

Дина Војводић<sup>1</sup>

## ОДНОС ЈУГОСЛОВЕНСКЕ МЕЋУРАТНЕ МУЗИКОЛОГИЈЕ ПРЕМА СТВАРАЛАШТВУ РУСКИХ И ЧЕШКИХ КОМПОЗИТОРА<sup>2</sup>

САЖЕТАК: О музици совјетске и чешке традиције у српској музичкој критици и есејистици међуратног доба писало се у великој мери и то двоструко – из угла домаћих, али и иностраних музичких писаца. Чланци су објављивани пре свега у часописима *Звук*, *Музички гласник* и *Славенска музика*. С тим у вези, у фокусу овог рада је однос српске међуратне музикологије према стваралаштву руских и чешких композитора. Предмет истраживања је критичка анализа чланака српских, али и словеначких и чешких критичара и музичких писаца попут Милоја Милојевића, Петра Коњовића, Војислава Вучковића, Павла Марковца, Вацлава Ведрала, Здењска Неједлија и других. Посматрано у целини, закључено је да су присутна два принципа: реч је о текстовима информативног и критичарског типа, који савременој музикологији и њеним истраживачима пружају широк увид, како у дешавања, тако и у опусе великана совјетске и чешке музичке културе. У том смислу, у овом раду покушали смо да покажемо како је међуратна српска музикографија перципирала стваралачке тенденције руске и чешке уметничке музике и то из угла домаћих, али и совјетских и чешких музиколога и музичких писаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска међуратна музикологија, совјетска музика, *Славенска музика*, музичка критика и есејистика, Чајковски, Шостакович, Сметана, Дворжак.

Сагледавање, анализирање и праћење стваралаштва композитора и њиховог деловања може бити различито. Један од метода таквог сагледавања јесте преглед и критичка анализа написа о музици који се баве, како општим питањима о музици, тако и појединачним ствараоцима и њиховим делима. Они откривају општи културни ниво, уметничка и идеолошка стремљења одређеног временског раздобља и средине, те у том смислу написе о музици треба посматрати као вид уметничке комуникације у јавном дискурсу.

Управо из тих разлога, у фокусу овог рада биће однос југословенске међуратне музикологије према стваралаштву руских и чешких музичких стваралаца. У српској музичкој критици и есејистици међуратног периода наилазимо на релативно велики број чланака о совјетској и чешкој музици и њеним представницима. Такви чланци претежно се могу пронаћи у часописима *Звук*, *Музички гласник* и *Славенска музика*.

---

<sup>1</sup> Контакт: [dinavojevdic@yahoo.com](mailto:dinavojevdic@yahoo.com)

<sup>2</sup> Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, у академској 2017/2018. години.

Предмет овог истраживања је, дакле, критичка анализа чланака, који за свој предмет имају стваралаштво руских и чешких композитора. У питању су текстови српских, али и словеначких и чешких критичара и музичких писаца – Милоја Милојевића Петра Коњовића, Војислава Вучковића, Предрага Милошевића, Павла Стефановића, Павла Марковца,<sup>3</sup> Вацлава Ведрала (Václav Vedral),<sup>4</sup> Здењек Неједлија (Zdeněk Najedlý),<sup>5</sup> Драготина Цветка (Dragotin Cvetko)<sup>6</sup> и Карела Болеслава Јирака (Karel Boleslav Jirák).<sup>7</sup> У том смислу, треба истаћи да се о музици ове две традиције у српској музичкој критици и есејистици међуратног доба писало у великој мери и то, чини се, двоструко – и из угла домаћих, али и иностраних музичких писаца. Као релевантне библиографске јединице за тему овог рада послужили су пре свега чланци објављени у часопису *Славенска музика*, као и есеји и критике објављени у другим часописима, зборницима радова и новинама.

О руским композиторима се доста писало у српској музичкој периодици у периоду између два светска рата. Писани дискурс посвећен је у већој мери стваралаштву Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев) и

---

<sup>3</sup> Павао Марковац (1903–1941), хрватски музиколог, критичар и редитељ, студирао је у периоду 1921–1926. године у Бечу, где је стекао докторат из области музикологије. Објавио је неколико стотина чланака, студија и есеја у листовима *Хрватска ревија*, *Музички гласник*, *Нова ријеч*, *Музичка ревија*, *Звук* и другим. Своје чланке посветио је стваралаштву Рихарда Вагнера и Модеста Мусоргског. Пажњу је пре свега поклањао питањима односа музике и друштва, радничкој музици, дужностима и задацима музичке критике. У његовом есејистичком опусу не наилазимо на чланке посвећене српској историји музике и њеним представницима.

[https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BE\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86](https://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86)

<sup>4</sup> Вацлав Ведрал, композитор чешког порекла, студирао је композицију на Конзерваторијуму код Дворжака и Книтла. У Београду је предавао у музичкој школи *Станковић* (1925), а потом је, заједно са Станом Ђурић-Клајн и Миленком Живковићем, уређивао часопис *Музички гласник*. Његово интересно подручје било је окренуто ка музичкој педагогији, чешкој музици, али и композиторима других народности. Један од његових, за српску музику значајних написа, односи се на школовање Јосифа Маринковића у Прагу. Важни су и његови чланци педагошког усмерења – писао је о музичком образовању, о великој моћи музике и њеном утицају на децу и слично.

[https://sr.wikipedia.org/sr-el/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BE\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86](https://sr.wikipedia.org/sr-el/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86)

<sup>5</sup> Здењек Неједли (1878–1962), чешки музиколог и музички критичар, посветио је велики број својих написа промишљању о чешкој и руској музици и стваралаштву Беджиха Сметане. Писао је у *Славенској музици*, *Музичком гласнику* и другим часописима. [https://en.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk\\_Nejedl%C3%BD](https://en.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk_Nejedl%C3%BD).

<sup>6</sup> Драготин Цветко (1911–1993), словеначки композитор и музиколог, значајан сегмент своје каријере посветио је расправама о музичкој педагогији, њеном статусу у Словенији, али и неким словеначким композиторима и њиховом стваралаштву. У сарадњи са Јосипом Андреисом и Станом Ђурић-Клајн написао је књигу *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Zagreb, 1962.). [https://en.wikipedia.org/wiki/Dragotin\\_Cvetko](https://en.wikipedia.org/wiki/Dragotin_Cvetko).

<sup>7</sup> Карел Болеслав Јирак (1891–1972) је био је чехословачки композитор и диригент. У периоду 1920–1930. предавао је композицију на Прашком конзерваторијуму. Писао је о савременој чешкој музици, делима Сметане, Новака, Ферстера и Сука. [https://en.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Boleslav\\_Jir%C3%A1k](https://en.wikipedia.org/wiki/Karel_Boleslav_Jir%C3%A1k).

Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский,) а у мањој – делатности Бородин (Александр Порфирьевич Бородин), Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) и Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович). Као први пример рецепције стваралаштва, критички ће бити размотрени чланци Милоја Милојевића,<sup>8</sup> Војислава Вучковића<sup>9</sup> и Павла Марковца,<sup>10</sup> који се односе на стваралаштво Чајковског. Милојевић је представио лик ствараоца, односно извршио је вредновање његових дела, посматрајући их у светлу композиторовог односа према руском тлу и европском утицају, као и узајамног несхватања са композиторима из групе „петорица“, прихватања и одбијања његових дела. Милојевић је сматрао да је Чајковски у пуној мери био противник натурализма јер се, као „уметник душе“, залагао за експресионистичко усмерење у музици. Такође, истиче и реалистични дух дела Чајковског, јер га сматра композитором реалних осећања, при чему одбацује интелектуализам и окреће се ка максимуму техничких својстава својих дела. Поменули смо европски утицај у стваралаштву Чајковског. Милојевић сматра да су поступци који сведоче да се композитор окреће европском тлу романтичарског проседеа, шумановске али и листовске оријентације, делимично обојени нијансама које је Рихард Вагнер (Richard Wagner) унео у немачки романтизам. Такође, везе са европским композиторима прошлости могу бити још дубље откривене. Може се доћи, истиче Милојевић, до везе са Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart) хармонском слободом, до боје Моцартовог оркестра и до слободе његових фантазија – „све те моцартовске евокације можемо пронаћи у *Пиковој дами*.“<sup>11</sup>

С друге стране, Војислав Вучковић истиче неке друге особености опуса Чајковског. Једна од таквих је тражење истине и оданост народу, као и неисцрпан извор за стварање који је композитор налазио у делима Глинке (Михаил Иванович Глинка) и Даргомижског (Александр Сергеевич Даргомыжский), далеко од утицаја европских стваралаца. Као најзначајнија дела у стваралаштву Чајковског, Вучковић истиче сценску музику за *Сњегурочку*, програмску симфонију *Манфред* и оперу *Евгеније Оњегин*, различито од Милојевића, који пише о *Пиковој дами* као најуспелијем делу Чајковског. Павао Марковац

---

<sup>8</sup> Милоје Милојевић, „Петар Иљић-Чајковски“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, III, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1953, 111–122.

<sup>9</sup> Војислав Вучковић, „Петар Илич Чајковски“, *Славенска музика*, 1940, I/7–8, 49–54.

<sup>10</sup> Павло Марковац, „Prilog uz problem nacionalnog u muzici. O stogodišnjici rođenja Petra Čajkovskoga“, у: Андрија Томашек (ured.), *Izabrani članci i eseji*, Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 1957, 126–133.

<sup>11</sup> Милоје Милојевић, нав. дело, 118.

у вези са овим делом наглашава да је у њему најреалистичније и најобјективније приказана борба руског интелектуалца са самовољом племства и тиранијом крупне буржоазије, те да је у њему постигнут највиши домет романтичарског реализма. Овакав став аутора сличан је, дакле, мишљењу Милоја Милојевића. Међутим, анализирајући ове чланке увиђа се да су, с друге стране, Милојевић и Вучковић заузимали сасвим опречан став када су у питању утицаји на стварање Чајковског. Милојевић се чврсто држао става да се уметнички проседе Чајковског везује за назоре чији је корен изван руског тла; да се до извора утицаја на његово стваралаштво може доћи ако се дубље зађе до клица романтичарске програмске музике какву је неговао Хектор Берлиоз (Hector Berlioz), а ослањајући се на Бетовенову традицију. С друге стране, Вучковић стоји на становишту да се Чајковски у својим делима ослања искључиво на руску традицију, пружајући слушаоцима већ у првим тактовима своје музике лични тон уметничког израза. Такође, у Вучковићевом чланку приметно је инсистирање на заједничким карактеристикама стварања Чајковског и Мусоргског, што се у Милојевићевом тексту не може пронаћи. Вучковић сматра да је овој двојници композитора заједничко то што су одани својој традицији, свом народу, те им се заједнички узор могу пронаћи у руској музици. Из овога се може закључити да се аутори у својим чланцима баве стваралаштвом и деловањем једног композитора, али из потпуно другачијих критичких визура. Вучковићев текст окренут је ка својеврсној анализи дела Чајковског, уз константно присутно поређење са стваралаштвом осталих композитора са руског тла, док се Милојевић у свом дискурсу окреће питањима која се односе на то какав је лични композиторски стил Чајковског, каква је физиономија његове уметничке личности и шта је то у његовим делима што привлачи пажњу савремених истраживача. Треба нагласити да је Вучковићев чланак прегледнији, јаснији, да читаоцу пружа све потребне информације, а истраживачу омогућава лаку и једноставну критичку анализу.

Када је у питању рецепција стваралаштва Модеста Мусоргског, значајна су три чланка, настала из пера Милоја Милојевића, Петра Коњовића и Војислава Вучковића. Коњовић је у својим написима врло често размишљао о чистоти фолклора и психолошком понирању у народну мелодику; писао је и фолклорним мотивима у индивидуалној, уметничкој музици и о преузимању народног мотива и стварању у националном духу. На

сличан начин приступио је и писању о стваралаштву Мусоргског.<sup>12</sup> Сматрао је да се најзначајнија карактеристика његовог стваралаштва крије у начину на који он, изграђујући дела велике снаге – своје музичке драме, уноси у њих једноставне руске народне мелодије, народне музичке мотиве и на њима изграђује основу на којој ће поставити огроман распон своје музичко-драмске архитектуре (у делима: *Борис Годунов*, *Хованичина* и *Сорочински сајам*). Према Коњовићевом мишљењу, снага дела Мусоргског лежи у коришћењу народних мелодија, у којима он чује и осећа саму руску природу и изражава близак однос природе и човека. Када кажемо природа, мислимо на јединствене музичке мотиве, а „човек је он, Мусоргски са запаљеном душом артисте.“<sup>13</sup> Са друге стране, Милојевић је у свом чланку указивао на елементе модерног музичког експресионизма као кључне за опус Мусоргског. Третирао га је као реалистичног експресионисту, тврдећи да је стварао у тзв. оригиналном примитивизму.<sup>14</sup> Сматрао је да његова музика „живи глас Русије“, да је лепоту проналазио у истинитости, те да је једина његова тежња била да помоћу своје уметности пружи верну слику живота, ни мало га не улепшавајући. Критички посматрајући поменуте чланке о Мусоргском и његовом делу, уочава се различит приступ проблематици. Милојевић анализира стваралаштво Мусоргског кроз дискурс о суштини уметничког реализма, стојећи чврсто при ставу да је Мусоргски, као уметник, реалиста у пуном смислу те речи. На тај начин, кроз дискусију о уметнику реалистичног правца, Милојевић гради свој став према стваралаштву Мусоргског и износи га пред читаоца. Коњовић, пак, с друге стране, за тему свог написа бира однос Мусоргског према руској народној песми; аутор пружа својеврсну анализу дела Мусоргског са посебним освртом на мелодије руске народне традиције. Читаоцима, а посебно оним заинтересованим за стваралаштво Мусоргског, Коњовић овим чланком пружа богатство информација у вези са тим на који начин се у делу Мусоргског траже народне мелодије и како се оне потом анализирају и смештају у поље дискурса о коришћењу народних мелодија у делу једног аутора.

---

<sup>12</sup> Петар Коњовић, „Мусоргски и руска народна песма“, у: Петар Коњовић, *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 127–132.

<sup>13</sup> Исто, 129.

<sup>14</sup> Милоје Милојевић, „Модест Мусоргски“ у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, III, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1953, 99–111.

О стваралаштву Мусоргског, односно о опери *Борис Годунов*, писао је и Павао Марковац.<sup>15</sup> У свом чланку, Марковац компаративно сагледава композиторову верзију опере и њену обраду од стране Римског-Корсакова. Марковац је сматрао да је Мусоргски у овој опери остварио највеличанственију синтезу свих својих уметничких и идејних настојања, дело које је било одлучујуће за саму судбину композитора и његовог стваралаштва, како за живота, тако и након његове смрти. Ову оперу оштро је критиковао Цезар Кјуи (Цезарь Антонович Кюи), те је са тим у вези Марковац истакао да су коментари Кјуија прожети „злобним испадима на рачун битних особина дела.“<sup>16</sup> Кјуи наводи слабу музичку материју појединих сцена, са чиме се Марковац никако не слаже. Такође, Марковац се није слагао ни са ставом Кјуија који пише о недовољном присуству самокритике Мусоргског и о „самодопадном компоновању на своју руку“. С друге стране, Марковац коментарише и потребу Римског-Корсакова да обради оперу *Борис Годунов*, сматрајући да је такав поступак крајње неприхватљив: „Корсаков је баратао својим пером као секиром“.<sup>17</sup> Другим речима, Марковац сматра да је опера оскрнављена у ревидираном облику и да не пружа потпуни утисак о ономе што је Мусоргски хтео да изрази изразити као претежно композитор у вокалним жанровима. Дакле Марковац, као усталом и Вучковић, стоји на страни оне музиколошке струје, која се залаже за оригиналну верзију опере.<sup>18</sup> У овом чланку он проговара као неко ко се детаљно и темељно бавио анализом првобитне верзије опере, стојећи чврсто на позицији оштре осуде било које врсте њене прераде, а поготову оне неуспешне. Оштро критикује обраду Римског-Корсакова, сматрајући да је дело обрадио као неутрални материјал, а не као музичко остварења, које осликава унутрашње доживљаје свог аутора. Марковац критикује то што је Римски Корсаков наметнуо своје погледе већ завршеном делу, истичући оно што Мусоргском није било од велике важности.

Године 1938. наша периодика обратила је пажњу на Дмитрија Шостаковича, аутора који је био изузетно цењен на Западу, где је добио бројна признања. Занимљиво је да је реч дата Хајнриху Нојхаусу (Генрих Густавович Нейгауз), еминентном руском пијанисти и

---

<sup>15</sup> Марковац је докторирао на одсеку за музикологију у Бечу са тезом *О хармонским проблемима у музици Модеста Мусоргског*. Фокус дисертације био је на хармонској анализи опере *Борис Годунов*.

<sup>16</sup> Павао Марковац, нав. дело, 212–219.

<sup>17</sup> Исто, 217.

<sup>18</sup> Треба свакако нагласити да је у то време ово био само музиколошки став појединих аутора као што су Вучковић и Марковац.

клавирском педагогу.<sup>19</sup> Нојхаус високо вреднује Шостаковичеву *Пету симфонију* али и целокупан композиторов опус. Позитивно оцењује композиторов таленат, јасноћу и конкретност у излагању, оригинално музичко мишљење и богатство музичког речника. Овај истакнути руски пијаниста пише и о Шостаковичевим „греховима“, завршавајући свој чланак једном крајње идеолошком формулацијом: „U svojoj V simfoniji Šostakovič očigledno konačno izlazi na put velike idejne i emocionalno zasićene umetnosti, dostojne naše velike epohe”.<sup>20</sup> На овом месту треба поменути и чланак Павла Стефановића поводом извођења Шостаковичеве опере *Леди Магбет*. Стефановић је сматрао да се Шостакович није придржавао хомогености и објективности драмског дела и да је у овој опери видео промашај критичке тенденције Шостаковича. „Нема ниједног зрачка моралне ведрине у опери. Што значи грозну страхоту, оркестром је раскошно распевано, са музикалним стваралачким уживањем слађено.“<sup>21</sup> Постоји, пак, и понека похвална реч за стваралаштво овог великана руске музике. Стефановић сматра да се Шостаковичева мајсторија крије у занатском делу композиторског посла, да се он игра са музиком и да на тај начин изнова изненађује слушаоца. Анализирајући поменуте чланке уочава се да аутори, дискутујући о стваралаштву Шостаковича, заузимају различите приступају проблематици. Један од разлога се можда крије у самој намени чланка. Стефановић текст, прецизније музичка критика, написан је за потребе дневних новина *Правда*, као прилог рубрики намењеној кратком представљању одређеног дела које је изведено. Са тим у вези, Стефановић дискурс фокусиран је на оперу *Леди Магбет* и на њене недостатке. Иако намењена широком кругу људи (будући је објављена у дневној новинској штампи), ова критика обилује мноштвом стручних израза и закључака, који су пласирани без изношења релевантних аргумената и доказа за оно што је изречено. Са друге стране, Нојхаусов чланак намењен је музички образованој публици. Аутор врло прецизно пружа сажет критички осврт на Шостаковичево стваралаштво, приступивши аналитички композиторовој *Петој симфонији*. Квалитет чланка, дакле, крије се у томе што аутор – путем аналитичког промишљања једног дела – пружа читаоцима увид у читав композиторов опус.

---

<sup>19</sup> G. Nojhaus, „Iz stranih listova i časopisa. Dimitrije Šostakovič“, *Музички гласник*, 1938, VI/јун, 112–114. Чланак је први пут објављен у часопису *Литературная газета* поводом првог извођења композиторове V симфоније. Исто.

<sup>20</sup> Исто, 114.

<sup>21</sup> Павле Стефановић, „Дмитриј Шостакович“, *Правда*, 26. јун 1939, 2.

У Чехословачкој су основане високе музичке школе (Конзерваторијум и Оргуљска школа у Прагу) почетком XIX века. У њима су школовани бројни музички стручњаци, који су, након завршених студија, одлазили у друге земље, у којима је постојала потреба за образованим музичарима. Најчешће су одлазили у провинције Хабзбуршке монархије, али и преко граница своје земље – у Босну, Србију и друге. На нашим просторима, чешки музичари су дали немерљив допринос утемељењу професионализма. Средином XIX века основана су прва певачка друшта, на чијем су се челу неретко налазили образовани чешки музичари. Они су код нас били први учитељи музике, а врло важан подстицај имали су и за развој тадашње домаће музичке културе.<sup>22</sup> Да постоји дуга традиција односа између српских и чехословачких музичара, доказује и то да су у XX веку, у периоду између два светска рата, српски студенти композиције различитих генерација одлазили на студије композиције у Праг.<sup>23</sup> Када узмемо у обзир ову српско-чешку музичку везу која је трајала скоро цео један век, не изненађује податак да није изостао ни писани дискурс о чешким композиторима у српској музичкој периодици међуратног доба. Аутори су посвећивали своје чланке стваралаштву Беджиха Сметане (Bedřich Smetana), Вићеслава Новака (Vítězslav Novák), Антоњина Дворжака (Antonín Dvořák) и Леоша Јаначека (Leoš Janáček). Занимљиво је истаћи да су о поменутих ауторима писали како југословенски, тако и чешки музички писци, попут Вацлава Ведрала (Václav Vedral), Здењека Неједлија, Вацлава Шћепана (Václav Štěpán) и Владимира Хелферта (Vladimír Helfert). Када се ради о југословенским писцима, издвајају се чланци Војислава Вучковића, Предрага Милошевића, Милоја Милојевића и Петра Коњовића.

О стваралаштву Беджиха Сметане треба говорити из угла писаног дискурса Ведрала, Хелферта, Неједлија и Милоја Милојевића, који је своју докторску дисертацију посветио хармонском стилу Беджиха Сметане.<sup>24</sup> Милојевић је посебно ценио чешке композиторе, неуморно је пропагирао словенску музичку културу, а као панслависта, велики број чланака посветио је словенским, а нарочито чешким композиторима. Као

---

<sup>22</sup> Међу школованим чешким музичарима, који су у 19. веку деловали у нашој средини, издвајају се Роберт Толингер, Вацлав Хорејшек, Драгутин Блажек, Гвидо Хавласа и други. Они су развијали разноврсну извођачку, организаторску и педагошку делатност у тадашњој Краљевини Југославији и играли важну улогу у музичком описмењавању тадашње југословенске средине.

<sup>23</sup> Међу најзначајнијим прашким студентима су: Милоје Милојевић, Михаило Вукдраговић, Предраг Милошевић, Станојло Рајичић, Војислав Вучковић, Драгутин Чолић, Милан Ристић и Љубица Марић.

<sup>24</sup> Милоје Милојевић, *Сметанин хармонски стил* (докторска дисертација одбрањена у Прагу 1925. године). Дисертација је објављена у Београду 1926. године.



припрему за будућу дисертацију, Милојевић је написао Сметанину биографију пре одласка у Праг,<sup>25</sup> у којој је акценат претежно на композиторским клавирским делима. Иако је помињао разне утицаје под којима су створене композиције за клавир, Милојевић није дао јасну представу специфичности Сметаниног клавирског стила. Музичка јавност тог времена позитивно је оценила ову монографију, сматрајући да су њене одлике оригинални погледи и потпуно владање материјом. Посматрано из данашње перспективе, чини се да то мишљење нема своје оправдање, јер изгледа да монографију не одликује самосталан и оригинални поглед њеног аутора, нити критичка анализа проблема који се изучава. Аутор је сматрао да је од великог значаја описати до детаља Сметанин живот – писао је о његовим прецима, родитељима, чак их је и физички описивао.<sup>26</sup>

Дискурс о стваралачком опусу Сметане у српској/југословенској музикографији произашао је и из пера чешких аутора. Вацлав Ведрал позиционира Сметанино стваралаштво и карактерише га као израз најсветлијих тежњи чешког народа.<sup>27</sup> У жару своје борбе за национални карактер дела, Сметана је приступио компоновању чешке националне опере – по Ведраловом мишљењу, најзначајније словенске опере – *Продана невеста*. Опера је представљала израз љубави према једноставном, сеоском животу и учинила Сметану „музичким индивидуалитетом.“<sup>28</sup> Сметана је унео у своје дело дух народног музичког стваралаштва, дајући својој музици гипкост ритма и раскош мелодије, што све чини суштину чешке музике, истиче Ведрал. Треба нагласити да је из једног оваквог прегледног чланка објављеног 1934. године, тадашња домаћа јавност заинтересована за музичка питања, могла да научи доста о Сметанином стваралаштву. Међутим, чланак не садржи ниједан критички поглед на делатност композитора, већ податке из његове биографије у првом делу, као и информације о Сметаниним композицијама у другом делу (које жанрове је неговао, која су му најпознатија дела и томе слично). Са друге стране, Владимир Хелферт се обраћа читаоцима *Музике* чланком о Сметани, у коме исказује читав уметнички развој овог композитора.<sup>29</sup> Значајно је то што

---

<sup>25</sup> Милоје Милојевић, *Сметана, живот и дела*, Београд, С. Б. Цвијановић, 1924.

<sup>26</sup> Милојевић је сматрао да југословенској музици као узор треба да послужи словенска музика, а нарочито њен чешки огранак и пропагандистички је истицао вредност дела Сметане, Дворжака, Јаначека и Новака. Врло често је композиције прве тројице композитора поредио са врхунским европским музичким остварењима.

<sup>27</sup> Вацлав Ведрал, „Сметанино стварање“, *Словенска музика*, 1940, I/4, 25–28.

<sup>28</sup> Вацлав Ведрал, „Беджих Сметана“, *Музички гласник*, 1934, VII/6–7, 97–101.

<sup>29</sup> Владимир Хелферт, „Беджих Сметана“, *Музика*, 1928, I/7, 188–191.

аутор сматра да у *Проданој невести* Сметана није испуњавао своју уметничку мисију, него је стремио другим циљевима – својим осећањима. Хелферт такође сматра да су неке од најзначајнијих црта Сметанине уметничке личности заправо хумор и веселост, као и оптимистично гледање на свет. Међутим, ове типичне црте само су последице композиторовог оптимизма, који не припада правој суштини његове уметничке природе, сматра Хелферт. Аутор наводи да је суштина у тежњи за монументалношћу, која је у вези са узвишеношћу његових песничких концепција, што све заједно чини органски део његовог снажног оптимизма. Хелферт на крају истиче да је форма у којој је Сметана на најбољи начин могао да изрази своју монументалност, заправо чешка трагична опера. Са тим у вези, аутор сматра да му је на том путу стајала опера *Далибор*, а да су *Продана невеста* и *Две удовице* „само интермеца у овој битној линији његовог уметничког развитка.“<sup>30</sup> Приметно је да се са оваквим мишљењем није слагао Вацлав Ведрал, сматравши да је *Продана невеста* Сметанино најзначајније дело, а да су остале композиције тек на трагу да је достигну. Заједничка карактеристика оба написа крије се у дискурсу, у ком је акценат стављен на оперско стваралаштво Сметане, с тим што се у Ведраловом чланку не уочава критички осврт на проблематику, већ само, чини се, непотпун преглед живота и дела композитора.

У свом чланку објављеном у часопису *Музика*, Здењек Неједли инсистира на Сметанином стварању у чешком духу, које је укоренењено у читав његов стваралачки ум. Он сматра да Сметана није „човек прошлог времена“, већ супротно, да је донео велике социјалне, политичке и културне промене, које су много значиле како за чешку, тако и за читаву европску историју музике.<sup>31</sup> Неједли истиче да код Сметане нема ни трага од апсолутне музике, већ да он своју музику ставља у службу народа, те да је програмски композитор, „који своја дела ствара не само ради музике, већ и ради идеје која кроз музику долази до изражаја.“<sup>32</sup> Зато је, сматра Неједли, Сметана велики геније, коме чешки народ пре свега дугује огромну захвалност и поштовање. Неједлијев чланак један је од оних објављених у рубрици „Чехословачка музичка култура“ часописа *Музика*. Са тим у вези, задатак писца био је да прикаже значај Сметаниног стварања за чешку музичку културу,

<sup>30</sup> У поменутих делима комика се претвара у искреност. Сметана у њиховом стварању испољава снагу свог стваралачког духа коју Хелферт пореди са оном истом снагом која се уочава код Перголезија (Giovanni Battista Pergolesi), Глука (Christoph Willibald Gluck) и Вагнера. Исто, 190.

<sup>31</sup> Здењек Неједли, „Бедрих Сметана“, *Музика*, 1928, I/7, 191–194.

<sup>32</sup> Исто, 194.

што није случај са претходно поменутиим ауторима. У том смислу, Неједли инсистира на Сметанином стварању у чешком духу, које је дубоко укорено у читавој његовој личности. Текст се одликује једноставношћу критичког израза, дубоким продирањем у проблематику и систематичношћу изношења информација у вези са темом која се обрађује.

Два чланка која говоре о стваралаштву Вићеслава Новака настала су поводом седамдесет година од рођења композитора. Реч је о чланцима Милоја Милојевића и Војислава Вучковића.<sup>33</sup> С обзиром на Новаков дуг живот, он је преживео многе историјске промене и преокрете у историји свог народа. Све је то, истиче Вучковић, оставило трага у његовој стваралачкој личности, што доказују теме његових композиција, које су дубоко повезане са животом народа. Међутим, Вучковић наглашава да нису у свим Новаковим делима уравнотежени садржајни и формални елементи. У његовом стварању има момената лутања, скретања са правог пута и напуштања „здравих реалистичних основа које је примио у наслеђе од Дворжака и Сметане.“<sup>34</sup> Међутим, у свим тим лутањима и тражењима, Новак је успевао да се врати на прави пут и запази оно што је битно и да то на свој начин изрази. С друге стране, Милојевић се у свом чланку више осврће на оно што је 'израз' Новаковог стварања. Новак је, по Милојевићевом мишљењу, од првог тренутка свог стварања осећао циљ свог изражавања помоћу тонова и управо то осећање дало је изражајну константност његовом делу. Вићеслав Новак је за Милојевића био велики уметник, стваралац који је дубоко познавао све тајне композиционе технике. Милојевиће је то описао следећим речима: „Новак је осећао да уметничко дело од израза вреди само онда када се израз и садржина потпуно поклопе са адекватно погођеним *техничким средствима* (курзив Д. В.), савршено и без остатка искоришћеним при уобличавању садржајне идеје.“<sup>35</sup> На много места у чланку Милојевић указује на тесну идејну и композициону везу између Новака и његовог учитеља Дворжака. За Дворжака није постојао звук ради звука, већ ради материјализације форме позајмљене из класичарске естетике – све је то Дворжак пренео на своје ученике. Милојевић истиче да се Новак

---

<sup>33</sup> Војислав Вучковић, „Вићеслав Новак. Поводом седамдесете годишњице рођења“, *Славенска музика*, 1941, 2/1–2.

<sup>34</sup> Војислав Вучковић, нав. дело, 2.

<sup>35</sup> Милоје Милојевић, „Вићеслав Новак“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, III, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1953, 178.

притом није бојао да прими утицаје, посебно свог професора, али и исто оријентисаних композитора попут Чајковског. Аутор даље упућује и на везу Новаковог дела са композицијама северне германске школе – Грига (Edvard Grieg), импресионизма – Дебисија (Claude Debussy), затим Штрауса (Richard Strauss) и Шумана (Robert Schumann). Новак, романтичар по природи, прихватио је све утицаје разних нијанси и њима обогатио свој музички језик. Још деценију раније, у свом чланку о стваралаштву Новака, Вацлав Шћепан такође на сличан начин као и Милојевић указује на везе композиторовог дела и израза његовог професора.

Још један од композитора о чијем се делу писало у српској музичкој критици и есејистици између два светска рата, био је већ поменути Антоњин Дворжак. У вези са овом темом издвајају се два чланка – један текст домаћег и један чешког аутора. У питању су текстови Милоја Милојевића и Вацлава Ведрала, написани средином тридесетих година прошлог века. У свом чланку објављеном у *Музичком гласнику*,<sup>36</sup> Ведрал пружа читаоцима један кратак и сажет преглед живота и стваралаштва Дворжака, истичући већ на почетку да је највећи Дворжаков узор био Сметана, његов учитељ, кога је врло често представљао својим ученицима као једног од највећих мајстора чешке музичке културе. Ведрал даље позиционира Дворжаково стваралаштво и даје његову периодизацију, издвајајући тако први период, обојен је немирном линијом превирања, затим други, у коме је сву своју снагу усмерио ка апсолутној музици и најзад трећи период, који показује скретање ка програмској музици и савременом обликовању опере. Ведрал истиче да је у симфонијским делима Дворжак дао класичну форму, прожету оригиналним садржајем у духу музике свог народа, а такође и у камерним делима (девет гудачких квартета и два клавирска квартета, три гудачка и једна клавирски квинтет, један гудачки и три клавирска трија, секстет и популарна *Думка*).

На једној другачијој врсти проблематике – питању односа између апсолутне и програмске музике и њених представника, а у контексту разматрања Дворжаковог стваралаштва, Милојевић је изградио свој чланак. Он сматра да је суштина Дворжаковог музичког духа управо у овом питању. Брамс (Johannes Brahms) и Ханслик (Eduard Hanslick) су се налазили у комисији за доделу аустријске државне стипендије у тренутку

---

<sup>36</sup> Вацлав Ведрал, „Антонин Дворжак“, *Музички гласник*, 1934, VII/6–7, 102–107.

када је Дворжак конкурисао за њено добијање (стипедију је добио 1875. године) и у њему су препознали композитора специфично камерних и симфонијских наклоности – апсолутног музичара. Под тим појмом Милојевић подразумева композитора који ствара музичке облике искључиво ради ефекта звука, без иједног ванмузичког циља – те са тим у вези латентно критикује композиторе програмске музике (што је познато још из неких ранијих Милојевићевих написа). У свим Дворжаковим делима, према Милојевићевом мишљењу, опажа се лакоћа мелодијске инвенције и живи ритмички пулс, те су мелодија и ритам два главна елемента његове музике. Међутим, Милојевић сматра да ни један од ових елемената нема онако велику снагу какву налазимо код Сметане. Дворжак није био националиста какав је био Сметана; он је волео фолклор, употребљавао га је, али га је пре свега интересовала његова лична инвенција. Теме са народним призвуком је тематски обрађивао апсолутно-музичким параметрима и бојио их искључиво инструменталним звуком. Управо „такав Дворжак је с правом постао интернационално знаменит уметник.“<sup>37</sup>

Стваралаштво Леоша Јаначека такође је било предмет чланака међуратног периода. Издавају се текстови Милојевића и Коњовића, али и опаска Павла Стефановића о Јаначековој *Јенуфи*. Утисци других критичара били су окренути томе да је ова опера имала сјајан одзив код публике када је први пут изведена. Међутим, Стефановић је био другачијег мишљења. Сматрао је да су *Јенуфа* Леоша Јаначека као и *Борис Годунов* Модеста Мусоргског морале да чекају време када ће бити прихваћене од стране публике која није за њих имала разумевања. Кратко је прокоментарисао да се разлог вероватно крије у монументалности ових двеју опера, што нас наводи на закључак да је и сам сматрао да су ова два дела била од великог значаја за оперски жанр с почетка XX века.<sup>38</sup> Коњовићево мишљење о *Јенуфи* поклапало се донекле са ставом Павла Стефановића, те је у свом чланку изјавио да је то дело у исти мах најзначајније за Јаначево стваралаштво али и за читаву модерну чешку музику. Међутим, свој чланак Коњовић у највећој мери посвећује односу Јаначека и Сметане са једне, и Јаначека и Дворжака са друге стране. Представници и савременици, тумачи Сметаниног дела били су одлучни противници Јаначековог дела. Такође, Коњовић издваја да је једном приликом и сам Јаначек устао против начина на који је Сметана стилизовао своје квартете сматрајући да је на други начин требало осветлити

<sup>37</sup> Милоје Милојевић, „Антоњин Дворжак“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933, 108.

<sup>38</sup> Павле Стефановић, „Борис Годунов Мусоргског и Јенуфа Леоша Јаначека“, *Правда*, 6. мај 1939, 6.

народни дух. Сметана је у том смислу романтик који је народни дух изражавао „кроз индивидуализацију али и кроз објективно класичарско гледање“<sup>39</sup> док је Јаначек реалиста који жели да ствара дословно онако како човек – и кроз њега природа– говори. Са Јаначеком почиње, истиче Коњовић, нов хоризонт стварања, док се са Сметаном затвара круг времена пробуђености народне свести о својој културној снази и мисији; овде се уочава главна линија раздвајања стила ова два уметника.

Када говори о односу Јаначека и Дворжака, Коњовић истиче да је млађи композитор изузетно ценио свог старијег колегу, чијим је извођењима дела дириговао као вођа филхармоније у Брну. Утицај Дворжака на Јаначека огледа се само у његовим почетничким делима, али чим је наступило сазревање Јаначекове идеје о музици и њеном односу према свему околном, он се удаљава од схватања карактеристичних за Дворжака. Коњовић у свом чланку даље осликава Јаначека као теоретичара (те издваја неколико његових чланака), сакупљача и обрађивача народних мелодија и његово проучавање народних мелодија. Потребно је на овом месту детаљније разрадити Коњовићев дискурс о композиторовом оперском стваралаштву са акцентом на *Јенуфу*. Јаначеков драмски стил отеловљен је у овом, композиторовм најрепрезентативнијем оперском делу. Коњовић истиче да су у остварењу изражени принцип и схватање говорне мелодије, „говорне флексије које се сливају у мотиве“<sup>40</sup> и да из њих Јаначек плете оркестарско полифоно језгро. Ту је, пише Коњовић, најизразитије исказан композиторов однос према природи и бази у музичком фолклору. Коњовић упућује читаоце да пажњу треба усмерити и на слушање саме музике, јер се Јаначек ограничава на кратке симфонијске ставовекада ствара чисто инструменталне делове. Као пример наводи два кратка оркестарска прелудијума који уводе у други и трећи чин *Јенуфе*. Како би се Јаначеков драматски стил разумео на прави начин, Коњовић упућује читаоце и на његова друга сценска дела – на опере *Каћа Кабанова* и *Дом мртвих*.<sup>41</sup> Прва опера, сматра Коњовић, представља композиторову најјачу тежњу да изрази оно што ће публику држати до краја у ономе што је право, јасно и не сме бити никако другачије и по тој особини дело је можда зрелије и целовитије од *Јенуфе*.

<sup>39</sup> Петар Коњовић, нав. дело, 137–154.

<sup>40</sup> Исто, 148.

<sup>41</sup> Оригинални назив опере је *Записи из мртвог дома*.

С друге стране, музичка остварења Леоша Јаначека за Милојевића представљају моменте личног акцента који потиче из словенске осећајности аутора. Како истиче Милојевић, основно начело Јаначекове естетике крије се у спонтаности и непосредности, преовлађује темперамент, а никако шаблон. Од свог раног доба Јаначек је поставио мноштво нових проблема музичке технике и архитектонике, и не само хармонске, већ и мелодијске и ритмичке концепције дела. Истиче се то да Милојевић није говорио о *Јенуфи* као о врхунцу Јаначекове поетике, већ је указао на то да је читав његов опус подједнако значајан, те да ниједно дело не треба издвајати из његове непосредне околине. При критичкој анализи ових чланака уочава се да је приступ у сваком од њих различитог карактера. Стефановићев чланак настао је за потребе дневних новина, те тако не садржи велики број података и анализа, већ само кратак осврт на дело, који је настао као последица слушног доживљаја. С друге стране, Коњовић градисвој чланак на односу између Сметаниног дела и стваралаштва његових савременика, са акцентом на компаративну критичку анализу опуса одабраних аутора. Такође, у фокусу Коњовићевог написа је и дискурс о *Јенуфи*, који је знатно обogaћен стручном анализом што, као што је примећено, није случај са чланком Павла Стефановића. Један од разлога крије се у самој врсти написа: Коњовићев текст представља својеврсан есеј или чак студију о Јаначековом стварању, док је Стефановић текст заправо критика настала за потребе рубрике дневних новина. Милојевићева студија базирана је на дискурсу о комплетном Јаначековом опусу, без издвајања неког појединачног дела. Аутор је свој дискурс окренуо ка стилској анализи композиторовог стваралаштва, а све у сврху појашњења стваралачке климе у читавој чешкој музичкој историји.

\*\*\*

Српска музичка култура међуратног периода обележена је присуством различитих идеолошких и естетичких тенденција. Када се међуратни чланци који се односе на стваралаштво руских и чешких композитора посматрају у целини, закључује се да постоји дејство два принципа, односно да је реч о текстовима информативног са једне, а критичарског типа са друге стране. Иако поједини чланци припадају првој поменутој групи, приметно је да они никако не губе на свом значају, већ напротив, да савременој музикологији и њеним истраживачима могу пружити широк увид, како у дешавања, тако и у опусе великана српске, али и светске музике. Наши музички писци и критичари тежили

су да донесу знање и обавештења својим читаоцима и свом народу. Када је реч о стваралаштву руских и чешких композитора, писани дискурс међуратне критике и есејистике данашњим истраживачима пружа широк увид у естетику и поетику композитора поменутих нација. У том смислу, у овом раду приказана је рецепција стваралачких тенденција великана руске и чешке уметничке музике, и то из два угла – угла домаћих, али и совјетских и чешких музиколога и музичких писаца.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Бингулац, Петар, „Музички преглед. Концерти Цвијете Зузорић и Станковића“, *Мисао*, 1929, 30, 225–226.
- Ведрал, Вацлав, „Антонин Дворжак“, *Музички гласник*, 1934, VII/јануар-фебруар, 102–107.
- Ведрал, Вацлав, „Беджих Сметана“, *Музички гласник*, 1934, VII/јун-јул, 97–101.
- Ведрал, Вацлав, „Сметанино стварање“, *Славенска музика*, I/4, 1940, 25–28.
- Вучковић, Војислав, „Особености музике славенских народа и њен значај за нас“, *Славенска музика*, 1940, I/1, 5–9.
- Вучковић, Војислав, „Петар Илич Чајковски“, *Славенска музика*, 1940, I/7-8, 49–54.
- Вучковић, Војислав, „Вићеслав Новак. Поводом седамдесете годишњице рођења“, *Славенска музика*, 1941, II/1-2, 1–2.
- Вучковић, Војислав, „Сергеј Прокофјев“, *Славенска музика*, 1941, II/3, 1–2.
- Вучковић, Војислав, *Критике, есеји, студије*, Београд, Нолит, 1968, 450–455.
- Јирак, Карел Болеслав, „Модерна чешка музика“, *Музика*, 1928, I/јануар-децембар 195–200.
- Коњовић, Петар, *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 127–132.
- Коњовић, Петар, *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 136–154



- Pavao Markovac, „Prilog uz problem nacionalnog u muzici. O stogodišnjici rođenja Petra Čajkovskoga“, u: Andrija Tomašek (ured.), *Izabrani članci i eseji*, Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 1957, 126–133.
- Милојевић, Милоје, „Модест Мусоргски“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, III, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1953, 99–111.
- Милојевић, Милоје, „Петар Иљић-Чајковски“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, III, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1953, 111–122.
- Милојевић, Милоје, *Сметана, живот и дела*, Београд, С. Б. Цвијановић, 1924.
- Милојевић, Милоје, „Леополд Јаначек“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 75–81.
- Милојевић, Милоје, „Стравински и његови балети“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933, 97–100.
- Милојевић, Милоје, „Антоњин Дворжак“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933, 101–111.
- Милојевић, Милоје, „Вићеслав Новак“, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, III, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1953, 173–185.
- Милошевић, Предраг, „Новак као композитор балада и опера“, *Славенска музика*, 1940, II/1-2, 5–9.
- Неједли, Здењек, „Бедрих Сметана“, *Музика*, 1928, I/7, 191–194.
- Неједли, Здењек, „Стремљења савремене руске музике I“, *Славенска музика*, 1939, I/2, 12–15.
- Неједли, Здењек, „Стремљења савремене руске музике II“, *Славенска музика*, 1940, I/3, 1–23.
- Nojhaus, Najrih, „Iz stranih listova i časopisa. Dimitrije Šostakovič“, *Музички гласник*, 1938, VI/јун, 112–114.
- Пејовић, Роксанда, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, Факултет музичке уметности, 1999.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: Павле Стефановић и Драгутин Гостушки*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012.
- Стефановић, Павле, „Дмитриј Шостакович“, *Правда*, 26. јун 1939, 2.

- Хелферт, Владимир, „Беджих Сметана“, *Музика*, 1928, 1, 188–190.
- Цветко, Драготин, „Савремено музичко стварање у совјетској Русији“, *Музички гласник*, 1940, 5–6, 85–104.
- [https://sr.wikipedia.org/sr-el/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BE\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86](https://sr.wikipedia.org/sr-el/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BE_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk\\_Nejedl%C3%BD](https://en.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk_Nejedl%C3%BD).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Dragotin\\_Cvetko](https://en.wikipedia.org/wiki/Dragotin_Cvetko).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Karel\\_Boleslav\\_Jir%C3%A1k](https://en.wikipedia.org/wiki/Karel_Boleslav_Jir%C3%A1k).

Dina Vojvodić

#### **THE RELATIONSHIP OF YUGOSLAV INTERWAR MUSICOLOGY, ACCORDING TO THE COMPARISON OF RUSSIAN AND CZECH COMPOSERS**

**SUMMARY:** One of the reliable methods of tracking and analyzing the creativity of the composer and his performance is a critical analysis of the inscriptions on music dealing with various issues. In this regard, Serbian interwar musicology has made a valuable contribution to the study of the work of domestic and foreign authors, especially those related to the activities of the Soviet and Czech composers. Such articles can be found in the magazines *Zvuk*, *Muzicki glasnik* and *Slavenska muzika*. The written discourse about the Russian composers in the Serbian interwar music period referred to the actions of Tchaikovsky, Prokofiev, Musorgsky and Shostakovich. Articles originated from the pens of Serbian music writers of that time such as Miloje Milojevic, Vojislav Vuckovic and Petar Konjovic, as well as writers from other Yugoslavian scopes. Also, Serbian musicology in the period between the two world wars dedicated its discourse to the creation of Czech authors such as Smetana, Dvorak, Novak and Janacek. This paper presents a critical analysis of the articles above in order to study the reception of the creativity of the Soviet and Czech composers from the perspective of the written word about music. It should be emphasized that in this analysis, the existence of two principles, ie the presence of texts of informational and critical type, is observed. Serbian interwar music criticism tended to bring knowledge and information to its readers.

In this regard, here it has been shown that interwar Serbian musicography perceived the creative tendencies of the giants of Russian and Czech art music, from two angles - the angle of domestic, but also the angle of the Soviet and Czech music writers and critics.

**KEY WORDS:** inscriptions about music, Serbian interwar musicology, Tchaikovsky, Prokofiev, Dvorak, Smetana, Serbian musicography, *Slavenska muzika*.