку, већ је врло убедљиво негира. Јер, то признају и сами протагонисти апсолутне музике, немумичари (па и добар део мумичара) нису у стању да музике саме осетити и разумети ништа друго и ништа више до унутарње, историски схваћене „вредности“ међусобног односа музичких елемената. Све остало препуштено је произвољном нахођењу и слободној асоцијацији онога који слуша уметничко дело.

До ове тачке, сви су протагонисти апсолутне музике, сви музички идеалисти, сагласни у одрицању историске праксе у одрицању стварности. Једни су задовољни пуком игром „вредности“ изражајног материјала (као и литерарни формалисти) и не траже никакав други дубљи смисао музике као уметности, — уколико га изричито не одричу. Други, међутим, иако по методи, поступку и садржини стварају идентични првима, саму ту игру изражајног материјала не играју као самосталну и бесциљну игру и настоје да је прикажу као носиоца извесне стриктне идејне садржине која јој је иманентна већ по томе „што је творца инспирисала“, независно од нужне садржајне неодређености и идејне неконкретности идејног деловања музичког изражајног материјала нужна је по томе што, апстрактно узев, не постоји погодба по којој елементи музичког изражавања (који су објективно одређени акустичком законитошћу, ступњем развоја продукцијних средстава, а субјективно физиолошким детерминизмом човековог примања и разграновања саме те законитости), имају бити схваћени као коефицијенти овог или оног комплекса појмова, или чак — овог или оног појединачног појма.

Законита неопозивоет транспозиције конкретне идејне садржине у област гравитације формалног израза, — у подручје изражајног материјала музике, — и обратно, замењена је ту произвољним аналогјама. Отуда не постоји никаква битна разлика између апсолутне музике (у концепцији класичних симфонијара) и програмне музике (у схватању неоромантичара и старих бюрокних мајстора). Зато кажемо да су до те тачке музички идеалисти сагласни међу собом.

Али издвајање изражајних елемената музике из њихове шире друштвене уланчености и њихово третирање као „ствари по себи“, имало је и своју другу страну: издвајање „константне“, „природне“, „основне законитости квинтакорда из његове органске повезаности са широм целином чији је он део, његово третирање као „ствари по себи“, стављање у центар око кога гравитирају не само тонална (акуетичка) већ и формална еволуција музике, што је значило логичну примену оног првобитног поступка на једно уже унутрашње подручје. Тако је квинтакорд постао неприкосновени стуб основне тоналне законитости музичког израза, а истовремено основна законска препрека музичке еволуције. „Кроз векове се“, — каже Хаба, добија-

јући овај ужи музички идеализам, — „веровало у догме о хармониском систему, и сваки други звук који му се није могао прилагодити био је одбачен. Слободно испитивање музичара стваралаца и тражење тоналне истине о законитости која се садржи у тонском материјалу било је окарактерисано, а још и сад је, као прекршај „утврђених музичких закона“. „Издвојити један звучни појам (трозвук), лишити га органске везе и изградити из њега на основу формалног импулса квинте и терце догматску и шаблонску теорију о т.зв. „хармониском“ тонском систему и, коначно још, назвати га „природним системом“, то је гест који је проузроковало ограничено познавање услова и организације тонског материјала“. (А. Хаба: „О психологији стварања“).

Консеквенца музичког идеализма није дакле само одрицање друштвене улоге музичке уметности, већ је истовремено негација музичког развоја. Поред тога што је у опречности са самим собом, музички идеализам је и историски неодржив, он је дакле своја сопствена интегрална негација.

Али поред ових двеју основних врста музичких идеалиста, постоји још једна (трећа) секта музичких идеалиста, које усваја на чињеницама засновано гледиште о неспособности изражајног музичког материјала да — без помоћи са стране — емитује ванмузичку садржину, и учини је општесхватљивом, — само из тог извучи погрешан закључак: да услед специјалног карактера својих изражајних средстава музика уопште није у стању да на људе делује садржајно, већ само формално (неокласичари, Хиндемит).

Сва ова идеалистичка гледишта заснивају се на неразликовању изражајног средства музике од музичке уметности.

Класичари, уколико одричу потребу тражења ванмузичке сврхе у уметности, проглашавају изражајна средства музике апстрактно без везе са њиховим ефектом — као искључиву садржину музичке уметности;

Бечки конструктивисти, који изричито негирају сваку ванмузичку сврху уметности признају ео ipso исту формулацију;

Неоромантичари, за које су изражајна средства носиоци стриктне друштвене садржине, изричито узаконјују њихову идентификацију;

Неокласичари, који одричу садржајно (у ванмузичком смислу) деловање музике, проглашују музичку форму, тј. изражајна средства, једином садржином музичке уметности.

А неразликовање уметности од уметничког дела (изражајног материјала уметности) „проузроковало је фетишизам уметности, који је онемогућио право научно разрешење проблема уметности и развој естетике као науке“, јер је, на тим темељима заснованој, науци о уметности осујетио:

- 1) Одређивање објективног критеријума вредности уметности;
- 2) Научну теорију развоја уметности и
- 3) Неопходну дистинкцију између науке и уметности.

Појава музичког идеализма везана је у историји за промене односа друштвених снага на почетку XVIII века. Грађанство се еманциповало постепено од утицаја феудализма, постало независије и борбеније и учествовало је активније у политичком животу него пре тога. Захваљујући свом повољном економском положају, оно је било у стању да прими утакмицу с феудализмом и у области уметности. Последица тог новог положаја грађанства је на уметничком плану промена у уметности онога времена, промена музичког стила: прелаз из барока у рококо.

Непосредан повод ових стилских промена било је на подручју оперске музике стварање самосталних оперских позоришта, а у инструменталној музици, организација сталних јавних концерата, на које су имали приступа не само племићи већ и сви они који су били у стању да плате. Самим тим проширењем круга уметничких консумената, музика је била изложена утицају укуса, осећања и захтева једног новог друштвеног фактора — грађанства. А тај утицај се на оперском подручју манифестовао у стварању новог оперског облика, т.зв. „ореза buffa” — комичне опере, чију грађу је — супротно алегориским садржајима аристократске озбиљне опере, — испуњавала проблематика стварности са јасно израженом сатиричном тенденцијом управљаном против владајуће уметности, владајућег морала, и друштвеног уређења; док је у инструменталној музици, паралелно са претварањем старих „Collegium Musicum”-а у јавне концертне институције, — у којима су имућни грађански слојеви и трговачка аристократија видели значајан фактор друштвене репрезентације, — тај нови забавни смисао музике био узрок промени карактера и облика инструменталне музике, у којој као и у опери све више преовлађују живописни и хумористички елементи а стварају се концизне хомофонне форме (међу њима и дводелна соната). Тај нови карактер рококо-музике, њен забавни смисао, њени хомофони облици са нарочито подвученим елементима — изискивали су напуштање барокне монументалне инструментације са апсолутном доминацијом оргуља у оркестру, инструментима чији је задатак био појачавање оргуљског звука, — што је имало за последицу удвајање мелодиских деоница, дакле несамосталних инструмената. Напуштање тога стила значило је у првом реду ослобођење клавира од оргуља, усавршавање клавирске технике — откриће специфичног клавирског звука (који произлази из саме природе инструмента) — индивидуализацију инструмената уопште, чији карактер инспирише композиторе да пишу специјално за њих — одвајање виолине од гудачког квартета и њено заузимање водеће улоге у оркестру, мозаичнију и богатију оркестарску партитуру и тако даље.

Под утицајем проширења круга музичких консумената у XVIII веку (са дворова и држава) на имућно грађанство, на једној страни, — а нових задатака који су из тога произишли и упутили пажњу композитора у правцу савлађивања проблема забавне, хумористичке ро-

коко музике (серенаде и дивертимента) проширили су музички естетичари своје схватање законитости стварања музичке уметности — које вреди само за музичку уметност рококо-епохе — на све епохе, као „природну и вечиту законитост“ музичке уметности уопште. Тако се забавни, хумористички, карактер рококо-музике — иако настао као функција тежње за исмевањем морала феудалног барока, — претворило у своју супротност, у исмевање моралног критерија у чије име је створен, замењујући забавну сатиру морала — аморалном забавом.

На тај начин је музичка уметност са положаја моралног проповедника, васпитача и просветитеља, насилно спуштен на ниво клауна који забавља свет исмевајући самога себе.

Ето постанка апсолутне музике; ето земље од које је извајан музички идеализам.

6) МАТЕРИЈАЛИЗАМ

На питање: „Може ли наше мишљење да упозна стварни свет, можемо ли у својима претставама стварнога света и у појмовима да створимо правилну слику стварности“, модерни материјализам, који не полази од претпоставки већ од научних факата, одговара позитивно. Ако можемо да докажемо исправност свога схватања неке природне појаве на тај начин што ћемо је сами произвести — што ћемо је створити из њених услова, и ставимо ли је, преко тога, у службу својим циљевима, — свршено је са Кантовом „ствари по себи“. (Фр. Енгелс: „Лудвиг Фојербах и крај немачке класичне филозофије“).

Ово гледиште опредељивало је филозофију у току историје на страну науке и напретка, а против теологије и реакције. Оно је било моћно оружје у борби револуционарног грађанства против феудализма и његовог схватања природе (француски материјализам XVIII в.).

Својим прогањањем метафизике и мистике свих врста, предањну науку и експерименту, својом борбом противу теологије и реакције, — материјализам је постао упориште свих оних идеологија које су се бескомпромисно стављале у службу напретка и среће већег дела човечанства.

Из истих материјалних основа и са истом друштвеном позадином, — попут филозофског материјализма, — она музичка идеологија која, — негирајући изражајна средства музичке уметности као вредности по себи, — открива услове њиховог постанка, њихову зависност од развоја продукционих средстава и акустичке законитости тонског материјала на једној страни а физиолошко-социолошког детерминизма човековог примања те законитости на другој, — музичка идеологија, дакле, која музичка изражајна средства из вредности по себи претвара у вредности за нас — овлаплоћена је у називу примењена музика.

Примењена музика је дакле уметносни вид филозофског материјализма, она је носилац музичког материјализма. Примењена музика као идеологија не полази од антиномије;

а) музичка изражајна средства у стању су емитовати стриктну садржину која је композитора инспирисала;

б) музичка изражајна средства нису у стању емитовати стриктну друштвену садржину (без помоћи са стране).

Сама та антиномија, како у потпуности тако и алтернативно узета, као полазна тачка претставља хипотезу. Основна разлика између апсолутне и примењене музике (као и између идеализма и материјализма) баш је у томе што је прва хипотетична и догматска а друга историјска и експериментална, дакле научна. Примењена музика дакле не полази ни са каквим теориским предубеђењем. Она се непосредно обраћа чињеницама, тј. историји.

Историја музике, међутим, показује да је свако раздобље имало своје схватање музике из кога је произилазила одговарајућа интерпретација односа између музике и човека, односно друштва.

Још за време вавилонског ропства Јевреја примећен је посебан значај који је музика одиграла подижући дух заробљеника, обнављајући њихове наде на ослобођење и појачавајући њихову отпорност према угњетачима.

Други одломак историје, — појава хришћанства, — показује такође музику у карактеристичној светлости:

„Из Енглеске се ширило хришћанство у Немачку и већ св. Бонифације (VII век) основао је певачке школе поред бискупских седишта, манастира. Али пресудно за победу римске литургије и певања било је време Каролинга. Пипин, а нарочито Карло Велики (742—814), видео је у јединству обреда моћно средство културног и политичког стапања његове разгранате државе“ (Грациан Чернушак: Историја музике).

Значајно је, поред тога, да је музика у првих десет векова развоја хришћанске цркве била негована најпретежније у храмовима и манастирима, да је њен напредак, — иако врло пласки организован, — потицао из анонимних извора (е ретким изузецима), што се да објаснити тиме да се није радило о потребама аутономно музичким већ о практично друштвеним. А ту друштвену страну музичког деловања још више потврђују следеће етапе музичког развоја; у првом реду Крсташки ратови са својим убојним песмама („In Gottes Namen fahren wir“); — затим ритерска уметност (трубадури, трувери — кавеније минезенгери и мајстерзингери); па онда у вези са победом краљевства над папством (а као последица еманципације нових трговачких градова и њиховог наглог економског и културног јачања) — горостасни полет холандске композиторске школе, чија уметност, супротно црквеној и дворској музици, оличава специфично друштвене потребе и захтеве грађанског сталежа; најзад удео музике у борби реформистичких црквенонародних покрета (Лутер, Хус, Виклиф) — песме таборских бораца „противу непријатеља закона божјег“; затим потстицај који победоносна католичка црква (у циљу развоја омањујуће спољашње лепоте богослужења) даје за стварање храмске во-

калне и инструменталне „уметничке музике“; онда оснивање великих кнежевских и племенских капела створених под утицајем холандске школе — које су на путовањима пратиле своје патроне у циљу величања њиховог богатства и снаге; коначно стварање феудалне дворске оперске уметности, о чијем значају и сукобу са грађанском „буфом“ смо већ говорили итд.

Свако раздобље музичке историје имало је своје схватање музике (у истом смислу и у истој мери зависно од збивања свога времена као и истовремена музичка продукција) које је произлазило из њеног односа према човеку, а односа човека према друштву; зато је, ту можемо антиципирати свој закључак, разлика између специфичних одредаба уметности појединих друштвених фактора (покрета, класа, staleжа) у току историје била узрок разлици у одговарајућим специфичним формулацијама тога односа.

Тако, музичком бароку у владајућој уметничкој идеологији на граници XVII и XVIII века одговара естетичка „теорија ефекта“ (Матезон), по којој је задатак музике да узбуђује и стишава осећања и афекте; музичком класицизму и аристократској уметности XVIII века одговара „рационалистичка естетика“ (Христијан Мицлер), по којој је суштина уметности у подражавању природи; музичком староромантизму прве половине XIX века и уметности младога грађанства у првој фази његовог развоја одговара „формална естетика“, по којој је суштина музички лепога у форми (Едуард Ханслик: „*Vom musikalisch Schönen*“); музичком неоромантизму и sazревању грађанске културе која се ослобађа културног утицаја феудализма одговара „Ausdruck“ — Естетика, која претставља наставак теорије афекта из XVIII века (Хаусегер и Хартман); музичком импресионизму и уметности грађанске класе која се нагиње ка декаденцији одговара психолошка естетика (Карл Штумпф) која анализира деловање музике и узроке тог деловања, и њен дериват *Einführung* (Липс, Фишер, Кроче) код које је садржај музике непосредно зависан од способности „уживљавања“ посматрача; дезагрегацији музичког романтизма (отвореној декаденцији грађанске уметности); импресионизму, почедима музичког конструктивизма (експресионизма), одговара феноменолошка естетика (Мерсман) која тежи да музичкој естетици да „научни фундамент“ обраћајући се самом уметничком делу (које је у романтичној естетици играло сасвим споредну улогу) — у познавању закона музичког стварања, анализа слога музичког израза у тесној сарадњи са музикологијом.

Видимо дакле да назори на музику у току историје нису били јединствени. Поставља се питање шта омогућује развој музике ако је њен значај у историји у толикој мери релативан? — Одговор, који нам опет сама историја даје, открива један конфликт између улоге и значаја музике у појединим раздобљима и интерпретације те улоге и тога значаја у естетици.

Заједничко у развоју музике, тј. оно што је тај развој омогућило у току историје, она дакле што је у томе развоју и у музици историски битно, јесте: веза науке са друштвеним потребама људи одређенога раздобља, њена улога у друштву, друштвена функција коју јој одговарајуће друштво додељује.

По тој својој специфичној друштвеној функцији (која значи конкретно претварање „музике за себе“ у „музику за нас“) разликује се музичка уметност од изражајних средстава музике као такве.

Сукоб између уметничке стварности и естетске интрепретације те стварности резултат је фетишистичког посматрања музичке уметности, тј. њено идентификовање с изражајним материјалом.

Сами историски подаци, саме чињенице, узете онакве каквим их историја даје, без икаквих претходних теориских систематизација и улепшавања, темељ су музичког материјализма. А узимајући њих (тј. стварност) као критеријум, музички материјализам самим тим на једино егзактан и научан начин решава проблем постављен у антиномији:

а) музичка изражајна средства јесу у стању емитовати стриктну друштвену садржину која је композитора инспирисала;

б) музичка изражајна средства нису у стању емитовати стриктну друштвену садржину која је композитора инспирисала.

Анализа историје музичке уметности показује да је у свима етапама музика само утолико могла да еволуира, само утолико да постоји и да се одржи, уколико је, посредно или непосредно, изражавала извесну стриктну друштвену садржину и служила јој. Ако овај податак интерполирамо у раније разматрање, видећемо не само да је принципијелно постављено питање о способности музике да изрази ванмузичку садржину погрешно, већ и то: да је емитовање стриктне друштвене садржине увек у историји било свесно или несвесно *разлог постојања* (*raison d'être*) музике као уметности. Тако се апстрактно „је ли?“ — претвара у конкретно „како?“: у којим специфичним формама и под којим специфичним погодбама музика постаје носилац друштвене идеологије?

По себи се разуме да су најпростије форме друштвеног деловања музике у историји оне код којих је текст носилац идеологије. То су: миса, храмска песма, опера, ораторијум, кантата, и др. Идеолошку садржину музике ту је антиципирала идеолошка садржина текста (односно радње). Друштвена (идеолошка) сврха уметности ту се подудара са темом уметничког дела. Музика је у том уметничком амалгаму непосредни носилац друштвене идеологије.

Сложеније форме друштвеног деловања музике су оне у којима се сврха уметности не подудара са темом уметничког дела. У томе случају се уметничко деловање не садржи у уметничком делу, већ је зависно од његове друштвене реакције, примене. (Религиозно деловање једне оргуљске фуге одређено је не само својствима саме фуге већ у једнакој мери атмосфером околине (цркве) и свешћу слушалаца о сврси црквеног ритуала, чији саставни део је музика).

И у томе случају музика је носилац друштвене идеологије, иако „по себи“ схваћена не садржи ништа конкретног ван свог изражајног материјала. Она дакле не делује друштвено — „по себи“ — по својим чисто музичким својствима, већ посредством специфичних околности своје друштвене примене. Одузимањем тих специфичних околности нестаје друштвеног деловања музике, јер нестаје погодбе по којој музика може бити друштвено схваћена.

А са нестанком друштвеног деловања музике нестаје, како смо у историји видели, музике саме.

Полазећи од тих чињеница, музички материјализам разбија идеалистичке предрасуде и на ужем музичком терену, на терену изражајног материјала музике, коме идеализам приписује особине које овај нема (вечну законитост и природни развој полутонског система и тематског стила).

„Непосредна, у природи звука и тона садржана законитост“ — каже Хаба, „појављује нам се само у следећим научно досада установљеним фактима:

- 1) звук је утисак слуха о неправилном треперењу тела;
- 2) тон је утисак слуха о правилном треперењу тела; и
- 3) тон је саставни део аликвотних тонова, који исто тако одређују његову звучну боју. Све остале систематизације (тонски системи и музичко стварање) — резултат су активности људског духа, који из максимума природних услова ствара разуђеност мањих форми. (А. Хаба: „O psychologii tvořeni pohybové zákonitosti tónové a zakladech nového hudebního slohú“).

Оваквим ставом према изражајном материјалу музике, музички материјализам разбија предрасуду о квинтакорду као централној музичкој „вредности по себи“ — заједно са свим консеквенцијама хармониске и формалне „еволуције“ музике, уколико се подиже искључиво на његовим темељима. Квинтакорд је по материјалистичком схватању само специјални вид, један стадијум музичког развоја, — важан, као израз одговарајућег стања напретка културе уопште, — али нипошто „вечит“, „природан“ и неприкосновен као норма која је истовремено свој сопствени законодавац. Историски схваћен, третиран у односу на облике из којих је произашао и који су из њега произашли, — руковођени делатношћу човека који савлађује природу да би је себи потчинио, као изражајни музички материјал узет у свом тоталитету, као и музичка уметност — претвара се из вредности „по себи“ у вредност „за нас“.

Четврттонски систем и нетематски формални стил, као негација „природног“, „хармонског система“ заснованог на квинтакорду и тематског стила који је његов дериват, не значе одрицање развојних консеквенција овога последњег већ њихово постављање с главе на ноге. Хронолошки узето, тематски стил је више развојни стадијум, негација, (примитивног нетематског стила, док је модерни тематски стил (развојни продукт тематског) негација негације, тј. увидање

дијалектичких супротности досадашњег развоја изражајног материјала музичке уметности.

За разлику од музичког материјализма — који, конзеквентно узет, претставља не само своју сопствену негацију већ и негацију музичког развоја, музички материјализам је, како по своме схватању унутрашње законитости тоналитета и форме, по своме ставу према изражајном материјалу музике тако и према музици као уметности, не само продукт историског развоја већ његов носилац и поборник.

МУЗИЧКИ РЕАЛИЗАМ

Мало је који појам културне историје тако често у опасности да буде протумачен као парадокс, као што је случај са „музичким реализмом“. Ако се, — чућете често, — под реализмом разуме приказивање стварности живота, — није ли музика, са својим резервоарима сањарија, симболике и формалистике, све друго пре него огледало реалности? Или, узмите ма коју статичку дефиницију реализма, рецимо ону Литреову која каже: „реализам је наклоност ка репродукцији природе без идеала“; а идеал је „унутарњи модел песников“, — па ћете закључити да би задатак „музичког реализма“ морао бити звучна репродукција природе или репродукција звучне природе, тј. фотографија звукова у природи. Уосталом, одаберите ма коју дефиницију реализма и пренесите је, без претходне коректуре са терена књижевности на терен музике па ћете доћи до закључака ништа мање кривих.

Али тешкоће које ометају разумевање проблема: како музика може деловати и бити реалистичка, нису отклоњене само (иако нужним) разликовањем специфичних особина појединих грана уметности. На тај начин проблем се не решава, већ, напротив, поставља. Његово тежиште је у овоме: коју реалност или шта из реалности музика треба да изрази да би се могла назвати реалистичком?

Овде сустижемо читав рој предрасуда. Основна је она, типично индивидуалистичка, која сматра да је уметност искупила свој дуг реалности већ тиме што изражава емоционалну и мисаону реалност уметничког „унутарњег“ живота. Међутим, сама та чињеница не би била зло, кад не би служила као „морална рехабилитација“ асоцијалног бекства уметника из друштвене стварности у „стварност“ недруштвеног. Зато је неопходно уочити да је реалност „унутарњег“ живота индивидуалиста, друштвено пасивна, тј. нереална. Она је нереална иако постоји јер је тежиште њене егзистенције и њене еволуције супротно еволуцији друштвене стварности. Према томе, није битно констатовати да уметност која изражава „реалност“ недруштвеног — није реалистичка, већ то да реализам не означава технику, већ у првом реду предмет уметности.

На тој тачци разликовање специфичних особина појединих грана уметности (у нашем случају и музике) постаје небитно. За порекло реализма у литератури није битна реч, као што за порекло музичког реализма није одлучујући тон. Према томе отклонили смо пре-

драсуду која је у апстрактности музичких изражајних средстава више сметља реализму у музици.

Али порекло реализма условљавало је његово обликовање. Класичарске, барокне и рококо-форме нису одговарале садржини реализма који је изградио свој уметнички језик, нереторичан, нефантастичан, и мада реализам не означава технику већ у првом реду предмет уметности, иако за порекло реализма нису битна изражајна средства, то не значи да су она од њега независна. Зато се сад, пошто смо увидели да реализам не одражава стварност недруштвеног већ друштвену стварност, можемо усредсредити на питање: какав изражајни језик захтева у музици реалистичка оријентација? Хоће ли то бити монументална вокална полифонија талијанског високог Ренесанса (Палестрина), или раскошна инструментална полифонија Холандске школе (Ласо), барокна талијанска монодија флорентинске Камерате (Качини), — или класична хомофонија Бечке класике (Хајдн), бљештава инструментална полифонија неоромантике (Вагнер, касније Р. Штраус) или пркосна конструктивна полифонија експресионизма (Адолф Шенберг)?

Појам „полифонија“ (вишегласност) и „хомофонија“ или „монодија“ (једногласност), означава најширу карактеризацију музичког изражајног језика. А музички продукција која потпада под такву карактеризацију одражава колико одређена толико симпатична стремљења друштва које ту продукцију диктира. Тако Палестринина хорска полифонија, као највиши домет католичке вокалне музике, претставља инкарнацију тежњи папске власти да отклони у богослужењу суделовање верника, које се показало као најнефикасније средство за ширење јеретичких вероисповести.¹ Супротно томе Качинијева флорентинска монодија, као реакција на високопарну неприступачност раније полифоније, повраћа певаној речи разумљивост ослобађајући је сувишног вишегласја, како би кроз прве оперске алегорије изразила величину и моћ феудалних дворова.² Но развој оперског облика

1) „У најстаријој литургији учествовао је пук непосредно у богослужбеном обреду својом песмом, а црквено певање развијало се у складу са црквеним начелима и пучком праксом. Али убрзо се у источној цркви појавио отпор противу народног литургиског певања. Још 379 г. забранио је антиохијски сабор женама певање у цркви, а концил лаодикејски још раније (367) забрањивао је народу богослужбено певање и пренео га на редовно установљене певаче из страха од јеретичких назора који су се најлакше ширили песмом“. (Грацијан Черпуах: „Dejepris Hudby“ I. стр. 51, друго издања. Брно 1930).

2) Прва сачувана оперска реализација из школе „Флорентинске камерате“ — „Еуридики“ од Јакопа Периа писана је за свадбу Маријс Медичи и Ханрија IV (за коју је и Рубенс имао да наслика читав њен живот и живот њеног мужа у „низу величанствених алегориско-поетичких призора“).

„У једном предговору „Еуридики“, Пери је сам изложио природу и смер своје музике . . . Од Грка потиче основна мисао да је поезија господарица којој музика мора да служи. Они осуђују стару уметност контрапункта, јер у њој музика потискује и преиначује текст, и огорчено јој објављују рат с намером да је потпуно искорене. Нови „Stilo recitativo“

утицале током XVII века веома видно на усавршавање инструменталне технике, која ће омогућити развој самосталних инструменталних форми, чија последица је, као што је познато, сјајна инструментална полифонија Високог барока. Реакцију на ту инструменталну полифонију претставља Глукова реформа опере, чији мотив је певана реч, која овога пута има да брани друштвени престиж феудализма, све већма угроженог од стране грађанства иако се ослања на гесла Енциклопедиста о повратку природи.³ Али док Глук реформише т.зв. озбиљну оперу да би је супротставио грађанству, оно у самом крилу старе ствара нову, изразито хомофону опера buffa, чија ће певана реч својом критичком оштрицом задати много јада уздрманом феудализму.⁴ Тако настаје славна „Dreigroschenoper“ од Кристијана Пе-

или „*garrepresentativo*“, како су га називали, држи се тешње речи и на тај начин треба да појача песничков израз“ (Др. Карл Неф: „Увод у историју музике“, III период — стр. 132 — српски превод). Међутим, да повратак речи није био мотивисан само тежњом за појачавањем песничковог израза доказује чињеница да је класична легенда о Орфеју преиначена потребама историског тренутка: „Само се мора жалити, — тужи се Др. К. Неф (ор. cit.), — што се радња срећно завршава и што је силом преиначена класична легенда о Орфеју. — Јер, пошто је требало да се комад изводи приликом краљевског венчања, није смео трагично да се заврши. Тако најстарија опера даје маха опасним произвољностима, а потоње доба је те слободе најалост и сувише искористило“.

³) Чисто музички допринос Глуков био је неоспорно мањи од његовог драмског доприноса . . . Суштина је Глукове реформе, за коју заслуге имају у првом реду његови либретисти, пре свега Калцабити, повратак у прошлост. Опера наново има да постане оно што су од ње очекивали њени оснивачи, тј. драма. Овај њен карактер треба да се манифестује путем текста“ . . . (Г. Чернушак: „*Dejeris Hudby*“, I. стр. 16—17. Брно 1930). „Разумни људи су већ давно увидели недостатке напуљске опере, који су се састојали не само у њеном гађењу виртуозности, неприродности кастрата, него и шаренилу радње, са преобиљем љубавних интрига. Недостаци су много нападани и исмејавани. Већ почетком двадесетих година објавио је Бенедето Марчело своју заједљиву сатиру „*Il teatro alla moda*“. Начела слична онима која је касније Глук усвојио поставио је гроф Алгароти у свом „*Saggio sopra l'opera in musica*“ објављеном 1755 (изашло као „*Essais sur l'opéra*“ 1757 у француском „*Mercur*“). — Др. К. Неф: Увод у историју музике, српски превод, стр. 214.

⁴) Опера buffa црпе грађу из народног живота . . . Редовно има сатиричну тенденцију која је управљена против разних нездравих појава ондашњег напуљског живота . . . Ускоро после Перголезија почиње buffa праћом да прати опште идеје времена, напада на свештеничке шарлатане“ . . . У Француској, где она (названа „*opéra comique*“) настаје из водвиља, срећемо често сатиричне попевке које реагирају на текуће савремене догађаје, на које nailазимо још у XVI веку. Њихове мелодије биле су сасвим једноставне, имале су карактер игре и служиле су управо и пре свега томе да се текст што лакше запамти, јер он је био оно главно“. (Г. Чернушак: „*Dejeris Hudby*“ II део, стр. 215) — „Други извор биле су импровизационе игре талијанских краљевских комедијаша, т.зв. „*Comédiens italiens du rois*“, који су задржали свој бујно шaljиви, сатирични и пародични карактер и онда кад су прешли са талијанског на француски и од импровизације — израђеном тексту. Њихова музичка страна преузимала је како омиљене водвиље тако и мелодије Лилија, Гамерта и др. А када се сатирична тенденција ових игара дотакла дворског живота, били су талијански комедијаша отпуштени“ (ор. cit.).

пуша и Цона Геја, дело које је преживело своје време да би доживело реинкарнацију у истоименој драми савременог песника Бертолда Брехта. Све до у наше дане тако се у музичком изражајном језику одржавају две основне карактеризације: полифонија и хомофонија (монодија).

Полифонија настаје у раздобљима просперитета. Онда када је друштвеном слоју чији је она израз допуштено да се користи преимућствима свога надмоћног положаја. У фазама разграђавања и наглог усавршавања производних средстава, онда када на темељима животног благостања почињу да се уобличавају културне потребе дотичног друштвеног слоја. То јест, у доба општег успона науке, уметности и свих осталих културних сектора. Полифонија је узмак пред проблемима стварности, пред проблемима друштва. Она је у борби неутралисање те борбе, њено спиритуализирање. Полифонија је негација садржаја, сваког политичког и друштвеног програма уметности, иако као таква садржај и програм.

Хомофонија је производ немирних времена. Она настаје у етапама прелаза. Онда када се друштвени односи почињу заоштравати. У тренуцима кад се интерес друштва скреће са проблема свемира, науке и човека у апстрактном смислу, на проблеме човека у друштву, тј. на проблеме друштва. Хомофонија није узмак, већ прихватање проблема стварности.⁵ Она није неутралисање, већ активизирање борбе. Хомофонија је израз потребе за друштвеном садржајношћу музике, за програмом друштвеним, па чак и политичким.

Из тога произилази да се развој музике кретао у историји по линији непрекидног постављања и решавања супротности између унутарње законитости развоја музичке форме и друштвених задатака које је музичкој уметности утискивало одговарајуће друштво, супротности између музике и текста, која се у самој изражајној техници испољава као супротност између полифоније и хомофоније. Разуме се да ову супротност не треба схватити буквално јер се полифонија и хомофонија не искључују нити се појављују у „чистој“ форми.

Из тога тако исто не треба закључити да се полифонија са друштвеном тематиком и хомофонија без ње не могу замислити. Али свакако је тај случај далеко ређи од обрнутог.

Са гледишта музичке историје јасно је да је романтичарским оријентацијама у музици одговарала полифонија, а реалистичким хомофонија. При томе не треба романтичарске оријентације ограничити на „романтизам“ као сасвим одређен историско-уметнички смер, нити

⁵) По себи се разуме да „хомофонија“ овде није узета у апстрактном смислу, тј. независно од друштвене проблематике која ју је оплођавала, већ напротив као рефлекс ка њој. За ближе одређивање разлике између „апсолутне“ и „друштвено примењене“ музике нека послужи чланак: „Идеализам и материјализам у музици“, стр. 115.

пак реалистичке на „реализам“. Критеријум који овде одлучује је стварност, јер, како каже Луначарски, „чим су комбиновани елементи који нису узети из стварности, не одговарају стварности — срећемо се са чиниоцима романтизма“. Под романтизмом у ширем смислу треба разумети све оно што није реализам.

Музички реализам у ужем смислу датира од појаве Модеста Петровића Мусоргског, аутора „Бориса Годунова“.⁶ У идејном погледу Мусоргски је реалиста и тај свој реализам најјасније формулише у познатом писму Стасову: Уметност није циљ већ средство да се са људима дође у контакт. Истина, макар како горка, смелост, искрена реч упућена људима — то је мој циљ, који се бојим да не промашим. Тако се осећам и тако ћу учинити. Дужност је уметника да и најтање вите човекове природе и људских маса пронађе, испита и њима за- влада. У маси као и у посебној личности има још много нетакнутог, неиспитаног и драгоценог. Запазити то и проучити суштину тога те хранити човечанство једном здравом, још неокушаном храном — то је моја уметност и моја идеја“. (Цитирано у чланку Луначарскога о „Борису Годунову“). На другом месту он открива критичку страну свога реализма речима: „Уметничка реализација чисте лепоте виђене у материји, велика је детињарија, то је инфантилна концепција уметности“. (Цитирано у студији Марије Олејине Далхем: „Реализам Мусоргскога“.)

У складу са тим схватањем Мусоргски је остварио свог „Бориса Годунова“, који се у многоме разликује од истоименог Пушкиновог дела. Мусоргски је у „први план ставио народ, тог правог јунака драме. Он га је најпре показао као несвесну и слепу жртву утицаја власти и интриге двора, али власти која се манифестује са свом официјелном помпом, у равнотежи своје двоструке моћи, временске и духовне“. (М. О.-Д.: „Реализам Мусоргскога“).

Тежиште драме је прва сцена четвртог чина: „У неком шумском кланду побуњена маса сељака свети се бојару Хрушчову. Појављује се „безазлени“ у гвозденом калпаку и са веригама. Дечапи се скоро истом свирепошћу бацају на невинога. А безазлени седа на камен, њише се и пева тужну песму „месец сија, а мачак цвили“. Наилазе скитнице калуђери Мисаил и Варлаам и на крају њихове лицемерне и провокаторске песме одједном се у даљини пролама хор нове го-

⁶) Није нимало редак случај да се међу саствараоце музичког реализма убраја поред Мусоргскога Леош Јаначек. Они који то чине ослањају се у првом реду на Јаначеков мелодиско-декламациони принцип изградње музичке фразе. Ми не оспоравамо везу између језика музичког реализма и формалних стваралачких принципа Јаначека, али стојимо на становиштву да ти принципи нису условљени реалистичким ставом уметника према друштву, да Јаначек не иде за проблемима друштвене стварности, да реалистичком друштвеном тематиком његова начела не претстављају јединство које би оправдало назив „музичког реализма“. Отуда не улазимо у анализу Јаначековог дела као ни дела ма ког другог музичког ствараоца сем Мусоргског, код кога то јединство налазимо у највећој форми.

миле која пева о тамној, несрећној сили, о грозној сили далеких и забрављених милиона људи који траже утеху... И сцена се наставља тучом католичких свештеника које је туа случајно навео пут а који агитују за Самозванца као и Варлаам и Мисаил... Народ одлази са Самозванцем, сцена се празни, остаје само „безазлени са својим дирљивим и тешким плачем: „Теците сузе муке! Плачи, плачи, душо православпа! Непријатељ ће доћи а са њим помрчина! Тешко Русији! Плачи, плачи, народе руски! Народе гладни!“

Кроз ту сцену четвртог чина „Бориса Годунова“, долази први пут у уметничкој музици народ до речи. Он није приказан, као у другим делима, као егзотични куриозум са живописним шароликим костимима и базарским идеализованим, очуваним лицима, умиљатим песмама и раздраганим играма. Није овде ни у супротном смислу идеализован као оличење чедности, племенитости и паћенићког самопрегора. Он је дат у слици „у којој се страховито сливају свирепа и праведна мржња и дивљи инат“. Из њега говоре његови некултивисани инстинкти, његов слепи, неосвешћени револт који је допуштао разним Самозванцима да га злоупотребљавају као оруђе своје прљаве и славољубиве борбе.

Ту је Мусоргски прави реалист и први међу композиторима који је то био свесно. Он је не мање реалист кад слика притворицу и интриганта Шујског, језуита Рангонија или супериорног али мрачног и трагичног Бориса са читавом његовом психолошком проблематиком и патолошким конфликтима злочина и тежње ка племенитом искупљењу окрутне владе над људима. Он је реалист и онда кад сам пише текстове својих песама.⁷ Мусоргски тражи истину и онда кад компоује „Сељакову успаванку“, према Некрасову, „Песме и игре смрти“ према Голенишчев — Кутузову итд.

Али реализам Мусоргскога није класични грађански реализам који се статички опходно са спољним светом говорећи: „Живот је добар! (Луначарски⁸). То није ни малограђански „негаторски реали-

⁷ Потресна у својој реалистичкој убедљивости је његова песма о сирочету: „Добри Господине! Милост! Милост према сирочету без огњишта! За сироче које нема прибежишта! Добри Господине! Ох! Тако ми јехладно, тако сам гладан! А ако се поуздам у људе, шта ће ми они дати? Ах да! Добри људи! Они су ми повратили глад ударом песнице!... Требали умрети од глади? Требали умрети од зиме? Добри господине, кажите? Надам се само у Вас! Ах! он одлази и не чује ме!“

⁸ Статичност класичног грађанског реализма и делење његових претставника Луначарски види у њиховом несхватању унутрашњих динамичких снага друштвене еволуције. Али ту статичност не приписује њиховој техници и ужем методолошком поступку. У томе смислу је Енгелс код Балзака (а Лукач код Толстоја) открио више дијалектике него код много модернијих напредних писаца. Потребно је дакле разликовати идеолошко уверење уметника (које може бити напредно или реакционарно) од стваралачке методе (која не мора увек бити — и често није — у складу са уметничковим „Weltanschauung-ом“). Код класичног грађанског реализма Луначарски открива баш тај несклад, — и у томе смислу треба разумети ову његову формулацију.

зам“ који настаје из опозиције према грађанству и противу њега под геслом: „Немамо никаквог програма. Политика нам је страна. Наш задатак је да покажемо, ма и помоћу карикатуре, његове лажи“. (Луначарски). То још није „нови реализам“, који разоткрива и показује покретачке снаге друштвеног развоја, који је истовремено израз историског процеса и активна снага која одређује или сарађује на његовом току; који стварност схвата као еволуцију и као покрет који се одвија у непрекидној борби супротности; који истину види као конфликт, као борбу и као „сутрашњи дан“. Реализам Мусоргског је социјално-хуманистичан. Идејно, он се најпре приближава новом реализму; методолошки, стоји на путу ка њему. Његовој етици и његовој свести недостаје путовођа.

Та би била идејна страна реализма Мусоргског. Његов музички језик произашао је из његовог идејног става.

Прва сцена четвртог чина „Бориса“ (сцена са народом), открива нам особине тог музичког језика. Епизоду освете бојара изразио је Мусоргски необично упрошћеним средствима. Читавих 14 тактова у оркестру се упорно понавља један исти тон (а), који служи као тонална база наизменичним упадицама тенора и басова: „Овамо с њим! На пањ тај метните га! Да ту!“ (Т) „Ал викат не сме он, да гушицу бојарску не поквари. Марамче дај!“ (Б.) „Па, браћо, зар почаст бојару да не одамо?“ (Т.) „Не! Каква почаст (Б.) — Тај мелодиски речитатив прати у октави оркестар. Дакле школски пример хомофоније. Никаких полифоних заплета! Никаких контрапунктских компликација! Никаких инструменталних ефеката који би могли да одврате пажњу слушаоца од текста. Одмах затим женски хор подељен у сопране и алтове ритмички идентично пева: „То не иде! Борисов војвода је брате.“ Онда продужују басови са тенорима, као на почетку, своје наизменичне упадице: „Борис царски трон к’о лопов узе“.... итд., готово консеквентно ослоњени на истоветну музику у оркестру. Уколико се заплет драматичније одвија, утолико динамика у оркестру расте, али нипошто преко границе изразите хомофоније.

Следећа појава, долазак „безазленог“, музички је такође узор једноставности. Мелодија која изражава речи: „Месец сија, а мачак цвили...“ заступљена је у оркестру. Мирне ритмичке осмине дискретно су удвојене у паралелним секстама са делимичним отступањем у супротном правцу од кретање мелодије, али без карактеристичних мелодиских скокова који би реметили спокојни ток излагања текста.

Трећа појава Варлаама и Мисаила нарочито је у том смислу карактеристична. Оркестарска радња сведена је и ту на један тон (ефV који звучи 9 пуних тактова). Варлаам и Мисаил певају на истом тону:

„Сунце и месец скрио мрак... Васељена се сва усколебала од тешких Борисових грехова“...

Allegro moderato $\text{♩} = 100$
Грехова

Сенца луна по-мрак-ам зблуди се мрак по-но ти-ам-са, бо-лен-но и бес-по-но ба-ло-са ота

Фортепиано

Селестаро

177

Изузетак од те стопроцентне хомофоније претставља само онај тренутак кад се народ коме се они обраћају почне комешати изненађен садржином њихових речи. „Ко су брате?“ питају, али, „Певају о Борису, о казни“... чуде се истовремено басови, а за то време Варлаам и Мисаил продужују своје излагање: „Тешко испашта људски род...“ Очигледно је да је ту отступање условљено сасвим изузетном ситуацијом двоструке радње која за реалистички ток приказивања догађаја нипошто није типична. Крај ове појаве и почетак следеће, читава сцена четвртог чина о којој је реч, потврђуу то. Али то не потврђују само оне. Ако дубље загледамо у партитуру „Бориса“, наћићемо иста музичка обележја и у Пименовој сцени првога чина, у Борисовој арији из другог чина, у целом трећем чину, дакле током читавог дела. У најширој карактеризацији, остављајући по страни ужа стилска обележја мелодиска, хармониска и др., можемо рећи да је специфична одлика музичког реализма хомофоније, као што је случај и са свим ранијим наговештајима „реалистичких оријентација“ у музици.

Разликовање специфичних унапређења која је односу на те „реалистичке оријентације“ остварио музички реализам, омогућиће нам анализа мелодијско-хармонских поступака Мусоргскога. Узмимо баш појаву Варлаама и Мисаила у четвртом чину. Пре него што се определио за мелодију којом је изразио њихове речи („Сунце и месец скрио мрак...“), Мусоргски се дуго бавио проучавањем песама руских народних рапсода. Чинио је то из потребе да се приближи психологији непросвећених мужика са Волге чијим језиком и за које су Варлаам и Мисаил говорили. Зато је одабрао епизоду сељака Микеле из епопеје „Волга“, чију мелодију је уз незнатне корекције пренео у партитуру „Бориса“. Али ту исту мелодију употребио је Мусоргски у неизмењеном аутентичном облику стилизујући народне песме. Ако њу подвргнемо анализи, открићемо: 1) да њен опсег не прелази интервал сексте; 2) да се у оквиру читаве песме не налази ни један скок стран тоналитету; 3) да мелодиска линија садржи само шест расположивих тонова; 4) да је најчешћи мелодиски интервал

секунда; 5) да је мелодија забележена у најприроднијем регистру људскога гласа; 6) да је понављање тонова много мање у складу са захтевима мелодиских закона, него са законима дикције природног говора.



Као што се види, Мусоргски је прекршио законе романтичарске естетике. У тренутку кад је завршио „Бориса“ у Европи се већ шест година изводио „Тристан“. Али док је Вагнер да би што дубље продро у царство мита, изналазио потпуно нов поетски језик неупотребљен и неупотребљив у стварности, музички језик бескрајно удаљен од живота и неограничено стран његовим савременицима, докле Мусоргски, да би се приближио стварности и човеку, негира естетски субјективизам и поставља темеље музичког реализма. Његова мелодија није живот за себе, већ део живе стварности. Она не изражава свет фикција и фетиша, већ човек њома изражава свој однос према стварности.

Хармоније којима је Мусоргски образложио ону исту мелодију сељака Микуле откривају нам и другу страну његовог стилског опредељења. Мусоргски није респектовао право хармоније на самосталан живот. Он је по примеру старих мајстора тражио везу између ње и мелодије и баш то му је омогућило да открије једну другу везу, — везу између руске народне мелодике и грегоријанске црквене песме.

Почев од финалног тона, мелодија има следеће тонове: b, c, des, es, f, g (as). b. Распоред целих и полутонова потпуно одговара аутентичној дорској скали званој „Tonus primis“:

$$\begin{array}{cccccccc} b & \vee & c & \vee & des & \vee & es & \vee & f & \vee & g & \vee & as \\ & & 1 & & 1/2 & & 1 & & 1 & & 1 & & 1/2 \\ d & \wedge & e & \wedge & f & \wedge & g & \wedge & a & \wedge & h & \wedge & c \end{array}$$

Тон f, који се у првих 6 тактова понавља 9 пута одговара дорској доминанти (a), на којој се у средњевековној музици рецитовало текст. Тон des, претставља у старој хармонији познату „дорску сексту“. Отуда хармонија Мусоргскога не наставља путем којим је пошла хармонија романтичара, не усваја алтерације, већ у стопу прати модулационе путеве мелодије. Уколико није зависна и од мелодије, његова хармонија је динамички израз драмске ситуације. (Интродукција друге слике из прилога „Бориса Годунова“, сцена кру-

нисања). У тим случајевима Мусоргски напушта продубљивање односа између главних и споредних хармонских функција и надраста тоналне оквира бележећи насјуптилније ниансе које ничу употребом аликвотних тонова. (Акорди који претстављају звона са Кремља).

Стилска обележја музичког реализма после ове анализе могла би се резимирати овако:

I. Хомофонија; — структурални функционализам

(Зависност укупне музичке структуре — избор броја, врсте и начина употребе инструмената или извођача од укупне друштвене садржине дела).

II. Мелодиски функционализам

- а) функционална зависност мелодиске линије од текста;
- б) функционална зависност избора мелодиских интервала од садржине радње или текста;
- в) функционална зависност избора тоналитета и положаја гласа или инструмента од драмске ситуације или психолошке радње;
- г) функционална зависност мелодиске форме — тематски и мотивски рад, постављање тонова, избор и ограничење њиховог броја — од форме текста или од потребе радње.

III. Хармонски функционализам

- а) функционална зависност хармонског склопа од структуре мелодије, дакле посредна функционална зависност од текста;
- б) функционална зависност „слободних“ хармонских склопова од драмске ситуације или психолошке радње.

У оквиру ове расправе није ушао однос идејног става музичког реализма према ритмичким, инструменталним и формалним (у ширем смислу) елементима музичког изражајног језика. Исто тако расправа се не дотиче консеквенција музичког изражајног реализма, њихових утицаја на развој и савремене огранке његове. То би био предмет нових разматрања. Задатак ове студије био је у томе да дефинише појам музичког реализма, одреди његов специфични домен, и фиксира његове идејне и стилске манифестације.

МУЗИЧКИ РЕАЛИЗАМ СТЕВАНА МОКРАЊЦА

Уметничка музика у Срба далеко је млађа од изворне народне музике, а тако исто и од осталих грана уметности код нас. Док је неговање народне поезије и музике одржавано столећима упркос робовању страним завојевачима, појава уметничке музике везана је за постанак и формирање национално независне државе у XIX веку. Потреба за синтезом музичких елемената у специфично националну српску уметничку музику била је један од резултата пробуђене националне свести и националноослободилачких борби онако исто као и потребе за стварањем јединственог народног језика.

Али док је Вуковој реформи правописа и изградњи језика претходило раздобље итненивне књижевне делатности чије почетке видимо још у XVIII веку, Мокрањчево дело ослања се на знатно уже основе и традиције. У тренутку кад је Вук из народног и уметничког књижевног блага извео законе српског језика, о продуктивној уметничкој музици у Срба није могло бити ни говора. Тек током изградње српског грађанског staleжа у XIX веку, jaчањем његовог економског положаја, његове класне свести и политичког утицаја у држави, стварају се услови за изградњу специфично националне уметничке музике као израза културне доминације грађанства. Иако, попут стварања јединственог народног језика, резултат пробуђене националне свести и ослободилачких борби, српска уметничка музика, — дело Мокрањчево, — није могло настати кад и кодификација језика, — дело Вуково, — јер за то није било социјалних услова. Оно је дакле на подручју музике остварење истих тежњи у промењеним приликама и као такво продужење првога.

1.

Културно наслеђе у уметничкој музици српској на које је Стеван Мокрањац при првим корацима свог стваралачког рада наишао било је изванредно оскудно. Не само што међу његовим претходницима није било заједничких музичких стваралаца, већ је наша прошлост била готово без икаквих музичких традиција, како код слушалаца тако и код извођача. За разлику од осталих културних европских народа код којих појаву оперских, симфониских и камермузичких облика налазимо у прошлости од које нас дели неколико векова, први певачки ансамбл у Србији основан је тек 1834 г., поводом све-

чане предаје одличја турског цара Мухамеда II књазу Милошу Обреновићу.

У то време светски музички развој увелико је прешао највишу тачку т. зв. „класичне ере“ — стварање Лудвига ван Бетовена, и зашао у романтизам. Најстарије српско стално музичко удружење, „Београдско певачко друштво“, које претставља основу напретка српске уметничке музике у XIX веку, настаје двадесет година касније, 1853, тј. у доба кад је Рихард Вагнер већ практично и теориски ударио темељ „музичкој драми“. Први српски композитор од значаја, Корнелије Станковић, сарађује баш тада са Вуком Караџићем у Бечу, и по његовом савету полази у Сремске Карловце а онда у народ да прибира народне песме. Убрзо (пошто се настањује у Београду), својим радом у „Београдском певачком друштву“, Корнелије Станковић (ослањајући се на свежа врела народне уметности) води борбу противу „страних утицаја“ на нашу музику, чији заштитник је Миловук (1825—1883).

Природу те борбе и суштину тих утицаја видимо из кратког историјата „Београдског певачког друштва“, који, на ванредној скупштини одржаној 6 марта 1877 године, износи Стева Тодоровић, сликар и тадашњи претседник дружине: „...Г. Миловук са више чланова основао је 1853 приватно друштво и певању за своје задовољство. Управо да уживају у музици покадшто. Певача је било добрих и кор је био добар. То је трајало тако до 1855. Те године образује се као јавна дружина давајући забаве јавно... Судаћи по песмама које су се тада певале, осим њихове музичке вредности, нису имале никакав тип који би обележио тежњу да се оно што постоји у народу, почне дотеривати и прилагођавати правилима музичким. Композитора српских није било, и све што се радити могло било је, да се преводи с немачког или ког другог страног језика... Но публика ни с овим није била задовољна, јер мелодије беху ипак туђе и стране уху грађанства“.

Социјална структура српског друштва после ослобођења сељака Хатишерифом од 1830 била је ова: главну производну снагу и апсолутну већину становништва претстављало је задружно организовано сељаштво; уместо турских спахија насупрот сељаштву стајао је кнез, највећи поседник у земаљи, са својим доглавницима. Продирање новчане привреде и опште богаћење, настало после изгона Турака, изазвали су распад задруга. Извоз сточарских производа утицао је на јачање трговине. Ту трговину пре 1842 монополисао је кнез Милош за себе и релативно мали број старешина. Тек доласком Уставобраниятеља, који су у почетку израз реакције противу Милошевог економског и политичког монопола, проширује се круг учесника у богаћењу, што даје потстрека наглом јачању грађанства у његовом успону ка власти. Сама организација државе изискивала је поделу функције и надлежности, разграђавање производње и стварање чиновничког апарата, дакле интелигенције, која се махом школовала на страни. Тако се по доласку кнеза Михајла на власт, насупрот ведепоседнич-

кој и бирократској олигархији, чији политички израз је конзервативна партија, у народу појављује градска (пре него грађанска) интелигенција — чији политички претставник је либерална странка. Грађанство као класа још је у формирању. Тек у периоду између седамдесетих и осамдесетих година прошлога века српско грађанство добија дефинитивну класну физиономију и преузима власт у држави.

Шездесетих година, тј. у доба Корнелијеве смрти (1865), српско грађанство било је тек у повоју. Оно је било недовољно јако и недовољно свесно да би могло постати упориштем ма каквог обимнијег и замашнијег културног успона. Још мање је то могло бити сељаштво, које око 1858 било толико презадужено да је кнез Милош по своме повратку на власт морао изглати неку врсту мораторијума (признање дугова на бази заклетве), како би растеретио готово упропашћено сеоско газдинство. Владајући слој поседника и бирократа био је сувише узак (иако моћан), а поред тога у сталном сукобу са народом и са либералним ситним грађанством, да је његова подршка културном развоју била само демагошки уступак, а нипошто реална потпора. Близу је памети да је свако потпомагање културе (оснивање позоришта), ако је праћено систематским гушењем слободе (као што је случај са владавином кнеза Михаила), уствари не само привидно већ и антикултурно, јер не јача него слаби услове културног напретка.

Ако се овоме дода да је сам Корнелије Станковић и поред школовања у иностранству, и поред тога што је несумњиво био израз наступајућег (али неоформљеног) грађанства, био композитор веома скромне обдарености и стваралачке снаге као и његови наследници (А. Максимовић, М. Топаловић, Јенко, Толингер, Хавлас и Хорејшек), постаје нам јасно зашто стварање српске уметничке музике није било могуће ни у доба Корнелијево нити непосредно по његовој смрти. Требало је дочекати дозревање српског грађанства, које ће собом донети друштвене и културне могућности за то стварање и избацити на површину ствараоца који ће бити кадар да одговори задатку — Стевана Мокрањаца.

Међутим, иако му претходници нису могли показати начин којим ће постићи циљ, Мокрањац је свестан њихових пионирских напора и са пијететом им се одужује о прослави педесетогодишњице „Београдског певачког друштва“ (1903) — „Историским концертном српске песме“. Програм тога концерта пружа пресек развоја српске музике, коју Мокрањац дели у пет етапа:

- 1) Изворна народна песма;
- 2) Српски композитори на страни основни (Н. Ђурковић и А. Николић);
- 3) Корнелије Станковић и његови следбеници (К. Максимовић, М. Топаловић);
- 4) Знаменитији Словени који су радили на српској песми (Хорејшек, Хавлас, Јенко);
- 5) Новија српска школа (Маринковић-Мокрањац).

Карактеристично је да Мокрањац на чело свога програма ставља „Две песме из XVI столећа“, које је „у тадањи нотни систем саставио Хекторовић у свом спеву „Рибање“ а хармонизовао Мокрањац и „Три народне песме по певању Вука Караџића“ забележене 1815 (Ф. Миредки), а за мешовити хор хармонизоване Мокрањчевом руком. Тако је Мокрањац указао на два основна извора културног наслеђа којим се користио: изворну народну уметност и (мада скромни) пио-нирски удео својих претходника у нашој уметничкој прошлости.

2.

Идеолошко формирање Стевана Мокрањаца пада у доба најдрње обреновићке реакције (последње четвртине прошлог века). Из тешког осиромашења народних маса, систематског задуживања сељаштва и пропадања занатства, на измаку старих друштвених форми настава се процес развијања трговачког капитала у земљи. Режим Обреновића, који је независност земље жртвовао Аустро-Угарској а унутарњу слободу гушио систематским интернацијама и деспотском тиранијом, допринео је уједињењу свих непријатеља апсолутизма на линији борбе за народна права.

По свом доласку у Београд, у тој умораној атмосфери стицао је своја прва идеолошка искуства млади Стеван Мокрањац, и сам дете пострадале трговачке породице из Неготина. „У то доба“ каже Коста Манојловић, „Мокрању је нуђено да иде да се спрема за стручног музичара. Но он бивши и сам у оној струји Светозара Марковића која је тада обухватала сву омладину, . . . уписао се у природно-математички отсек“ („Споменица Стевану Мокрању“ стр. 12). Као члан „Београдског певачког друштва“, он је сведок тријумфа т.зв. „националног“ правца у српској музици. Хоровођа Јенко и претседник друштва Стеван Тодоровић, који је и Корнелију помагао у сакупљању народних песама (П. Коњовић: „Личности“, стр. 126), дају маха народној песми. Својим примитивним обрадама Корнелије и његови следбеници нису много допринели уметничкој трансформацији народне песме, али је нису могли лишити њене лепоте и вредности.

Мокрањац, од детињства задојен народним епом о Хајдук-Вељку, настоји да стоји свој радикални идејни став са својим осећајним светом. Резултат овог настојања је његово посвећивање музици, треба да је израз народнога осећања, а самим тим и Мокрањчеве привржености народној борби. Материјална оскудица као и политички притисак скренули су ускоро Мокрањчево интересовање са проблема идеолошких на уско-музичке преокупације. Дефинитиван прелом одиграо се на студијама у Минхену 1883. „Узрок зашто је Мокрањац напустио музичке студије био је политичке природе“. (Коста Манојловић: Споменица Ст. М., стр. 43). „Присталица струје Светозара Марковића и социјалиста по убеђењу Мокрањац није могао а да та своја убеђења не испоји и у Немачкој“. . . „Имао је куражи да се не сложи са погледима Немаца на социјалну правду и друштвени морал“ . . .

„Због таквог једног српског упорства, рђаво оквалификован код барона Перфала, интенданта Краљевског позоришта и директора музичке школе из Минхена, изгубио (је) стипендију“. Потребно је напоменути да у својој другој књизи о Мокрањцу „Стеван Мокрањац и његове музичке студије у Минхену“, објављеној 1938, Коста Манојловић, тада ректор Музичке академије у Београду, не наводи исти разлог одузимању Мокрањчеве стипендије, већ усваја објашњење које је Мокрањац, надајући се повратку стипендије, срочио за тадашњег Министра просвете: недостатак новца за школарину.

Принудни Мокрањчев повратак у Београд нагнао га је на напуштање многих ранијих планова. Он је присиљен да се бори за егзистенцију. Ради као хоровађа певачког друштва „Корнелије“ и гладујући пише своју „Прву руковет“, прву хорску обраду српских народних песама у форми „вокалне рапсодије“. (М. Милојевић: Студије и чланци, стр. 102). Релативно кратки период између школовања у Минхену (1883) и поновног одласка на студије у Рим (1884), а касније Лајпциг (1885—7), пресудан је по Мокрањчев даљи идејни став. Ношен развојем политичких прилика у Србији као један од типичних претставника радикалне интелигенције, он почиње да прави идеолошке компромисе који ће га од социјализма одвести „слободном задарству“ (подаци С. Стојковића у „Споменици“, стр. 75).

3.

Стваралачки стил Стевана Мокрањца окарактерисан је код нас називом „музички национализам“. Тај назив није случајан; он је проишао из жеље да се Мокрањчевим делом поткрепе извесни политички рачуни и оправдају разне завојевачке тежње, скривене под маском националног ослобођења. Назив је неоправдан не само зато што Мокрањац није био националиста у ужем смислу речи, иако познат као родољуб, већ зато што се ни по своме програму ни по начину изражавања, Мокрањчево дело не може везати за национализам.

Мокрањчево композиторско стварање подељено је у три правца:

- 1) Руковети (обрада народне песме);
- 2) Духовне композиције;
- 3) Световне композиције, према уметничкој поезији.

Не само по обиму већ и по вредности Руковети стоје на првом месту и у томе се скоро сви познаваоци Мокрањца слажу. Природно је дакле ако се главна карактеристика Мокрањчевог дела изведе из анализе Руковети.

Између 1884 и 1912 г. Мокрањац је написао 15 Руковети. У првих шест и тринаестој он обрађује мотиве народних песама из Србије; седма је саздана из мелодија „Старе Србије“; осма и дванаеста из мотива са Косова; девета из песама Црне Горе; десета из мелодија „Са Охрида“; једанаеста „Из Битоља“; четрнаеста „Из Босне“; петнаеста „Из Македоније“.

Значајна карактеристика Мокрањчевих Руковети је критичан избор грађе. У неизмерном мноштву народних песама пронаћи оне које најдубље и најистинитије изражавају живот и осећање народа, то је задатак који може да реши само онај уметник који познаје народ, његове потребе, недаће и чежње, само уметник који осећа друштвену реалност свога доба, — дакле реалист. Мокрањац је имао управо те особине.

У шестој Руковети, из Тимочке Крајине, Мокрањац је прикупио песме ретке поетске снаге у којима је народ опевао свог легендарног јунака из ослободилачких борби — Хајдук-Вељка — а у њему себе и своју борбу. Мокрањац је умео да захвати народно осећање са свих страна: и херојски пркос према обесном Мула-Паши и благонаклону супериорну подругливост према Кара-Мустафи, који признаје Хајдук-Вељку да је бољи јунак од њега уступајући му на самрти две своје највеће драгоцености — бритку ђорду — („нека гу паше“) и верну љубу („нека гу љуби“), као што није пропустио да истакне силу народног сликања Хајдук-Вељка, уносећи у шесту руковет песму:

„Расло ми је бадем дрво
— танко, високо,
Под њим седи хајдук Вељко
— с лепом девојком.“

У четрнаестој руковети, из Босне, Мокрањац је нашао као карактеристичну и обрадио и ову народну песмицу:

„Свака тица у шумици
Пјева песму весело
А ја тужан у тавници
Пјевам пјесму жалосно“.

Избор те једнострофне кратке песмице, међу хиљадама лирских у обилној босанској љубавној поезији доказује дубљи интерес Мокрањчев за народни живот од свих ранијих и већине каснијих скупљача наших народних мелодија.

А исто онако као што је у шестој руковети (песме из Србије) умео да осети ону специфичну херојску примесу љубавној песми српској („Леле Стано мори“), Мокрањац је имао способности да разуме чежњиву симболичност лирске народне поезије из Македоније, уносећи у XV руковет болну песму:

„Сејала Динка, сејала Динка босиљак
На бели камен, на бели камен мраморен
Не ми изникна, не ми изникна босиљак,
Толко изникла, толко изникла, жолт маргарит.
Писнала Динка, писнала Динка да плаче
О леле Боже, О леле Боже, до Бога“.

Мокрањац никада није губио из вида да типичну народну песму једнога краја не чини сам текст, као што је не чини ни сама мелодија, већ тек њихово јединство. Зато је полараећи од јединства садржине трагао за оним што је битно у појединим песмама. Најбољи пример за то пружа Десета руковет (Песме са Охрида), коју као да је испевао један песник, почев од „Биљане“ преко „Пушчи ме мајко ле мила“ до „Никнало двеће шарено“.

Томе јединству садржаја тежио је Мокрањац и у самој хармонизацији. Вођен психолошком садржином песме он је уочио да је мелодика великог броја српских и готово свих македонских песама руковођена посебном законитошћу, друкчијом од оне на којој је поникла западноевропска класична наука о хармонији; он је запазио да се мелодика наших песама завршава често на V степену тонске лествице, а не на I као код Немаца или Талијана; да се током мелодиског развоја често прожимају тонски родови дур и мол (који су у западноевропској музици у принципу одвојени); да су ритмика и метрика наших народних песама много сложенији него на Западу; да је комбиновани такт (реткост у Европи) код нас готово нормална појава итд.

Из свега тога Мокрањац извучи закључак да мелодика наше народне песме не може поднети механичку примену западноевропског система хармонских функција, већ изискује сасвим друге специфичне функционалне хармонске односе који би произишавали из особености садржаја песама. Те односе он истражује у својим Руковетима, открива их током рада и систематизује у Десетој. Прву мелодиску реченицу песме „Биљана платно белеше“ Мокрањац хармонизује овако:

$$\begin{array}{cccccccccccc} B & - & A & - & C & - & B & - & A & - & F & - & G & - & F & - & G & - & A & - & B \\ T & - & D_6^{3-4} & - & S_2^{5-6} & - & T_2 & - & D & - & \frac{6}{6} & - & T_{24}^6 & - & S_{26}^5 & - & 7 & - & \frac{6}{8} & - & T \\ I & - & V & - & II & - & VI & - & V & - & VI & - & II & - & I & - & & - & & - & & - & I \end{array}$$

Завршетак друге мелодиске реченице: „... на охридските извори“ Мокрањац решава на следећи начин:

$$\begin{array}{ccccccc} F & - & G & - & G \\ T & - & \frac{8-6}{7-5} & - & S & - & S_2^{+6} & - & T_{23}^5 \\ I & - & IV & - & (II) & - & VI \end{array}$$

Карактеристичне односе I — II — VI или VI — II — I, које у X Руковети открива Мокрањац наћи ћемо често и код Мусоргског у његовим хармонизацијама руске народне песме и у партитури „Бориса Годунова“, што сведочи не само о сродности фолклора словенских народа већ и о истоветности стваралачког метода оснивача светског музичког Мусоргског и првог нашег музичког реалисте — Стевана Мокрањаца.

И као год што је, полазећи од конкретне садржине стиха, да би дошао до типичнога у тексту тежио за јединством идејности међу појединим разноликим песмама које се узајамно допуњују и сједињене продубљују, Мокрањац је, полазећи од психолошке везе текста, у откривању музички битнога — тежио јединству музичких елемената. Плод обеју ових тежњи је облик руковети, потпуно нова форма „Вокална рапсодије“, специфична тековина Мокрањчевог реалистичког поступка и основ српског музичког реализма.

Руковет је сплет анонимних народних песама и напева, уметнички обрађених и сажетих у целину. Али та целина није обичан збир напева:

- 1) зашто што избор песама није призвољан већ типичан за израз народног осећања краја из кога потиче;
- 2) зато што је избор текстова условљен дубоком садржајном везом песама;
- 3) зато што је избор напева, који одговарају тој садржајној вези, условљен органским јединством музичке грађе;
- 4) зато што Мокрањчева обрада народних песама, ослоњена на јединство поетско-музичког садржаја, допушта прожимање појединих песама деловима других.

Тако напр. у V Руковети после одломка прве песме:

„Шта то миче кроз шибљиче“

Мокрањац надовезује одломак друге песме:

„А што си се Јано росом росила...“

да би ускоро затим наставио прву песму:

„Да л' је срна јал' кошута...“

Мотив овога прожимања песама у руковети нипошто не треба тражити у каквој површној жељи за психолошким, динамичким или агогичким контрастом као таквим, већ у упорном истраживачком настојању да се суштина народног осећања, тако многоличног, разноврсног и сложеног а тако лаконски казаног, не само захвати из споја супротних расположења у што потпунијој мери, већ изрази у својој општости (не појединачности), дакле типичности, и на тај начин подигне на виши степен уметничком трансформацијом.

Ето у чему је дубоко оправдање форме руковети као нужне последице Мокрањчевог композиторског метода, његовог стваралачког инстинкта и његовог реалистичког осећања. Зато форма руковети није код Мокрањца никаква компилаторски збир напева (као потпури) већ потпуно особена тековина музичког развика, јединствена у свету.

Поступајући тако Мокрањац је био много више стваралац и много дубље уметник од оних који су му оспоравали таленат замарајући му неоригиналност зато што је у својим делима претежно обрађивао аутентичне народне песме. Треба међутим признати да се Мокрањац уистину често и преко потребе ограничавао на аутентични народни напев уместо да га као ослонац схвати и слободно уметнички трансформира. И баш због тога његов реализам није потпун.

Отуда се, у целини узев, главне особености Мокрањчевог реализма могу свести на :

- 1) избор типичнога у музичко-поетском изразу народне уметности;
- 2) јединство идејног и емоционалног у уметничкој обради;
- 3) облик руковети као синтезу садржајне фолклорне основе и њене уметничке сублимације.

Да је и изван оквира народне поезије, у самој друштвеној стварности свога доба, тражио изворе за уметничко стварање, Мокрањац би, одан праведној борби свога народа, ослоњен на драгоцену искуства народне уметности и наоружан реалистичком методом, несумњиво могао дати дела замашнијег значаја од оних која нам је оставио. Али и ово што нам је оставио претставља за нас драгоценост као најздравије, најсамонкилије и најплодоносније од свега што је српска уметничка музика до Светског рата дала. Савремени музички реализам као уметнички израз данашњих покретачких снага друштвеног напретка дужан је да преузме и настави дело Мокрањчево као његов једини прави културни наследник.

О ЧЕТВРТ-ТОНСКОЈ МУЗИЦИ*

За назив четврт-тонске музике и за име њеног творца Алојза Хабе није везан само историјат једног субјективног уметничког стила већ целокупан развој модерне музике последње епохе, рачунајући, на једној страни, музичку еволуцију првих двеју деценија нашег века, чији је резултат постанак четврт-тонског система, а на другој страни правац музичког усавршавања од почетка треће деценије до данас, који се може разумети само у односу на $1/4$ -тонску музику, тј. на искуства која је она собом донела.

Под тим углом гледана, $1/4$ -тонска музика заузима једно врло специјално и веома важно место у савременом музичком стварању: она је исто тако логичан врхунац, — а истовремено и крај, — једног дуготрајног развојног процеса музике колико је база и полазна тачка будућег усавршавања музичке уметности. Она је, дакле, на прекретници музичког развоја баш она тачка преко које се смер тога развоја покреће даље. Ако сем тога узмемо у обзир коинциденцију између улоге $1/4$ -тонске музике у музичком развоју и сличних преокрета у осталим областима духовне активности уопште, а уметности напосе (кубизам), видећемо да је преокрет који је она изазвала веома симптоматичан за време у коме се одиграва, за време које — иако пуно привидних супротности, случајности и контрадикција, — подлеже неумитној нужности и законитости историског друштвеног развитка.

Шта је дакле $1/4$ -тонска музика, који су мотиви њенога постанка, зашто се она појавила баш пре 13 година, а не данас или раније, каква је њен значај у друштву, и какве су њена перспективе, — то су проблеми који нас овде интересују.

„Још као дечак, пише Хаба 1922 год. („*Harmonické Základy čtvrt-tónové soustavy*) — приметио сам приликом штимовања чистих квинта на виолини, како је много звучних нијанса разликовало уво пре него што сам виолину наштимовао. То сазнање одлучило је, да отада пажљиво слушам све финије тонске размаке него што су цели тонови и полутоновни. Пало ми је на памет да делим полутонски размак

* Назив „четврт-тонска музика“ је дослован превод Хабиног термина „*Čtvrt-tónová hudba*“ и Шенберг-Бузонијевог немачког назива „*Viertelton-Musik*“. Приговор да је „четврт-степен музика“ правилнији термин неоснован је, јер је још у изразу „тритонус“ (опште усвојеној ознаци за интервалски размак трију целих тонова) — примљена употреба речи „тон“ у смислу интервалском, а не акустичком.

на два четврт-тонска, из аналогног односа целог тона према полутону. Практични покушаји на виолини пошли су ми за руком. Током времена успео сам да свирам не само четврт-тонове него и друге интервале, — за четврт тона више или ниже алтерираних (напр. за $1/4$ тона повишену велику терцу итд.). Настојао сам да свирам трозвуке и четворозвуке са четврт-тонски алтерираним једним тоном или два тона. Тражио сам начин разрешења тих сазвука, испитивао њихов звучни ефект и уживео се постепено у нове звучне утиске“.

Тако Хаба описује пут којим се приближио четврт-тонској музици. У току даљег развоја он ствара мале композиције чији је карактер претежно експерименталан. Проналази специјалне знаке помоћу којих ће обележити $1/4$ тонске интервале. Студира и продубљује свој предмет и постепено увиђа да се више из тог мањевине каприциозног експериментисања код њега појављује све већа тежња и све дубља потреба за музичким изражавањем на основу проширеног тонског материјала, од 24 ступња четврт-тонске лествице. Он нарочито подвлачи да његово стварање у четврт-тонском систему „није резултат музичкоисториских и теориских разматрања“. У време кад се удубио у ново царство тонова, он није имао јасну претставу о целокупном развоју, па чак ни довољан преглед модерног европског стварања. „Продро сам, каже он, до нових изражајних средстава зато што су ми била потребна“.

Мало доцније, међутим, у истој књизи он се допуњује тврдећи да је „неопходно најпре завладати свим комбинационим могућностима полутонског изражајног материјала, пре него што би се могло и помишљати на савлађивање двеју полутонских лествица, које чине јединствен четврт-тонски низ“. Тиме дакле објашњава везу између традиционалног и новог начина изражавања, између полутонске и четврт-тонске музике.

Да није први и једини композитор коме је $1/4$ -тонски изражајни материјал значајно оличење музике модерног времена и уметности најскорије будућности Хаба је сазнао тек онда пошто је увидео потребу теориског савлађивања проблема (1918). Дотле о осталим борцима за нова изражајна средства није знао ништа. Током ужурбаног студија он сазнаје да се идеја од $1/4$ -тонској музици у врло конкретной форми јавља још код Бузонија (1910) у његовом познатом делу „Entwurf der neuen Aethetik“, затим код Шенберга у науци о хармонији (1911), упознаје се са радовима Мелендорфа, Магера, Вишнеградског, увиђа њихове грешке, критикује их, оштри своје запажање и изграђује свој систем.

Тако сазнаје да су $1/4$ -тон као интервал познавали још стари Грци. Да је он у њиховој теорији био саставни део т.зв. енхармонског тетрахорда. Позива се на то да је у модерном арапском четврт-тонском систему четврт-тон основна интервалска јединица, а да је октава подељена на 24 једнака степена. Потсећа нас да Арабљани имају поред тога и 17-тонску лествицу (c, cis, d, d, es, e, e, f, ges, g,

as, a, a, b, h, c, e), која поред познатих 12 полутонова има још интервале (d-d, e-e, g-g, c-c, који су једнаки једној коми, тј. 1/10 целог тона. Цитира познато дело Хелмхолца „Die Lehre von den Tonempfindungen“.

Хаба с пажњом прати најновије резултате науке о акустици, констатује да је четврт-тон органски саставни део оријенталне музике, у којој се појављују и други интервали (као 3/4 тона у сијамској музици, 1/8 тона у дриначкој итд.); обавештава се најзад и о томе да је у европској музици 1/4-тон такође био равноправан члан — док је та музика била једногласна. Објашњава то тиме што је изражајна снага једномелодијске линије измскивала разноврсније интервале него што су они које може да пружи конзеквентни полутонски систем. Тврди да је неумска нотација била доста верна слика разноврсније интонације ондашњег времена. Аргументира познатим Монпелеским кодексом из XI века, у коме су између полутонских интервала е-еф, ха-це и а-бе, постојали специјални знаци за мењање интервала. Позива се на Винцента, Хуга Римана и Петера Вагнера, који су мишљења да ти знаци претстављају 1/4-тонове. Укратко анализира и испитује свој предмет са свих страна и настоји да га постави на што солиднију научну основу.

Када се до детаља обавестио о предисторији саме четврт-тонске музике, он се посвећује испитивању везе између полутонске и четврт-тонске музике. Одлази у Берлин, где ради у психолошком заводу Берлинског универзитета, удубљује се у свестрано студирање полутонске музике од њених акустичких основа до последњих конструктивних и формалних консеквенција.

Тако се пред њим отвара широка ретроспектива целокупног досадашњег музичког развоја. Полазећи од тековине модерне музике XX века унатраг ка првим почецима музичког мишљења, Хаба се трудио да открије законитост развоја музичког изражавања.

Ситуација модерне музике у доба појаве четврт-тонске музике била је ова: надовезујући на тристановску хроматику, преко Дебисијеве „хармонске полифоније“ и Шнабелове „полифоније тоналитета“ модерна музика је преко кварталних хармонија, модерног осмо-и десетозвука (Новак, Острчил) дошла до Шенберговог принципа 12-звучних хармонија, тј. хармонија које у себи садрже целокупан тонски материјал којим полутонски систем располаже. Елиминисањем споредних тонова из 12-звука, Шенберг је комбинацијом умањених септакорда, — између којих је била полутонска разлика, — дедуцирао 12-то-звук на карактеристични дурмол 4-звук. Принципијелно је то значило крај хармонског развоја јер се ван могућих 12 тонова полутонског система који су Шенберговим принципом исцрпени, није могао пронаћи никакав тон, па према томе ни карактеристичан тон, на који би се развој хармоније могао ослонити. Постојала је само могућност враћања унатраг или проширења тонског материјала.

У мелодиском погледу, прерастањем дојатонике и импресионистичке пентатонике у хроматику и консеквентном употребом свих врста „описних тонова“, дошло се до 12-тонске мелодије, у којој су исцрпени сви тонови којима полутонска мелодика располаже. Ту такође није преостало ништа друго до повратак унатраг (евентуално дијатоници) или проширење тонског материјала.

У формалном погледу развој сонате од Бетовена преко Брамса до Шенберга, значио је кондензовање тематике. Од две главне теме са масом споредних дошло се до једне чијом је диверзијом постала друга, дошло се до 12-тонског формалног принципа, који је значио интегралну варијацију једне једине музичке мисли од 12 могућих тонова. Даља кондензација тематике такође није била могућа. Преостало је враћање унатраг или проширење изражајних средстава.

Све то догодило се до 1923 год. закључно, тј. управо до оног времена када је Хаба приступио теориској изградњи 1/4-тонског система. (Шенбергова Серенада opus 24 у којој је први пут употребио 12-тонски формални и мелодиски принцип написана је такође 1923 г.).

Даља карактеристика ондашњег стања развоја музике је врло упадљиво запостављање оперског облика и специјализације симфониске и камерне музике, дакле напуштање облика са конкретном садржином и фаворизирање форме као језгра уметничког дела. Неговање апсолутних уметничких форми убрзало је формални развој, формалну декаденцију а истовремено продубило конфликт између развоја уметности и стварних потреба људи.

Овај последњи момент био је одлучан као потстрекач за тражење изгубљених контаката с људима. Потпуна бесциљност даљег култивирања деформације као такве; губитак свести о мери до које деформација претставља функцију карактеристичног; натпродукција карактеристичног у уметничком делу које се претворило у своју супротност — монотонију апсолутне деформације; претварање карактеристичног у изопачено, — све је то сведочио о изгубљеном мерилу за смисао развоја технике, за смисао усавршавања изражајног материјала уметности, за смисао саме уметности и њене улоге у друштву. Процес апстракције није био на време замењен процесом генерализације. Искуства која су у усавршавању изражајних средстава уметности стечена, ради што убедљивијег достављања извесне реалне садржине људима, нису постигла своју првобитну и праву задаћу, јер су остала апстрактна, без примене на ту садржину, — претворила су се у базу нових апстрактних усавршавања, која су сама себи циљ — или тачније — чији је несвесни циљ продубљавање сукоба између уметности и стварних потреба људи.

Али ситуација модерне музике непосредно пред појаву четвртонског система била је утолико безизлазнија што чак ни то даље деформирање деформације није било више изводљиво услед тоталне исцрпености свих могућности за даље деформирање.

Преостало је дакле или враћање унатраг (односно тапкање у месту, што је објективно исто) или проналажење начина да се тај сукоб између уметности и стварних потреба људи отклони или реши.

И ми збиља констатујемо да се у том моменту дешава у музици један значајан расцеп. Сиљан талас обнове класичних уметничких форми — неокласицизам свих врста и варијаната — сведоче да се велики број уметника инстинктивно одлучио за оно прво решење. Појава деза одводи знатан део композитора у чисту декаденцију. Велики број музичара обраћа се фолклору тражећи излаз. И ми смо сведочи дубоке кризе у којој се музика налази. Препуна сукоба, конфликта, противуречности, стропоштавајући се у свим правцима у декаденцију, изложена савршеној дезинтересованости како композитора тако и публике у општој послератној анархији, — осећајући на својим леђима одраз тежње за ревизијом свих вредности, у доба још незавршеног превирања, ондашња модерна музичка продукција стењала је под теретом неразрешивих супротности.

Ми се дакле не можемо чудити што је потреба за развојем унапред, проузрокована тежњом да се савлада основни конфликт између апстрактне уметности и конкретних потреба људи, изазвала у глави једног поштеног ствараоца идеју о научној подлози тога развоја. Не можемо се чудити Хабиној тежњи да научним путем докаже теориску могућност даљег развоја музике, само морамо одмах нагласити да је то само привидно решење централног конфликта. Јер, иако је створена могућност даље формалне диференцијације музике, још увек није смањена супротност између развоја уметности и стварних потреба људи. Дефинитивно отклањање тога конфликта претпостављало би и претпостављало је промену садржине, а не форме уметности, укључење уметности у животни ток људи и друштва, а не издвајање из тога живота. Четврттонска музика узета као покушај савлађивања тог основног конфликта, уколико остаје апсолутна, не само што не значи успех већ напротив претставља његово поштравање*.

Међутим, сам тај покушај нам је веома разумљив, јер смо га у нешто друкчијој форми у историји досада више пута срели. Сликарски Ренесанс напр. који је требало да изглади сукоб између хладне и неживотне високопарне готске уметности и новог осећања назирања и захтева ренесансног човека, прилагодила је свој начин изражавања тековинама свог доба, обратила се научној анализи природе, закона перспективе, састава боје, условљености односа светлости и сенке положајем светлосног извора према осветљеном телу итд. То исто имамо у импресионизму и његовој анализи светлосног спектра, проучавању принципа комплементарних боја, то исто у кубизму и његовом одређивању закона просторног гледања.

*) Да је ове истине данас свестаћ и сам творца четврттонског система, Алојз Хаба, доказ је његово најновије стварање: опера „Незапослени“ према роману Шолохова.

Повратак природним основама изражајног материјала уметности, анализа природне законитости његове конституције, тежња да се раввоју изражајних средстава да научно образложење и оправдање како би се савладао сукоб између уметности и друштвених потреба људи, — што је објективно значило правдање ларпурлартизма, то је социолошка позадина постанка 1/4-тонског музичког система. Том социолошком позадином на једној страни, а исцрпљеншу развојних могућности изражајног материјала музичке уметности у 12-тонском хармонском, мелодијском и формалном принципу на другој, може се једино и стварно доказати да се 1/4-тонска музика збиља историски нужно морала појавити баш онда када се појавила (тј. пре 13 година, а не раније или доцније), да дакле, поред свих Хабинић заслуга, она није продукт једног генијалног појединца, већ плод стогодишњег развоја процеса на коме су сарађивале масе, резултат специјалних друштвених услова, који су њен постанак омогућили, синтеза унутарњег детерминизма развоја уметничке форме и конкретних потреба једне друштвене средине.

Да се 1/4-тонска музика морала појавити баш пре 13 година и да пре тога није имала услова да се афирмира, доказују покушаји Хабинић претходника. После Бузонија, који је почео још 1910 г., и Шенберга, који је 1911 г. говорио озбиљно о 1/4-тоновима, појављује се 1917 г. Мелендорф, који уз помоћ мецена наручује израду 1/4-тонског хармонијума. Између сваке беле и црне дирке на клавијатури смештена је по једна сива у средњој висини између првих двеју. Величина црне и беле смањена је за онолико колико је потребно да размак октаве остане исти као код нормалног полутонског клавира. Помоћу једне нарочите справе могли су се тонови искључити ако се хтело свирати само полутонски. Још 1917 г. написао је Мелендорф мали спис под насловом „Viertelton-Musik“ и приредио је у Немачкој и у Бечу неколико предавања, на којима је помоћу свог хармонијума свирао 1/4-тонове, нове интервале и мале примере модулације. Говорећи о Мелендорфовом покушају, Хаба тврди да он, иако у теоријском делу свога списка наводи велики део простих модулација из познатих тоналитета дур и мол у скале на новим 1/4-тонским ступњевима, не даје принципијелно решење 1/4-тонског система у хармонији. Исти случај је са Магером, који је саградио хармонијум са два мануала. Доњи мануал је нормално штимован, — док је горњи подигнут за 1/4 степена више. Магер је по Хабином мишљењу отишао отприлике исто онако далеко као и Мелендорф. „И Мелендорф и Магер, каже Хаба, људи су који имају велико поверење према новој ствари. Али њихови композициони покушаји у 1/4-тонском систему (боље речено у полутонском систему са употребом 1/4-тонова) личе на прве кораке детета и доказују да из унутрашње музичке природе која одговара отприлике Брамсу није могуће у 1/4-тонском систему постићи више. И за Вишнеградског Хаба тврди да

не компоује из унутарње потребе за проширеним изражајним материјалом.

Зашто дакле њихови покушаји нису имали успеха и зашто се 1/4-тонски систем није раније афирмирао?

Зато што онда нису постојали неопходни социолошкоформални предуслови за његову афирмацију.

Хаба је једини и први међу њима схватио да је 1/4-тонски систем логични наставак последњих консеквенција формалног развоја полутонске музике и зато је почео онде где је полутонска музика свршила. А то је могао да схвати зато што је полутонска музика фактично завршила свој формални развој. Тако му је истовремено омогућен глобалан преглед развоја полутонске музике и одгонетање темељних принципа формалног развоја музике уопште. Тако му је најзад омогућено да се отресе читавог једног баласта предрасуда којима су изложени сви они који су прошли кроз клупе старих композиторских школа пре него што је читав систем у чијем оквиру оне функционишу исцрпао све своје животне снаге. Обраћајући се анализи и одгонетању темељних закона музичког развоја, Хаба, ослобођен предрасуда, долази до своје прве велике констатације: „Непосредна, у природи звука и тона садржана, законитост појављује се само у овим научно утврђеним фактима:

1. Звук је утисак слуха о неправилном треперењу тела;
2. Тон је утисак слуха о правилном треперењу тела;
3. Тон је саставни део аликвотних тонова, који одређују његову

боју. Сав остали поредак (тонски системи и музичко стварање) резултат је активности људског духа, који из максима природних услова остварује разноврсност мањих форми“. („О психологији стварања“).

То је била полазна тачка за откривање релативности музичких принципа „природне“ полутонске музике, за обарање предрасуда о природности тих принципа, а неприродности свих који се од њих разликују. „Кроз векове се веровало догмама о хармонском тонском систему, каже Хаба, и сваки други звук који му се није могао прилагодити био је одбачен. Слободно испитивање музичара стваралаца и тражење тоталне истине и законитости која се садржи у тонском материјалу било је окарактерисано, а још и сад је, као прекршај „утврђених музичких закона“. Заборавља се све што је о старој и новој музичкој култури написано и изведено, постоје јасна и нејасна сазнања о томе шта су раније стваралачке генерације урадиле. „Издвојити један звучни појам (трозвук), лишити га органске везе и изградити из њега на основу формалног импулса квинте и терце догматску и шаблонску теорију о т.зв. „хармонском“ тонском систему, — и коначно још назвати тај систем „природним системом“, — то је гест који је проузроковало ограничено познавање услова и организације тонског материјала“.

Сликовито то Хаба упоређује са човеком који не уме да плива и узима појас за спасавање. „Зар не би било лудо, каже он, ако би

сад тај човек присиљавао доброг пливача да увек плива с појасом за спасавање, ако би се љутио и викао на њега зато што плива самостално или му отежава на све могуће начине пливаће, или чак самостално пливање прогласио неприродним и противзаконитим“.

На тим основама Хаба израђује свој $1/4$ -тонски систем. Разлика између њега и његових претходника је, дакле, пре свега и једино у томе што је он $1/4$ -тонски систем схватио не као транспозицију дијатонског у нов тонски материјал, већ као корак даље у развоју $1/2$ -тонског система, — што је дакле стварно започео онде где је $1/2$ -тонска музика свршила, а није делимична искуства $1/2$ -тонске прилагодио $1/4$ -тонској; што је при изградњи мелодиског, хармонског и формалног склопа $1/4$ -тонског система пошао од $1/2$ -тонског мелодиског, хармонског и формалног принципа $1/2$ -тонске музике, који су значили дефинитиван крај њеног даљег развоја.

То му је, уједно, омогућило да насупрот 12 -тонском мелодиском принципу открије 24 -тонски, проналазећи читаво царство нових мелодиских могућности, насупрот дур-мол хармонском принципу читав низ т.зв. неутралних $1/4$ -тонских конструкција, насупрот 12 -тонском формалном принципу нетематски стил. Ако мало дубље простудирамо везу између ових проналазака, њихову узрочну повезаност и међусобну условљеност, неће нас ни мало изненадити што их је остварио један човек, ма колико њихова далекосежност била импозантна.

Тако је постао $1/4$ -тонски систем Алојза Хабе.

Постављен на дубоко простудирану научну основу, произишао из искрене потребе једног великог музичког ствараоца, он би имао све услове да успе и да постане општом својином свих људи.

То се, међутим, до данас није догодило. Разлог томе треба тражити пре свега у друштвеним приликама у којима ми живимо, у неизвесној рентабилности самог подухвата за који фабриканти инструмената, преплављени приходима с грамофонских плоча на којима су снимљене оперете, улични шлагери и популарне арије из тонфилмова, — нису принуђени да инвестирају новац, да ризикују и да се излажу губитку.

Много је угодније остати у уверењу да је „румба“, алфа и омега музичке историје.

Све донде док се не стане на пут конкуренцији и згртању новца као јединим мотивима техничког напретка, $1/4$ -тонска музика узалудно ће чекати на дан своје дефинитивне победе.

ПРОБЛЕМИ СОЦИОЛОГИЈЕ УМЕТНОСТИ

1. ОДНОС СОЦИОЛОГИЈЕ УМЕТНОСТИ ПРЕМА ЕСТЕТИЦИ

Нагли успон и напредак природних наука и специјално место које међу научним дисциплинама од XIX века заузимају друштвене и правне науке, а нарочито политичка економија и општа социологија, допринели су веома завидној репутацији коју једна млада наука данас заузима, реномеу који данас има социологија уметности.

Та нова наука појавила се у тренутку кад је т.зв. „спекулативна естетика“ (да се изразимо речима Ернеста Гроса) безнадно осцилирала између Платонове „естетике идеалног“ и Кантове „естетике перцепције“ (како би рекао Гијо). У тренутку када је читава историја естетичких доктрина заправо значила хаос најапстрактнијег филозофског спекулисања коме објективно ништа друго није било циљ — до празно надмудривање више или мање претенциозних естетичара; у тренутку када је напреднијим духовима постало јасно да концептуалистичка, спекулативна или филозофска естетика није наука у правом смислу речи, јер се не заснива на чињеницама, већ на концептима, појмовима, хипотезама, — појавила се социологија уметности, која је имала да прокрчи пут кроз коров псеудонаучних естетичких теорија XVIII, и прве трећине XIX века.

Са становишта спекулативне естетике, која сматра да је предмет социологије уметности заправо и предмет естетике, социологија уметности није ништа друго до врста естетике, естетичка доктрина, естетички правад. И зато познати протагониста т.зв. Einfühlung-естетике Бенедето Кроче региструје социологију уметности (коју он назива „социолошком естетиком“) под школу „естетичког позитивизма“. На другој страни тај исти филозоф не преза од тога да социолошку естетику прогласи „естетичком утопијом“, аргументирајући наивном констатацијом да социологија уопште као наука не постоји, — будући да не постоји ни један социолошки закон.

Супротно и једном и другом је становиште социологије уметности. Према овоме последњем ни филозофском естетиком (која посматра уметничко дело у односу на Ја) ни феноменолошком естетиком (која посматра само уметничко дело као феномен без икакве везе са Ја, са околином или са друштвом) није исцрплен предмет социологије уметности. Значи, немогуће је социологију уметности подвести под естетику и назвати је естетичким правцем, јер је њен предмет шири од предмета естетике. Како на другој страни социологија уметности

подразумева поред осталог и уметничко дело и његов однос према Ја, и како је она позвана у помоћ естетици онда када је она постала свесна своје немоћи да реши најосновније проблеме науке о уметности, — то социологија уметности, у чију компетенцију спада и проблем уметнички лепога, искључује естетику као науку о уметности и као науку о уметнички лепоме. Као наука о чулном сазнању, естетика се уопште не додирује са социологијом уметности. Не спада, према томе, у њену компетенцију да одлучује о одрживости или неодрживости естетике као науке о чулном сазнању.

Однос између социологије уметности и естетике је дакле однос узајамне искључивости. Социологија уметности није наставак естетике, она је њена негација. Проблеми естетике постављени су у социологији уметности с главе на ноге. Социологија уметности је једина и права наука о уметности.

2. УСЛОВИ ПОСТАНКА И РАЗВОЈА СОЦИОЛОГИЈЕ УМЕТНОСТИ

Појаву социологије уметности као науке и узроке њеног наглог напретка можемо разумети само ако се упознамо с околностима под којима се она формирала и друштвеним условима у којима се развијала.

Осамнаести век био је век астрономије и механике. Век ванредног успона т.зв. физикалних наука. Он је успео да објасни читав низ дотада неразјашњених појава, нарочито из области механике чврстих небеских и земаљских тела. И мада развој природних наука није био паралелан и једнако брз (хемија је још пливала у водама теорије флогистона, а биологија једва да се почела стварати) — он је ипак давао довољно ефикасно оружје у руке борбеном грађанству предреволуционарне епохе за борбу противу метафизике XVII века, средњовековне схоластичне филозофије и псеудонаучних предрасуда раније науке.

Но ни најверљивији успеси наука XVIII века не могу нас завести да запоставимо недостатке којима је обиловала идеологија т.зв. „механичког материјализма“. „Исто онако, каже Енгелс, као што је за Декарта животиња била строј, тако је материјалистима XVIII века човек био строј“. Та искључива примена мерила механике на процес чији је карактер хемиски или органски, а код кога додуше механички закони такође важе, али су, потискивани другим, вишим законима, (та искључива примена механичких мерила) карактеризира нарочиту, иако за своје време неизбежну, ограниченост класичног француског материјализма. Друга нарочита ограниченост тога материјализма почивала је у његовој неспособности да схвати свет као процес, као материју у историском развоју. То је одговарало ондашњем стању природних наука и метафизичком, тј. антидијалектичком, начину филозофирања који је с тим у вези“.

Деветнаести век, за разлику од претходног, век је друштвених наука. Природне науке, разуме се, и даље тријумфују, — али се не

осећају више меродавним да објасне законе друштвеног развоја. Физиологија успева да се одржи поред елементарне физике, психологија поред физиологије. Али оно што много дубље карактерише XIX век јесте напредак политичке економије и социологије, дакле друштвених наука.

„Развој производних снага, каже Рјазанов, пораст капитала и робног промета били су резултат прелаза од феудализма ка капитализму“. Даљи развој капитализма са свим њему својственим супротностима и класном борбом проузроковао је распадање класичне школе. На њено место долази с једне стране вулгарна школа (Сил, Синиор, Кери), а с друге стране полазећи од учења Смита и Рикарда — социјалистички смер (В. Томсон, Џ. Греј и Џ. Бреј).

Филозофски позитивизам није ништа друго до идеолошки израз напретка природних и друштвених наука. Конт ужива велику популарност на континенту и у Енглеској, где његовим следбеницима постају Џон Стјуарт Мил и Херберт Спенсер. Позитивизам испитује само „дате појаве и њихове односе“, — које сматра резултатима непроменљивих природних закона. „Задатак позитивизма је да открије те законе, — док први узрок и последњи циљ искључује из науке као недокучиве“. Позитивизам дели науке на апстрактне и конкретне и распоређује их према сложености грађе у низ коме је на челу математика, затим астрономија, па физика, хемија, биологија и социологија. „Нарочиту пажњу посвећује Конт социологији, у којој је досад употребљавана само теолошка и метафизичка метода. Конт хоће да нађе свеопште законе социјалне науке и да је тако доведе у стадијум позитивни“ (Proháska). Поред поштрења друштвених супротности грађанског друштва, специјални задаци и специјална улога политичке економије у њему, стварање научне социологије, општи успон природних наука, реакција на филозофски идеализам и механички материјализам прошлога века и банкрот спекулативних, концептуалистичких и филозофских естетичких доктрина, — то су оне специјалне околности формирања и друштвени услови развоја социологије уметности као самосталне науке.

3. ГЛАВНИ ПРЕТСТАВНИЦИ СОЦИОЛОГИЈЕ УМЕТНОСТИ

Један од првих и свакако најзначајнијих мислилаца који су приступили изградњи социологије уметности јесте Хиполит Тен. Припадник позитивистичког смера у филозофији, он је у свом научном раду сачувао три значајне и драгоцене особине своје школе: 1) безусловно поштовање резултата егзактних наука; 2) одвратност према метафизици свих врста и 3) респект (а уједно љубав) према социологији.

У складу са тим основним назорима Тен одређује задатке социологији уметности (коју он назива „филозофијом уметности“) — овако: „Када би нам при проучавању уметности разних народа и разних

епоха пошло за руком да одредимо природу сваке уметности и да утврдимо услове њеног опстанка, — онда бисмо имали потпуно објашњење лепих уметности и уметности уопште, тј. филозофију лепих уметности. То је оно што се назива естетика. Ми тежимо тој естетици, а не другој каквој. Наша естетика је модерна и разликује се од старе тиме што је историска а не догматична, у томе, наиме, што не намеће правила, већ установљује законе“.

Као полазну тачку своје методе Тен означаје „признање да уметничко дело не постоји само за себе и да онда треба тражити целину од које оно зависи и која га објашњава“. Да би се до тог објашњења дошло, треба испитати три групе односа: 1) однос појединог уметничког дела према целокупном раду неког уметника; 2) однос уметника према уметничкој школи исте земље и истог времена; и 3) однос уметничког стварања према целокупној културно-политичкој ситуацији која га је омогућила.

„Очигледно је, каже Тен, да уметничко дело, слика, трагедија или кип, припада некој целини, тј. целокупном раду уметника који га је створио. Познато је да су сва уметничка дела једног уметника у сродству као деца истог родитеља. То значи да сваки уметник има свој стил, стил који се налази у свим његовим делима. Ако је сликар, он има свој колорит, шарен или таман, своје омиљене типове, племените или просте, свој став, свој начин компоновања, свој начин реализације, своје баратање бојама, своје моделирање, своје шаре и свој манир“. Одредити значај сваког појединачног дела једног уметника у целокупном стварању тога уметника, то је дакле један од основних задатака филозофије уметности.

Међутим, посматран у целини — с обзиром на своју целокупну делатност, — уметник, каже Тен, није усамљен. „Око Шекспира, напр., који на први поглед изгледа као чудо с неба или аеролит, налази се око 12 вредних драматичара, — Вебст, Форд, Масингер, Бен Џонсон и др., који су писали истим стилем и у истом духу као и он“. „Ви ћете наћи иста жестока и тражена лица, исте убилачке и непредвиђене расплете, исте нагле и разуздане страсти, једнако неуредни, бизарни, претерани и сјајни стил, једнако лепо песничко осећање за село и пејзаж, једнаке типове нежних заљубљених жена“. „Опет постоји целина која га обухвата, целина много већа од њега, а то је уметничка школа или породица исте земље и истог времена којој он припада“. Одредити однос уметника према тој уметничкој школи и његов значај у њој, то је други задатак филозофије уметности.

Најзад, и ова целина је ужа од оне најшире, а то је „свет који је окружује и чији укус одговара њеном, јер, каже Тен, стање обичаја и духа једнако је и за јавност и за уметнике“. „Ако се прегледају главне епохе уметничке историје, наћи ће се да се уметности појављују заједно са неким стањима духа и обичаја за које су везани. Грчка трагедија, напр., трагедија Есхила, Софокла, Еурипида, појављује се у време грчких победа над Персијанцима, у јуначкој епохи

малих републиканских градова, у часу великог напора којим постижу своју самосталност и утврђују свој утицај на цели просвећени свет. Онда видимо како нестаје и ње са нестанком те независности и енергије, када оронулост карактера и македонске победе предају Грчку туђинцима“. „Овако, дакле, постављамо правило да за разумевање уметничког дела, уметника и уметничке скупине, треба тачно замислити оно стање духа и обичаја времена коме су припадали. Ту се налази последње разјашњење, ту лежи првобитни узрок који одређује све остало“.

То су дакле основе Теновог схватања задатака филозофије уметности. Ту је он дакле доследан позитивиста. Он збиља испитује само „дате појаве и њихове односе“, — које сматра резултатима непроменљивих природних закона, — он себи поставља за задатак да открије те законе, али први узрок и последње разрешење не тражи ни у оквиру тих закона ни ван њих. Ето то је његова „естетичка ботаника“, која нити што негира ни афирмира, већ само констатује.

Пре него што се, са становишта данашње науке, овом учењу додаду неопходне оградe и коректуре, потребно је признати да је оно претстављало огроман напредак у упоређењу са дотадашњим теоријама уметности. Од својих претходника, уметничких естетичара који су се губили у фантастичним апстракцијама и китњастим литерарним трактатима о лепом, Тен није имао да научи ништа. Уместо емпиричких и научних открића, он је примио у наслеђе збрку поетских импровизација, чија је основна карактеристика била догматичност и неумољива искључивост. Сваки од тих естетичара сасвим у духу читаве идеалистичке филозофије имао је свој сопствени систем. Тај систем не само што се није обазирао на раније, већ је аргументи искључивао све остале. Море дефиниција уметности, исто толико дефиниција лепога. Ничег заједничког међу њима осим можда то што су сви били подједнако спекулативни и научни.

Да би створио солидни научни фундамент своје истраживању, Тен је у првом реду морао заборавити на све што је од својих естетичких претходника сазнао. Морао је раскрстити с прошлошћу и почети градити сасвим из темеља, без обзира на високе и усамљене куле естетичких система, које су поносно пловиле по облацима.

Када се то узме у обзир, онда уистину запањује оштроумност његових излагања, широкогрудост његовог постављања проблема и далекосежност његових закључака. Било да говори о античкој уметности, готици или Ренесансу, он ће вас увек на исти мајсторски начин приближити средини, времену и стилу о коме говори — и у многоме ће вам помоћи да разумете ту уметност. Ви ћете, дакле, из његовог излагања сазнати више, много више, него из свих ранијих историја уметности — а поготову из естетичких теорија. Али нећете сазнати све оно о чему вас може обавестити данашња социологија уметности.

То је одређено већ самим ставом који Тен има према науци и према животу — позитивизам. Задатак науке је да испитује законе по којима се управљају животне појаве, и то је све. Смисао — први узрок и последње разрешење она не тражи. А зашто? Зато, да би га учинила друкчијим, да би га променила, да би га створила бољим. То би био одговор који би се морао применити и на све науке, па и на науку уметности. Међутим, његова уметничка ботаника, у својој девичанској гордости и непристрасности, остаје неприступачна овом искушењу. Она само конфронтира, констатује и класифицира. Њен је циљ — учинити дату уметност или дату уметничку појаву — људима разумљивом. Али зато, у ком циљу, у коју сврху — то је не интересује. Тен заборавља да људи могу с истим интересовањем испитивати међу собом различите па и супротне, појаве прошлости, — али не и са истом флегмом или једнаким жаром конфликте садашњости, у којој активно учествују они заједно са својом уметношћу. Ако је чињеница да се уметности „јављају, како каже Тен, и нестају заједно са неким стањима духа и обичаја за које су везане“, да се дакле на терену уметности одигравају они исти сукоби које срећемо у друштвеној стварности, — онда нам не може бити свеједно којим смером се развијају ти сукоби, да ли у правцу побољшања или погоршања живота већег броја људи. Ми се, дакле, морамо извући из своје фаталистичке неутралности и определити за оно прво или (евентуално) друго решење.

Али тиме бисмо друкчије схватили не само задатке естетике него и задатке уметности. Међутим, то Тен није могао схватити јер није разумео основну структуру друштва, законе друштвеног развоја, класну хијерархију друштва и борбу класа као импулс историских промена. А како није схватио класно друштво, остао му је, наравно, стран и проблем класне уметности. Посматрајући друштво апстрактно као хомогену целину, као „свет“ и „околину“, — он је морао преценити удео расе у формирању карактера и талента појединца, као и улогу појединца у развоју друштва. На тај начин се он опет враћа генију као крајњем образложењу уметности, — уместо да генија образложи друштвеним околностима. Пада дакле у идеализам тј. у контрадикцију са својим основним начелима. И зато објашњавајући Микеланђелове деформације стварности каже: „На тим протегнутим људима, а особито на тим женама, што спавају или се буде, односи делова нису исти као код живих људи. Тавких нема ни у Италији. Тамо ћете наћи лепо одевених младића, сељака са светлим очима и дивним изгледом, али ни у једном селу, ни на каквој свечаности, ни у једном атељеу, било у Италији или на другом месту, било данас или у XVI столећу, ниједан живи мушкарац или жена није ни налик на разбеснеле јунаке, ни оријашки очајне девице што их је уметник сместио у надгробну капелу. Те типове је Микеланђело нашао у властитом генију и у властитом срцу. Да се догле дође, требала је душа праведника који размишља сам са собом, жестока и племенита душа,

коју су усред покварених и мекопутних душа разјаривала издајства, глачења и неизбежна победа тираније и неправде (Философија уметности).“

А за Рубенсов „Кермес“ каже да је у њему битно то што је Рубенс ту проширио телеса, накривио слабине, осветлио образе, рашчупавио косе, ужарио очи итд. како би приказао пијанство и поезију простог обилног живота, — да одмах дода:

„Пребујна одвећ гојена природа била је склона стварању тако грубих великих телеса и навика, али је успела само допола. Други разлози су се умешали да обуздају провалу веселе и путене енергије. У првом реду сиромаштво.“ — Укратко, људи нису били онакви какви би могли бити да није било разлика у социјалном положају, те како „природа није могла довољно обележити карактер, требало је да је уметност допуни“. И заиста, — дословно закључује Тен: „Уметности је сврха да основни карактер средине изнесе на светлост, и кад уметност преузима ту задаћу, то значи да је природа у заостатку — јер карактер у природи врши само превласт. Она даје облик истинским предметима, али не потпуно. Његову делатност омета и сапиње уплитање других узрока. Он се није могао довољно јаком и довољно видљивом белегом утиснути у предмете који носе његову ознаку. Човек осећа ту празнину, — и да би је допунио — он проналази уметност.“

Али у коју сврху треба да је допуни — то Тен не каже. А да је то једно од најважнијих питања социологије уметности, није тешко доказати. Јер остаје отворено питање: како треба природу допунити и уколико један Рубенсов „Кермес“ не значи пре фалсификат стварности него борбу за бољу будућност.

Али, упркос, свима тим недостатцима, који су спречили Тена у жељи да изгради темеље социологије уметности, упркос томе што није погодио праве задатке уметности на једној а социологије уметности на другој страни, што није уочио класност друштва и значај индивидуе у уметности и друштву, што је често падао у идеализам, — сасвим је неоспорно да је његов удео у изградњи социологије уметности ванредно велики, а његова историска и антидогматска концепција естетике — односно „философије уметности“, најзначајнији податак за даље усавршавање и изграђивање социологије уметности као самосталне науке.

Тачно 20 година после појаве Тенове философије уметности (која је завршена 1869 године — и била предмет дугих полемика и бројних памфлета) — појавило се друго историско драгоцено дело из области социологије уметности: „уметност са социолошког гледишта“ — Жан Мари Гијоа (Париз 1889).

И она је, као и Тенова, пробудила велику пажњу. Како је за научну литературу ове врсте још онда владао огроман интерес, доказује и то што је за 6 година то дело доживело равно 30 издања, — што значи да је просечно сваке године 5 пута штампано.

Прожет читавим бићем љубављу према човеку, оданости социологији и дивљењу према напретку природних наука, Ж. М. Гијо, као типични претставник радника XIX века с поносом говори у уводу своје прослављене студије о прогресу који је човечанству донео његов век:

„Највећи задатак XIX века био је у томе да уздигне друштвену страну не само људског појединца већ и сваког живог бића, тј. ону страну коју је себични (механички) материјализам претходног века сувише био запоставио.“ „XIX век завршава се проналасцима можда још лоше формулисаним — али на моралном подручју исто тако важним као што су били астрономски проналасци Њутна и Лапласа“. „Он је засновао научну психологију и социологију, као што је XVIII век засновао физику и астрономију“. „Социологија, која ће бити прожета моралом и естетиком, биће сложенија од астрономије, каже Гијо, и баћиће нову светлост на метафизику.“

Тим уводом Гијо је припремио терен, да би прецизирао своје схватање задатака естетике као науке о уметности посматране са социолошког гледишта. И он каже:

„Естетика у којој се кондензују осећања и претставе времена не сме остати страна овој промени у наукама и утицају друштвене мисли, који је у порасту. Као и све остало, мора и схватање уметности у што већој мери доприносити људској солидарности, која је (такође) у порасту, узајамном додиру свести, телесне и душевне симпатије, кроз коју живот појединаца тежи тиме да се стопи са животом заједнице“.

Као што видимо, ни трага више од оне Теневе пасивно-неутралност. Гијоова естетика далеко је од тога да буде уметничка ботаника; она је себи сасвим јасно истакла циљ и задатак. Карактер уметности је, по Гијоу, троструко друштвен: најпре 1) с обзиром на порекло: уметност постаје у друштву, ван друштва је нема, а њени почеци везани су за почетке друштва, затим 2) с обзиром на сврху: као специфично друштвена појава, уметност је у својим задацима везана за друштво, она постоји због друштва, и најзад, 3) с обзиром на своју суштину.

Од тих трију друштвених ознака уметности којима се бави Гијо у својој наведеној студији, најзначајнија је за њега ова трећа.

Друштвено порекло уметности и друштвене задатке уметности врло добро је познавао, апстрактно узевши, и сам Тен. Али корак даље, који је после Тена учинио Гијо (то је већ други корак) јесте покушај да се објасни друштвена суштина уметности. „Уметност је, каже Гијо, осећајно проширење друштва на сва природна бића, па и на она која замишљамо да постоје ван природе, коначно и на бића која су измишљена људском маштом. Уметност уздиже индивидуални живот тиме што га спаја са ширим животом универзума“.

Тако Гијо долази до свог трећег закључка, који је остао непознат Тену, до закључка, наиме, који Тен није могао извући, јер није

ни поставио питање циља и задатка уметности. На то питање Гијо одговара: „Коначни резултат уметности, као и морала, јесте у томе што она одузима појединца њему самоме и поистовећује га са осталима“. Не можемо пропустити а да овде не упозоримо на упадљиву сличност између Гијоове мисли и друге једне идеје, изражене у познатој Плехановљевој књижи о Чернишевском, где се каже: „Васпитање човека у духу моралности јесте баш у томе да за њега постану инстинктивном потребом поступци корисни за друштво“. — Добро је поменути да је Чернишевски, поред Белинскога, који је тврдио да је сврха уметности да буде уџбеник живота, и Писарова, који је прогласио „уништење естетике“, — био један од најнапреднијих духова, чији се рад дотакао и изучавања уметничких проблема. Он је према Плеханову естетику ценио као рехабилитацију стварности, као средство за борбу против оних маштања у којима понекад човек живи и која му сметају да гледа на стварност трезним очима.“ „Другим речима, каже Плеханов, он је хтео користити естетику, претходно постављену на чврсту научну основу, за своје циљеве пропагатора напредних идеја „просветитеља“. Веома блиско овоме схватању, иако каткад завијено у религиозну терминологију, јесте уметничко схватање Лава Толстоја.

Али вратимо се нашем Гијоу. Пошто је одредио крајњи резултат — или циљ уметности, он поставља своју четврту тезу, по којој је „унутарњи закон уметности у томе да изазове естетску емоцију друштвеног карактера (природе)“.

Естетска емоција је, каже Гијо, од свих људских емоција најнематеријалнија и најдуховнија“. Али како је могуће, пита се Гијо, „ако је схватање туђег бола предигра нашег сопственог бола, како је могуће да тај бол може за нас постати извор извесног допадања?“ Па онда одговара: „Индивидуални бол не преноси се на другу индивидуу опет у виду бола; јер је могућно да се преношење нервних узбуђења компензира другим узроцима, да делује само као потстрек, па чак у неким случајевима да се појављује и у виду онога што називамо блаженством саосећања. Одлучно је притом то да осећај опасности који прети или осећање подношеног бола проузрокује и другом појединцу одбранбене покрете који су управљени према болном месту или ка опасности саосећајног учешћа у другога и да га се настојимо решити тиме што му помажемо“. „Механизам освете и механизам саучешћа имају, као што је још Спиноза утврдио, заједничку основу. Али, док задовољство у развоју тежи к томе да ишчезне, пошто постаје на основу узбуђења свих антисоцијалних осећања, који током цивилизације настају, саучешће побуђује у нама читаву скупину социјалних осећања најуравнотеженијих и најсистематизованијих.“

То је основи став Гијове социологије уметности и он звучи доста убедљиво. Али, кад Гијо на другом месту каже: „Ту се долази до појава које су веома блиске физиолошким појавама, где осећамо при-

јатност од енергичног трења коже или од поливања хладном водом, које на почетку изазива непријатно надражење — које се међутим брзо — уздицањем нервне снаге мења у пријатно, — „ми почињемо да сумњамо у правилност његовог схватања специфично друштвеног карактера уметничке емоције.“ А кад он каже: „Извесно је да ћелије организма које чине друштво живих јединки, морају треперити заједно и солидарно, — ако треба да пробуде укупну свест. Отуда је свака појединачна свест друштвена, а све што одјекује у читавом нашем организму и у читавој нашој свести узима на себе друштвени карактер“. — Нама најзад постаје јасна њихова грешка. Исто онако као што је материјализам XVIII века механички примењивао физикалне законе на све процесе, па и на органске, тако Гијо обрнутим путем вулгарно покушава и органске процесе објаснити социолошким. Овако схваћени социолошки принципи међутим подлежу онда накнадном деловању биолошких и физиолошких закона и, — сасвим разумљиво, — губе у истој мери од своје специфичности као и у случају вулгарне примене механичких закона на друштво.

И кад Гијо најзад каже: „Читаво друштво је само тежња да се одрже у равнотежи живи молекули из којих се оно састоји“ — ми добијамо убедљиву потврду о исправности горњег закључка.

Као ни Тен — Гијо није дакле уочио праву структуру друштва, специфичност његових закона у упоређењу са законом физиологије или механике, није схватио класно друштво, па ни класну уметност. И зато, интерпретирајући га, његов најбољи познавалац Алфред Фује, у његово име каже: „Реалистичка уметност има за последицу поступно ширење друштвености у том смислу што буди наше симпатије према најразличнијим људима, свих друштвених ступњева и свих вредности“.

Уколико осатје на том подручју, Гијо пада у догматизам и не успева да се уздигне изнад спекулативне метафизичке естетике. Ту је он дакле испод Тена, чија је метода историска и документарна, а не апстрактна и концептуална. Али већ у анализи генија као друштвене појаве Гијо добрим делом искупује своје раније грешке. И геније (као и сама уметност) по њему је троструко друштвен: 1) конкретно, с обзиром на дато друштво које генија условљава; 2) с обзиром на идеално измењено друштво, које генија ствара у својој унутрашњости — а које је спекулација могућем, и 3) с обзиром на поступно стварање новог друштва, тј. друштва генијалних слебедника који имитију и имитацијом остварују у себи више или мање његове новине. „Ту је Гијо захватио дубље од Тена и надмашио га у оштроумности. Његово схватање генија више би одговарало Теновом историском поступку него његовом спекулативном, — док би се Тенова концепција генија далеко боље снашла у Гијоовим апстракцијама него тамо где је.

Али његово апстрактно схватање друштва онемогућује му на сваком кораку да докраја правилно изведе добро постављене мисли.

Тако, на пример, говорећи о критици он изражава уверење да је дужност сваке критике да испитује само дело, а никако не писца; а онда, да је највећа врлина правог критичара способност симпатије и друштвености.

Говорећи о условима схватања уметника и уметничког дела, Гијо, невестан тога, неповратно стоји на становишту *Einfühlung*-естетике. „Да бисмо добро разумели уметника, потребно је, према Гијоу, ставити се с њим у везу; а да бисмо добро уочили особине уметничког дела, неопходно је пустити да нас прожме његова водећа мисао до те мере — да доспемо до саме душе дела или му душу позајмимо. „Ту исту мисао наћи ћемо у XVI глави Крочеове естетике под насловом: „Истоветност естетичног суда с естетичком репродукцијом“.

А да се *Einfühlung*-естетика и социологија уметности морају искључивати, о томе никад није сумњао ни сам Гијо.

Али не бисмо остали до краја објективни ако не бисмо признали заслуге које Гијо има за развој идеје о социологији уметности. Поред неоспорног напретка који његово дело претставља у упоређењу с Теновим, он се веома жестоко залагао за друштвену садржајност уметности и смело устајао противу ларпурлартизма: „Уметност ради уметности“, говорио је Гијо, примање чисте форме ствари, увек ће се завршити једноличним утиском празне илузије, утиском позоришта без циља и сврхе. Сем тога (она) претвара уметност у нешто за себе, затворено и усамљено без ичега друштвенога, а људско друштво нема интереса за пуку игру форми“. И на другом месту допуњава:

„Видећемо да је болесна уметност декадената обележена распадом друштвених осећања и повратком у социјалност. Насупрот томе права уметност иако при томе не саопштава морални и друштвени циљ — има своју дубоку моралност и своју дубоку друштвеност, која је јемство њеног здравља и животне снаге.“

Велики напредак бележи развој социолошке мисли у уметности појавом Вилхелма Хаузенштајна. После Тена и Гијоа, који су, може се рећи, проблем социологије уметности пре поставили него га решили — долази Хаузенштајн да у читавом низу импозантних студија донесе неоцењиво драгоцен материјал који ће богато потпомоћи решење проблема. Хаузенштајн је не само теоретичар уметности него и историчар. Он није остао на апстрактном спекулисању, већ је захватио уметничке појаве на њиховом врелу, — удубио се у студију историје и тек после детаљних анализа доносио закључке, изводио законе, класификовао и регистровао. Његова студија „Уметност и друштво“, у којој се бави проблемом социологије уметности, уствари је само извод из његовог великог дела „*Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*“. Ту је Хаузенштајн заправо само систематизовао низ ванредно суштилних и далекосежних закључака на које га је навела анализа огромног материјала претресеног у оној

другој књижи. По свом поступку, који је дубоко историски, он је дакле ближи Тену него Гијоу. Али он не поставља никакву дефиницију уметности. Не одређује циљ и сврху уметности не поставља апстрактно законе уметности.

Он полази од чињенице да је уметност једна специјална друштвена појава и да се као таква има посматрати и истраживати. Наука која је компетентна за то је социологија уметности.

Како уметност има своју грађу и своју форму, које се узајамно прожимају и наизменично подлеже променама које су заједничке читавом друштвеном развоју даног времена, то се уметност „може социолошки посматрати са два становишта: с обзиром на грађу и с обзиром на форму“. „Ово разликовање има само методолошку важност, ограђује се с правом Хаусенштајн, чим се налазимо пред уметничким чињеницама: то је разликовање смерова истраживања. Јер слика је, онаква каква постоји као нешто готово, целина која се не да више делити у грађу и форму. Ова деоба је научна апстракција.“

„Пошто је уметност форма, социологија уметности може тек онда заслужити своје име, ако је социологија форме. Социологија грађе је међутим могућа и потребна, али она није специфично социологија уметности, пошто социологија уметности може бити у правом смислу само социологија форме.“

Овде је Хаусенштајн под утицајем специфичности свог уметничког предмета. Исто онако као што су Мерингова разматрања о уметности везана специјално за литературу, док у осталим гранама уметности имају само релативан значај, — тако Хаусенштајнове поставке важе пре свега у ликовним уметностима, док су у литератури и музици мање применљиви. Отуда и овај нарочити значај који Хаусенштајн придаје уметничкој форми.

За социологију грађе, међутим, он каже да је по својој суштини заправо исто што и „општа социологија и стога припада више политичкој него естетичкој историји човечанства“. Чисто научна социологија уметности по њему је фикција. Социологија уметности се налази у царству живих стварности од којих живимо, нужно компликована емотивним уметничким вредностима. Сложено уметничко дело производи у организму човека сложено дејство. Такође се не може разликовати где престаје чисто разумско тумачење а одакле почиње чисто емотивно учествовање. Ми верујемо напр. да свесно судимо, али смо ипак, за нашу срећу (и за срећу социологије стила) подложни непотребној сили неког утиска који има своју ирационалну целину“.

„Али чим смо опет дошли до умирујућег отстојања, разумемо и нераздвојни однос грађе и форме сразмерно рационалним разлагањима. Постепено дознајемо да се уметност појављује увек само као обликовање извесног духа времена. Форма, упркос својим религиозним позивима и претензијама, не дела метафизичком слободом. Она је, штавише, увек највиша идеологија извесних материјалних дата.

која се називају животом. Тако је она, ако се хоће развити, везана за материјалне дате свога доба и ту, битно не чини никакву разлику да ли је неко доба живо и самовољно или антикварно, сентиментално, романтично. Али форма је затим и по себи условљено добро времена, тиме што не само актом избора грађе већ својом формалном феноменалношћу припада чињеницама времена једне културе.“

Хаузенштајн је дубље него ма ко од његових претходника прозreo функционалну повезаност уметности са развојем друштва. Он је у својим делима показао како је уметност органски срасла с друштвеном средином из које потиче. И он је, за разлику од Тена, Прудона, Гијоа и др., умео да одреди ужу друштвену област која предодређује уметност класнога друштва, а то је класа.

Тим својим сазнањем Хаузенштајн је заправо ударио не само сасвим нов правац него и основ социологије уметности, јер она до тада (нарочито у ликовним уметностима) није била, како он правилно каже, „ништа друго до хаос упола пречишћених појмова.“

То што је Тену онемогућило да остане конвенкентно историчар, што га је нагнало да прибегне доктринарству и делимично подлегне идеализму, то што је Гијоа осудило на спекулацију, што га је на сваком кораку свлачило у метафизику, и против његове воље приближавало концептуалистима, гј. проблем класности уметности, претставља главну снагу Хаузенштајновог дела.

И зато онде где се Тен задовољава простим конфронтацијама историских чињеница с развојем уметности, позивајући се искључиво на аналогију, Хаузенштајн без напора успева да открије оне дубље стваралачке импулсе који су неупоредиво мање зависни од „духа времена“ или „спекулације о могућем“ него од класних потреба и захтева тога друштва. „Барок је, каже напр. Хаузенштајн, идеолошки израз меркантилизма“. А меркантилизам је историско укрштање старог императивног феудализма са младом грађанском физиократијом.“ „Барок није реакција у полемичком смислу свакодневне политичке борбе, већ реакција у смислу дијалектичке историје, која увек напредује у тези и антители“.

Тако нам Хаузенштајн даје кључ за дубље разумевање уметничке прошлости. Али, потребно је рећи, Хаузенштајн на тај начин није исцрпао све проблеме социологије уметности.

У првом реду, он из анализе прошлости не извлачи никакве закључке, не поставља никакве тезе, не заступа никакве правце. Све на шта он пристаје, то је да призна да „у учењима која траже од сваког уметничког дела да свесно служи интересима времена лежи коначно дубоки смисао.“ Па одмах сем тога признаје да и у другој теорији „у филистарском објављивању ларпурлартизма лежи и против воље извештан смисао. Ако l'art pour l'art... значи претензију уметника да постане што је могуће формалнији, што је могуће апстрактнији, апстрактнији у смислу логике уметничке форме, израз свога времена, ако l'art pour l'art значи покушај превађања матери-

јалног у најспољашнију формалност, такоћећи прелаз ствари и њене душе из домена гравитације материјалног у домен гравитације формалног и све у духу живе нужде неког времена, онда је испуњен смисао уметности и једини могући смисао ларпурлартизма.“

Овде дакле Хаузенштајн у духу старих филозофа „интерпретира свет“ — како би рекао прослављени писац теза о Фојербаху, уместо „да га настоји мењати.“

У тој тачци Хаузенштајн је исто тако неутралан и пасиван као и Тен. Отуда тај скептични завршетак његове студије „Уметност и друштво“, где каже: „Ово може да буде у grubим потезима покушај социологије (ликовне) уметности“. „И почетни покушај продубљивања, извођења и сређивања остаје за сада оптерећен хипотезама. Чак је потребно признати и то да много од онога што је сад речено биће сутра доказано да је погрешно, а нарочито ће зависити од будућности обистињавања или оповргавања онога што је речено о новијој уметности.“ „Остаје, каже наивно Хаузенштајн, и надаље питање да ли ми уистину идемо у сусрет једном продуктивном колективизму — и да ли ће он, кад се буде остварио, носити собом уметност“.

Ова ограда доказује веома важну околност да је назор на уметност као дело целокупног назора на свет подложен свим предностима и недостацима. овога последњег. Када би Хаузенштајнов поглед на свет био доследније материјалистички, његов назор на уметност не би трпео од недостатака од којих трпи. Његова социологија уметности само је део социологије уметносне прошлости, а никако не општа социологија уметности.

Идеолошки непререо, местимично чак конфузан, Хаузенштајн дакле није умео искористити снагу коју му је давала његова материјалистичка концепција уметности, он дакле није био довољан дијалектичар. Али мада он сам није сагледао све конзеквенције социолошког посматрања уметности, његово дело послужило је као драгоцен материјал за даљу изградњу социологије уметности.

Схватајући недостатке Хаузенштајна и његових претходника, посветили су нарочиту пажњу проблему класне уметности мислиоци дијалектичко-материјалистичког филозофског правца.

Њихова полазна тачка била је ова: како је општа социологија заправо историски материјализам (тј. примена дијалектичког материјализма на историју) то је основни задатак социологије уметности примена методе дијалектичког материјализма на уметносну историју друштва. Доследна примена те методе условљава одређивање закона развоја уметности у друштву, прицизирање њене улоге и формулисање њених задатака. А самим моментом у коме је социолог уметности принуђен формулисати те задатке, задатке дане уметности у класном друштву, па дакле и класне задатке уметности постојећег друштва и постојећих класа у садашњости, свршено је с његовом неутралношћу.

Тако се социологија уметности својим најпретежнијим делом претвара у делима дијалектичкоматеријалистичких мислилаца у теорију револуционарне уметности.

Један од најзначајнијих мислилаца тога правца је Карло Витфогел, који је написао прву дијалектичкоматеријалистичку естетику. Ми смо на другом месту показали да је сам тај наслов контрадикторан, јер социологија уметности искључује естетику као науку о уметности, показали смо, сем тога, да Хегелова естетика, која није познавала проблем класне уметности, не може бити полазна тачка социологије уметности, којој је то основ. Показали смо, сем тога, да је сваки покушај изградње социологије уметности без претходног обрачуна са свим предрасудама концептуалистичке естетике осуђен на неуспех, на контрадикције и застрањивања, у идеализам. (Утолико мислимо да Витфогел на том пољу заслужује коректуру). Показали смо, најзад, да саставни део социологије уметности неизоставно мора бити анализа социјалног ефекта друштвене примене уметности, и анализа саме те примене (нарочито у социологији уметносне прошлости), пошто је неразликовање уметничког дела од уметности и претпоставка да се уметност без остатка садржи у уметничком делу основ фетишизма уметности.

Ако овоме додамо и потребу да се историја доктрина о уметности, као саставни део назора на уметност и компонента развоја уметносних стилова, социолошки испита, имали бисмо у најглавнијим тезима све важније проблеме социологије уметности. Зато нам неће бити тешко да закључимо да је:

а) *Предмет социологије уметности*: процес узајамног деловања друштвених фактора на развој уметности, и уметносних реализација на смер друштвеног развоја; да је *метода социологије уметности*, за коју смо рекли да претставља примену дијалектичког материјализма на уметности развој друштва, ео *ipso* — дијалектичка. А да је:

б) *Циљ социологије уметности*: да на темељу анализе свих међустепенова узајамног деловања друштва на уметност и уметности на друштво, формулише смернице даљег развоја уметности који одговара историској нужности даљег развоја читавог друштва, да дакле потпомогне незадрживи ход људске историје унапред ка остварењу захтева што већег броја људи.

Тако схваћена социологија уметности постаје, дакле, моћни фактор у борби за срећнију будућност човечанства.

САВРЕМЕНИ КОМПОЗИТОРИ НА ЛОНДОНСКОМ ФЕСТИВАЛУ (одржаном између 17 и 24 јуна 1938 г.)

Новаторство у историји музике најчешће је нераздвојно од скепске којом је примано. Та скепса није само израз неке духовне лењости публике, још мање плод њене случајне пристрасности, она је понајпре оружје доминације постојећег, освештаног, старог, противу свих покушаја преовлађивања нетрадиционалног, експерименталног, новог. И као што је средњовековна црква љубоморно присвајала духовну песму забрањујући људима изван свештенства, а женама уопште, да у њој суделују, тако је у новије време сваки преокрет у музичком развоју био скопчан са репресалијама од стране законодавца „музичког старог завета“ и његових присталица. Те репресалије осетио је на себи врло рано Бетовен — приликом премијере „Фиделија“ 1805; Вагнер на париском извођењу „Танхојзера“ 1861, Дебиси приликом премијере „Пеласа“ 1902. Упркос томе, ново и вредносно у њиховом делу победило је старо и сменило га у историском развоју. Савремено друштво судбину музички „новога“ утолико је изменило што је многе музичке новаторе оставило без крова а негде и без отаџбине. Култура је тамо остала без заставника. Самим тим се одбрана тековина нове музике идентификовала с одбраном културе. Зато је сваки напор у томе правцу данас од изванредно великог културног значаја.

Утолико су значајнији напори „Међународног друштва за савремену музику“, које већ 16 година систематски негује модерна музичка настојања. „Систематски“ не у ужем методолошком смислу речи, већ у смислу сталног старања да композитори 27 разних земаља бар једном годишње измене своја најновија схватања изражена у композицијама старим највише пет година.

Овогодишњи фестивал „Међународног друштва за савремену музику“, који је одржан у Лондону између 17 и 24 јуна, значајан је поред осталог и зато што је показао да су извесна основна стилска начела послератног музичког развоја дошла до своје готово дефинитивне кристализације. Кад ово кажем, мислим у првом реду на Антона Веберна и његово дело „Das Augenlicht“, за хор и оркестар. Члан Шенберговог бечког круга и његов блиски сарадник, Веберн је темпераментом друкчији од њега, а рано умрлог Албана Берга надмаша својим недостижним пуританизмом. Сва тројица подједнако су фанатични као присташе дванаест-тонског композиционог принципа, па

ипак код сваког од њих он има друкчију примену и значај. Док је Шенбергов конструктивизам у својој основи романтичан, иако привидна реакција на вагнеријанство, а Бергов изразито експресионистичан, Вебернов иде путем изналажења израза који би једно формално начело хтео да подигне на степен самосталне уметничке идеологије.

У томе смислу „Das Augenlicht“ претставља дефинитивну кристализацију дванаест-тонског композиционог правца. Кратка, поетски ванредно сублимирана, ова симболична пеома која говори о односу личности према спољњем свету, нашла је у Веберновој музици израз лишен све романтичне патетике, прегннантан и економичан у средствима којима се остварује а ипак раскошан у поетској садржајности, мелодиски рафиниран, хармонски једар, формално и звучно кристално блештав. Све ове особине као да су у опречности са природом 12-тонског композиционог принципа. Оне заправо одишу стваралачком слободом која је супротни пол 12-тонског „пантематизма“. И баш у томе је вредност овог Веберновог остварења, а уједно значај данашње фазе развоја овог композиционог правца који обележава Лондонски фестивал.

Друга импозантна стваралачка фигура, чија је соната за два клавира и ударачке инструменте значила догађај на Лондонском фестивалу, био је Бела Барток. Седа и племенита уметничка физиономија овог композитора одаје борца који је током читавог свог живота настојао да буде оно што је данас: младалачки ватрен поборник „новог“ у музици, неуморни истраживач неутрвених путева композиторског израза, песник ретке ширине и полета. Развојна линија којом се кретао Барток није само траг његовог индивидуалног усавршавања, она је у знатној мери и линија развоја модерне европске музике од оног раскршћа са кога је романтизму довикнула „збогом“, до наших дана. Јер, ма како Бартокова музика изгледала лична и самоникла, она одише оним истим сукобима, борбама и проблемима на којима израста модерна музика највећег броја данашњих културних европских народа. Код њега срећемо на почетку жестоку опозицију према романтичарском схватању тоналитета, затим снажно подвучену тежњу за изразом ослобођеним традиционалне форме, најзад веома развијен смисао за искоришћење ритма као најсуштинскијег елемента модерног музичког израза. Све ове особине остварене мајсторском техником налазимо у његовој сонати за два клавира и ударачке инструменте изведеној на Лондонском фестивалу. Ту има и оне паганске примитивности његовог „Allegro barbaro“, дивље осећајности првог клавирског концерта и полифоне зрелости петог гудачког квартета. Зато није погрешно ову сонату уврстити у ред оних његових дела која значе најдефинитивнију форму његовог композиторског стила.

Појава Паула Хиндемита са фрагментима његове опере „Mathis der Maler“, на програму Лондонског фестивала обележена је такође као значајан догађај. Она пада непосредно после Хиндемитовог де-

финитивног одласка из Немачке и ускоро после објављивања његових теориских радова, који су побудили велико интересовање у међународном музичком свету. Уметник који је као буктиња заблестао у послератном хаосу својим талентом начинио је врло стрм лук, после кога се у благим завијуцима почео спуштати према основи са које је пошао. Има стваралаца који откривају нове путеве у музици, а има и таквих који утрвеним путевима проносе кроз свет своје раскошне дарове. Хиндемит припада овим последњим. Никада он није био новатор, али је ипак творац значајнијег дела од онога што се разуме под послератном немачком музиком. У фрагментима опере „*Mathis der Maler*“ који су на фестивалу изведени Хиндемит је диатоничан по мелодици, тоналан у хармонији, конвенционалан у форми. Али и поред тога његова музика живи, она је свежа у изразу, нова у динамици и као таква одраз борбе једног снажног композитора са оградама и конвенцијама које му намећу традиције и предрасуде. У томе је Хиндемит антипод Бартоку. Али, онако исто као што је Барток идући правом линијом дошао до циља, тако Хиндемит идући у луку долази у „*Mathis der Maler*“ до кристализације свог уметничког израза.

Упркос својој младости, Игор Маркијевич (коме је тек 26 година) данас је једно велико име, један снажан талент и заставник једног уметничког покрета. Томе покрету био је до 1917 године на челу Стравински. Доцније се у њему пролазно задржао Прокофијев. Данас је Маркијевич ту усамљен. То је онај специјални вид музичког експресионизма који датира од „Посвећења пролећа“. То је она пасија трагања за исконским егзалтацијама, за упорним психолошким изненађењима, за пркосом свему што је симетрија, што је конвенција, што је освештано, дневно и свакидашње људско, а не праљудско или надљудско. Више него ма у којем од његових ранијих дела, више него у делима „Икаров узлет“, „Лепсон“ и „Изгубљени рај“, у његовом симфониском делу „Нови век“, долази до правог израза овај дивљи експресионизам. Инструментална палета Маркијевича равна је безмало оној Игора Стравинског. Његов рафинирани инстинкт за облик издиже га изнад многих његових узора. Он је суверен у своме занату. Међутим, зар није сиптоматично што се на овом послу налази без присталица и помагача. Свакако, ако је изражајној техници једног уметничког правца више стало до једног гона него до мелодије, ако јој је важнији низ независних фрагмената од органске целине, ако хармонији претпоставља боју, свакако да тај уметнички правац није далеко од исцрплења својих потенцијалних могућности, од сваког прогреса и усавршавања. „Нови век“ је у том погледу један од последњих домета и једна од последњих могућности, дакле и ту кристализација дугогодишњег искуства.

Ернст Кшенек, онај исти композитор који је пре десетак година нарогушио противу себе сав конзервативни Беч својом пркосном опером „*Jonny spielt auf*“, који је обишао све европске естраде

са својом каприциозном симфонијетом, који је преплавио издавачке излоге делима чија виртуозност стоји у обрнутом односу према стилској уравнотежености, који је затим учинио нагли заокрет у воде Шенберговог пантематизма (у коме се задржао зачудо доста дуго), и чија је уметничка идеологија — отсуство сваке идеологије, понудио је жирију за лондонски фестивал своју „Кантату о пролазности земаљскога“ за хор и клавир. Као и она ранија његова дела, и ова Кантата је амалгам сасвим разнородних стилских елемената. Идејно је то индивидуалистички бунт противу пролазности, али истовремено убедљива осуда рата; крајње решење, међутим, као да није у рукама човека, јер он завршава усрдном молитвом богу. Стилски је кантата најближе бечкоме кругу, али се на свакоме кораку сусрећу остади једне веома радознале природе којој је остало у навици да завирује у туђе излоге. Као и у ранијим делима, и овде фрапира лакоћа и виртуозност којом је од прве до последње ноте спроведена изградња основне замисли.

Савремена чешка школа имала је на лондонском фестивалу највидљивији успех (потпуно заслужен, уосталом) и неколико репрезентаната. Ту је најпре Вићеслава Капралова са својом „Војничком симфонијетом“. Под двоструким утицајем Леоша Јаначека и модерне француске школе ова млада Чехиња остварила је дело коме је важнији замах од детаља, спољни патос од медитације, тонска боја од унутрашње психолошке садржине. Међутим погрешно би било мислити да је њена симфонија површна, бесадржајна или слаба. Напротив, то је дело зналачки замишљено једним пенушавим талентом који обилује идејама колико свежим толико лаким, али који не тражи у музици проблема. За њу је музика смех, звук и крик — она не жели да уз музику мисли, још мање да пати или да се бори. То су премисе из којих се једино може донети суд о њеном стварању. А када се отуда пође, мора јој се признати да има шта да каже и да то казује убедљиво и лако увек свесна онога што хоће и увек разумљива.

Друкчији је Иша Крејчи, чије смо песме чули на једном од камерних конферата. Ни њега не привлачи музичко резоновање. Конструкција му је страна. Он не иде за архитектонском проблематиком. Али, за разлику од Капралове, његова музика је психолошки продуљена. Звучи чешких песама, њихов народски хумор, њихов шеретлук и бодрост одишу Крејчијевом композицијом. У њој има оне Јаначекове тежње да се зађе у суштину мелодиске дикције народног говора, да се очува дух и карактер народне уметности уз припомоћ савремених композиторских изражајних средстава.

Франтишек Бартош је још контемплативнија природа. Његова „Музика за радио“ је по самој својој предилекцији проблем. Њен композитор настојао је да створи нов облик партитуре у којој инструменти играју своје улоге пред микрофоном. Принципи звучне и динамичке равнотеже прилагођени су погодбама механичког преноса звукова преко радио-таласа. Нарочито радикалне измене претрпела

је група ударачких инструмената, чији број и начин употребе је Бартош видљиво ретуширао у односу на уобичајену подијумску равнотежу.

Виктор Улман, чешки Немац, оптерећен је знатно више од својих колега Чеха резонерством у своје „Квартету из 1935 год.“ који је изведен на фестивалу. И сами називи појединих делова то показују: тема са варијацијама, фантазија и fuga. Међутим, и поред старих облика Улман је настојао да пружи нову садржину, што му је нарочито у мелодиском погледу пошло за руком, где је остварио стурно удртану линију благо атоналне хипдемитовске мелодике.

Модерну музику чешке школе заступали су најрадикалније Летонац Јароним Качинскас у своје „Нонету“, словеначки колега Славко Остерц у своје „Симфониском ставу“ и потписани „Песмама за сопран, обоу, кларинет и фагот“ на текстове Пеи Ло-Тјена и Радована Зоговића.

У Качинскасовом „Нонету“ дошао је до израза Хабин нетематски композициони принцип, који са традиционалним музичким формама има само једну заједничку црту: принцип контраста. На бази тога принципа изграђују се облици у којима нема понављања, нема разрађивања мотива или тема, нема секвенца ни мелодиских ни хармониских. Током читавог дела развијају се мисли без реминисценција, увек унапред. Качинскас је по предиспозицији полифоничар.

Остерцов „Симфониски став“ је такође нетематски конципован. Али за разлику од Качинскаса, који је доследно полифоничар, Остерц настоји да освежи музичку форму духовитим персифлажама старих шаблона уносећи у симфониски став виолинску каденцу и облигатни клавир.

Не мањи успех од претставника чешке школе имали су Роберт Герхард и Јулијан Баутиста, који су репрезентовали шпанску савремену музику. Први, симфониским делом „Албада, интерлудиј и данса“, други песмама на стихове Гарсие Лорке. Обојица показују дубок интерес за шпански фолклор, коме приступају с љубављу и реалним композиторским осећањем. Не само од енглеске публике него и од критике примљени су са највећим похвалама.

САВРЕМЕНА СОВЈЕТСКА МУЗИКА

Уметност у Совјетском Савезу има сасвим посебне услове развјетка, посебне задатке и посебан значај. Као огледало стварности и њен производ, свака уметност открива изворе на којима у тој стварности црпе, хоризонте којима стреми, прилике у којима живи и интересе којима се руководи човек, ове или оне средине, овог или оног доба. И, као у свакој уметности, у совјетској уметности огледа се њена стварност. А та стварност је друкчија од свих осталих савремених и историских стварности, па је разумљиво што се и њена уметност битно разликује од осталих.

Из посебних услова развјетка произлазе посебни задаци и посебан значај уметности у Совјетском Савезу. Писац „Филозофских бесежака“ овако их формулише:

„Уметност припада народу. Својим дубоким коренима, она треба да урасте у радне масе. Треба да сједини осећање, мишљење и вољу тих маса и да их уздигне. Треба да пробуди у њима уметнике и да их развије“. Али „без јасног поимања тога да се само тачним упознавањем културе, изграђене читавим развојем људства, само њеном преградњом може изградити култура радних маса, без јасног поимања тога, овај задатак нећемо решити. Култура радних маса неће се појавити као да је искочила незнано откуд, неће се појавити као изум људи који себе називају специјалистима културе радних маса... Она се мора показати као законито развијање оних наслага које је човечанство изградило“...

Посебан значај уметности у Совјетском Савезу проистиче из посебних услова њеног развјетка и из посебних задатака који јој се постављају. А самим тим је речено да су резултати овог настојања могли бити постигнути тек у развојном процесу друштва и уметности, у процесу њиховог узајамног прожимања.

Већ више од двадесет година изграђује се Совјетски Савез, подижу се његови културни услови развјетка, расте његова уметност.

Тешко је живећи изван Совјетског Савеза, до детаља тачно приказати динамику, темпо и обим развјетка совјетске музике. Зато вам морам скренути пажњу и замолити да од мене у овом излагању не очекујете друго до лапидаран пресек најважнијих, више-мање и изван Совјетског Савеза познатих момената у развоју совјетске музике. У излагању оних појава које дубље задиру у односе из којих су те појаве проистекле, — за које је моје непосредно искуство било недо-

вољно, ослонио сам се на податке сређене и систематизоване у студији чувеног музиколога Здењека Неједлија, бившег шефа катедре за музичке науке на Карловом Универзитету у Прагу, који сада живи у Москви.

I.

Из данашње ретроспективе посматран, развој музичке уметности у Совјетском Савезу није се одвијао по строго утврђеној линији. Основне смернице биле су додуше назначене. Али за њихово спровођење у дело требало је времена и искуства. То искуство стицано је у сталном додиру са стварношћу. А та стварност била је не само терен за изградњу, већ и поприште борби. Друштвени преображај довео је на управу земље народ. Али његови противници, иако савладани и у мањини, нису аплаудирали победиоцу, већ су повели борбу или, тачније, наставили је у промењеним приликама и односима. Та борба била је управљена противу свих идеја, планова и подухвата за изградњу новог друштва. Она није бирала средства. Најрадије је дејствовала скривена под плаштом идеологије у којој се мисаони процес изражава тоновима а не речју, била је најпогодније тле за прикривено дејство те разорне борбе. Отуда је музика најдуже била њена жртва а развитак музике изузетно успорен.

Као превасходно царска, великашка и племићка дисктракција, уметничка музика пре Револуције је само по изузетку напуштала замкове, салоне или естраде привилегованих концертних дворана. Највеће музичке институције, Велика царска опера, Царски државни конзерваторијум и Филхармонија стајали су под покровитељством, дакле под надзором, највиших државних органа. Музички радници, нарочито педагози и извођачи, васпитавани су у духу који је дијаметрално супротан духу који је завладао после Октобарске револуције. Уколико и изван музике нису служили царском режиму (а било је и таквих) предреволуционарни музички радници остајали су ограничени као специјалисти којих се буре друштвеног живота нису тидале нити дотичале. То је био елеменат који се после Октобра 1917 затекао на водећим положајима музичког живота. Потпуно је дакле разумљиво што се тај елеменат тешко сналазио у новим приликама и што је имао премало склоности да разуме нове потребе друштва. С друге стране, међу музичарима који су се позитивно односили према социјализму, није било довољно теоретски образованих људи који би конзервативним музичким професионалцима супротставили конкретне задатке у складу са новим приликама. Тако се може објаснити и парадокс да су чак 1922 године у учионицама Московског конзерваторијума нађене на зидовима оне исте иконе које су још за време царизма тамо намештене. А кад је то било могуће, не треба се чудити што су најважнија предратна музичка гласила, готово без изузетка, наставила излажење и после Октобра. Највећи предратни музички

часопис, потпуно официјелан за време царизма, „Рускаја музикалнаја газета“, продужује мирно у истом духу као и раније. Ипак са једном разликом. Док на Револуцију од 1905 године уопште није реагирала, „Рускаја музикалнаја газета“ после 27 фебруара 1917 очекује да ће „нови путеви владе неоспорно изазвати и нове форме уметничког живота.“ Међутим, какве су то форме које је очекивала најбоље се види из првог корака који је она сама предузела: стварање нове химне која је имала да буде „патриотска и ванпартиска“. Али већ у јулу исте године после привременог неуспеха устанка, „Рускаја музикалнаја газета“ звони на узбуну и тражи да се народ „културним средствима одврати од митинга и манифестација“. Још негативнији став према новим догађајима заузимају остали музички листови и часописи: „Музика“, „Музикални современик“, „Музика и пјеније“. Тако „Музикални современик“ подиже свој вапијући глас: „Какав може бити однос према данашњој уметничкој стварности до чисто занемаривање или патетично нарицање над прошлосту“. Тек у јесен 1918 влада је забранила такве провокације. Но за многе од тих часописа ова забрана није била ни потребна јер није више било читалаца па су сами један за другим обустављали излажење још пре одлуке о забрани.

Период између Октобра 1917 и 1924, кад ступају на снагу одредбе „Нове економске политике“ — „НЕП“-а, у музици карактеришу углавном две развојне тенденције: једна је регресивна, са музичарима скупљеним око часописа „Мелос“, а друга прогресивна, коју носе музички радници окупљени око нове „Музике“. Мелосовци су продужење настојања и тежњи предреволюционарних декадената и формалиста. Њихов став према актуелним догађајима је негативан. Игор Гљобов, њихов идеолог, јадикuje: „У историској испразности, у сфери дана, руска уметност је изагнана, прегажена је, јер у калу бесмислене безобзирности према правим културним вредностима нема места поштовању људскога стварања“. А те праве вредности припадници групе око „Мелоса“ замишљају у музици, у јединству религије и музике. И зато други њихов претставник Владимир Гипиус каже: „Тамо где има религиозности влада музика у литератури: поетика над реториком. Религиозна култура пева, безрелигиозна се приклања прози“. Није тешко погодити да је од оваквог схватања до антропозофије Рудолфа Штајнера само један корак. И збиља, теоретичар Сабањев, који ће се касније одрећи својих заблуда, у часопису „Ритам“, увелико се позива на овог модерног Диринга. Али док су „Мелосовци“ из нове совјетске стварности бежали у метафизику и мистику, неспособни да поведу и уздигну музички живот на ниво нових животних услова, сама Совјетска влада мимо њих преузима организацију културе у земљи. Тако се по њеним инструкцијама у јулу 1918 образује музичко одељење „Народног комесаријата за просвету“, тзв. „Наркомпроса“. Већ прве резолуције овог одељења постављају конкретне задатке. Потребно је „открити народу могућност да узме учешћа на једном од највећих извора културе, лепоте, одважности и ра-

дости као што је музика“. А прва свесавезна конференција „Пролеткулта“, која се одржава у септембру 1919, доноси следећи закључак: „Помоћи радним масама у савлађивању музичког блага човечанства; борити се са сурогатима музике... углавном преко препорођене народне песме и најбољих творевина новог музичког стваралаштва; саучествовати у манифестацијама настајућег колективног и индивидуалног стварања радног народа у изградњи музичке уметности путем потпоре репродуктивних и продуктивних уметничких снага.“ Али ову декларацију потписао је као претседник А. Лурие који је до недавно важио као један од типичних претставника формалиста.

У недостатку образованих музичара и овде су се постепено почели увлачити бивши „Мелосовци“, међу којима ускоро видимо и самог Игора Гљебова. Томе се углавном има приписати колебање, идеолошка несигурност и често теориско и практично застрањивање које је у почетку пратило рад музичког одељења „Наркомпроса“. Ту су се често комбиновале ствари које се искључују. Модернистичка стремљења декадентних формалиста са реалистичким настојањима револуционарних музичара. Тако се временом сви дојучерашњи конзервативци и реакционари заклањају револуционарним фразама да би наставили акцију прикривене саботаже. Али и поред свих недостатака и сметњи, свесних или несвесних, улога музичког одељења „Наркомпроса“ била је значајна и у том првом периоду изградње совјетске музике јер је захваљујући њему много учињено на распрострањивању народне музике путем стварања радничких клубова и аматерских музичких установа.

II.

Друга фаза у културном развоју Совјетског Савеза почиње „НЕП“-ом. Дозвола за улазак страног капитала, која је у историској перспективи значила предак за следећи велики корак ка приступању изградњи социјализма, допринела је подизању животног стандарда народа. Удобнији и безбеднији живот као и контакт са иностранством, који је за време блокаде био потпуно обустављен, схваћени су међутим од непријатеља социјализма као слабост и дали повода разгарању свих оних притајених разорних снага са чијим смо се деловањем на музичком плану већ раније били упознали.

Они исти „современици“ који су некад кроз часопис „Музикални современик“ водили борбу противу свих конструктивних настојања за изградњом совјетске музике сад поново дижу главу. Њихов главни претставник је сада Виктор Белајев. Некадашњи уредник „Музике“ објављује сада чланак под насловом: „К новим берегама“ — ка новим бреговима — у коме се изјашњава за напредак у музици, али тај напредак види у пресађивању западноевропске модернистичке музике на совјетско тле. Он се залаже за успостављање контакта са „Интернационалним удружењем за савремену музику“ које је 1922

године основано у Салдбургу. У сарадњи са Гљебовим и Сабањејевим, Белајев пропагира формалистичку европску музику и оснива „Асоцијацију савремене музике“ која је пандан „Интернационалном удружењу за савремену музику“. Преко те асоцијације он успева да доспе до музичког одељења Државног издавачког предузећа (Госиздат) и до Московског конзерваторијума, тако да већ 1925 године иде као званични претставник совјетских музичара у Праг на фестивал „Интернационалног удружења за савремену музику“. Убрзо затим његов једномишљеник Сабањејев објављује чланак под насловом „Музика је музика“ у коме каже да је музика „чисто звуковна организација“. Музика, по њему, не садржи никакву идеологију и не може је садржавати. Дакле, Сабањејев изражава управо ону исту мисао коју можемо код нас наћи у чланку Рихтмана у последњем броју „Печата“. То је убедљива потврда оне познате мисли једног од најавторитативнијих претставника дијалектичког материјализма, која гласи: „свако политичко издајство почиње ревизионизмом теоретских основа марксизма“. А Сабањајев наставља: „Сви они који воде идеолошку борбу на музичком фронту су демагози... Руска музичка култура стоји пред процватом буржоаске музике и ми смо дужни у томе расцвету суделовати... Основни проблем руске музичке културе је контакт са Западом, јер само Запад може да подигне руску музику, да технички наоружа ову заосталу музичку културу“.

Тако су се понели сви они који нису били у стању да схвате прави значај „НЕП“-а, који су у њему видели „дефинитиван повратак капитализму и буржоаској култури“. Тако је изгледала она етапа развоја совјетске музике која се одиграла за време трајања „НЕП“-а.

Али иако је застој у изградњи социјализма, који је привремено допустила „Нова економска политика“, створио на културном пољу услове који су омогућили свим заостајима грађанске културе да избију на површину и готово завладају културним животом Совјетског Савеза, не може се рећи да и у то време није било свесних културних радника који су добро знали да је то привремени уступак којим се треба користити, прикупити снаге да би се у следећој етапи одлучно учинио крај свим злоупотребама културе и идеолошким застрашењима. Тако се у сенци демагошких егзибиција формалиста у самим радним масама почињу окупљати снаге за борбу против културног дефетизма. Тако на њихову иницијативу, Музсектор Госиздата почиње издавати часопис „Музикалнаја Нов“. Уз неофицијелну потпору владе овај орган почиње индиректну борбу са „современицима“, тј. западњачким формалистима у совјетској музици. Он се не упушта у теориске дискусије, али преузима на себе организационе задатке. Његова делатност је веома корисна, али се убрзо показује као недовољна. Зато његови сарадници и пријатељи насупрот „Асоцијацији савремене музике“, оснивају „Асоцијацију пролетерских музичара“. Осврћући се на досадашњу активност свога часописа „Музикалнаја Нов“, ново удружење, у једном прогласу каже: „Основна

ливија идеолошког програма „Асоцијације пролетерских музичара“ испољавала се у часопису само делимично... убудуће... целокупан материјал листа... треба да буде организовани центар око кога се испрва окупљају најнапредније снаге из круга пролетерских музичара да би им се постепено приближила сва остала пролетерска и радна маса. „И збиља, резултати овог настојања на организационом плану убрзо су се показали. Све више расту организације радничких музичких клубова, аматерских удружења и кружока који су кроз прожети пролетерским духом. На теориском пољу „современици“ су далеко надмоћни и часопис „Музикалнаја Нов“ није у стању да им се супротстави. После његовог обустављања и једне доста дуге паузе од скоро две године, група пролетерских музичара почиње издавати нови лист под називом „Музика и Октабр“, — 1926 год. Њему се придружује и фракција напредних професора Московског конзерваторијума. Тако пролетерски музичари добијају појачање из редова професионалних музичара у којима су до сада оскудевали. Ова фракција оснива два часописа, најпре „Зборник“ — са претежно педагошким програмом, а затим „Музикалноје образованије“ у коме се објављују и чланци истакнутих претставника „Асоцијације пролетерских музичара“. Временом ови други добијају све више места и утицаја на уређивање часописа, који најзад постаје њихов орган.

У сарадњи са напредним професорима Московског конзерваторијума, пролетерски музичари изграђују се и теоретски. Они све више освајају наслаге сазнања и искуства музичке прошлости. Продире све дубље у законе музичког стварања и наоружавају се научним тековинама за теориски обрачун са „современицима“, формалистима и декадентима у совјетској музици. Тако на страницама часописа „Музикалноје Образованије“ избијају на површину први пролетерски музички теоретичари Лебедински и Виктор Бјели.

III.

Но једновремено са процесом изградње пролетерских музичара који су дрпли снаге из нове совјетске стварности и сталног пораста социјализма, одвијао се како на Западу тако и у Совјетском Савезу други један процес.

Талас музичког модернизма који је у првим поратним годинама захватио европске музичаре и публику почео је да губи терен уколико га је код малограђанских маса имао. Стравински, Шенберг, Хиндемит, Мило — до јуче сензационалне атракције — престају бити привлачни за музичку публику. Концертне дворане за време извођења њихових дела приметно се празне. Они остају предмет пажње најужег круга музичких професионалаца и „спедијалиста“. Тај раскид са публиком био је утолико бржи, дубљи и дефинитивнији у Совјетском Савезу, који никад, па чак ни у доба „НЕП“-а, није био погодан терен за процват таквог извитоперавања културе.

Отуда је слом западњачког модернизма изазвао дубоке поремећаје у редовима совјетских модерниста, „современика“. Али њих многе више боли пораз музичког формализма на Западу но у Совјетском Савезу, не само зато што у својој земљи никада нису имали контакта с масама, већ пре свега зато што сада нису више имали на кога да се позивају да би оправдали своју антикултурну делатност.

Први међу њима који је схватио дубину и безизлазност кризе у коју су совјетски формалисти запали био је Сабаљејев. Он јадикuje над судбином модернизма, али, једини од својих другова већ тада свестан неизбежности његовог нестанка, даје томе јадиковању форму критике и оградe од њега када каже: „Европски музички свет је зашао у сумрак... Сложени социолошки услови проузрокују ову необичну појаву, која се може назвати — „демузикализацијом“ опште свести!... Музичар као слободан или релативно независан произвођач нестаје... Интерес за музику у великим масама средње и више класе катастрофално слаби... Савремени композитор је исто толико печалбар колико и виртуоз... Музички ствараоци постају спортисти звука и труде се да постигну ове или оне музичке рекорде (Стравински), или ступају у не сасвим природан савез са музиком ноћних локала и дансинга (Мило), да би њиховим освежавајућим утицајем спасли своју позицију и композиторску „част“.

Али то што Сабаљејев излаже није права свесна критика модернизма већ у основи његово оправдање. Јер он не каже да у масама слаби интерес за декадентни музички формализам, већ за музику уопште. И баш тим што формализам уклапа у музику уопште, он избегава да призна да је у кризи формализам а не музика, и на тај начин га оправдава. Зато се његова критика у суштини не разликује од критике коју једновремено читамо у музичким часописима на Западу. Фрапантна је сличност између овог излагања Сабаљејева и критике Адолфа Вајсмана у часопису „Die Musik“, поводом фестивала „Интернационалног удружења за савремену музику“ одржаног у Венецији 1927 године. Најзад, да Сабаљејев, који ће касније дефинитивно раскрстити са формализмом и ући у ред конструктивних совјетских музичких теоретичара, тада још није схватио суштину проблема види се и из тога што он тој западњачкој музици, коју осуђује, не супротставља ништа друго, не залаже се ни за какву нову совјетску музику, не види путеве којима треба поћи. Али зато их виде совјетски музичари из супротног табора. Лебедински их сасвим конкретно формулише речима: „Здрава музика је реалистичка. Она дрпе слике и њихово обликовање из непосредне стварности, изражава их непосредно, природно и објективно сумом осећања која није лако схватљива али се одликује „чистотом и простотом“ уметничких принципа“. Сличне идеје излаже и Виктор Бјели у нарочито запаженом чланку „Леваја фраза о музикалној реакцији“, који објављује 1928 године у „Музикалноје образованије“.

Борба против „современика“ проширује се и на левичарско фразерство групе тзв. „револуционарних музичара“ окупљених око организације ОРКИМД „Обједињеније револуционих композиторов и музикалних дјелатјел“. Делатност ове групе протезала се између 1926 и 1929, а била је у најужој вези са афером Троцког. Присталицом овог правца били су у основи револуционарни анархисти. Фразема, о перманентној револуцији они су негирали све напоре за изградњу социјализма. Али њихов утицај био је врло незнатан и читава њихова активност сведена је на уређивање часописа „Музика и Револуција“. Њихово неверовање у конструктивне снаге пролетаријата и све заблуде које из тога произилазе разоткрио је у својој критици Виктор Бјели, после чега се ова организација распала.

IV.

То је ситуација у којој се развој совјетске музике налазио до прве Пјатилетке. Отада се њен положај из основа мења. Фразе, идеолошке размирице и полемике имају да уступе место делу планске изградње новог социјалистичког друштва. „Асоцијација современе музике“ се — сама разилази, „ОРКИМД“ бива остављен. На делу је само „Асоцијација пролетерских музичара“. Уклапање њене делатности у генерални план Пјатилетке има да спроведе „Прва сверуска музичка конференција“ која се састаје 1929 године. Њој претседава сам Луначарски. Резолуција која је на томе заседању донета установљује да је положај музике у Совјетском Савезу онога доба карактерисан следећим моментима.

1. Подизањем релативне вредности музичке уметности у укупном систему културно-уметничке изградње, а такође и придобијањем пажње пролетерске јавности према питањима музике;

2. Заопштравањем класне борбе у тој области, спајањем са политичком управом и са порастом појава музичког живота. После ове конференције осетио се на музичком пољу сасвим други врак. Часописи ликвидираних музичких организација постепено престају излазити. Тако и у области штампе остаје само „Музикалноје образовање“, орган „Асоцијације пролетерских музичара“. А и сама та асоцијација је сад сувише уска да би могла у себе примити све конструктивне снаге музичке изградње које је окупила Прва Пјатилетка. Она се проширује у „Сверуску асоцијацију пролетерских музичара“, тзв. „РАМП“. Нови орган асоцијације издаје „Госиздат“ под насловом „Пролетерскиј музикант“. Но и он се показује недовољним, те се поред њега појављује нови масовни часопис „За пролетерскују музику“. Свој удео у остварењу генералног плана Прве Пјатилетке „РАМП“ је стопроцентно остварио. Нарочито велике заслуге имао је „РАМП“ у спровођењу оног дела плана који се односио на ликвидацију остатака класног противника.

Друга Пјатилетка међутим поставља нове, шире и свеобухватније задатке. Успех изградње социјализма у Првој Пјатилетци, подизање културног нивоа живота, пораст благостања и ефикасна ликвидација класног противника створили су сасвим нове односе, нове потребе и нове задатке. То су били задаци изградње бескласног социјалистичког друштва. А ту се „РАМП“ није покорао дораслим задатку. Сувише загрејан борбом противу буржоаских остатака у музици, он је у ранијим претставницима буржоаских остатака и даље, после њихове преоријентације, видео бауке и неоправдано их прогонио. Његова критика није била на висини нове стварности. Исто тако „РАМП“ није био у стању да одреди правилан став према масовној песми. Претерано подложан снажном утиску позитивних резултата које је масовна песма дала у Првој Пјатилетци, „РАМП“ заузима становиште да само и једино из масовне песме може да се изгради нова совјетска музика, што је неисправно. Неисправно зато што је ту сасвим запостављен значај културног наслеђа уметничке прошлости.

Неправилан став заузео је „РАМП“ и према т.зв. „попутцицима“, тј. оним музичарима који нису организационо били у покрету, али су показивали жељу за сарадњом. Њих је „РАМП“ прогласио непријатељима.

Све ове заблуде сведоче о томе да је изградња социјализма у Совјетском Савезу претекла „РАМП“, који се није могао снаћи у промењеним приликама. То је и установљено на конференцији композитора сазваној за 2 октобар 1931 године у Москви.

После владиног декрета о „Растурању литерарноуметничких организација“ од 23 априла 1932, приступило се реорганизацији „РАМП“-а, уместо кога је исте године формиран „Сојуз совјетских композиторов“. Уместо „Пролетерског музиканта“, почиње излазити велики музички часопис „Совјетскаја музика“ и мањи помоћни лист „Музикалнаја самодјејатјелност“. Међутим, обустављање „РАМП“-а изазвало је код бивших „современика“ наду у повратак старим самовољама, док је бившим припадницима „РАМП“-а у неколико претили опасност да се претворе у секташе, али те опасности су предупређене. Најпре Харковским конгресом, којим је дефинитивно разголићен формализам, а затим интервенцијом Максима Горког на Московском конгресу писаца 1934 године.

Горки је тражио „преокрет уметника према масама“, али ништо не у старом уском смислу речи, већ далеко више: „захватити њихов живот, красни оптимизам, веру у победу и у најтежим временима, велике јунаке, хероје од античког Херкула до руског Ивана и Петрушке, колико је у свему томе снаге и здравља“. Тиме је на теориско-идеолошком плану завршена борба за здраве основе совјетске уметности. Сада је требало дати велика дела. И она се у совјетској музици почињу појављивати. Ту су Мјасковски, Шостаковић, Берзински (композитор опере „Тихи Дон“), Мосолов, Давиденко, Чем-

берђи, Шехтер, Коваљ а касније и Сергеј Прокофјев. Сви они раде у корак са темпом изградње социјализма.

Разуме се не без погрешака, привремених застрањивања и недоумица, али са непоколебљивом решеношћу да у што потпунијој мери обогате своју земљу новим културним вредностима.

Коначном рашчишћавању свих недоумица у највећој мери је допринела дискусија о остацима формализма и натурализма у делима Димитрије Шостаковича. Критика његове опере „Леди Магбет“ и балета „Свјетлиј Ручеј“, која је објављена у московској „Правди“, разјаснила је свим совјетским композиторима и Шостаковичу саме узроке и разлоге последњих остатака заблуда и уклонила их са пута њиховог правилног усавршавања.

ОСОБЕНОСТ ТИКВЕШКОГ МУЗИЧКОГ ФОЛКЛОРА*)

Изванредно богатство и културноисториску вредност музичког фолклора Македоније први је истакао оснивач српског музичког реализма Стеван Мокрањец. У његовим хорским делима, а нарочито у „Руковетима“, наћи ћемо многе странице у које су utkани музички мотиви македонске народне песме. Три, од петнаест руковети у целини одбрађују тај материјал. Најпознатија и најпризнатија, Мокрањечева X руковет саздана је из народних напева са Охрида. Једанаеста црпе музичке изворе из околине Битоља, а XV би требало да у синтетичној форми пружи оно што је квинтесенција музичког фолклора Македоније. Активан, не само као композитор већ и као пропагатор народне музике, Мокрањец је, путујући са „Београдским певачким друштвом“, прославио македонску народну песму далеко преко граница тог живописног краја. Захваљујући њему, интерес за проучавање и уметничку трансформацију македонског народног мелоса у непрекидном је порасту, тако да су многи наши истакнути музички радници одушевљено наставили Мокрањчево дело.

Обрађујући у вокалном ставу македонски музички фолклор, Мокрањец се није ослањао ни на какве друге изворе до на народне певаче, домороде, по чијим напевима је бележио и прикупљао музичку грађу. Он је дакле упознао народну песму на њеном извору и зато настојао да је очува од свих страних утицаја.

Снажног стваралачког инстинкта, усто дубоко упознат са животом, обичајима и људима овога краја, Мокрањец је проникао у специфичне особине његовог музичког израза — и први установио:

1) да се македонска народна песма развија на посебним тоналним основама;

2) да метричка и ритмичка структура македонске народне мелодије изискује друкчију периодизацију од оне која важи за средњоевропску уметничку музику или за народну музику западноевропских народа.

Отуда хармонизација X руковети открива афинитет између македонске народне песме и грегоријанске црквене мелодије, а метричка периодизација XV руковети сложени такт

$$\frac{2}{8} + \frac{3}{8} = \frac{5}{8}. \text{ Оба}$$

ова поступка Мокрањечева наишла су на неразумевање многих њего-

*) Анализа појединих песама вршена је на основу записа Евелија Хаџи-Манова. (Прим. ред.).

вих музичких савременика, али и на афирмацију каснијих музиколога. Прибирање новог материјала потврдило је исправност Мокраљчевих схватања, а уједно истакло особеност македонског народног мелоса. Сваки нови корак у истраживању народног музичког блага претставља приближавање народа култури и културе народу; сваки нови резултат у томе послу — откривање нових перспектива за уметничко стварање.

Није, према томе, довољно прихватити Мокраљчева сазнања — утолико пре што овај истакнути музички прегалац није био у могућности да исцрпи све што је по тим питањима потребно знати, већ их треба поткрепити новим истраживањима и екстензивно разгранати.

МЕТРИКА И РИТАМ

Народна музика готово свих европских народа (нарочито оних који располажу великом традицијом уметничке музике) познаје готово искључиво правилне метричке јединице. Читава зграда вековног развоја европске уметничке музике од Ренесанса до данас подигнута је на основама т. зв. простог, једноставног метричког рас-

члававања музичке фразе на такт $\frac{4}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{6}{8}$. Комбиновани или

сложени тактови (метричке јединице) тековина су уметничке музике новијег доба. Народна музика већине европских (германских, романских, нордских или англосаксонских) народа, не познаје их. Сасвим друкчије стоји ствар са музичким фолклором словенских и јужнословенских народа. Њихова музика показује велику метричку и ритмичку разноврсност. Популарна чешка народна игра „фуриант“ (која је била предмет уметничке обраде готово свих великих чешких композитора) карактеристична је по својој сложеној „неправилној“ метрици. Она се бележи у $\frac{3}{4}$ такту, а састоји се из тактова $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ (3×2 па 2×3). Руска народна музика обилује сложеним метричким јединицама. Често се јавља сложени метар састављен из тактова $\frac{4}{4}, \frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$. У уметничкој стилизацији руског фолклора уобичајено је да се овакви метрички облици прилагођавају западноевропској музичкој ортографији и свде на просте метричке јединице $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$. Тако је композитор Љадов наведени метрички облик нотирао у такту $\frac{4}{4}$ и добио $4 \times \frac{2}{2} + 2 \times \frac{2}{2} + 5 \times \frac{2}{2} + 3 \times \frac{2}{2}$. (Видети

Љадов: „Осам руских песама“, No 8). Народна музика словенских народа са Балкана познаје још сложеније метричке конфигурације. На

пример, $\frac{7}{8}$ састављених из $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$ или $\frac{3}{8} + \frac{4}{8}$; затим $9/8$ као

спој $3 \times \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$; онда $\frac{11}{8}$ које садрже $2 \times \frac{2}{8} + \frac{3}{8} + 2 \times \frac{2}{8}$ итд. Ове

последње конфигурације срећемо каткад у јужним деловима Старе Србије, чешће у Македонији, а редовно у њеној југоисточној области према тромеђи Југославије, Бугарске и Грчке, у Тиквешком крају; Веома популарна песма „Не си го продавај, Кољо чифликот“ компонована је на метричкој основи $9/8$ са изразитом ритмичком периодизацијом $4/8 + 2/8 + 3/8$. Трећа осмина у завршној ритмичкој фигури ($3/8$) страна је музичком осећању не само западноевропских народа већ и нашег живља из севернијих области Балканског Полуострва, па се стога често дешава да народни певачи из других крајева схватају

ову метрику као такт $4/4$, и то $\frac{4}{8} + \frac{4}{8}$, дакле скраћују последњу рит-

мичку јединицу за $1/8$. Ова упрошћавања лишавају тиквешку песму њеног специфичног метричког обележја а уједно, и баш тиме, указују на то обележје и његову особеност према фолклору других крајева.

Исту метрику али друкчију ритмику открива песма „Дремка ме напада“. То је такт од $9/8$ ритмички рашчлањен на фигуре $2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8$ дакле $3 \times 2/8 + 3/8$ или $6/8 + 3/8$.

Сасвим необичну метрику, међутим, има песма „Ни јадиме ни пијиме“. У њој се сукобљавају не само несиметричке јединице већ и две различите метричке основе. Први део периоде од осам тактова има уметничку структуру изражену у комбинованом такту $7/16$, који садржи три ритмичке фигуре, и то $2/16 + 3/16 + 2/16$. Други део периоде (тј. завршна 4 такта) заснован је на метрици која тражи такт од $9/16$. Разлика у метру долази отуда што се првим трима фигурама додаје четврта ритмичка јединица од $2/16$.

Оно свођење сложене метрике и комбиновање ритмике на правилан дводелни или троделни такт, који су руски и чешки композитори могли спровести стилизујући музички фолклор својих народа, овде је потпуно неостварљиво. У првом реду зато што би то изазвало поремећај наглашених и ненаглашених делова речи у тексту, па дакле и одговарајућих тешких и лаких делова такта; затим због тога што сложеност ритмичких облика онемогућује установљавање мањег

заједничког чиниоца метра него што су тактови $\frac{7}{8}$ и $\frac{9}{8}$

Изванредан пример сложености метрике и ритма, тако карактеристичне за тиквешки музички фолклор, јесте песма „Кинисале море син и мајка“. Метричка основа је ту необично сложени такт од 11/16. Али, за разлику од великог броја других песама које имају приближно сталну ритмичку периодизацију, овде је она по правилу променљива. Други такт разликује се од првог и трећег, пети се разликује од шестог и од четвртог. Идентични ритмички су 4 и 6 као и 3 и 5. У нижу од 6 тактова, нигде два суседна такта немају истоветну ритмичку периодизацију, док су прва два уникати ритмички.

Ритмичко богатство тиквешке народне музике указује на разлику у структури између македонског и западноевропског музичког фолклора, а уједно и на сродност његову према фолклору оријенталних народа. У монголској, тибетанској, кинеској, јапанској и сијамској народној музици, метрички и ритмички елементи равноправни су мелодиским и ослањају се на потпуно самосталне групе ударних (немелодиских) инструмената које чине ритмичку потку слободном, „импровизованом“ развијању мелодија. Код Арабљана, Турака и Индуса ритмички елементи имају улогу пратње мелодиског тока.

Западноевропски и оријентални музички фолклор су дакле два екстрема. Код првога је ритам подређен мелодији, код другога је мелодија везана за ритам. Тиквешка народна музика одаје њихов сплет, изједначене утицаје Истока и Запада, равнотежу мелодије и ритма. Отуда је она ритмички богатија од западњачке, а мелодиски развијенија од источњачке.

МЕЛОДИКА И ТОНСКЕ ЛЕСТВИЦЕ

Поменули смо да је Стеван Мокрањац својом Десетом руковети („Песме са Охрида“) упозорио на разлике између македонске и западњачке мелодике (хармонизацијом која претставља напуштање принципа класичне хармоније и указује на нова тонална тежишта мелодије). Само површном познаваоцу македонске музике Мокрањачев поступак може изгледати случајан; само предрасуде и механистичка примена стваралачког метода Шуберта, Сметане и Вагнера (употребљеног у обради западњачког музичког фолклора), — на македонски фолклор, могу подвести модулациони смер и каденцирање мелодике под законе тонских родова дур и мол.

Савесном испитивачу, међутим, постаје очигледно да македонска мелодика, како по модулацији тако и по склопу интервалске грађе у лествици, по распореду целих и полутонова у оквиру октаве, открива другу тоналну базу, нов смер модулације и нову латентну хармонску функционалност. Популарна песма „Де гјиди Стојно хубава“,

отклања сваку недоумицу по том питању. Ако прва три такта допуштају претпоставку да се мелодија креће у оквирима Це-дура,



четврти такт, у коме се тон Ха претвара у Бе,



не даје никакво право да се тај тон схвати као претставник доминанте према субдоминанти. Пре свега зато што би се та субдоминанта (као циљ модулације) појавила на ненаглашеном делу такта (и то само за тренутак), а затим због тога што би почетак следећег такта захтевао (у том случају) или понављање тоничне функције или дурску доминанту — што у једнакој мери чини неразумљивом и неоправданом споредну доминанту према субдоминанти у Це-дуру. Очигледно је, дакле, да промена тона Ха у тон Бе не претставља утврђивање тоналног средишта Це-дура, већ припрему модулације из сазвука на тону Ге (у петом такту) у хармонију на тону А, као горњој доминанти према финалном тону Е. Реконструкција лествице од финалног тона потврђује то, јер је распоред целих и полутонова потпуно различит од интервалске структуре дурске лествице.



Упоређењем ове лествице са средњовековним црквеним модусима може се без тешкоће утврдити да је њена интервалска структура идентична *Tonus Tertius*-у (Фригиској скали), код кога се полутонски размаци налазе на истим местима као и код ње, тј. између првог и другог и петог и шестог степена тонског низа. До истог резултата довела би нас анализа добро познате песме „Марика мома убава“ (Фригиска лествица) или „Белата Мацарика“ (миксолидиска лествица) или „Како ти пукнало, Гено, пердето“ (Дорска лествица) или „Еми Селам, Селам мори Енгје“ (Еолска лествица) или ма које друге тиквешке народне песме.

Мелодиска структура најпретежније већине тиквешких народних песама носи обележје средњовековних модуса, што сведочи о томе да се македонски музички фолклор више развијао под утицајем старе црквене него новије световне (уметничке) музике. Али, иако је тај утицај био примаран, погрешно би било занемарити друге факторе који су деловали на развој тиквешке народне музике. Вековно ропство под Турцима оставило је у музици своје трагове. Преко турске беговске песме увлаче се у македонски музички фолклор многе

оријентални елементи: упадљиво наглашена орнаментика, фигуративно описивање мелодиских тежишта, честа употреба малих интервала, ослонац мелодије на интервал секунде, која се јавља у три облика, — као мала, велика и нарочито карактеристична прекомерна секунда, — појава каденцирајућих дугих вокала на крају такта, итд., што се нарочито лепо види у јуначкој песми: „Кажи, кажи Катил-Борђе“. Редак пример сукоба тих двају утицаја (црквеног и оријенталног) на тиквешку мелодију пружа песма „Дејди мори стара бабо“. Први део периоде од осам тактова, на распоред интервала, био би идентичан првом тетрахорду *Tonus Nonus*-а (Еолска лествица), с том разликом што је карактеристични полутонски размак између *другог* и *трећег* степена (снижењем *другог* — са Ха на Бе, — и повишењем *трећег* — са Це на Цис, —) замењен прекомерном секундом. Да је основа ове промене стари црквени модус, на који је накнадно дошао оријентални утицај, види се најбоље по томе што се у другом делу периоде ове привремена промена отклања и замењује аутентичним еолским *првим тетрахордом*, А-Ха-Це-Де, у коме размак између *другог* и *трећег* степена није више прекомерна секунда, већ карактеристични полустепен. Из тога се јасно види не само корен већ и тенденција развоја тиквешке песме. Формирана под утицајем византиске црквене музике, она трпи утицај завојевачке оријенталне културе и показује тежњу да се од њега ослободи повратком на старе основе. То доказује и околност да су оријентални утицаји остали само повремено у мелодици (док су се у метрици и ритму, претрпевши знатне модификације, задржали), а многе нове тиквешке мелодије испеване су опет на основама старих црквених модуса.

ФОРМАЛНА СТРУКТУРА

Попут метрике, ритма и мелодије, формална структура тиквешке песме битно се разликује од облика западноевропске народне мелодије. У њој је правилна периодизација форме сразмерно ретка појава. Формална схема класичне периоде од осам тактова са модулацијом до доминанте, у току прва четири такта, и повратком ка тоници, у завршној реченици од четири такта, — у тиквешкој мелодији нема примене. Правилан облик А-Бе, или А-Бе-А, претставља праву реткост, и у том случају је велико питање да ли се збиља ради о изворној тиквешкој песми.

Најједноставнији облик који смо међу стотинама тиквешких песама и нашли јесте А (2+2) — В (4) — В (4). То је форма песме „Заљубих се, Јагодо“, која умногоме одудара од осталих тиквешких песама не само по дословном мотивском понављању, које је у њој ретко, већ и по тоналитету, који је споран. Јер док први део А наговештава еолску лествицу, други и трећи се знатно приближују дурској лествици на тону Ге. У случају прихватања *другог* решења, необичан би био само доминантни завршетак. Стога смо склони гледи-

шту да се форма ове песме не може сматрати карактеристичном за тиквешку мелодију, јер је сама песма садржајно неизједначена и страним утицајима видљиво оштећена.

Други пример изузетно упрошћеног формалног решења (које међутим много одудара од западњачких образаца) пружа песма „Девочиња гугурчиња“. То је врста минијатурног ронда са једним главним двотактним мотивом и три споредна једнотактна, који су између главних интерполирани. Схематично претстављена, та форма изгледа овако:

$$A(2) - b(1) - a(1) - c(1) - A(2) - d(1) - A(2)$$

Ту је очигледно отступање форме тиквешке песме од западноевропске. Оно открива несравњено већу сложеност облика тиквешког фолклора и указује на зачетке тематске обраде у дубљем, уметничком значењу речи. Интерполирање једнотактних мотива између периодичног појављивања главног двотактног мотива изразит је пример тематске градације коју народна музика западноевропских народа уопште не познаје и која се јавља тек као тековина знатно усавршене уметничке музике.

Веома карактеристичан пример сложеног решења облика пружа песма „Де гјиди, Стојно хубава“. Периода садржи на први поглед 13 тактова. Њен први део, А, од 5 тактова, узет у свом првобитном облику (пре преласка на другу строфу) чини формалну целину која се не може расчлањавати. Други део, В има 6 тактова, а подељен је на две реченице од по три такта (које се понављају). Трећи део, С, има два непотпуна такта и делује једновремено и као код А и као прелаз из троделног (тротактног) фразирања средњег дела В у дводелно (двотактно) фразирање првог дела, чије понављање захтева строфичан карактер песме. Док формална улога трећег дела С у понављању открива формалну структуру првог дела. Непотпуни последњи такт, који са непотпуним првим у прелазу на нову строфу чини целину, мења структуру фразе првог дела, додаје му претпоследњи такт и ствара нову форму првог дела 4+2. Тек у том тематском прегруписавању појављује се сложена форма песме „Де гјиди, Стојно хубава“, као варијанта познатог облика А—В + 6 + 6 тактова, а периода се скраћује од 13 на 12 тактова. Па и тако упрошћена, ова форма је дубоко сложена. Схематично претстављена, она изгледа овако:

$$A/4(a) + 2(b) - B/3(c) + 3(c)/$$

Ови примери јасно показују да је нова садржина специфично тиквешког музичког фолклора која је захтевала посебне метричке ритмичке и мелодиске облике условила и нову формалну структуру народне песме која по богатству и разноврсности нема у нашој музици себи равне.

Д-р ВОЈИСЛАВ ВУЧКОВИЋ рођен је у Пироту 18 октобра 1910 године. Основну школу и гимназију завршио је у Београду, где је и матурирао (1929 године).

У првим разредима гимназије почиње да учи клавир и већ у четвртог бележи своје прве дечачке покушаје у композицији. У вишим разредима он се све више одушевљава музиком, тако да у осмом компонује своју прву збирку кратких клавирских пијеса, која се ускоро потом објављује под заједничким именом „Перон“ (1929 године).

По завршеној матури односи своје композиције Д-р Милоју Милојевићу, који га — у првом тренутку — прима са неверицом и тражи да му се детаљно разложи мисао по мисао, готово акорд по акорд. Затим, веома изненађен, и убеђен да се ради о стварима које одају несумњив композиторски таленат, препоручује оцу Војислављевом да га без одлагања пошаље на студије у иностранство.

Тако се Војислав, као деветнаестогодишњи младић, већ у 1929 години налази у Прагу, у једном од великих и бучних центара модерне музике.

„Перон“ му отвара врата прашког Државног конзерваторијума, у који се одмах уписује и који, — по специјалном одобрењу, као изванредни таленат, — завршава за три године (1932 године).

За време студија на конзерваторијуму (код професора Рудолфа Карела) он завршава и диригентски курс професора д-р Николаја Малка. У исто време компонује свој први Гудачки квартет (1932 године) и Клавирску свиту (у четири става).

У Мајсторску школу примљен је октобра 1932 године. На њој студира композицију у класи професора Јозефа Сука. Мајсторску школу завршава — у лето 1933 године — својом Првом симфонијом. У диплому, која му је том приликом дата, Сук бележи своје нарочито мишљење о Војиславу на следећи начин:

„Велики таленат и тенденција ка новом карактерише његове камерне и оркестарске радове.

Симпатично је што у сваком делу тежи не само за новим већ и за чистотом израза“.

Прва симфонија изведена је у Прагу исте године под палицом познатог чешког диригента и композитора Отокара Јеремијаша. (У Београду је први пут изведена 1939 године од стране Београдске филхармоније; у иностранству је извођена такође, 1939 године у Букурешту и, најзад, у Софији на концерту савремених југословенских композитора).

Суково мишљење о Војиславу као композитору показало се као ванредно основано и тачно. Читав даљи развој његовог ученика у потпуности потврђује ту оцену. Све до последњег потеза свог пера Војислав није престајао да се интересује за све оно што је ново у музици, да прати њен развој идући, најчешће, сасвим новим, неутрвеним стазима.

Тако се може објаснити његово велико интересовање и за четврттонску музику. У првим годинама свог боравка у Прагу он се упознаје и спријатељује са професором Алојзом Хабом, протагонистом четврттонске музике. У својим писмима из Прага Војислав настоји да одреди улогу и место четврттонске музике у читавом развоју модерне. У исто време он компоује и своју прву четврттонску композицију: Трио за два кларинета и клавир (1933 године). Исте те године учествује на фестивалу модерне музике у Штрасбургу (који је организовао Херман Шерхен) на коме диригује Шенберга и Бранда. Домаћа и страна штампа бележи као нарочито успелу његову интерпретацију Шенбергове Серенаде.

За све време својих студија у Прагу Војислав не престаје да прати не само развој савременог музичког стварања — нарочито достигнућа прашке и бечке школе — већ и све битније манифестације у области културног, а нарочито уметничког, живота. Он шаље своје дописе из прашких концертних дворана; пажљиво прати успехе авангардног позоришта Е. Ф. Буријана (D-34) и пише о њима. Најзад се уписује на Филозофски факултет Карловог универзитета, где брани своју докторску дисертацију „Музика као средство пропаганде“ (1934 године). Теза је објављена на чешком.

У исти мах он активно учествује у раду културног друштва напредно оријентисаних студената у Прагу „Матија Губец“, проучава марксизам и усваја дефинитивно материјалистички поглед на свет. У то време он је у круговима наше напредне омладине у главном граду Чехословачке био веома цењена и вољена личност.

Читав даљи рад Војислављев као музиколога кретаће се, убудуће, до краја његовог живота, у правцу настојања да теоретске ставове науке примени на област музичког развоја, а као композитора — да својим теоретским поставкама нађе одговарајући израз у свом музичком стварању.

У то време (1934—1935 године) он пише свој први Voice-band „Метро“ и „Челик се топи“ — за рецитативни збор са камерним ансамблом.

По дефинитивном повратку у земљу Војислав узима свестрано и веома активно учешће у тадашњем културном и политичком животу. После низа краћих чланака из Прага и о Прагу, којима је започео своју релативно врло кратку јавну делатност (она је трајала непуних десет година), он пише свој први већи рад: „Материјалистичка филозофија уметности“ (1935 године) у коме се излаже критици идеалистичко, формалистичко схватање уметности са настојањем да се де-

финишу елементи једног материјалистичког погледа на њу. У исто време он теоретски обрађује и покреће хорске рецитације као један од облика напредног схватања уметности примењеног у пракси. У том смислу он објављује и свој рад: „Уметност хорске рецитације“ у Књижевном савременику (1936 године), а у Београду организује прве приредбе са хорским рецитацијама са напредним студентима београдског Универзитета. Најчешћи текстови на којима је израђивао хорске рецитације биле су песме револуционарног шпанског песника Албертија, познатог чешког песника Јиржија Волкера, револуционарне песме из борбе кинеског народа против јапанских завојевача или популарни текстови из живота мексиканских и јужноамеричких радника и сељака. Неке од приредба хорских рецитација — међу којима је било таквих које су даване са свом потребном сценском техником као први облици „синтетичке уметности“ — како су ове приредбе биле оцењиване — претварале су се у велике уметничке и политичке манифестације.

Само се по себи разуме да је полицијски режим бивше монархије настојао да свим средствима онемогући хорске рецитације. Због такве своје јавне делатности и истовремено илегалне политичке активности Вучковић је (1935 године) био ухапшен и болестан спроведен у затвор.

Затвор и хапшење нису га застрашили. Кроз готово целу 1935 годину он је један од двојице одговорних уредника културно-политичког листа Недељне информативне новине (НИН), све до забране његовог излажења. Као професор Музичке школе „Станковић“ он настоји да предаје научну музичку естетику, чијем развоју и популарисању код нас и сам активно доприноси. На својим предавањима у унутрашњости — куда путује на позив разних културних друштава — чини то исто.

Вучковић прати развој музике и у иностранству. Он одржава најтешији контакт са претставницима модерне музике како у Прагу тако и у другим центрима. Тако (1936 године) одлази на XIV фестивал Међународног друштва за савремену музику, који се одржава у Барселони.

У Београду узима све шире учешће у домаћем музичком животу. Он постаје генерални секретар Београдске филхармоније, чијим оркестром диригује. У „Политици“ третира проблеме радиофоније и пише низ чланака из ове области. Из самих наслова ових чланака могу се назрети питања којима се тада бавио. У њима се начелно дискутује о улози радија уопште („Просветитељ или помагач дилетантизма“); о механичкој музици и радију; о симфонској и камерној музици; о музици у служби мира, и тако даље. Готово до самог почетка рата остаје секретар музичког програма Радио-Београда, а када су у његовој управи дошли до изражаја фашистички елементи — Вучковић даје јавно, — у знак протеста — оставку на ову своју функцију.

Следеће раздобље (од 1937 године до почетка рата) претставља период пуне и многоструке делатности Вучковићеве као јавног рад-

ника. Он се и даље бави проблемима музичке естетике и пише студију „Идеализам и материјализам у музици“, која је објављена у часопису „Наша стварност“ (1937). Овај рад објављен је исте те године и у прашком часопису „Ритмус“ органу „Штитомности“ — друштва за савремену музику и чехословачке секције Међународног удружења за модерну музику. Као члан већа за музику он наставља рад на организовању музичких часова на Коларчевом универзитету, на којима често, држи и сам уводна предавања. Ти часови су, бесумње, одиграли значајну улогу у подизању културног нивоа ширих слојева, којима су, пре свега, били и намењени.

У исто време Вучковић не престаје да се бави композицијом. Он пише две песме за глас и мали дувачки ансамбл (обоа, кларинет и фагот) на текст једног старог кинеског песника („Противности“ од Пеј Ло Тијена) и једног савременог југословенског песника („Голубови“). Прва композиција била је посвећена његовој жени Фани Политео, која ће — само шест година доцније — умрети заједно са њим, истога дана под убилачким ударцима специјалне полиције. Обе ове песме биле су изведене у Лондону на XVI Фестивалу Међународног друштва за савремену музику. (Иваођењу је присуствовао и Војислав). Композиције су биле врло добро примљене како од енглеске публике тако и од стручне критике. Приликом извођења песама о којима је реч, у Београду домаћа критика је — до већ прилично одомаћеном обичају и са мало изузетака — настојала да нађе што више противречности између онога што је Војислав теоретски постављао и онога што је у пракси остваривао кроз своје музичке радове. Она као да није умела — или није хтела — да осети да је и сам Војислав улагао највеће напоре баш у том правцу, тј. да својим научним поставкама нађе што адекватнији израз у свом музичком стварању. (Иначе, музички рецензенти највећих дневних листова и стручне штампе били су сагласни да су ове композиције биле у стању да успешно репрезентују у иностранству нашу модерну музику).

У својим искреним и упорним настојањима да прокрчи пут једном заиста научном схватању музике Вучковић је настојао да окупи око себе и напредне музичке раднике који су имали сличне погледе и деловали у истом правцу као и он. Тако је он у јавности све чешће иступао у име тих прогресивних снага у нашем музичком животу тежећи и ка формирању групе младих напредних композитора. У исто време он компоује песме намењене непосредно политичкој акцији радничке класе онога времена. Тако је настала и композиција „Песма десет хиљада штрајкача“ инспирисана избијањем једног штрајка у Београду.

Један од значајних теоретских радова онога времена претставља свакако његов рад „Музички реализам“, који је објављен у „Нашој стварности“ (1938 године). Поред „Наше стварности“ он активно сарађује у низу других прогресивних часописа као што је „Уметност и критика“ (он је био и један од уредника овог часописа), „Млада кул-

тура“ (Београд), „Брада“ (Сарајево), „Живот и рад“ (Београд). Затим се он редовно јавља у часописима која третирају пре свега питања музике као што је „Звук“ и — пошто додире — „Славенска музика“ итд. Он и даље интензивно прати развој модерне музике у свету, активно учествује у припреми народног фестивала Удружења за модерну музику који се одржава у Варшави и бива биран за члана жирија. Од већих радова које је у то време објавно треба поменути збирку чланака под заједничким именом „Музички портрети“ (1939 године).

У свом музичком стварању он у то време завршава композицију „Човек који је украо сунце“ — према приповеди Ђирџија Волкера — (1940 године) и симфониску поему „Али Бинак“. Најзад, он прикупља народне текстове и мелодије, нарочито македонске народне песме, и обрађује за мешовит хор „Марику“, „Надџева се момак и девојка“ и „Пуста била Америка“ (1941 године).

Рат затиче Војислава у Београду. Крајем јуна 1941 године он је био принуђен да се повуче у најпунију илегалност пошто га интензивно тражи и специјална полиција и немачки Гестапо. Под тим неопходним тешким условима он наставља и свој политичко-партиски рад и рад на својим композицијама. У улици Саве Текелије бр. 4 израђено је за њега посебно скровиште (једна преграђена соба) у коју улази у случају потребе. У првим данима окупације он настоји да покупи потписе напредних уметничких радника за један противнемачки апел о позиву на даљу борбу (као одговор на Недићев пронемачки апел за потпуно потчињавање и покорност окупатору). У његовом илегалном стану крије се још један, врло активан, илегални радник, што у многоме отежава већ и онако тешку Војислављеву ситуацију.

У тим данима и под таквим условима он пише своју Другу симфонију — нарочито под утиском пораза (први став ове симфоније добија тај назив) и смрти своје мајке, којој је симфонија била посвећена (ово дело остало је недовршено). Он компоује — према тексту Максима Горког — симфониску поему „Буревесник“, коју успева да заврши. Најзад, он завршава и своју „Трећу симфонију — Херојски ораторијум“ на текстове народне песме (Почетак буње на дахије) и Горског вијенца. Текстове је одабрао сам тако да је из ове песме и великог Његошевог дела узео оно што је било једновремено најлирскије и најреволуционарније. У овој својој највећој и потпуно довршеној композицији (која је завршена на дан 1 новембра 1942 године — дакле непуна два месеца пред смрт) Војислав је дошао до једног музичког израза који је у највећој мери одговарао његовим схватањима музичког реализма. Без овога дела не може се дати коначан суд о Војиславу Вучковићу као композитору. (Први став Ораторијума изведен је први пут приликом прославе стогодишњице Његошеве смрти на Цетињу (1951 г.), а читаво дело приликом десетогодишњице Војислављеве смрти у Београду — на радију).

У исто време он завршава и своју Музичку естетику, студију од седам поглавља, која претставља кристализацију његових погледа у овој области науке. Из тих разлога, сматрамо да се ни коначан суд о Војиславу као музикологу не би могао донети без узимања у обзир овог његовог последњег дела.

Све до пред саму смрт Војислав је са непомућеним оптимизмом и управо задивљујућом моралном снагом (која је зрачила из њега на његову читаву ужу околину) пратио развој ратних догађаја и народноослободилачку борбу потпуно уверен у њену победу. Он је, чак, у тим условима, дубоко жалећи што није са оне стране фронта, написао и неколико маршева за народноослободилачку војску.

У часу када је требало да пређе у нови илегални стан, на нови задатак који му је Партија била поверила, дошло је до катастрофе. Ујутро 25 децембра 1942 године, када је после хапшења своје жене Фани Политео пошао у други стан (заједно са својим другом који је и те ноћи био код њега) наишао је на агенте специјалне полиције, који су били сакривени у башти. Под плетуном њихових метака он је пао. Када је дошао свести, био је малтретиран мако је већ био на смрти. Најзад је однесен у главњачу, у којој је суочен са Фани (која је у току те ноћи била тако зверски мучена да се налазила на издицају). Могли су још само да кажу једно другом последње збогом. Умрли су обоје истога дана 25 децембра 1942 године.

После ослобођења одликован је орденом заслуга за народ. Готово сва његова музичка дела изведена су данас, углавном на радију. Међутим, досад је објављена само његова прва руковет, и то у редакцији Музиколошког института Музичке академије у Београду.

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА ВОЈИСЛАВА ВУЧКОВИЋА

КЊИГЕ И БРОШУРЕ

- Нудба јако пропaгацни простведек (Прага 1934, Karlová Univerzita v Praze)
Материјалистичка филозофија уметности, Београд 1935
Идеализам и материјализам у музици (сепарат), Београд 1937
Музички реализам (сепарат) Београд 1938
Музички портрети, Београд 1939
Јозеф Хајдн и његово дело (сепарат), Београд 1939
Музички реализам Стевана Мокрањца (сепарат) Београд 1940
Музичка естетика (у рукопису) 1942

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ И КРИТИКЕ У ЧАСОПИСИМА

- | | | |
|--|-----------------------|-------------|
| Месећ дана у Прагу | „Звук“ бр. | 2, 1932 |
| Страсбуршки експеримент у светлости материјалистичке критике | | 1, 1933 |
| Југословенска музика у Прагу | | 3, 1933 |
| Прашки концерти | | 5, 1933 |
| Прашки концерти | | 7, 1933 |
| Цајтстик ревија, камерна опера и цртани филм | | 8—9, 1933 |
| XI фестивал модерне музике у Амстердаму | | 12, 1933 |
| Јозеф Сук | | 3, 1934 |
| Музички фашизам и његови претставници код нас | | 4, 1934 |
| Уметност колектива | | 5, 1934 |
| Допуна мојим ранијим наводима | | 5, 1934 |
| Историски значај музичког барока | | 4, 1935 |
| Бетовенов поглед на свет и његова уметност | | 6, 1935 |
| Концерт Чешке флахармоније | „Музички гласник“ бр. | 7, 1930 |
| Николај Малко | | 1—2, 1931 |
| Димитриј Шостакович и његова „Леди Магбет“ | | 1, 1938 |
| Утисци из Шпаније | „Наша стварност“ бр. | 1—2, 1936 |
| Идеализам и материјализам у музици | | 5—6, 1937 |
| Позоришни фестивал D ³⁷ у Прагу | | 7—8, 1937 |
| Комедиа дел арте | | 9—10, 1937 |
| Кони против рата | | 11—12, 1937 |
| Музички реализам | | 13—14, 1938 |
| Хроника једне средине | | 13—14, 1938 |
| Један докуменат о културној политици у нас на уметничком плану | „Књижевник“ | 7, 1934 |

Уметност хорске рецитације	„Бразда“ бр.	2, 1936
Положај Гаэтана Доницетија у развоју опере	„Летопис Матице српске“ стр.	278—283, 1937
Морис Равел	„Живот и рад“ бр.	14—15, 1938
Проблеми социологије уметности	„“	19—21, 1939
Реализам романтичне „опере над операма“ Даме Пик	„“	32—33, 1940
Паул Хиндемит и атонална музика	„Живот и рад“ бр.	28—31, 1940
„Биједна лаж о Мусоргском“	„“	32, 1941
Чиме и шта казује музика	„Млада култура“ бр.	2, 1939
Шта су Чајковски и Мусоргски узели од Пушкина	„“	8, 1940
Јаначекова „Јенуфа“	„Уметност и критика“ бр.	3, 1939
Уз 160 годишњицу Хајдна	„“	1—2, 1939
Вече модерног балета	„“	3, 1939
Међународни музички фестивал у Луцерну	„“	4—5, 1939
Уметност хорске рецитације	„Књижевни савременик“ бр.	1, 1939
Музика рококоа	„Српски књижевни гласник“ бр.	7, 1935
Ромен Ролан и музика	„“	2, 1936
Тристан и Изолда у развоју новије музике	„“	6, 1936
Јозеф Хајдн и његово доба	„“	3, 1939
Порекло и развој симфоније до Јозефа Хајдна	„“	7, 1939
Особености музике словенских народа и њен значај за нас	„Славенска музика“ бр.	1, 1939
Рајичић-Логар: Песме за глас и клавир	„“	1, 1939
XI концерт Београдске филхармоније	„“	1, 1940
Прво извођење симфонијете М. Ристића	„“	3, 1940
VI концерт Београдске филхармоније	„“	3, 1940
Прослава 100-годишњице рођења П. И. Чајковског у СССР	„“	5—6, 1940
Музички реализам Стевана Мокрањца	„“	5,6,7, 1940
Петар Илић Чајковски	„“	8—9, 1940
Вићеслав Новак	„“	1—2, 1941
Трећи концерт Радио-оркестра	„“	3, 1941
Историски значај музичког барока	Зборник „Музика од краја XVI до XX века“	1936
Музички рококо	„“	„“
О четврттој музичкој	„“	„“
Музичка уметност као „субјективна слика објективних ствари“	„Наша књижевност“ 1946, стр.	357—362
Криза музичке естетике	„Музика“, бр. 4,	1950

ЧЛАНЦИ И КРИТИКЕ У ДНЕВНИМ И НЕДЕЉНИМ ЛИСТОВИМА

О утицају апсолутне уметности на развој уметничке форме	„Политика“,	8 IV 1935
Програмска изјава (потписана са Љубицом Марић)	„“	10 IV 1936
Просветитељ или помагач дилетантизма	„“	4 X 1936
Профана и уметничка „лака музика“	„“	12 X 1936
Изворна и стилизована народна музика	„“	18 X 1836
Механичка музика и радио	„“	28 X 1936

Симфониска и камерна музика	„Пољатика“,	1 XI 1936
Модерна музика	„	9 XI 1936
Музика у служби мира	„	15 XI 1936
Стварање домаћих композитора	„	29 XI 1936
Опера на радију	„	7 XII 1936
Европски радио-концерт из Лондона	„	18 XII 1936
Радио-Европа слави Вебера	„	20 XII 1936
На таласима радија	„	28 XII 1936
Фестивал модерне музике у Барцелони	„	10 VI 1936
Проблем васпитања нашег композиторског нараштаја	„	21 VI 1936
Материјализам и уметност	„Правда“	31 VIII 1935
Танс г-ђе Монитети	„	15 IX 1935
Путеви модерне музике	„	15 IX 1935
„	„	20 IX 1935
„	„	4 X 1935
Нови Офенбах на београдској сцени	„	21 IX 1935
Певачко вече Ђузепе де Лука	„	21 IX 1935
Пред новом оперском сезоном	„	6 IX 1935
Пропагандна турнеја Магдебуршких мадригалиста	„	3 X 1935
Премијера „Хованшчине“	„	13 X 1935
Паул Вајс о савременој руској музици	НИН бр. 3, стр. 7,	1935
VIII концерт Београдске филхармоније	„ бр. 3, стр. 7-8,	1935
Значај музичких часова на Коларчевом универзитету	„ бр. 4, III	1935
IX концерт Београдске филхармоније	„ бр. 5, стр. 7,	1935
Бетованова IX симфонија	„ бр. 6, IV	1935
Музички фестивал „Цвијете Зузорић“	„ бр. 7, IV	1935
Прослава Београдске филхармоније	„ бр. 8, IV	1935
Како и ко код нас о музици пише	„ бр. 11, V	1935
Биланс рада музичких часова Коларчевог нар. универзитета	„ бр. 12, стр. 7,	1935

R É S U M É

L'auteur des essais contenus dans ce livre est le Dr Vojislav Vučković, musicologue (1910—1942), communiste combattant, fusillé par les fascistes pendant la dernière guerre. Les essais de Vučković sur la musique, fondés sur la philosophie marxiste, représentent les premiers traités de cette tendance dans la musicologie serbe. Quoique très jeune, Vučković a écrit, en dehors d'un certain nombre de compositions, plusieurs études et articles sur différents thèmes de la musique.

Ce livre contient des études choisies, dont certaines inédites et trouvées après sa mort, qui se rapportent aux auteurs musicaux de la première période du classicisme jusqu'au modernisme, ainsi qu'aux différentes tendances musicales qui ont influencé la musique au cours de son histoire.

Le choix et la rédaction de ces essais ont été faits par Stana Djurić-Klajn, collaborateur de l'Institut de Musicologie.

Ш т а м п а

**ГРАФИЧКО ПРЕДУЗЕЋЕ „АКАДЕМИЈА“
Београд, Космајска 28 — Телефони:
20-732 и 24-701. Штампано у 1.200 приме-
рака ирилицом. Формат 70×100. Садржи
13 штампана табака. Завршено 20-V-1955**

**PLEASE RETURN TO THE
MUSIC LIBRARY**

DUE

DUE

Usually books are loaned for four weeks, but there are exceptions and the borrower should note carefully the date stamped above. Fines are charged for over-due books at the rate of 10 cents per day. There are special rates and regulations for reserve books. Books must be presented at the desk if renewal is desired.
L-1-9823369

XX 001 377 848

B35-6A



**UNIVERSITY OF VIRGINIA
MUSIC LIBRARY**



CHARLOTTESVILLE, VIRGINIA

