



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ



Република Србија  
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ  
И ИНФОРМИСАЊА



# МУЗИКА И УМЕТНОСТ У ОБЛИКОВАЊУ ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 1

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ  
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА  
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 8/2021

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ  
СВ. 8/2021, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

*Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 1*

*Главни и одговорни уредник*  
др Гордана Каран

*Уредник издања*  
др Марија Масникоса

*Рецензенти*  
др Ивана Перковић, др Тијана Поповић Млађеновић

*Издавач*  
Факултет музичке уметности у Београду

*За издавача*  
мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

*Извршни уредник*  
мсп Марија Томић

*Технички уредник*  
др Марина Марковић

*Дизајн корица*  
др Ивана Петковић Лозо

ISBN 978-86-81340-33-2

Београд, 2021.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ  
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА  
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 8/2021

**МУЗИКА И УМЕТНОСТ**  
**У ОБЛИКОВАЊУ ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 1**



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

## САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР .....	5
<b>Дина Војводић</b> ОДНОС ЈУГОСЛОВЕНСКЕ МЕЂУРАТНЕ МУЗИКОЛОГИЈЕ ПРЕМА СТВАРАЛАШТВУ РУСКИХ И ЧЕШКИХ КОМПОЗИТОРА .....	8
<b>Марија Симоновић</b> МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ И ЊЕГОВО ПОИМАЊЕ МУЗИКЕ (У <i>РИТМИЧКИМ</i> <i>ГРИМАСАМА</i> ).....	26
<b>Neda Kolić</b> MUZIKA I VIZUELNO IZMEĐU UMETNOSTI I <i>UMNIKE: PROJEKTIZAM VLADANA</i> <i>RADOVANOVICA</i> .....	36
<b>Милица Лазаревић</b> ОБЈЕКТИВИЗАМ У МУЗИЦИ И МУЗИЧКО ДЕЛО.....	49
<b>Моника Новаковић</b> ПОЗОРИШНИ СЦЕНАРИО VERSUS ПАРТИТУРА МУЗИЧКОГ ДЕЛА.....	60
<b>Маша Спаић</b> ЕВРОПСКЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА РАЗВОЈ МЕДИЈА, КУЛТУРЕ И МУЗИКЕ.....	76

## ПРЕДГОВОР

### *Реч уредника издања*

Зборници студентских радова *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 1* и *2* настали су као директан „производ“ Жан Моне модула истог назива, који је у периоду од 2017. до 2021. године реализован на мастер и докторским студијама музикологије на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду.<sup>1</sup> Радови су настали у оквиру новог, обавезног предмета под називом *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета*, осмишљеног у виду целине од 8 сегмената – 8 специфичних тема, које на различите начине осветљавају сложену интеракцију између издвојено посматраних музичких појава и европског културног идентитета.

У својој суштини европски оријентисан, истраживачки и интердисциплинарно конципиран, предмет *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета* је код студената мастер и докторских студија музикологије пробудио разноврсна интересовања. Радови објављени у овом зборнику представљају најуспешније семинарске радове, које су у склопу наведеног предмета, под менторством чланова наставничког тима, написали студенти докторских студија – млади научници за које је овај предмет представљао додатни подстицај у намери да се у свом каснијем професионалном животу посвете истраживачком раду. Радови су написани и јавно презентовани на округлим столовима студената музикологије у периоду од јуна 2018. до јуна 2021. године.

У зборнику *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 1* објављени су радови: „Однос југословенске међуратне музикологије према стваралаштву руских и чешких композитора“ Дине Војводић (ментор др Соња Маринковић); „Милоје Милојевић и његово поимање музике“ Марије Симоновић (ментор др Тијана Поповић Млађеновић); „Објективизам у музици и музичко дело“ Милице Лазаревић (ментор др Тијана Поповић Млађеновић); „Музика и визуелно

---

<sup>1</sup> Овај Жан Моне модул, који је под руководством ванредног професора др Марије Масникосе реализовао тим професора са Катедре за музикологију ФМУ, припада породици Жан Моне пројеката; одобрен је и финансиран од стране Европске комисије, а суфинансиран од Министарства културе и информисања и Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

између уметности и *умнике: Пројектизам* Владана Радовановића“ Неде Колић (ментор др Тијана Поповић Млађеновић); „Позоришни сценарио versus партитура музичког дела“ Монике Новаковић (ментор др Тијана Поповић Млађеновић) и „Европске интеграције и њихов утицај на развој медија, културе и музике“ Маше Спаић (ментор др Весна Микић).

У раду Дине Војводић „Однос југословенске међуратне музикологије према стваралаштву руских и чешких композитора“, ауторка се бави критичком анализом написао о совјетској и чешкој музици у написима Милоја Милојевића, Петра Коњовића, Војислава Вучковића, Павла Марковца, Вацлава Ведрала (и других), објављеним у еминентним југословенским часописима из међуратног периода (*Звук*, *Музички гласник* и *Славенска музика*), посебно истичући да се из разматраних написа ишчитава културни и идеолошки контекст у којем су ови написи настали.

Текстови Марије Симоновић и Неде Колић, баве се критичким промишљањем аутопоетичких текстова Милоја Милојевића, односно, Владана Радовановића. У свом раду под називом „Милоје Милојевић и његово поимање музике“, Марија Симоновић разматра одабране Милојевићеве написе о музици у којима композитор саопштава своја базична поимања о музици, њеној онтологији и херменеутици, проналазећи потом, потврду његових теоријских ставова у Милојевићевој (експресионистичкој) композицији *Ритмичке гримасе*.

На сасвим другачији начин Неда Колић у свом раду „Музика и визуелно између уметности и *умнике: Пројектизам* Владана Радовановића“, трага за аналогијама између композиторских аутопоетичких написа (збирка свих радова под називом *Пројектизам*, 2010) и његових „менталистичких дела“, посебно фокусирајући пажњу на *Причињавања* (1955–1956), у којима се преиспитује заједничка појавност музичког и визуелног медија – „у међупростору уметничких родова и медија“, који се отвара у поменути делима.

Милица Лазаревић у свом раду „Објективизам у музици и музичко дело“ разматра два сасвим различита, али у основи објективистичка приступа питањима музике. У фокусу ауторкине пажње су естетичка студија *О музички лепом* (1854) Едуарда Ханслика и аутопоетичка књига *Моје схватање музике* (1935–1963), композитора Игора Стравинског. Вешто анализирајући одабране списе, ауторка, упркос свим њиховим разликама, установљује генеричку сродност ових списа – заступање концепта аутономије музике и наглашено објективистички однос према музици.

Моника Новаковић у тексту „Позоришни сценарио *versus* партитура музичког дела“ трага за аналогјама између партитуре и позоришног сценарија, сучаљавајући дискурсе музичке теорије и музикологије, с једне стране, и театролошки дискурс, са друге.

Најзад, у овом зборнику објављен је и рад „Европске интеграције и њихов утицај на развој медија, културе и музике“ Маше Спаић, у којем се из визуре теорије медија разматра на који начин медији, култура и музика учествују у конституисању интегрисане Европе, те како промене у политичком животу Европе утичу на развој медија и промене у области културе и уметности/музике.

Сви радови који су публиковани у овом електронском зборнику сведоче о „доброј пракси“ европски оријентисаних студија у области уметности на Факултету музичке уметности у Београду, коју смо започели са претходним Жан Моне модулом *Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ* (2014–2017), а наставили у актуелном Жан Моне модулу *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета* (2017–2021).

Овим зборником наставља се вишедеценијска традиција објављивања радова студената музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, са циљем оснаживања професионалних компетенција младих научника. Зато верујем да и овај зборник, као и сви претходни зборници радова, успешно промовише изузетност у истраживању и интердисциплинарност у оквиру европски оријентисаних студија уметности, што су били најзначајнији циљеви Жан Моне модула *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета*.

Квалитет објављених радова, као и интердисциплинарност њихових приступа, уверавају нас да смо на правом путу ка освајању европских вредности у нашој науци, уметности и култури.

У Београду, 13. 07. 2021.

др Марија Масникоса

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: [dinavojvodic@yahoo.com](mailto:dinavojvodic@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> Здењека 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 Марковс, „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 књижевница 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 поменутиим 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 створане 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 обогаћен 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*.

Марија Симоновић<sup>1</sup>

## МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ И ЊЕГОВО ПОИМАЊЕ МУЗИКЕ

(У РИТМИЧКИМ ГРИМАСАМА)<sup>2</sup>

САЖЕТАК: У овом раду се сагледава Милојевићево поимање музике. Другим речима, у овом раду се, кроз Милојевићеве написе о музици, открива шта за аутора представља музичка уметност – како је разумева, у ком ‘простору’ она (као завршено/записано музичко дело) пребива и којим је техникама/методама/законитостима интерпретира. Дакле, поред бављења онтолошком и херменеутичком проблематиком у Милојевићевим написима, рад је усмерен на аналитичко сагледавање и интерпретирање његове музике (у делу *Ритмичке гримасе*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милоје Милојевић, написи о музици, поимање музике, онтолошка и херменеутичка проблематика, *Ритмичке гримасе*.

У складу са мишљењем Милоја Милојевића – да је за истиниту спознају било које ствари/предмета/појаве „потребно прво доћи до тога, затим, уочити га, и најзад проучити га са свију страна – што значи: не задржавати се само на спољним моментима, већ продирати и у дубину, и нарочито баш у дубину, до сржи објекта који се проучава,”<sup>3</sup> у овом раду ће се Милојевићевој мисли о музици, његовој интерпретацији и организацији музике (у делу *Ритмичке гримасе*) ‘прићи са разних страна’. Тачније, ‘слика’ ауторове (вишеструке) делатности ће се постепено откривати тако што ће се платно постепено скидати са различитих углова. Другим речима, ‘слика’ ауторовог посматрања, интерпретације музике ће се постепено (раз)откривати тако што ће се указати на то шта за аутора представља музичка уметност – како је разумева, у ком простору она (као завршено/записано музичко дело) пребива, то јест, где она *јесте*, затим и којим техникама/методама/законитостима аутор реализује извесно музичко дело/музичку уметност. Дакле, поред бављења онтолошком и херменеутичком проблематиком у Милојевићевим написима, рад ће бити усмерен на (аналитичко) сагледавање и представљање његове (организације) музике (у делу *Ритмичке гримасе*).

---

<sup>1</sup> Контакт: [radovanovicmarija91@gmail.com](mailto:radovanovicmarija91@gmail.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 Тијане Поповић Млађеновић, у академској 2017/2018. години.

<sup>3</sup> Милоје Милојевић, „Путеви који воде у музичку уметност”, у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 5.

## Први угао/скидање платна. Милојевић о музичкој уметности

Аутор у делу „Путеви који воде у музичку уметност” истиче да први и основни принцип на коме почива уметничко (тимае и музичко) дело – јесте принцип контраста, супротности.<sup>4</sup> Контрасти, аутор објашњава, проистичу из осећања (радост–бол) која су се побудила у души – а која бивају, посредством техничких средстава (различитих/специфичних за сваку уметност), материјализована у уметничким делима.<sup>5</sup> Дакле, према Милојевићу, осећања душе (субјекта који ствара дато дело) су ‘садржана’/‘уграђена’ у уметничко дело. Аутор додаје и то да је закон контраста/супротности важан зато што на њему почива и спољашњи изглед, односно облик уметничког дела – који је аутору веома битан зато што сматра да „лепота ма које врсте мора се појавити уобличена, ми је прво угледамо целу, у спољњем обличју, па тек онда пониремо у њене дубоке тајне [...] она (лепота) мами до себе, она буди интерес за себе својим спољашњим обликом.”<sup>6</sup> Наиме, након што се спозна спољашњи облик дела, аутор наводи, потребно је уочити од којих елемената је тај облик изграђен. Када је реч о музичкој уметности ради се о елементима као што су ритам, мелодија, хармонија – Милојевић истиче да је потребно добро познавати ове елементе, као и сам „ембрион музике: тон, затим први уздах музички: мотив” – дакле потребно је познавати техничка средства музичке уметности да би се тумачио и разумео језик/стил, те и садржај музичког дела. Примећује се да аутор велики значај придаје оном аутономно музичком, то јест, техничком материјалу музике и указује на битност владања/баратања чисто музичким средствима – аутор наводи да је неопходно познавати вечита дела музичке уметности, односно, највише домете традиције који фигурирају као „једна вечна, необорива, незаменљива и непромењива вредност, као узор.”<sup>7</sup> Штавише, аутор пише – потребно је познавати „читаву генезу уметности”<sup>8</sup>, прошлост „најближу, даљу и најдаљу, проучити све струје чисте уметности [...] израдити тако свој укус и способност.”<sup>9</sup> Другим речима, неопходно је добро познавати и савладати занат музичке уметности, познавати ‘сву

---

<sup>4</sup> Упор. исто, 6.

<sup>5</sup> Милојевић указује на то да се уметности међу собом разликују баш по „техничком материјалу из кога се гради уметничко дело – помоћу кога се у изванредан облик уграђују осећања”. Више о томе видети у: исто, 6–7.

<sup>6</sup> Исто, 7.

<sup>7</sup> Милоје Милојевић, „Граница између позитивне и негативне стране у уметности”, у: Милоје Милојевић, *Студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 18.

<sup>8</sup> Исто, 19.

<sup>9</sup> Милоје Милојевић, „Путеви који воде у музичку уметност”, нав. дело, 12.

музику' уздуж и попреко да би се могла стварати квалитетна и аутентична уметничка дела.

Наиме, не сме се заборавити да је композитор тај који бира, организује и ради са техничким средствима и да посредством тих средстава 'уграђује' у дело своја духовна и душевна стања. Стога, будући да су за Милојевића важни конституенти музичког дела – занат и 'уграђивање' (у дело) осећања/стања онога који се бави занатом – аутор закључује да је (музичко) дело „спој објективних (а то ће рећи техничких) и субјективних (што значи идејних, психичких) елемената.”<sup>10</sup> У наведеној Милојевићевој идеји могу се запазити онтолошке импликације, тачније, може се запазити да аутор назначавача извештајан 'простор' у који смешта постојање музичког дела. Другим речима, у 'простору' између онога *шта* (се у дело уграђује) *чиме* (односно, којим средствима се уграђује) и *како* – аутор види 'пребивање' музичког дела или – како Мирјана Веселиновић-Хофман интерпретира ауторове записе – „Милојевић види егзистенцију музичког дела у оном 'величанственом складу' између душе и интелекта, у равнотежи између 'уметничке воље' и техничког елемента”<sup>11</sup> и закључује да према Милојевићу музичко дело егзистира у својој обликованости.<sup>12</sup>

На основу свега наведеног сматрамо да се у Милојевићевим написима о музици („Путеви који воде у музичку уметност”, „Границе између позитивне и негативне стране у уметности”, „У славу музике”), поред онтолошких, могу ишчитати и херменеутичке импликације. Тачније, у претходно поменутих ауторових ставовима о тумачењу, посматрању музичког дела (да је нужно познавање техничких средстава музике, познавање заната, да је уметничко дело израз композиторове духовне и душевне садржине) може се приметити извесна блискост са Кречмаровим (Herman Kretzschmar) идејама – који је херменеутичку проблематику системски уградио у област музикологије почетком 20. века.<sup>13</sup> Кречмар сматра, како наводи Мирјана Веселиновић-Хофман, да је „задатак херменеутичке како у музици тако и у свакој другој уметности увек исти: да продре у смисао и замишљајни садржај који је затворен у формама, да свугде знађе душу испод тела”.<sup>14</sup> Затим, када је реч о тумачењу музичког дела, Кречмар (као и Милојевић) скреће пажњу на то да „онај ко тумачи музику морао би да разуме музички

---

<sup>10</sup> Исто, 10.

<sup>11</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поезике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 108.

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто, 153.

<sup>14</sup> Исто, 154.

занат како не би упао у обмањивања”,<sup>15</sup> те да „онај ко се кроз тонове пробије до осећања уздиже се на ниво менталне активности (чиме је) заштићен од опасности и срамоте (због могуће) искључиво физичке и анималне рецепције музике.”<sup>16</sup> Чини се да је врло очигледна блискост Кречмарових и Милојевићевих ставова – будући да и Милојевић истиче да је за разумевање и тумачење музичког дела неопходно познавање техничких средстава/техничког материјала музике, познавање заната, али и „свих стилистичких прелива у историјском развоју музичке уметности.”<sup>17</sup> Тек онда, истиче Милојевић, може се рећи „ја сам дошао до сазнања о уметности музике, ја је разумем, осећам јој суштину.”<sup>18</sup> Аутор такође истиче да је потребно продрети у дубину дела, јер у њему су материјализована духовна и душевна стања композитора.<sup>19</sup> Другим речима, сматра – као и Кречмар – да се кроз тонове треба пробити до осећања – до садржине – до суштине дела. Дакле, након свега наведеног, може се рећи да су у Милојевићевим написима, будући да је реч о начину разумевања дела, тумачења дела, тражења његовог смисла и суштине – херменеутичке импликације врло присутне.

### Други угао/скидање платна. Милојевићева музика

У овом сегменту рада представимо једно од ‘модернијих’ композиторских клавирских дела – *Ритмичке гримасе*. Према мишљењу појединих аутора (као што су Петар Коњовић и Драгољуб Катунца) ово остварење је једно од најинтересантнијих дела српске клавирске литературе. Реч је о композицији која има пет ставова, односно, пет краћих комада, од којих су прва четири настала 1935. године, а пети је написан 1936. године.<sup>20</sup> Оно што је карактеристично за ово дело јесте то да је оно у целости изграђено у складу са експресионистичким начелима, односно, да је изразито експресионистичког ‘лика’ – што је реткост у Милојевићевом опусу.<sup>21</sup> Другим речима, у овом остварењу је – све оно

---

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Исто, 155.

<sup>17</sup> Милоје Милојевић, „Путеви који воде у музичку уметност”, нав. дело, 11.

<sup>18</sup> Исто.

<sup>19</sup> Милоје Милојевић, „У славу музике“, у: *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1933, 9–12.

<sup>20</sup> Петар Коњовић, *Милоје Милојевић. Композитор и музички писац*, Београд, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, 1954, 100.

<sup>21</sup> Будући да је Милојевић студирао у Немачкој (Минхену), Француској, Чешкој (Прагу) – на њега су велики утицај оставили (ново)романтизам (музика Рихарда Штрауса) и импресионизам (музика Клода Дебисија). У Прагу се сусрео са авангардном музиком, међутим, Милојевић није био сувише наклоњен авангардним музичким токовима (само се у појединим делима као што су *Ритмичке гримасе* окренуо експресионистичким тежњама). У каснијим годинама свога стваралаштва аутор се окреће националном стилу, употреби народних мелодија – које смешта у (нео)романтичарска и (нео)импресионистичка

што је композитор ‘истраживао’ у претходним композицијама (*Quatre morceaux*, *Соната* у ха-молу, *Пир илузија*): ширење тоналитета, ослобађање од хармонске функционалности – потпуно присутно, композитор је чак отишао и корак даље, те у свим комадима *Ритмичких гримаса* не даје ознаку за тоналитет – на крају V комада чак користи и кластерску вертикалу (в. пример 4). Дакле, ради се о једној атоналној концепцији дела – у којој се само повремено појављују фрагменти тоналне концепције. Такође, оно што је врло јасно већ на први поглед партитуре јесте да у композицији преовлађују кратки, исцепкани, мотивски покрети, то јест, преовлађује атематизам.

Наиме, оно што је још занимљиво у вези са овим делом јесте то што се сви комади уклапају у (један слободнији, развијенији) облик тродела – дакле, композитор уобличава/уоквирује унутрашњу слободу дела/урамљује унутрашњу слободу рада са техничким средствима музике – и тако потврђује свој (писани) став да је форма/спољашњи облик дела битан – јер „лепота ма које врсте мора нам се појавити уобличена”, „она мами до себе спољашњим изгледом”. И заиста, тиме што се, на пример, у I комаду може слушно јасно опазити изванредан ‘традиционални’ облик дела – облик тродела (на почетку дела композитор даје мотивску ћелију – карактеристичну по силазном покрету, квартним и квинтним скоковима, секундним сазвучјима – који преовлађују, тачније, звучно су доминантнији у првом одсеку композиције, затим следи средишњи одсек који се слушно јасно чује – будући да је у њему истакнута, односно, звучно доминантнија (од квартних и квинтних скокова, секундних сазвучја) мелодија у дугим нотним вредностима (*Melodia ben marcato e rubatissimo*), након чега се у т. 35 поново појављује почетна мотивска ћелија у непромењеном облику – коју композитор разграђује до краја комада и тиме потврђује да се ради о троделу (в. пример 1) композитор улива поверење слушаоцу и мами га да ближе приступи проучавању дела.

Други комад је специфичан по томе што нема ознаку за метар (на месту ознаке за метар/ритам стоји ?). Дакле, музика се одвија у једном слободном току. Наиме, Драгољуб Катунанц примећује да су почетни тактови овог комада засновани на дванаесттонској серији (в. пример 2)<sup>22</sup> – што говори о Милојевићевом добром познавању онога што су (тадашњи) савремени токови европске музике – јер ипак треба познавати „сву уметност” да би се изградио сопствени стил.

---

окружења. Више о Милојевићевом стваралаштву видети у: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић. Композитор и музички писац*, нав. дело.

<sup>22</sup> Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd, Clio, 2004, 203.

Трећи комад нуди веома занимљиво структурално решење. Ради се о фугети која има трогласну експозицију – композитор излаже ‘тему’ у највишем гласу (*g-mol*), затим је даје за кварту наниже у најнижем гласу (дакле ‘традиционални’ тонично–доминантни однос), те у средњем гласу у почетној *g-mol* области (в. пример 3). Композитор током целог комада ради са почетним материјалом, са елементима теме, те се може рећи да су почетна тема и њен контрапункт, као код традиционалног облика фуге, језгро на основни којег је развијен III комад *Ритмичких гримаса*.<sup>23</sup> Такође, за овај комад је карактеристична (као и за I комад) смена парног и непарног метра (2/4, 5/4, 3/4). Дакле, у III комаду се поново ради о једној строгој слободи! Композитор се води ‘строгим’ начелима фуге и у оквиру њих дозвољава слободу рада са оним што је технички материјал музике. Овај комад такође потврђује Милојевићев став да се морају познавати највиши дometri традиције/вечита дела музичке уметности (као што су Бахове /Johann Sebastian Bach/ фуге), односно читава генеза уметности да би се изградио „сопствени укус и способност”, те и аутентично музичко дело.

Четврти комад је квазивалцер у  $\frac{3}{4}$  такту – са мелодијом која се „храбро одупире да не утоне у тој објективистичкој концепцији пре него што ће, преко бриљантно расутих и не сувише дисонантних пасажа [...] да се јави освежена поново и најзад да нестане у упитницима *ad infinitum* – како је написано над последњим, незавршеним тактом.”<sup>24</sup>

У V комаду су атоналност и атематизам можда највише истакнути. Аутор кроз цео комад користи дисонантне склопове акорада и тако припрема врхунац тензије када се пред крај комада појављују кластерске вертикале у *ff* и *fff* динамици (в. пример 4). Комад протиче у потпуно слободном ритму (на почетку стоји ознака ? као и у почетном комаду) – „у таласима који сежу до бруталних хармонских склопова [...] и смире се само на тренутак.”<sup>25</sup>

У овом делу се, поред изразито експресионистичког језика, примећује и – у тим слободним, неритмизованим, флуидним музичким токовима – утицај импресионистичке музике.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Требало би поменути да се тема у облику у којем се појављује у експозицији појављује још само у т. 65. Дакле, композитор током комада ради са елементима теме.

<sup>24</sup> Петар Коњовић, *Милоје Милојевић...*, нав. дело, 100.

<sup>25</sup> Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, нав. дело, 206.

<sup>26</sup> Та флуидност, лакоћа у музичком току карактеристична је посебно за музику Клода Дебисија (Claude Debussy).

### Естетско–поетичко–стилистичка ‘слика’ Милоја Милојевића

Након свега разматраног може се рећи да музика Милоја Милојевића (у овом случају *Ритмичке гримасе*) потврђује и подвлачи његову писану мисао о музици. Тачније, дело *Ритмичке гримасе* сведочи о ауторовом познавању и признавању прошлости/традиције (сви комади се уклапају у облик тродела, у III комаду аутор јасно примењује принципе/правила фуге, у IV комаду развија мелодију у троделном такту и евоцира валцер), али и о познавању ‘ближих струја уметности’, односно, познавању (тада) савремених токова европске музике (о чему сведочи експресионистички ‘језик’ композиције – атоналност, атематизам). Другим речима, дело сведочи о томе да је композитор изучавао прошлост ‘ближу, даљу, најдаљу’, као и све ‘стилистичке преливе у уметности’, те израдио занат, односно, лични ‘стил’ и изградио сопствени укус и способност.

Дакле, када је у питању естетски ‘укус’ композитора – чини се да се аутор залаже за експресивну естетику – односно, уобличавање/јасну организацију спољашњег изгледа дела, за материјализацију емоција у делу. Затим, када је реч о поетици – у *Ритмичким гримасама* аутор бира експресионистичку поетику – али битно је поменути да то није стандардна одлика његовог стила – већ да се ради о индивидуалној поетици овог дела.<sup>27</sup> Када је реч о стилистици – композиционој техници коју аутор примењује у разматраној музици – и она (претежно) одговара експресионистичком проседеу.

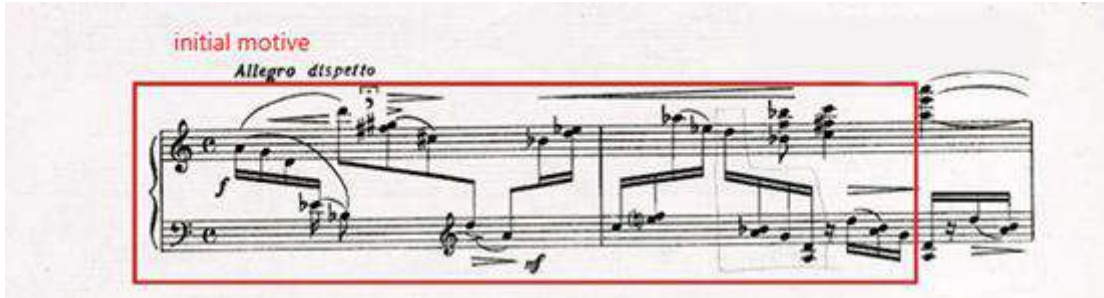
---

<sup>27</sup> У његовом композиционом стилу се, у складу са школовањем (у Немачкој, Француској, Чешкој), примењују утицаји романтизма, импресионизма, националног стила, више о томе видети у: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић...*, нав. дело, 127.

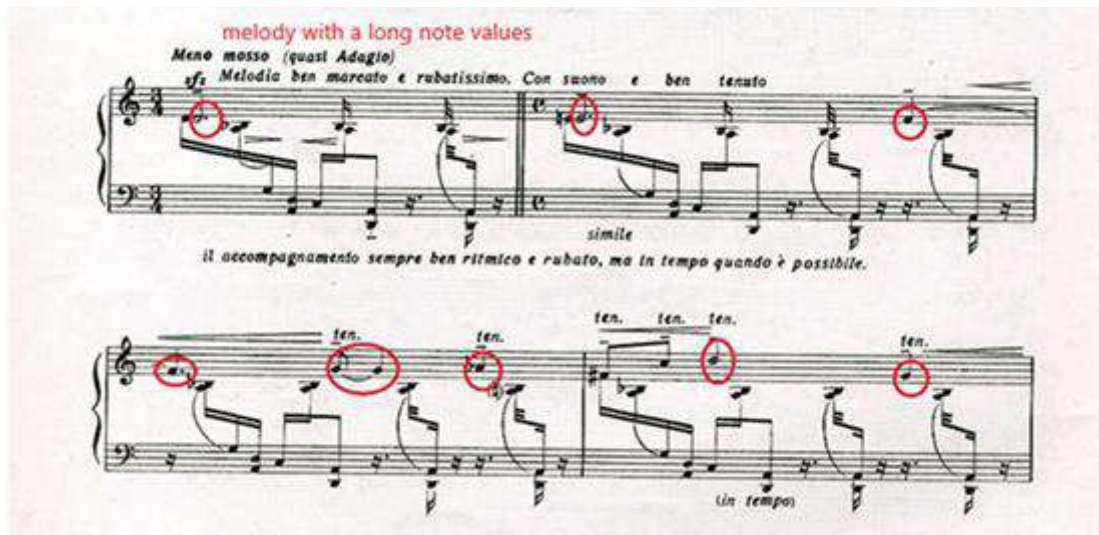


ПРИМЕРИ:

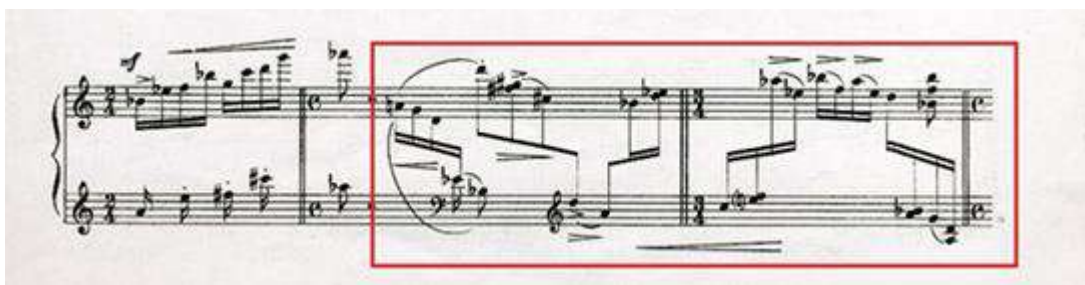
**Пример 1.** Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, I комад, почетна ‘мотивска ћелија’, *Allegro dispetto*, т. 1–2.



Почетак средишњег одсека I комада, т. 19–22.



Поновно појављивање почетне ‘мотивске ћелије’ т. 34–36.



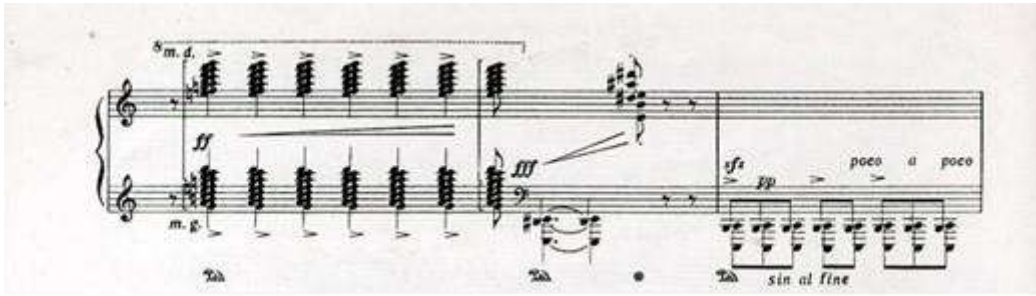
Пример 2. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, II комад, *Adagio sostenuto e mesto*, т. 1–6.

The image shows a musical score for the second movement of 'Ritmiche Grimase' by Miloje Milojevic. The score is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Adagio sostenuto e mesto' and 'p'. It features a melodic line in the right hand with several notes circled in red. The second system is marked 'accel.', 'mp rit.', and 'mp languendo'. It includes a 'tr.' (trill) in the right hand and 'p' and 'pp' markings in the left hand. The tempo changes to 'In tempo' and 'a tempo'.

Пример 3. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, III комад, *Giacoso*, т. 1–14.

The image shows a musical score for the third movement of 'Ritmiche Grimase' by Miloje Milojevic. The score is in 3/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Giacoso' and 'mp'. The second system is marked 'come sopra' and 'marcato'. The third system is marked 'p' and 'leggero e secco'. The fourth system is marked 'come sopra' and 'morendo'. The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets and trills.

Пример 4. Милоје Милојевић, *Ритмичке гримасе*, V комад, *Pesante*, т. 101.



#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Katunac, Dragoljub, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Београд, Clio, 2004.
- Коњовић, Петар, *Милоје Милојевић. Композитор и музички писац*, Београд, Издавачко предузеће Народне Републике Србије, 1954.
- Милојевић, Милоје, *Музичке студије и чланци*, I, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1926.
- Милојевић, Милоје, *Музичке студије и чланци*, II, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1933.

Marija Simonović

#### MILOJE MILOJEVIĆ AND HIS INTERPRETATION OF MUSIC (IN *RHYTHMICAL GRIMACES*)

SUMMARY: Inscriptions about music of Miloje Milojević (such as “Roads leading to musical art”, “Borders between positive and negative sides in art”, “In the praise of music”) allow us to see how the author observes music. That is, allow us, since the author writes about the autonomy of technical material of music, the existence of a musical work in its form, feelings that are embedded in the work, to explore the space of ontological and hermeneutical issues in music art. At the very end of the paper it is given the aesthetic-poetic-stylistic ‘image’ of art of Miloje Milojević – which shows that the author advocates expressive aesthetics, but also that, when it comes to the *Rhythmic grimaces*, the author decides on the poetics and stylistics characteristic for the expressionists.

KEY WORDS: Miloje Milojević, inscriptions about music, music perception, ontological and hermeneutic issues, *Rhythmic grimaces*.

Neda Kolić<sup>1</sup>

**MUZIKA I VIZUELNO IZMEĐU UMETNOSTI I UMNIKE:**

**PROJEKTIZAM VLADANA RADOVANOVIĆA<sup>2</sup>**

**SAŽETAK:** Postoji li muzika u vizuelnim umetnostima, odnosno, postoje li vizuelne umetnosti u muzici? Da li je – i ako jeste, gde je – moguće locirati te (ključne) tačke preseka ovih različitih umetničkih rodova i medija? To su neka od pitanja za čijim odgovorima sam tragala čitajući *Projektizam* Vladana Radovanovića, a tekst koji je pred vama predstavlja segment onoga što sam pribeležila kao potencijalne odgovore, pronađene među onim „mentalističkim delima“ u kojima autor eksplicitnije preispituje zajedničku pojavnost ovih umetničkih rodova i njima odgovarajućih medija.

**KLJUČNE REČI:** Vladan Radovanović, *Projektizam*, umetnost, *umnika*, vizualno u muzici, muzika u vizuelnom.

*Projektizam* Vladana Radovanovića iz 2010. godine predstavlja *eksplicite* dragocenu zbirku svih radova iz perioda 1954–2006. koji pripadaju „Mentalističkom stvaralaštvu“, ali *implicit* kritiku konceptualne umetnosti sa jedne, i „traženje“/odavanje priznanja sopstvenom stvaralaštvu i njegovo „upisivanje“ u istoriju muzike/umetnosti među vesnike potonjih pravaca – hepeninga (*happening*) i konceptualne umetnosti, sa druge strane. Ovo je dragocena knjiga u kojoj – svojim specifičnim diskursom na granici filozofije – autor dovodi u pitanje umetnost i kao pojam i kao humanističku disciplinu uopšte – poetički sučeljava umetničke rodove i umetničke medije, na šavu ontologije i fenomenologije. Kako se opseg mog interesovanja prostire od muzike do vizuelnih umetnosti, u fokusu ovog rada naći će se ona „mentalistička dela“, u kojima se preispituje zajednička pojavnost ovih umetničkih rodova i njima odgovarajućih medija; drugim rečima, razmatrana su ona dela koja su nastala kao umetnikov odgovor na sledeća pitanja: Postoji li muzika u vizuelnim umetnostima, odnosno, postoje li vizuelne umetnosti u muzici? Da li je – i ako jeste, gde je – moguće locirati te (ključne) tačke preseka ovih različitih umetničkih rodova i medija?

Da bi izbegao da ga kritičari i teoretičari umetnosti svrstavaju u razne kategorije/pokrete kojima nije želeo da pripada, smatrajući se „jedinostvenim“, samosvojnim i svestranim umetnikom koji je svoj trag ostavio u govoto svakoj umetničkoj disciplini, Radovanović je kreirao novu terminologiju kojom bi opisivao i teorijski tumačio sopstveno

---

<sup>1</sup> Kontakt: [nedica.kolic@gmail.com](mailto:nedica.kolic@gmail.com)

<sup>2</sup> Studija slučaja pisana je u okviru predmeta Muzikologija 3 – Muzika i umetnost u oblikovanju evropskog kulturnog identiteta, pod mentorstvom red. prof. dr Tijane Popović Mladenović, u akademskoj 2017/2018. godini.

stvaralaštvo i osmišljavao nove kategorije prema kojima bi ga klasifikovao. Tu svoju potrebu autor je eksplicitno izložio u knjizi *Vokovizuel*,<sup>3</sup> ali i u samom uvodu knjige *Muzika i elektroakustička muzika*, u kojem je obezbeđivanje novog odgovarajućeg „terminološkog i pojmovnog ‘aparata’ koji je nedostajao“ (budući da one postojeće uglavnom tumači kao neprikladne ili nedovoljno precizne), Radovanović postavio kao prvi korak koji mora da napravi kako bi „uspešnije mislio o složenoj problematici muzike“.<sup>4</sup> Sa sličnim ciljem nastao je i *Projektizam*, odnosno „mentalističko stvaralaštvo“, kako bi autor izbegao da se eventualno nađe u grupi sa „konceptualnim umetnicima“, budući da je prema samom fenomenu „konceptualne umetnosti“ vrlo jasno izražavao animozitet.<sup>5</sup>

Ako u okvirima umetnosti (muzika, književnost, slikarstvo...) autor stvara zato što nešto „voli“, u okviru ne-umetnosti (kako definiše „mentalističko stvaralaštvo“) stvara, odnosno „traga za novim rodovima izražavanja i odlaženja od umetnosti“, zato što to „treba“ učiniti; a nagon za tim činjenjem autor prepoznaje u „njegovom najranijem zahtevu za stvorenost“, koji „podrazumeva nastojanje na što većem približavanju ostvarivanju nečega što prethodno nije postojalo.“<sup>6</sup>

Svoj mentalistički pristup, od 50-ih godina XX veka, Radovanović je sagledavao „ne kao pomeranje granica umetnosti“, već upravo „kao odlaženje od umetnosti“.<sup>7</sup> Sa projektima počinje njegovo „uviđanje mogućeg postojanja neke druge duhovne delatnosti, različite od umetnosti“, odnosno njegovo razlikovanje *umetnosti* i *ne-umetnosti*, pri čemu je jasno precizirao da *ne-umetnost* ne smatra automatski i manje vrednom:<sup>8</sup> „Ta vrsta aktivnosti, koju sam nazivao projektima ili projektizmom, izlazi van umetnosti [...] nije pripadala nauci ni filozofiji. [...] Projekti nisu pomerali granice umetnosti, nego granice pre izvan umetnosti

---

<sup>3</sup> „Možda bi se nova imenovanja mogla prihvatiti još jedino u svrhe teorijskog razmatranja [...] osnovnih poetika (konkretna, vizuelna, zvučna, kinetička, kompjuterska) i za pokušaje njihove resinteze. Svakako, samo imenovanje integrisanih poetika ili kritička resinteza njihovih postavki, nalazi se u domenu prevashodno teorijskom, a ne predstavlja ustoličavanje novog pravca ili koncepta u umetnosti. Pošto u oblasti sadejstva reči, zvuka i lika već duže nije bilo izrazitijeg pomaka u konceptu, a u praksi su mogućnosti prilično pretresene, zrela je situacija da se uoči bitno i zajedničko svim poetikama, izvrši resinteza njihovih stavova, odbace suvišna imena i ispita odnos čitave oblasti prema onim graničnim područjima raznih umetnosti u kojima su nastale slične promene.“ Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 1987, 5.

<sup>4</sup> Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 5.

<sup>5</sup> „Ne dolazi u obzir da se konceptualna umetnost od trenutka svog nastanka samonazove umetnošću, a da se tako prestane zvati umetnost koja je to bila sedam vekova.“ Nav. prema: Vladan Radovanović, *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*, Beograd, Topy, Muzej Macura, 2010, 39.

<sup>6</sup> Vladan Radovanović, *O mojoj poetici*, iz teksta preuzetog sa oficijelnog sajta umetnika: <http://www.vladanradnovanovic.rs/poetika.html>.

<sup>7</sup> Vladan Radovanović, *Projektizam*, nav. delo, 41.

<sup>8</sup> Isto.

prema manifestacijama života i samorazmatranju.“<sup>9</sup> Kako bi približio pojmovno određenja ovog svog specifičnog stvaralaštva, Radovanović se osvrće na etimologiju reči „projekt“/„projektizam“, čije je značenje blisko značenjima termina „koncept“/„konceptualizam“: predlog, zamisao, ideja, nacrt, plan, shema (koju treba „kresnuti u sebi“).<sup>10</sup> Međutim, autor eksplicitno ističe da se njegovo „određenje koncepta u umetnosti razlikovalo od ortodoksnog konceptualnog“ i da „u istorijskom smislu – konceptualna umetnost nije nešto dodala pojmu prave umetnosti – jer bi pojam umetnosti ‘prsnuo’ od tog ‘dodatka’ – nego pojmu duhotvorstva.“ Ono što Radovanović želi da istakne jeste da – kada je o konceptualnoj umetnosti reč, pri čemu termin *umetnost* u ovoj sintagmi eksplicitno dovodi u pitanje – „nije posredi umetnost posle filozofije, nego *umnika* uz umetnost.“ To je još jedan termin koji Radovanović uvodi, na mesto kovanice „ne-umetnost“. Umetnost je prema Radovanoviću „tvorevina duha, kao što su to i filozofija i nauka“, i njihov „viši rod“ je „duhotvorstvo“, ali se od njih razlikuje, jer ona „ne sme ostati na zamisli, već mora biti ispoljena“ i to preko „struktura“, koje odgovaraju različitim umetničkim rodovima.<sup>11</sup> S druge strane, „umnika je (čovekom samerno) duhotvorstvo ispoljeno pomoću objektnih i najčešće jezičkih namernih struktura koje, kao prijemljive i zavisne od konteksta, svojim drugostepenim (metajezičkim) značenjem deluju na razum“;<sup>12</sup> njen viši rod je takođe „duhotvorstvo“, a nikako nije umetnost – jer, prema Radovanoviću, redimejd (*readymade*), hepening, konceptualna umetnost i, uopšte, naglašeni mentalistički pristup, nisu umetnost!

Međutim, Radovanović je – i pored sklonosti ka ‘izmišljanju’ novih termina – svestan nemogućnosti da „sve bitno u umetnosti bude uhvaćeno diskursom zasnovanom na pojmovima“: „Pored svih pojmovnih oznaka, preostaje mnogo šta u iskustvu, u doživljaju umetnosti, čega nema u pojmu niti ga može biti, baš zato što je on u umetnosti samo *o* nečemu, a nikad *to* nešto.“<sup>13</sup> Njegova intencija je da preispita načine recepcije umetnosti i umnike.

Kao i u *Vokovizuelu* i *Muzici i elektroakustičkoj muzici*, Radovanović i u *Projektizmu* uključuje „tematske celine psihologije stvaranja, semiotike muzike, odnosa muzike i jezika“ u razmatranje fenomena muzike i u njih uvodi „nekoliko novih termina i odgovarajućih pojmova, koji su mu pomogli da se izbori s brojnim teškoćama“ u tumačenju, shvatanju i

---

<sup>9</sup> Isto, 42.

<sup>10</sup> Isto.

<sup>11</sup> Isto, 38.

<sup>12</sup> Isto, 39.

<sup>13</sup> Isto, 42.

pokušaju izražavanja onog neizrazivog.<sup>14</sup> Kao linija kontinuiteta u svim pomenutim Radovanovićevim teorijskim traktatima proteže se pitanje o ontološkoj i fenomenološkoj prirodi muzike, odnosno muzičkog dela i umetnosti uopšte. Radovanović se u nekoliko navrata vraća preispitivanju pitagorejsko-platonističke struje u filozofskoj misli o ontološkoj prirodi muzičkog dela, čija je glavna osobenost „shvatanje o preegzistenciji muzičkog dela u vidu uzora: ideje, harmonije sfera, noetičke muzike, pramuzike, *musica mundana*“, što vrlo negativno komentariše: „Iz takvog shvatanja proizlaze posledice degradiranja ljudske kreacije, pa čak i njeno poricanje“.<sup>15</sup> O tome piše u poglavljima „Proces komponovanja u elektroakustičkom mediju“, „Modaliteti, planovi, strukturalna hijerarhija“, „Šta je muzika?“ u knjizi *Muzika i elektroakustička muzika*. Najviše kritika upućuje Fohtu, negativno tumačeći, ne samo njegov prvi modalitet, već i verovanje da „u unutrašnjem sluhu... u fantaziji moraju biti i sadržaj i forma dati, dakle sama umetnost“, ocenivši ga kao „pogrešno, jer ništa što postoji samo u pojedinačnoj svesti, i dok postoji na taj način, ne može još biti delo“, jer se, prema Radovanovićevom mišljenju, ono „počinje pomaljati tek sa prelaskom na spoljnu fazu stvaranja.“<sup>16</sup> Drugim rečima, nema umetničkog dela ukoliko ono ne bude realizovano sebi odgovarajućim medijumom, a realizuje se kroz ispoljavanje struktura koje, kako smatra Radovanović, mogu biti: 1) jednomedijske (muzika, slikarstvo, poezija), 2) dualne (igra, taktilizam) i 3) višemedijske (opera, balet, film, sintezijska umetnost). Tek nakon ispoljavanja, ove strukture „postaju komunikabilne, perceptivno prijemljive i za druge, te mogu delovati [...] kombinacijom značenja, uobličjenja i odnosa kvalitetskih počela. [...] To delovanje je estetsko i ono pogađa i osećanja i razum. Mnoga od tih osećanja mi razlikujemo u sebi ali ona nemaju imena te su neizreciva. Razum shvata značenjsko-konstrukcioni sloj dejstva dela.“<sup>17</sup> Sa druge strane, Radovanović je *projektizmom* želeo da označi „artifugalnu vrstu aktivnosti [...], koja leži u prostoru između umnike i umetnosti“, a njene „glavne radove odlikuje pre pretežno jezički (ali ne književni iskaz)“, dok se pored tog „verbalno-semantičkog medija, u projektizmu koriste i likovi, zvukovi i pokreti u kojima nije naglašeno estetsko dejstvo“, ali njihov izgled autor ističe kao važan „zbog tačnijeg prenošenja značenja.“<sup>18</sup> Ipak, umetnik podvači da „između umetnosti i umnike ne postoje oštre razlike

---

<sup>14</sup> Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, nav. delo, 5.

<sup>15</sup> Isto, 229–230.

<sup>16</sup> Isto, 237.

<sup>17</sup> Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 38.

<sup>18</sup> Vladan Radovanović, *O mojoj poetici*, nav. delo.

nego postoje prelazi“ i upravo su ti prelazi ono što karakteriše većinu njegovih projekata.<sup>19</sup> Zapravo, većina projekata osmišljena je kao šav koji spaja umniku i umetnost, a što više uključuje izvođenje, odnosno, što je bliža umetnosti, to se više približava vokovizuelu, muzici, i dr. Upravo tim postepenim variranjem u osmišljavanju i realizovanju projekata, njihovom približavanju/udaljavanju ka/od umetnosti, Radovanović se zalaže za „brisanje granica“ između njih. Varijacije u potencijalu realizovanja projekata dele ih na: 1) monostatusne (koje nije moguće, ne treba ili treba realizovati), 2) bistatusne (koji su zaimišljeni kao predloži za izvođenje, ali su umetnički uobličeni, a istovremeno su i predlozi koje je potrebno uživo izvesti). Umetničko uobličenje u bistatusnim projektima očituje se u posebnom posvećivanju pažnje crtežu.

Projektističku delatnost Radovanović deli u tri faze: I *Stari projekti* (1954–1957), II *Novi projekti* (1970–1985), III *Najnoviji projekti* (posle 2000).<sup>20</sup> U *Starim projektima*, „nastalim potpuno samoniklo, bez oslanjanja na bilo kakve uzore, van uticaja čak i onih zbivanja koja su tada postajala u svetu aktuelna“, spadaju grupe u kojima se obrađuju različiti problemi: „Slobodijanja i tok svesti“, „Predlozi za činjenje, vežbe i opisi“, „Rad s telom“, „Samorazmatrajući projekti“ i „Mini-projekti“; a u njih spada jedan od najreprezentativnijih projekata – *Četiri Pričinjavanja* (1955–1956).<sup>21</sup> U „Nove projekte“ pre svega ulazi grupa projekata pod nazivom „Projekti koji rade s prostorom, projekcijom i vremenom“, a među njima se nalazi i projekat *Muzika u vizuelnoj umetnosti* iz 1986. godine.<sup>22</sup> Iako i sam autor napominje da ovi „novi projekti“ možda nešto „duguju konceptualnoj umetnosti“, takođe ističe i da „iza njih ne stoji i konceptualistička doktrina umetnosti“, kojoj je cilj saopštenje, dok se Radovanovićev cilj nalazi *iza* saopštenja, u izazivanju „novog“ mentalnog stvaralaštva kod njegovih recipijenata.<sup>23</sup> Kao glavne idejne okosnice (zastupljene u svim projektima u celini, ali ne obavezno i u svakom pojedinačnom projektu) Radovanović navodi: pojmovno-predstavno u svesti drugoga, medijsku pretežnost prirodnog jezika, samorazmatranje i ispitivanje raznih problema, koji su uključeni u sam rad, nepresudnost estetskog, važnost izvođenja, činjenje koje se samo lično može doživeti, stepen gotovosti materijalnog

---

<sup>19</sup> Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 39. Navešću samo neke od njih: *Transmodalizam 1* (1979) – tekst i crtež tušem, u izvođenju učestvuju: koordinator, pijanista, 5 tabli sa tekstom i crtežima, pano, klavir; *Transmodalizam 2* (1979) – tekst i crtež tušem, u izvođenju učestvuju: koordinator, pijanista, klarinetista, operater, ozvučenje, magnetofon, tabla s notnim tekstom, pano, postament, klavir; *Music* (1982) – tekst i crtež tušem, projekat u čijem izvođenju učestvuju klarinetista, glumac i tabla za pisane.

<sup>20</sup> Isto, 52.

<sup>21</sup> Isto.

<sup>22</sup> Isto, 57.

<sup>23</sup> Isto, 57–58.



predložka, detaljno planiranje projekata, improvizacija, konverzija od materijalno-ka-mentalnom u mentalno-ka-materijalnom, integrisanje više medija.<sup>24</sup>

Kao posebno interesantan i veoma direktan u kontekstu odnosa muzike i vizuelnih umetnosti izdvaja se jedan od projekata koji pripada etapi „Novi projekti“: *Muzika u vizuelnoj umetnosti*.<sup>25</sup> U kontekstu ovog projekta može se analizirati Radovanovićevo ispitivanje napuštanja određenog umetničkog roda vezanog za određeni medij, dok sam medij ostaje:

„Za mene je očit nesporazum predstavljalo to što se od likovnog ili muzičkog otišlo ka konceptu, ali se to i dalje smatralo *likovnim*, odnosno *muzičkim*. Nije se shvatalo da ono što se sluša – ne mora zbog toga obavezno pripadati muzici ili književnosti, ni ono što se čita – književnosti ili likovnom, niti ono što se gleda – likovnom.“

Dakle, autor skreće pažnju da medij ne mora da posreduje umetnost, već može da vrši i „ulogu samoposredovanja, čime se obrće odnos medija i umetničke nadgradnje“, a „prevazilaženje posebnog medija upotrebljenog u okviru postojećeg umetničkog roda“ vodi ka „samosvojnem mediju“ a njegovo prevazilaženje ka „transmedijalnom“. Radovanović, u bliskom kontekstu navodi da se „Rene Gil (René Ghil) u *Raspravi o reči (Traité du Verbe*, 1886) poduhvatio da u svojoj ‘verbalnoj orkestraciji’ poveže zvuk i boju, tvrdeći da ‘ako se zvuk može prevesti u boju, boja se može prevesti u zvuk, a tako i u ton nekog instrumenta’.<sup>26</sup> Da li Radovanović to potvrđuje?

---

<sup>24</sup> Isto, 43.

<sup>25</sup> Fragment projekta *Muzika u vizuelnoj umetnosti* videti u: Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 49.

<sup>26</sup> Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, nav. delo, 17.

Kratka muzička kompozicija u tročetvrtinskom taktu, reklo bi se za klavir, u kojoj je ritam izgrađen doslovno na osnovu sintakse i strukture samih reči, odnosno prati logiku podele reči na slogove, pri čemu je svaki slog upisan u linijskom sistemu umesto notnih glava, ali vrlo precizno, dok su pauze zamenile interpunkcijske znake. Na osnovu toga, čini se da se ovako komponovana melodijska struktura može lako odsvirati. Čitav tekst formatiran je kao sadržina pisma, ili telegrama:

Dragi Bogdanoviću,

Postoji vizualno u beleženju muzike. Postoje svojstva zajednička vizuelnoj i zvučnoj umetnosti. Možda postoji muzičko pred vizuelnom umetnošću kao metafora ili individualna sinestezija. Ali ne znam za muziku u vizuelnoj umetnosti.

Srdačno,  
Vladan Radovanović

Pitanje jeste: ako postoji vizuelno u beleženju muzike zašto tako izričito ne postoji muzika u vizuelnoj umetnosti, odnosno, muzičko u skiciranju slike – na primer, ako bi se od muzičkih simbola/znakova muzičkog jezika, izgradila neka slika? S druge strane, bilo bi dragoceno razmotriti na koja to zajednička svojstva muzike i vizuelnih umetnosti umetnik misli? Takođe, ako cilj projekata nije saopštenje, jer ne postoji želja da oni pripadaju konceptualnoj umetnosti, već bi trebalo da bude ‘pokretanje mentalističke delatnosti drugog’ – da li je onda ova Radovanovićeva isključivost formulisana sa ciljem da izazove našu zapitanost, ‘prepoznavanje’ tog vizuelnog u beleženju muzike, i ‘traženju’ muzike u vizuelnom? I konačno, čini se da bi ovako formulisanom projektu više bi odgovarala hipoteza „muzika u književnosti“ ili „tekst u muzici“, budući da je ovako, sledeći Rene Gila, Radovanović omogućio da je svako slovo moguće ‘prevesti’ u precizno odgovarajući zvuk, a time i čitavu rečenicu u nekakav, uslovno rečeno, melodijski obrazac. U svakom slučaju, Radovanović je i ovde zagrebao površinu večite dileme – kako (umetnički, dakle, muzički i likovno) izraziti neizrazivo?

U „Samorazmatrajuće projekte“ (koji pripadaju etapi „Starih projekata“), koje je ranije nazivao „Projektima događaja koji razmatraju sopstveno nastajanje, predviđaju posmatračevo reagovanje i rade sa stvarnošću i vremenom“ spadaju, kako je ranije pomenuto, *Četiri pričinjavanja* iz 1955–1956. godine. Kao i svi radovi koje je stvorio do šezdesetih, i za ove – „artifuglane projekte“ – autor ističe da su nastali bez uzora, „u međuprostoru umetničkih rodova i medija“, a povod za nastanak jeste „težnja ka nepoznatom“ izražena

„pomoću poznatih sredstava: teksta, muzičkih citata, ilustracija, činjenja.“<sup>27</sup> Taj pokušaj izražavanja neizrazivog izazvao je u autoru „pričinjavanje da je ostvario nešto dotad nestvoreno“. Naslov je određen, jer se Radovanoviću „činilo da se taj rad kreće od osveštane umetnosti ka ne-umetnosti ili ka delatnosti duha za koju nije presudno da li je umetnost.“ Drugim (autorovim) rečima, „neizrazivost kao povod i pričin kao ishod sugerisali su naslov rada.“<sup>28</sup> U prva tri *Pričinjavanja* – koja su zamišljena „u nekoj sadašnjosti“ kao događaji „predviđeni za izvođenje u budućnosti“, odnosno kao „dijalozi sa prisutnima“ – autor preispituje kategorije vremena (prošlost, sadašnjost i budućnost).<sup>29</sup> U drugom *Pričinjavanju* – *Pokušaj smanjenja pričinjavanja* – Radovanović predlaže šta sve mora biti odbačeno da bi se stvorilo da nešto, na primer u muzici, ubedljivije deluje kao prvi put ostvareno. Kao prvu stavku Radovanović odbacuje „uticaj grafičke privlačnosti na muziku“, jer, kako ističe, „oči smetaju čistom komponovanju muzike. One vide zapis koji navodi na udešavanje grafičke privlačnosti.“<sup>30</sup> Sve dalje stavke, odnosno, kategorije koje je oduzimao muzičkom delu, želeći da ga oguli do skeleta, vodile su stvaranju četiri korala. Suština ovakvog vida redukcionizma je ‘čista muzika’, svedena na nekoliko tonova; ili, plastičnije, jedan muzički atom, čije potencijale izvođač tek treba da otkrije. Međutim, na ovom mestu, Radovanović ne produbljuje pitanje ‘razvoja’ muzičkog materijala, već nas uvodi u sferu povezivanja muzike i slike:

„Okrenuo sam ovu hartiju ka svetiljkama na brdu i omazao je o vrhove njihovog snopa zrakova upućenog k meni. Posmatram svetiljke na brdu i tražim pogodan završetak II pričinjavanja. Pomislim da bi odgovaralo kada bih u rasporedu svetiljki otkrio neki od korala. I, zaista, u njihovom rasporedu skriva se II koral. (*sviram svetiljke*) Ko bi mi čitao misli, mogao bi reći: To je varka! Ti ne sviraš prave svetiljke! Njihov pravi raspored izgleda ovako: (slika) A ovako zvuči, i ne skriva nikakav koral (neko svira prvi raspored svetiljki).“<sup>31</sup>

Ukoliko se u ovom trenutku zanemari izvesna ironija sa kojom Radovanović opisuje povezivanje slike svetiljki i drugog korala, zatim samo sviranje svetiljki, ono što je nezanemarljivo i implicitno (i na ovom mestu, kao i u primeru 1) jeste to da svaki grafički prikaz, sačinjen iz nekakvih znakova, sadrži skelet koji je moguće muzički interpretirati. Zar nije upravo do takve vrste skeletnosti Radovanović i želeo redukcionistički da stigne – lišene

<sup>27</sup> Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 53.

<sup>28</sup> Isto, 54.

<sup>29</sup> Isto.

<sup>30</sup> Isto, 72.

<sup>31</sup> Isto, 75.

dinamike, artikulacije, agogike, ritma, boje? Dakle, čista muzička skica – grafički prikaz. S druge strane, ako je poenta koju je Radovanović želeo da istakne – *neizrecivo*, onda je pitanje moguće i drugačije postaviti: gledajući u svetiljke mi nećemo realno čuti muziku, ali imaginarno možemo da zamislimo melodijsku liniju i da je u unutrašnjem uhu interpretiramo pa i zaista odsviramo; s druge strane, da li svirajući mi ‘vidimo’ nekakav likovni oblik/crtež? Patitura jeste vizuelna prezentacije muzike, ali ona kao i slika/crtež, sama po sebi ‘ne zvuči’. Pri sviranju neke improvizacione melodijske linije, bez prethodnog uvida u partituru, da li možemo da kažemo da zvukom slikamo? Drugim rečima, da li interpretacija – pošto se autor zalaže za to da muzika ne postoji u partituri već samo pri zvučanju – sadrži vizuelno? Doslovno, ne. Preneseno, itekako. Samim tim što se ustalila praksa da ‘kretanje’ melodije opisujemo terminologijom koja više odgovara vizuelnom domenu – ‘naniže’/‘naviše’, mi možemo prema onom čutom da napravimo nekakav crtež. Mirjana Veselinović-Hofman navodi Radovanovićev stav da se „zapisivanje“ muzičkog teksta „odvija posredstvom znaka kao ‘omogućivača’ konzervacije dela u nezvučnom stanju, a neprimetnog u zvučnom“,<sup>32</sup> i zaključuje da Radovanović upućuje i na svoja ontološka uočavanja. Prema tome, on „implicira da muzičko delo egzistira u dva vida: u zapisu – kao nepromenljivo, ‘konzervirano’, i u zvučnoj pojavnosti, kao ‘oslobođeno’, ‘oživljeno’. Takođe, i da je zapis – mada ‘nepostojeći’ tj. nevidljiv pri zvučanju – upravo onaj vid dela u kojem egzistira ono čime je definisana suština njegovog bića.“<sup>33</sup> Ipak, reklo bi se da je sam zapis itekako prisutan, postojeći i vidljiv pri zvučanju, pre svega samom interpretatoru – budući da je vežbajući verovatno fotografski zapamtio svaki njegov detalj, ali i muzički obrazovanim slušaocima, koji prema onome što čuju mogu da skiciraju partituru u mislima. Drugim rečima, to bi bilo isto kao kada bi se reklo da je tekst, odnosno književno delo, nepostojeće pri recitovanju/izgovaranju. Međutim, ono što je značajnije od toga jeste pitanje na koji način svaki pojedinac skicira/vidi tu partituru i čuje tu muziku? I upravo u vezi s tim, pišući o fenomenološkim aspektima Radovanovićevog stvaralaštva, Mirjana Veselinović-Hofman ističe da njima dominira „problematika *slušnog izgleda*“, odnosno, upravo pitanje percepcije i recepcije muzičkog oblika. Autorka ističe da Radovanović zapaža „razliku između muzičkog oblika kao *šematski apstrahovanog*, i oblika *u doživljaju*“; Veselinović-Hofman precizira da se „prvi identifikuje analitičkim putem i ima smisao ‘apsolutnog’, s obzirom na to da

---

<sup>32</sup> Владан Радвановић, *Процес творења*, 1963, 42, (рукопис). Nav. prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 100.

<sup>33</sup> Isto.

predočava utvrđene formalne nivoe međusobno zavisnih konstituenata, što znači, jednu objektivnu statičnu situaciju“ dok, sa druge strane, „oblik u doživljaju nikad nije podudaran sa tim nepomičnim apsolutom, budući da ‘nastaje’ tokom procesa percepcije i recepcije dela.“<sup>34</sup> Samim slušanjem recipijent se fokusira na određene momente muzičkog toka, koje Radovanović formuliše pre kao „tragove najzapaženijih detalja“, a ne celinu.<sup>35</sup> Kako svaki slušalac prema ličnim afinitetima i sposobnostima ‘sabira’ te ‘detalje’, Radovanović posebno ističe i podržava spektar lične motivisanosti pri formiranju *slušnog izgleda*. „Kombinovani sa materijalom retencije, koji Radovanović naziva *fantom-događajima*, svi ti tragovi čine *splet šaru* unutarne prostornu, u kojoj su zadebljanja, istanjenja, pojačanja i oslabljenja, u stvari, pretvorba tonskih visina, vrsta zvuka, naboja, dinamika, ritmičkih učestalosti, tekstura.“<sup>36</sup> Možemo se na trenutak zamisliti nad činjenicom da je diskurs vizuelne umetnosti konstantno prisutan pri objašnjavanju muzičkih struktura, a sasvim je poznato i da vizuelni umetnici koriste muzičke termine kako bi objasnili svoje vizuelne kompozicije, kao, na primer, Paul Kle (Paul Klee), da izdvojimo samo jednog. U tom smislu, nepravедно je davati veći kredibilitet muzici u odnosu na sliku, u kontekstu ‘pričinjavanja’ drugog medija. Međutim, zanemarujući to, *Pričinjavanja* u celini imaju jedan plemenit cilj, a to je razvijanje ‘mentalističke delatnosti’ recipijentata. Radovanović navodi da su tekstualni ospisi radnji, namera i stanja, ilustracije i notni zapisi imali ulogu objekata koji uslovljavaju i formalne odnose, i u poslednjem *Pričinjavanju* on posmatraču nalaže ‘oduzimanje’ upravo svih tih „konkretnosti“, koje je na kraju predočio grafički kao shemu, konstrukciju, „položaj i preobražaje pojmova u koordinatnom sistemu intenziteta i vremena“. On i za nju (shemu) piše da je „samo materijalni prikaz nečeg o čemu je potrebno steći sopstvenu predstavu“, i posle upućivanja na redukciju u četvrtom delu, poziva recipijente da zadrže ono „što se... obrazuje u predstavi“, što se može „zaimati kao grudva smisla, značenja“. Autor sumira da je

„u četvrtom delu *Pričinjavanja* izveden dvostruki obrt od oblika ka ideji, i potom od ideje ka obliku. Prvi korak je poziv na oduzimanje konkretuma koji ima ‘baš ovakvo ostvareno *Pričinjavanje*’, i na ostavljanje onoga što se ‘lično nezainteresovanom obrazuje u svesti kao grudva značenja’. Drugi korak traži da sve ideje obuhvaćene radom – pričinjavanje, stvorenost, mučenje, i ostale – postanu za drugoga slične bilo kojem materijalu ‘od kojega se nešto da načiniti’, traži da se u drugome prevedu ‘kao unutarne zapletene oblike.’“<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Isto, 147–148.

<sup>35</sup> Isto, 148.

<sup>36</sup> Vladan Radovanović, „Oblik, struktura i zvučni kvalitet“, *Delo*, 1969, XV/5, 569. Nav. prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, nav. delo, 148.

<sup>37</sup> Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 80.

Tako se, sve što je u *Pričinjavanjima* nastupilo kao određeno svojstvo ispoljeno ili samo nagovešteno, ‘odljuskalo’ od svoje opazive predmetnosti, apstrahovalo se na kraju u nekakav izvod, shemu, konstrukciju. I na kraju, autor zaključuje da su „*Pričinjavanja* kao delo manje u opazivim vizuelnim, zvučnim i smisaonim svojstvima“, pravim „radom“ u *Pričinjavanjima* Radovanović smatra samo ono što je pobuđeno njegovim „predlošcima, u svesti drugog obrazuje kao predstava“, i dodaje da o toj tuđoj predstavi on ne može ništa saznati – „o njenoj prirodi može znati samo taj drugi.“<sup>38</sup> Ovo može biti shvaćeno i kao pohvala individualizmu i subjektivizmu, veličanje svačije kreativnosti i ličnog doživljaja, pohvala različitosti i jedinstvenosti svakoga!

I kao što je Radovanović na jednom mestu istakao da je moguće pojmovno opisati muku, ali da taj osećaj na papir ne prelazi, već muka ostaje u onom ko je oseća, tako i zajedničke osobine muzike i vizuelne umetnosti ostaju izvan projekata, u posedu *umnika* – u svakome od nas, u našim intimnim impresijama, u asocijacijama koje nam u međusobnom delovanju zajednički iniciraju, enkapsulirane u onom neizrecivom naše individualne mentalističke delatnosti.

---

<sup>38</sup> Isto.

LITERATURA (IZBOR):

- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Београд: Факултет музичке уметности, Signature, 2009.
- Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Београд: Факултет музичке уметности, 2015.
- Radovanović, Vladan: *Vokovizuel*, Београд: Nolit, 1987.
- Radovanović, Vladan: *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Radovanović, Vladan: *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*, Београд: Тору, Музеј Макура, 2010.
- Radovanović, Vladan: *O mojoj poetici*, из текста преузетог са официјелног сајта уметника: <http://www.vladanradnovanovic.rs/poetika.html>.

Neda Kolić

**MUSIC AND VISUAL BETWEEN ART AND *UMNIKA*:**

***PROJEKTIZAM* BY VLADAN RADOVANOVIĆ**

**SUMMARY:** Does music exist in visual arts, i.e. do visual arts exist in music? Is it – and if the answer is positive, where is it – possible to locate (key) points of intersection of these different arts and media? These are some of the questions for which I sought the answers reading *Projektizam* by Vladan Radovanović, and this text in front of you represents a segment of notes I wrote down as potential answers found somewhere between those „mental works“ in which the author explicitly examined a common occurrence of these artistic genera and their respective media.

**KEY WORDS:** Vladan Radovanović, *Projektizam*, art, *umnika*, visual in music, music in visual art.



Милица Лазаревић<sup>1</sup>

## ОБЈЕКТИВИЗАМ У МУЗИЦИ И МУЗИЧКО ДЕЛО<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Имајући у виду појам музичког дела у традиционалном европском смислу те речи, као и чињеницу да се свако поуздано знање о музици ослања на саму ту музику, у раду су разматрана два, у основи објективистичка приступа музици различите провенијенције. Један је приступ бечког критичара и естетичара Едуарда Ханслика (Eduard Hanslick) у студији *О музички лепом* (1854), а други је приступ, пре свега, композитора Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) у спису *Моје схватање музике* (1935–1963; издање је објављено на српском језику 1966). Намера је да се укаже на то да оба аутора, сваки на свој начин, заступају аутономију музике, односно наглашено објективистички став о музици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Едуард Ханслик, *О музички лепом*, Игор Стравински, *Моје схватање музике*, музичко дело, објективизам у музици, аутономија музике.

Полазећи од става нашег музиколога Мирјане Веселиновић-Хофман да је „исходиште сваког поузданог контекстуалног знања о конкретној музичкој материји базично [...] ослоњено на саму ту материју“,<sup>3</sup> односно да рачуна на музичко дело схваћено као *opus perfectum et absolutum*, као „затворено“, „завршено“, тј. записано, аутономно музичко дело, музичко дело као текст у далхаусовском (Carl Dahlhaus) смислу те речи,<sup>4</sup> овом приликом размотрићемо два у основи објективистичка приступа музици различите провенијенције.

Један је приступ бечког критичара и естетичара Едуарда Ханслика у студији *О музички лепом*,<sup>5</sup> а други је приступ, пре свега композитора Игора Стравинског у спису *Моје схватање музике*.<sup>6</sup> Намера је да се укаже да оба аутора, сваки на свој начин, заступају

<sup>1</sup> Контакт: [milicalazarevic@live.com](mailto:milicalazarevic@live.com).

<sup>2</sup> Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2017/18. године.

<sup>3</sup> Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 51.

<sup>4</sup> Упор. Тијана Поповић-Млађеновић, *Музичко писмо. Музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардни музички друге половине XX века*, Београд, Clio, 1996, 13–21.

<sup>5</sup> У овом раду коришћено је следеће издање наведене студије: Eduard Hanslick, *О музички лепом* (prevod i predgovor Ivan Foht), Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1977.

<sup>6</sup> Igor Stravinski, *Моје схватање музике*, (izbor tekstova, prevod i pogovor: Elenora Mićunović), Београд, Vuk Karadžić. Осим као композитор, Стравински је био и познати диригент, пијаниста и музички писац. Писана заоставштина Стравинског обухвата аутобиографију под насловом *Хроника мога живота (Chroniques de ma vie*, две свеске, Париз, 1935; написана је уз помоћ Валтера Новела /Walter Nouvel/), *Поетику музике (Poétique musicale*; књигу чине композиторова предавања која је одржао на Харварду, а која су написана 1939–40. године, у сарадњи са Роландом-Мануелом /Alexis Roland-Manuel/ и Пјером Сувчинским /Pierre Souvtchinsky/, и 1942. године издата као јединствена публикација), разговоре које је композитор водио са Робертом

наглашено објективистички став о музици. Односно, да је проблематика Хансликове естетике музике – позната као формализам – као она која се бави искључиво формом одбацијући могуће ванмузичке референце, али их, мишљења смо, не оспорава, примарно усмерена на заступање аутономије музике, свеједно о којем њеном аспекту је реч. Јер, Ханслик у својој студији обухвата сваку њену битну „карику“, тј. музичко дело, композитора, извођача и слушаоца, те његова „формалистичка“ естетика има и своје онтолошке, феноменолошке, херменеутичке, а и поетичке компоненте. У Стравинскијевом спису обухваћени су иначе сви кључни концепти његове естетике и поетике уопште, која такође имплицира онтолошка, феноменолошка и херменеутичка питања музике, одређена исто тако наглашено објективистичким приступом који доследно заступа аутономију музике. Овом приликом усмерићемо се само на оне аспекте Хансликове естетике, који су нам се по свом објективистичком „интензитету“ указали као најближи естетичко-поетичком „схватању“ Стравинског, али уједно и као дистинктивни за „професије“ и време деловања оба аутора: Ханслика – естетичара и Стравинског – ипак превасходно композитора. С тим у вези, мишљења смо да се Стравински управо надовезује и продубљује поетичку дименизију Хансликове естетике.

Супротстављујући се такозваној сентименталистичкој естетици музике, то јест, њеним тезама да је циљ музике да изражава осећаје или „лепе осећаје“, те да су осећаји садржај који музика приказује или представља, Ханслик је поставио формалистичку естетику музике, чији је централни концепт специфично музички лепо.<sup>7</sup> Према Ханслику, музички лепо јесте чиста форма која нема другог циља осим себе сама,<sup>8</sup> што је у основи кантовски (Immanuel Kant) концепт безинтересног лепог (појам лепог из *Критике моћи суђења*, 1790), које се просуђује на основу чула, без употребе појмова и практичног

---

Крафтом (Robert Craft, писцем и диригентом, асистентом Стравинског у свим областима његовог деловања) објављене у шест књига *Конверзација са Игором Стравинским* (1959), *Мемоари и Коментари* (1960), *Експозиције и развоји* (1962), *Дијалози и дневник* (1963), *Теме и епизоде* (1967), *Ретроспективе и закључци* (1969). Четири прве књиге преведене су на наш језик и објављене у Загребу 1972. године у две свеске, под насловом *Игор Стравински и Роберт Крафт: Мемоари и разговори*. Такође, на основу одабраних текстова из те четири књиге, као и из *Хронике мога живота* и *Поетике музике*, начињено је посебно издање на нашем језику, под називом *Моје схватање музике*.

<sup>7</sup> Eduard Hanslik, нав. дело, 83.

<sup>8</sup> Упор. исто, 135.

интереса, што би значило да се музика естетички спознаје и о њој се естетски суди независно од контекста, тј. поетичких знања.<sup>9</sup>

Ханслик тако поистовећује форму и садржај музике. Садржај музике јесте оно специфично музичко – „звучно покренути облици“ или „звучно покренута форма“.<sup>10</sup> У том смислу, Хансликова теза јесте да је садржај оно што једна ствар садржи, те се следствено томе музика састоји од „тонских низова, тонских форми који немају другог садржаја осим себе сама“<sup>11</sup> и зато музика „не говори преко тонова“<sup>12</sup> већ „говори само тонове“.<sup>13</sup> А орган којим се лепо прима није осећај већ фантазија, као делатност чисте контемплације, те из фантазије уметника настаје лепо „тонско дело“ за фантазију слушаоца.<sup>14</sup> То би у принципу значило да се оно што је за естетски суд релевантно налази само у музичком делу и ту Ханслик недвосмислено заступа иманентистички став. Диференцирајући, при томе, природно лепо и музички лепо – које не постоји у природи и које је музичка идеја – самостална, која претходи форми и изражава се „тонским материјалом“, који је опет „уметнички повезан“<sup>15</sup> Ханслик поставља концепт музичког дела као отеловљења идеје, чулно предоченог појма лепог, који није ништа друго до лепа чулно предочена тонска форма, која једино као таква – аутономна – може да буде предмет Хансликовог естетичког интереса.<sup>16</sup>

Не бисмо се, с тим у вези, могли сложити са Фохтовим (Ivan Focht) објашњењем Хансликове диференцијације музички и природно лепог, наиме, да то „говори у прилог питагорејском учењу о неземаљском и космичком поријеклу музике, о томе да она проистиче из 'хармоније сфера'“.<sup>17</sup> Нарочито не са Фохтовим позивањем на конкретан Хансликов став да је „природа музике супротна реалитету“, у којем је аутор „нашао одговор [на питање] зашто је музика туђа сваком изразу“.<sup>18</sup> Код Ханслика ипак није

<sup>9</sup> Упор. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006, 103–104.

<sup>10</sup> Упор. Eduard Hanslik, нав. дело, 84.

<sup>11</sup> Исто, 167.

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Упор. исто, 86.

<sup>15</sup> Упор. исто, 84, 83.

<sup>16</sup> Pojedinačno umjetničko djelo otjelotvoruje [...] određenu ideju kao lijepo u čulnoj pojavnosti. Ova određena ideja, zatim forma koja njeno otjelotvorenje i njihovo jedinstvo predstavljaju uvjete pojma ljepote, bez koga više ne može opstati naučno utemeljenje bilo koje umjetnosti.” Нав. према: Eduard Hanslik, нав. дело, 55.

<sup>17</sup> Упор. Eduard Hanslik, нав. дело, 18.

<sup>18</sup> Исто, 18.

посреди платонистичко одређење музике по себи, у смислу преегзистирајућег идеалитета, – прамузике, као што ће то бити рецимо код Бузонија (Ferruccio Busoni),<sup>19</sup> а која се објављује, тј. открива композиторовом унутрашњем слуху и коју он потом тачно фиксира на папиру.

Ханслик заиста на другим местима у својој студији даје повода за такво тумачење, рецимо када каже да „захваљујући оној примитивној, тајанственој моћи, у чију радионицу људско око никада није продријело и неће продријети, зазвучи [у смислу открића] у композиторовом духу једна тема, један мотив“,<sup>20</sup> као да тема или мотив већ постоји у идеалној сфери прамузике. С тим у вези, кључно је Хансликово објашњење које непосредно даје, наиме, „да ми не можемо ићи још и даље, у прошлост постанка овог првог заметка, морамо га једноставно прихватити као чињеницу“.<sup>21</sup>

Тиме Ханслик недвосмислено чини отклон од платонистичких концепција музике које, по свему судећи, не треба да буду део естетичког интереса, што не значи да ван естетике нису „валидне“. За Ханслика – естетичара, могло би се рећи, битна је музика као аутономна, тј. аутономни „звучно покренути облик“, „лепа звучна форма“, тј. „лепо музичко дело“, коју треба схватити као такву, као чињеницу, односно идеалитет по себи, без њених историјских референци. С тим у вези, пак, сложили бисмо се са Фохтовим закључком да Хансликов иманентизам трасира пут једној онтолошкој естетици музике.<sup>22</sup> Јер, Хансликов формализам који рачуна на оно објектно музике, форму музике схваћене у смислу целокупне „грађевине“ музичког дела (јер форма је и садржај!), има и своју онтолошку димензију – музичко дело јесте управо као „лепа звучна форма“.

Ханслик, при томе, има у виду и композитора, односно процес стварања дела. Јер, као што је и поменуто, фантазија композитора јесте та која ствара дело, које не настаје „механичким низањем“, већ „слободним фантазијским стварањем“,<sup>23</sup> односно компоновањем. А „композициону делатност“ Ханслик схвата као „једно обликовање, а као таква она је потпуно објективна, резултат рационалног чина.“<sup>24</sup> То и јесте поетичка

---

<sup>19</sup> Више о томе видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 54–55; Тијана Поповић-Млађеновић, нав. дело, 16–21.

<sup>20</sup> Eduard Hanslik, нав. дело, 89.

<sup>21</sup> Исто, 89.

<sup>22</sup> Исто, 24.

<sup>23</sup> Исто, 89.

<sup>24</sup> Исто, 112.

димензија његове естетике музике. А фантазија и обликовање дела јесу међу битним одредницама поетичког аспекта Стравинскијеве естетике која, као и Хансликова, заступа тезу да музика не изражава осећаје, чак ништа што је ванмузичко.

Наиме, већ на самом почетку књиге *Моје схватање музике*, Стравински сасвим експлицитно истиче да музика не изражава „једно осећање, један став, једно психолошко стање, један природни феномен, итд.“,<sup>25</sup> чак ни да израз „никада није био иманентно својство музике“.<sup>26</sup> Према Стравинском, „музика је чињеница по себи, независно од тога шта би [...] она могла сугерисати“.<sup>27</sup> Међутим, код Стравинског није – као ни код Ханслика – посредни платонистичко одређење музике по себи, као прамузике. Иако у том смислу Стравински наводи *Причу о војнику* као резултат објаве музике тог дела у сну, код њега је ипак онтологија музике наглашено прагматична, заправо одређена је поетичким назором, по којем је стваралачки процес, слично Хансликовом схватању, ствар интелектуалног напора.<sup>28</sup> У том смислу Стравински каже да „реч уметник [...] даје ономе ко је носи највиши интелектуални престиж, привилегију чистог духа“,<sup>29</sup> као и да нам „способност стварања никада [...] није дата сама“<sup>30</sup> већ она „увек иде заједно са даром опсервације“.<sup>31</sup>

Зато Стравински уопштено каже да је „уметност, у правом смислу, начин прављења дела према извесним методама добијеним било учењем било инвенцијом“, те одатле поетика музике значи „прављење у области музике“.<sup>32</sup> Централни концепти поетике музике код Стравинског јесу спекулативна воља и музички поредак. Спекулативна воља јесте у основи сваке креације и одређује поље стваралачке акције као чињења према музичком поретку.<sup>33</sup> Што је уже то поље, утолико је већа стваралачка слобода, а она зависи од фантазије тј. „стваралачке имагинације“, коју Стравински, за разлику од Ханслика који то даље не разрађује, конкретизује у смислу способности да се пређе са

---

<sup>25</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 9.

<sup>26</sup> Исто.

<sup>27</sup> Исто, 10.

<sup>28</sup> Поменимо на овом месту да Мирјана Веселиновић-Хофман уочава исту врсту иделистичког настојања у Фохтовом тумачењу Стравинског, коју смо препознали и у горе поменутом ауторовом објашњењу Хансликове естетике. Више о томе видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 96–97.

<sup>29</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 21, 23.

<sup>30</sup> Исто.

<sup>31</sup> Исто.

<sup>32</sup> Исто, 13, 11.

<sup>33</sup> Упор. исто, 20; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 63.

плана концепције на план реализације.<sup>34</sup> А сам чин компоновања Стравински види као проналажење (то је још један битан концепт у његовој поетици музике), које претпоставља имагинацију, али му она не претходи, већ обрнуто, она се појављује у процесу рада, као „апетит“ који се „буди на саму помисао да се означени елементи уреде“.<sup>35</sup> Проналажење овде значи савладавање отпора одабраног материјала на путу од детаља до синтезе, односно успостављање поретка међусобне условљености детаља којима се гради целина дела.<sup>36</sup> Музички поредак јесте у принципу општи закон привлачења „звучног пола“.<sup>37</sup> Тиме је заправо имплицирана законитост самог спектра тона, која подразумева да односи пропорција у њему функционишу као привлачна снага између његових парцијала, која, дакле, регулише поларно привлачење у оквиру самог звука, али и интервала, па и звучног комплекса, те последично и саме музичке форме.<sup>38</sup> Јер, каже Стравински, „музичка форма била би незамислива у одсуству привлачних елемената који чине део сваког музичког организма“<sup>39</sup> (Стравински овде резонира са теоријском мисли Берислава Поповића, али и других аутора, нпр. Шенберга/Arnold Schönberg/). Иако сам Стравински на много места истиче аутономност музике, она је можда у највећој мери спецификована управо у објашњену музичког поретка, јер тај концепт у суштини реферира на „музичко прављење“ према специфично музичким законитостима – дакле, акустичким законитостима грађе тона, који за Стравинског јесте „онтолошки центар музике“.<sup>40</sup> Јер, Стравински каже да за њега „компоновати значи поређати извесан број [...] тонова према извесним интервалским односима“ усредиштених према једном центру, те је свака музика „сукцесија полета и одмора“, а приближавање и удаљавање полова привлачења одређује дисање музике.<sup>41</sup> Несумњиво се може из тога ишчитати да за Стравинског музика егзистира само као

---

<sup>34</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 27, 22; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 63–64.

<sup>35</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 21, 22. „Fantazija pretpostavlja unapred postojeću sklonost da se prepustimo kapricu. Ova pomoć neočekivanog veoma je različita, ona imanentno potiče iz inercije stvaralačkog procesa i obiluje mogućnostima koje nisu bile podstaknute i koje dolaze da umire ono što je oduvek bilo malo prestrogo u našoj goloj volji.“ Нав. према: исто.

<sup>36</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 22; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 64.

<sup>37</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 41.

<sup>38</sup> Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 95.

<sup>39</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 42.

<sup>40</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 95.

<sup>41</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 42.

организован звук, заснован на узрочно-последичним везама.<sup>42</sup> А то исто претпоставља и Хансликова „лепа звучно покренута форма“, настала композиторским обликовањем „тонова“! У том смислу Стравински иде чак и даље, истичући да музика јесте артикулисан музички говор. Стравински експлицитно говори и о музичком језику, као и о музичко-језичким правилима.

Естетичка мисао Стравинског не искључује концепт музичке идеје. Сам Стравински каже да „идеја о делу које треба створити за мене је [...] повезана са идејом распоређивања [што се може схватити као организовање према музичком поретку] и задовољства које нам стварно делање даје [остварење спекулативне воље], да кад би ми, рецимо, донели моје дело потпуно завршено, ја бих тиме био збуњен и посрамљен као мистификацијом“.<sup>43</sup> Тако, како каже Мирјана Веселиновић-Хофман, Стравински демаскира појам идеје као самовољу композитора у процесу стварања, другим речима, идеја није предегзистирајућа, већ настаје у процесу структурисања дела.<sup>44</sup> А да Стравински јасно има у виду друге модалитете дела, види се по томе што разликује „два стања музике“, тј. „музику у могућности“ – фиксирану на папиру или сачувану у памћењу (феноменолошки моменат!) и „музику на делу“ – у конкретном извођењу, у њеној звучној реализацији.<sup>45</sup> Ту истиче медијску различитост и „судбину“ музике у односу на друге уметности. Наиме, Стравински разматра проблем појавности музике која је, за разлику од других уметности, увек у опасности када је у питању њена звучна реализација. Јер, живот музике, која јесте средство комуникације између композитора и слушаоца, увек зависи од извођача, односно његових способности. При томе, Стравински истиче појам извођача/извођења (подразумева стриктну реализацију једне експлицитне воље, која се исцрпљује у ономе што одређује) и појам интерпретатора/интерпретације (подразумева границе које су постављене извођачу, или које он сам себи поставља у сопственом извођењу, да би слушаоцу пренео музику), подвлачећи да сваки интерпретатор нужно јесте и извођач али да нема реципроцитета.<sup>46</sup> Односно, интерпретатор је непогрешив извођач и

---

<sup>42</sup> „Nota deluje jedino u nizu“. (Исто, 66). Занимљиво је у том смислу нпр. када Стравински говори о неодвојивости оркестрације и хармоније, односно о оркестарској употреби хармоније (исто, 62–65), која би се могла сагледати у његовим делима.

<sup>43</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 22.

<sup>44</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 64, 63.

<sup>45</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 77.

<sup>46</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 77–78.

зна тајне стварања, тј. законе које му намеће дело које изводи, а то не претпоставља само добру музичку обуку, већ и крајњу блискост са стилем дела која су му поверена.<sup>47</sup> А будући да је слушалац само преко извођача у контакту са музичким делом, извођач, односно интерпретатор, има моралну одговорност да верно пренесе композиторову замисао дела.<sup>48</sup>

Недвосмислено је да Стравински првенство даје „музици на делу“, тј. да музика егзистира првенствено у својој звучној реализацији. Јер, како сам каже, музика је „уметност времена“, односно музички феномен је феномен спекулације помоћу звука и времена (то су два елемента изван којих је музика незамислива), а претпоставља одређену организацију времена у времену, коју Стравински означава неологизмом хронономија.<sup>49</sup> Реч је заправо о музичком времену, времену самог дела, његовог трајања реализованом специфичним третманом материјалних и техничких средстава, путем којих се музика манифестује (коресподентно Далхаусовом времену у делу или Ингарденовој /Roman Ingarden/ квази-временској структури).<sup>50</sup> Стравински се ту позива на теорију Пјера Сувчинског (Pierre Suvchinsky), који разликује онтолошко време, реално временско протицање и психолошко време које је унутрашње, променљиво, сегмент онтолошког времена и може да буде у већем или мањем складу са протицањем реалног времена. Музичко време је пандан унутрашњем, психолошком времену – фигурира и тече, или симултано, или независно од реалног времена, у зависности од примењених композиционих поступака.<sup>51</sup> У том смислу Стравински разликује две врсте музике: једну која остварује јединство на принципу сличности, аналогије, којим се постиже уравнотеженост музичког тока (периодичност структуре, класичан принцип, тоналност, мозаичност) и који би, како метафорички каже Мирјана Веселиновић-Хофман у духу Стравинскијевог поређења, одговарао контрапунтској релацији 1:1 (у смислу својеврсног „*punctus contra punctum*“); друга остварује јединство на принципу различитости, контраста и резултира његовом нестабилношћу (романтичарски и експресионистички проседе, варијантност итд.), што би одговарало флоридусу писаном на *cantus firmus*; у оба случаја

---

<sup>47</sup> Упор. исто, 80, 81.

<sup>48</sup> Исто, 84.

<sup>49</sup> Igor Stravinski, нав. дело, 15; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.

<sup>50</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.

<sup>51</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 16–17; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.



*cantus firmus* има смисао реалног, а „контрапунктирајући глас“ психолошког времена.<sup>52</sup> Музичко време, како поентира ауторка, артикулисано по принципу онтолошког (сличност) и психолошког (различитост), једнако је тако времену дела, те има смисао далхаусовског дела у времену, јер, будући да „носи време у себи“, тиме и може да буде „садржано у времену“.<sup>53</sup> Запазимо на овом месту да Ханслик није разматрао проблематику времена у музици. А ипак могли бисмо закључити да и он попут Стравинског схвата музику као „уметност времена“. Јер „звучно покренута форма“ већ номинално значи појавност музичког дела у звуку, а тиме и у времену.

Хансликово инсистирање на „специфично музички лепом“, „звучно покренутој форми“ ствар је, како и Далхаус примећује,<sup>54</sup> историјског тренутка у којем је овај естетичар деловао и изборио такорећи право музике на музику. Наиме, не само да је књига *О музички лепом* настала у јеку својеврсног романтичарског „рата“ око апсолутне и програмске музике – „рата“, чији је Ханслик био један од иницијатора, већ је ово дело у историји естетике прва естетичка студија музике. Изједначавањем садржаја и форме, Ханслик је у њој заправо поставио концепт аутономног музичког облика/аутономног музичког дела као теоријски идеални конструкт, чиме је конституисан аутономни естетички дискурс, као легитимна платформа за извођење будуће аутономне науке о музици која, дакле, има сопствени аутономни предмет изучавања. Односно, Ханслик је „обезбедио“ будућој науци о музици препознатљив потенцијално научни објект бављења.<sup>55</sup> Стравинскијев спис *Моје схватање музике* јесте резултат пре свега аутореклексивног и аутопоетичког разматрања музике. Рекли бисмо да је управо типично модернистичка оријентација Стравинског – композитора, објективистичка по природи у свим њеним фазама (експресионистичкој, неокласицистичкој и серијалној), одредила и објективистичко усмерење његовог естетичког и поетичког схватања музике.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Упор. Igor Stravinski, нав. дело, 16–17; Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128.

<sup>53</sup> Упор. Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 128, 127.

<sup>54</sup> Упор. Karl Dalhaus, „Rasprava oko formalizma“, u: Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 77.

<sup>55</sup> Упор. Miško Šuvaković, нав. дело, 244–245.

<sup>56</sup> О објективистичном усмерењу у композиторовој експресионистичкој фази говори Мирјана Веселиновић-Хофман у контексту уодношавања естетичких, поетичких и стилистичких „преламања“ код Шенберга, Веберна и Стравинског у овде више пута цитираној студији. Укратко, заједнички именован естетичко-поетичко-стилистичке „једначине“ на линији Шенберг – Веберн – Стравински јесте аутономија музичке логике, имплицирана у варијационом поступку код свих ових композитора. Више о томе видети у: Мирјана Веселиновић-Хофман, нав. дело, 65–67.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Dalhaus, Karl, „Rasprava oko formalizna“, u: Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 75–81.
- Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom*, (prevod i predgovor: Ivan Foht), Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Поповић-Млађеновић, Тјана, *Музичко писмо. Музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века*, Beograd, Clio, 1996.
- Stravinski, Igor, *Моје shvatanje muzike*, (izbor tekstova, prevod i pogovor: Elenora Mićunović), Beograd, Vuk Karadžić, 1966.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006.

Milica Lazarević

## OBJECTIVISM IN MUSIC AND THE WORK OF MUSIC

SUMMARY: Bearing in mind the notion of the work of music in the traditional European sense of the word, as well as that every reliable knowledge of music relies on that music, the author considers the two fundamentally objectivistic approaches to music of different provenances. One is the approach of Viennese critic and aesthetist Eduard Hanslick in study *On the Musically Beautiful*, and the other is the approach of, first of all, composer Igor Stravinsky in book *My understanding of music*. The main hypothesis of this paper is that the both Hanslick and Stravinsky advocate the autonomy of music, i. e. markedly objectivistic approach to music. It is examined here through consideration of only those aspects of Hanslick's aesthetics appeared to be, in their objectivistic "intensity", perhaps the closest to the aesthetic and poetic "understanding" of Stravinsky, but at the same time distinctive for the profession and the time of the work of the both authors – Hanslick as an aesthetist and Stravinsky as a composer.

Hanslick's insistence on the „specifically musically beautiful“, the „sound-triggered form“ is the matter of the historical moment in which he acted and, so to speak, won the right to music. Namely, not only is the book *On the Musically Beautiful* aroused in the course of the „War of the Romantics“, the war of which he was one of the initiators, but it is the first aesthetic study of music in the history of aesthetics in general. In this study Hanslick equalized the content and form, and thus set up the concept of autonomous musical form/autonomous work of music as a theoretical ideal construct. Furthermore, the autonomous aesthetic discourse is constituted in this way as a legitimate platform for the construction of the future autonomous science of music, which therefore has its own autonomous object of research. Stravinsky's book *My understanding of music* is a primarily autoreflexive and autopoetical consideration of music. It would be said that the typical modernistic orientation of Stravinsky – composer, objectivistic in nature in all its phases (expressionist, neoclassical, and serial), has determined the objectivistic orientation of his aesthetic and poetic understanding of music.

KEYWORDS: Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Igor Stravinsky, *My understanding of music*, work of music, objectivism in music, autonomy of music.

Моника Новаковић<sup>1</sup>

## ПОЗОРИШНИ СЦЕНАРИО VERSUS ПАРТИТУРА МУЗИЧКОГ ДЕЛА<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Са намером да се преиспитају на први поглед једноставне логичне паралеле између музичке и позоришне уметности, у овом раду су размотрени проблеми који их прате. Да ли музикологија и театрологија деле разумевање појединих појмова из музичке терминологије? Да ли партитура заиста може да се посматра као сценарио? Да ли је диригент заиста аналогон редитељу? Које разлике овај дискурс о сличности додатно потенцира, оповргава или потврђује? Ова и друга питања сагледана су на релацији позориште–музика и музика–позориште те критички сагледана из угла музикологије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музикологија, театрологија/студије театра, партитура, сценарио, интерпретација

Да ли постоје одређене сличности између партитуре музичког дела и позоришног сценарија? Николас Кук (Nicholas Cook), у својој студији *Beyond the Score – Music as Performance*, недвомислено даје потврдан одговор, штавише, он партитуру изједначава са сценариом. Циљ ми је да овим радом укажем на потенцијалне аналогije и важне разлике између партитуре и сценарија. Предложено поређење сценарија и партитуре првенствено ћу посматрати из визуре света позоришта, имајући у виду, са једне стране, Куков став, а са друге стране, заступајући критички музиколошки став. Аутори чији ће ставови овде бити представљени првенствено из домена позоришта, одабрани су према степену употребе музичке терминологије коју неретко примењују у својим разматрањима театарских проблема, затим према њиховом схватању природе сценарија или драмског текста и режије.

У контексту овог рада, биће коришћен термин *сценарио* као погоднији термин за основу инсценације одређеног литерарног дела намењеног позорници, из разлога што драмски текст сам по себи подразумева додатну експликацију жанровске природе текстуалног предлошка. У том смислу, ради јаснијег разумевања проблематике која следи, овом приликом ћу издвојити неколико релевантних термина из *Позоришног речника* Милована Здравковића, који објашњава да је:

---

<sup>1</sup> Контакт: [monynok@gmail.com](mailto:monynok@gmail.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 Тијане Поповић-Млађеновић у школској 2018/2019. години.

Драмски текст – аутохтоно књижевнoуметничко дело написано за сценско извођење. Може бити различитих жанрова, од класичне драме до најсавременијих сценских облика...<sup>3</sup>

Сценарио – 1. текст по којем се снима филм; 2. схема радио-емисије са свим тонским ефектима; 3. схема, предлогак за пантомимске представе, представе физичког театра, импровизације; 4. редослед нумера с текстом који говори водитељ – конференсије, повезујући нумере у колажним, сценским, естрадним програмима.<sup>4</sup>

## Позоришна визура

Занимљиво је запажање театролога Бернара Дора (Bernard Dort) које ћу овом приликом изложити и прокоментарисати.<sup>5</sup> У контексту питања које је Радослав Лазић поставио Бернару Дору у интервјуу, а које се тиче проблема дефинисања режије, те потенцијалног мишљења да је режија тумачење, односно интерпретирање драмског дела, Дор реагује реформулисањем питања, дајући успут и одговор.<sup>6</sup>

„Мислим да би требало размишљати о томе *шта је сценско дело?* Мислим да сценско дело није нимало и никако исто што и књижевно дело. Сценско дело, пре свега акценат на сценско дело, стављен је на комуникацију, а мање функцију израза, с једне стране. С друге стране, сценско дело је пролазно, краткотрајно, које се никад не може потпуно и на исти начин поновити такво какво је. Оно је створено да би се „уништило“ у позоришној представи. Мислим да је ту значајан проблем, рекао бих бар за извештајан број редитеља, а то је чињеница да би требало да, пре свега, сценско дело буде аутономно, да не кажем независно, али то независно дело не може да има трајну егзистенцију. На неки начин, у контакту са публиком, сценско дело застарева. Оно не може на неограничен начин да буде поновљено. Десет година касније, то дело не постоји. То је велики проблем у области изучавања, студија о позоришту. Толико се ради на томе да се реконструише једна режија! Можете, отприлике, да дате глобалну партитуру дела, али то више није одиграна партитура дела. То може бити само нека врста докумената, и не можете да омогућите поново стварање, док један текст – то је увек поновно стварање.”<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Милован Здравковић, *Позоришни речник, Драмски текст*, Завод за уџбенике, Београд, 2013, 62.

<sup>4</sup> Исто, 199–200.

<sup>5</sup> Радослав Лазић, „Интердисциплинарни драмски центар – разговор с театрологом Бернаром Дортом (Bernard Dort), директором Позоришног института на париској Новој Сорбони“, у: Радослав Лазић, *Трактат о театрологији – театролошки дијалози о позоришној науци*, Библиотека драмских уметности, Алтера Books и аутор, Београд, 2014, 30–36.

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Исто, 30–31.

У доровском смислу гледано на музику, за разлику од режије која не може да се настави и да се у потпуности реконструише, партитура музичког дела наставља да живи после сваког извођења, наставља своје постојање и без реализације у звуку. Исто тако, извођење музичког дела, попут *одигране* режије о којој Дор у овом случају говори, не може у потпуности прецизно да се реконструише без сопствене партитуре, а свакако неће бити исто када се то дело опет изведе.

Са друге стране, Радослав Лазић је постављао питања и Еугениу Барби (Eugenio Barba), који је у својим одговорима подвукао двојако разумевање појма *режија*, које нам може бити значајно и за тренутну проблематику – аутор истиче да се речју „режија означавају, с једне стране праве *сценске интерпретације*, а с друге – *сценске композиције* које, наравно, имају свој садржај, али којима се не износи на сцену никакав раније створен састав.”<sup>8</sup> Ово се исто односи и на извођење музичког дела – сценске интерпретације подразумевале би извођење музичког дела, а сценске композиције подразумевале би само музичко дело.

Морамо да уочимо да се питање партитуре као скице за представу, латентно провлачи у литератури театролога што је уочљиво и у још једној значајној књизи Радослава Лазића под именом *Трактат о драми*, која је базирана на дијалозима с драмским писцима о поетици, техници, естетици, етици, теорији драме и драматургије.<sup>9</sup> Штавише, једно поглавље у књизи базирано на разговору са драмским аутором Миладином Шеварлићем носи назив *Драма је партитура за позоришну представу!*<sup>10</sup> Но, пре него што се посветим разматрању да ли је наслов овог поглавља функционалан и да ли је заиста драма партитура за позоришну представу, вредно је поменути и друга питања која додатно проблематизују дискурс о драми и драматургији. Наиме, већ у едиторијалу свог трактата о драми, Лазић наглашава да се свака расправа о драми отвара питањем „да ли је драма као најсложенији ексклузивни књижевни-сценски род или је драма партитура за сценско уметничко редитељско-глумачко дело, будућу драмску представу”<sup>11</sup> – да ли можемо онда да схватамо драму као скицу/упутство за

---

<sup>8</sup> Радослав Лазић, „Антропологија драмске режије - питања редитељу и театрологу Eugenio Barbi у Интернационалној анкети о феномену режије“, у: Радослав Лазић, *Трактат о театрологији...*, нав. дело, 45.

<sup>9</sup> Радослав Лазић, *Трактат о драми – дијалози с драмским писцима о уметности, поетици, техници, естетици, етици, теорији драме и драматургије*, Ауторска издања, Самиздат, Београд, 2013.

<sup>10</sup> Радослав Лазић, „Драма је партитура за позоришну представу – разговор с драмским аутором Миладином Шеварлићем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 168–176.

<sup>11</sup> Радослав Лазић, „Едиторијал“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми ...*, нав. дело, 7.

реализацију позоришне представе, па стога и партитуру музичког дела као скицу/упутство за реализовање извођења тог дела? Да ли је Кук ипак у праву?

Да бисмо јасније то утврдили, потребно је посветити пажњу ставовима различитих драмских писаца који су имали прилике да кажу нешто о драми у овој књизи. Стога пођимо од става академика др Братка Крефте, драмског аутора и редитеља са којим је Лазић расправљао о драми.<sup>12</sup> Крефт у свом одговору на питање везано за однос режије и драме одговара да је „драма као литерарни текст основа и исходиште сваке њене сценске (режијске, глумачке итд.) стваралачке интерпретације, а не само *репродукција*, како то тврди застарела драматургија.”<sup>13</sup>

Ова констатација, пренета на терен музике у оном смислу у ком Кук говори о партитури музичког дела, звучаће веома познато. Ако делић ове Крефтине мисли преведем терминима музике, она ће изгледати овако: *партитура као музички текст основа је и исходиште сваке њене стваралачке интерпретације, а не само „репродукција“*. Братко Крефт у даљој разradi свог одговора на Лазићево питање тврди следеће:

„Редитељева функција и рад у много чему су слични диригенту оркестра, који током студирања, нпр. неке Бетовенове симфоније, мора најпре добро проучити партитуру, пре него што је стваралачки пренесе на оркестар (у целини и појединачно код појединих музичара).”<sup>14</sup>

„Питање је само, како ће га редитељ и глумци својом индивидуалном уметничком стваралачком интерпретацијом потврдити у представи, да не остане само *репродукција* текста.”<sup>15</sup>

„Редитељ и глумци, који само *репродукују* текст заиста су само репродуктивци, док су индивидуални ствараоци уметнички интерпрети у најдубљем смислу те речи.”<sup>16</sup>

Из приложених Крефтиних мисли уочљиве су паралеле на нивоу интерпретације (редитељ као диригент), текста и извођења (глумци као музичари извођачи). Дакле, није довољно само постојање текста, већ је потребно имати у виду *ко* чита тај текст и *како*. Наставимо том линијом накратко. На слично питање односа режије и драматургије одговара и драмски аутор и редитељ Фадил Хацић речима да:

---

<sup>12</sup> Радослав Лазић, „Ангажована драма – разговор с академиком др Братком Крефтом, драмким аутором и редитељем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 20–28.

<sup>13</sup> Исто, 25.

<sup>14</sup> Исто, 26.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Исто.

„Однос режије и драматургије би требао бити исти као однос диригента и нота. Једном Карајану или Матачићу нитко не може оспорити креативност зато што максимално прецизно интерпретирају гласбу великих композитора. У театру се то све чешће не ради тако. Редатељи *дописују* ноте аутору или му мијењају читав смисао и ритам драматуршке композиције, претумбавају чинове и избацују сцене, што још ни један диригент није направио Шопену или Чајковском, али редатељи то раде Шекспиру. Велики диригенти су својом генијалношћу мајсторски интерпретирали велике композиторе а да при томе нису били пусти *пресликачи* нота. По мени би редатељ требао бити надахнут, маштовит тумач ауторовог дјела, а не његов први негатор. Ако редатељ не вјерује у дјело које поставља, што се очитује у радикалним промјенама драмског ткива, онда је поштеније да га не ради.“<sup>17</sup>

Осим чињенице да је схватање музичке терминологије овог аутора у односу на остале ауторе доста интензивније, овде се још једном потврђује разлика између језика ове две уметности управо у тежњи за максималном прецизношћу интерпретације коју Хацић високо вреднује – сетимо се опет параметара које можемо музички прецизно записати али и музичке писмености којом је неопходно прићи партитури.

Такође, овом констатацијом разумевање партитуре и сценарија постаје све комплексније. И сценарио али и партитура музичког дела остављају слободне просторе у којима могу и редитељ и диригент односно извођач да интервенишу у свом тумачењу дела те да их домисле. Њима је потребно нешто што ће *прочитати* и интерпретирати јер само извођење музичког дела није довољно. Наравно, немојмо заборавити да музичко дело интерпретирају не само извођачи и диригенти, већ и музиколози и теоретичари, а сценарио глумац, редитељ, критичар, театролог, а у крајњој линији и композитор и драмски писац као први читаоци/слушаоци (свог) дела, па и први критичари. Још једну димензију додаје и Кук када каже да „извођачке уметности, по дефиницији имају два интерпретатора: извођача који интерпретира (музички – прим. М.Н), текст и гледаоца/слушаоца који интерпретира извођење.“<sup>18</sup> Већ смо констатовали да извођач није једини који интерпретира музички текст, и да глумац није једини који интерпретира сценарио, а слушаоце односно гледаоце свакако треба имати у виду, у смислу у ком их Кук спомиње, те је тиме та димензија драгоценија. Исто тако, важно је имати на уму важну чињеницу. Тијана Поповић Млађеновић истиче да „запис партитуре посредује између композитора и извођача, између композиторове идеје и

---

<sup>17</sup> Радослав Лазић, „Сатирична комедиографија и режија – разговор с драмским аутором и редитељем Фадилом Хацићем“, у: Радослав Лазић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 40–41.

<sup>18</sup> Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2016, 291.



њене звучне реализације”,<sup>19</sup> као и да се тако „граде две врсте односа: према композиторовој идеји и самом чину стварања, и према појавности музичког дела, резултату интерпретације у звуку.”<sup>20</sup> Ако сценарио посредује између замисли драмског писца и реализације представе на сцени, тако и партитура као уједно и музички текст и сценарио посредује између композиторове замисли и реализације музичког дела.

Вратимо се сада на Миладина Шеварлића и његову констатацију да је драма партитура позоришне представе. У свом дијалогу са Радославом Лазивићем и одговору на питање односа између драме и режије, глуме, времена и простора на сцени<sup>21</sup> Шеварлић одговара да је „драма форма која прелази у неку другу, она је партитура за позоришну представу, а ова је, тек, дефинитивни облик у коме се драма отеловљује”<sup>22</sup> и мишљења је да се неретко дешава да текст игра улогу клина у *чорби-представи* из које бива касније извађен и бачен.<sup>23</sup> Дакле, драма мора прећи у неку другу форму, али ниједан драмски текст није дословце пренесен на сцену. Та друга форма мора бити сценарио који ће бити истинска основа позоришне инсценације. Са друге стране, музичко дело се може одмах изводити из свог записа, из партитуре, такво какво јесте. Шеварлићев став подразумевао би изједначење поменутих појмова партитуре, драме, драмског текста, а као што смо видели, то не може бити случај.

Ако пратимо Кукову тврдњу да партитура јесте по природи ближа сценарију због постојања напомена, онда можемо закључити да се Шеварлић не би у потпуности сложио са неопходношћу општег постојања тих напомена. Он сматра да су оне нешто друго у односу на партитуру (музичког дела; драмског текста) и тврди да је „сам текст систем знакова који иницира процес властитог преображаја у позоришну представу”<sup>24</sup>, те да он лично, дидаскалије користи „само у неопходној мери, да бих назначио оне интерпретативне елементе које није могуће уградити у текст.”<sup>25</sup> Опет преведено терминима музике, зар и партитура не представља систем знакова који омогућавају реализацију извођења музичког дела?

---

<sup>19</sup> Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо – музичко писмо и свет о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века*, ФМУ, Београд, 2015, 77.

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> Радослав Лазивић, „Драма је партитура за позоришну представу – разговор с драмским аутором Миладином Шеварлићем“, у: Радослав Лазивић, *Трактат о драми...*, нав. дело, 171.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> Исто.

До сада је било речи о ауторима који су се у мањој мери служили музичким терминима да би одговорили на питања о свом схватању позоришта, али овом приликом желим да се осврнем и на примере страних режисера и драмских писаца који су велики узор за своје позориште проналазили управо у музици. Реч је о ауторима који су у више наврата истицали значај музике као такве за њихово схватање позоришта и позоришне представе. Како је проблем овог рада специфичан (могући) однос позоришног сценарија и музичке партитуре, осврнула бих се само на аспекте дискурса ових аутора који се тичу само ова два елемента, те се нећу задржавати на њиховим схватањима различитих музичких параметара које сматрају применљивим и у театру (ритам, хармонија, боја...).

### Од позоришта ка музици

Дејвид Роузнер у својој књизи *Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* разматрајући европску праксу драмског театра (са примарним фокусом на говорни театар /Sprechtheater/ у оквиру ове праксе) жели да трасира начине на које је музика имала важну улогу у иновативном театру: да демонстрира како је музика као модел, метод и метафора у театарском стварању остварила витални и трајни утицај, и он то назива *диспозитивом музикалности (musicality dispositif)*.<sup>26</sup> Са једне стране, он се бави драмским театром, а са друге стране и у мањој мери, опером, што је разумљиво будући да су и једна и друга пракса биле изузетно повезане, и у погледу личности<sup>27</sup> које су деловале у овим пољима и у погледу утицаја који су се остваривали у простору између ова два поља. У том смислу, Роузнер почиње своје тумачење ставова Адолфа Апије (Adolphe Appia) који се тичу неколико ставки које позориште треба да „научи“ од музике. Најпре, партитура се опет јавља као кључна реч, чак и у Апијином дискурсу, као један од елемената које Роузнер разматра у свом излагању. Према Роузнеру, Апија започиње своју мисао од музичке партитуре као такве, и залаже се да уметници театра увек полазе од партитуре као инспирације и водича те да треба да „преведу“ својства

---

<sup>26</sup> David Roesner, “Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making“, in: Roberta Montemorra Marvin (ed.), *Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2014, 1.

<sup>27</sup> Уметници о којима он говори дали су свој допринос и у једном и у другом пољу. Нав. према: исто, 1.

музичке партитуре на мизансцен сцене уопште.<sup>28</sup> То не може и не сме бити једноставно превођење.

До сада смо видели да се највише истиче улога редитеља као диригента, особе који мора да суштину драмског дела изнесе адекватно<sup>29</sup> на позорницу, међутим, Роузнер читајући Апију, уводи паралеле које се налазе мимо текста (без обзира да ли говоримо о партитури музичког дела или сценарију). Из Роузнеровог излагања о Апији, закључујем да би Апији највише одговарао концепт редитељског позоришта, иако сам мишљења да строгу контролу и истицање редитеља као главног елемента позоришне представе Апија не би подржао. Сличног мишљења је и Роузнер који тврди да би „сви експресивни канали били усмерени кроз једну особу, међутим са његовим театарско-практичним смислом за реалност, он [Апија – прим. М.Н.] је прилично свестан ограничења”<sup>30</sup> – према Роузнеровом цитату Апијиног схватања, „драмски писац могао би бити водећа улога, дизајнер и редитељ; ако је композитор, морао би бити и певач и диригент... наравно, ово је превише захтева за њега!”<sup>31</sup> Према Апијином схватању, редитељеви напори би морали да прођу незапажени од стране публике.<sup>32</sup> Односно, његови напори би требало да буду усмерени на позоришну представу, али тако вешто уложени да их публика не примећује, него да им сву пажњу заокупља оно што се приказује на сцени у хармоничном складу. Поред тога, паралела редитељ-диригент је оправдана, јер како Роузнер каже, већ на почетку формирања те професије, аналогија између ове две улоге води закључку да је реч о инхерентно музичкој улози.<sup>33</sup> Дакле, улога *тумача* у основи је музичка, по природи, а по свом историјском развоју, двојака.

Роузнер такође разматра и Мејерхољдове (Vsevolod Meyerhold) ставове кроз призму музикалности која је нешто раније била поменута, те се позива на мисао Едварда Брауна (Edward Braun) који сматра да је *концепт музикалности* карактерисао Мејерхољдов стил и издвојио га од других савременика, а затим додаје и запажање Харлоу Робинсона да је „Мејерхољд користио музичку терминологију како би

---

<sup>28</sup> Исто, 34.

<sup>29</sup> Поставља се питање шта се, у историји позоришта, али и сада сматрало и сматра као адекватно односно правилно читање драмског текста.

<sup>30</sup> David Roesner, нав. дело, 45.

<sup>31</sup> Исто.

<sup>32</sup> Исто, 46.

<sup>33</sup> Исто, 43.

прецизно описао ритам, покрет и гестове било ког инсценираног дела, а чак је и називао своју схему за продукцију партитуром.”<sup>34</sup> <sup>35</sup>

Било је речи о улози особе која тумачи одређени текст али није било речи о истинском читању партитуре и сценарија. Оба подразумевају *немо читање* или, једноставније речено, *читање у себи* пре припреме за извођење или инсценацију – интерпретатор може пре звучне реализације *тихо* у себи да интерпретира партитуру, а читалац сценарија урадиће исто што и читалац неког књижевног дела: замислиће у себи сцену на којој се одвија радња, замислиће ликове, њихову одећу и начин понашања и осетиће којим интензитетом нека тврдња мора бити изречена.

Сличан став заступа и Питер Киви (Peter Kivy) када разматра читање као чин, било да је реч о читању књижевног дела или музичког дела полазећи од става да „не звучи чудно предложити да су музичке партитуре и драмски текстови по логици слични артефакти”<sup>36</sup> а са убеђењем да је и читање извођачка уметност<sup>37</sup>, мишљења је да индивидуа може да чује музичко дело у свом унутрашњем уху, што ће рећи, индивидуа може да *чује* и читаву продукцију у свом уму.<sup>38</sup> Међутим, подвлачи важну разлику – читање<sup>39</sup> партитура није уобичајени начин стицања музичког искуства, али свакако захтева велики ментални напор да би се заиста читаво дело чуло у уму.<sup>40</sup> Стога, стављање тежишта на извођење музичког дела уместо на његову партитуру додатно доводи прецизност реконструкције у питање.

---

<sup>34</sup> Исто, 57–58.

<sup>35</sup> Поред ова два драмска писца, Роузнер се бавио и манифестацијом музикалности у драмском писању као инхерентном својству драмског текста и то управо разматра у четвртој поглављу своје књиге, поглављу које носи наслов “Writing with Your Ears – The Musicality of Playwriting“. В. исто, 121–170.

<sup>36</sup> Peter Kivy, *The Performance of Reading – An essay in the Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, 35.

<sup>37</sup> Исто.

<sup>38</sup> Исто, 36.

<sup>39</sup> Морамо имати у виду главну тему његове књиге а то је веза између немог читања и перформанса. В. исто, xi.

<sup>40</sup> Исто, 36.

## Музиколошка визура

Питање које је Кук поставио, гледано из угла позоришта, даје занимљиве налазе. Пре свега, исходиште ауторове мисли и питања о коме је реч. Николас Кук је, у уводу своје поменуте књиге *Beyond the Score*, изнео ставове на основу којих развија наратив о музичком делу. Наиме, Кук је мишљења да је музикологија постављена на темељу идеје музике као записа пре него музике као извођења, те наводи да се, стога, извођење сматра „вишком“ саме музике, не нужно неопходним, налик поезији коју читамо наглас – јер, „зашто да не”, каже Кук, „када је већ значење уписано на штампаној страни?”<sup>41</sup> С тим у вези, Кук сматра да је искуство живог или снимљеног извођења примарна форма егзистенције музике, а не пука рефлексивна записаног текста, те да поезија може да се третира на пређашње поменут начин али, са друге стране, музика не.<sup>42</sup> Сами извођачи, истиче Кук, дају незаменљив допринос култури музике као креативне праксе, те подвлачи чињеницу да је неопходно променити схватање музике и пита се да ли је уопште прикладно посматрати музику као објект.<sup>43</sup> Такође, нешто раније, Николас Кук је имао прилике да у свом обраћању на шестој међународној конференцији за проналажење музичких информација (International Conference on Music Information Retrieval или ISMIR) 2005. године, истакне значај извођења у контексту података које музиколог може да добије анализом истих.<sup>44</sup> Том приликом је подвукао и важну чињеницу: „за извођаче и слушаоце, свако извођење постоји не само вертикално, такоређи, у односу на партитуру, већ и хоризонтално, у односу на друга извођења...”<sup>45</sup> Та чињеница, као што смо видели, важи и за позоришне инсценације, дакле, у односу на сценарио али и друге поставке одређеног сценарија.

У складу са намером да стави акценат анализу извођења у музичком комуникационом ланцу, Кук се позива на интердисциплинарне студије извођења које су развијене из студија театра и објашњава да је један од основних постулата ових студија схватање да значење настаје у самом чину извођења и ова мисао јесте суштинска основа његове књиге која ће му омогућити да оде *изван* партитуре.<sup>46</sup> Поред

---

<sup>41</sup> Nicholas Cook, *Beyond the Score – Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2013, 1.

<sup>42</sup> Исто.

<sup>43</sup> Исто.

<sup>44</sup> Nicholas Cook, *Towards a complete musicologist?, keynote address*, ISMIR Conference, London, September 2005, <http://ismir2005.ismir.net/documents/Cook-CompleteMusicologist.pdf>, у: Драгана Стојановић Новичић, *Теорија података у музикологији, прва година докторских студија музикологије, курс Музикологија 1*, ридер, ФМУ, Београд, 2009, 1–7.

<sup>45</sup> Исто, 5.

<sup>46</sup> Nicholas Cook, *Beyond the Score...*, нав. дело 1.

тога, мишљења је да тек са схватањем музике као извођења, партитура може постати разумљивија онима који се њом и баве, а са друге стране, истиче да, гледано из угла студија извођења, партитура јесте по природи ближа драмском тексту него литерарном тексту као што је традиционална музикологија схвата.<sup>47</sup> Поред природе музичког дела, он спомиње још један важан аспект а то је социолошки аспект (који ће касније у тексту бити детаљније објашњен). Наиме, „музика постоји у сарадничком деловању људи који свирају и раде заједно, тако да се извођења могу промишљати као комплексне друштвене интеракције, а партитуре као сценарио.”<sup>48</sup> Дакле, то говори из позиције музиколога који жели да истакне шта музикологија треба да уради – комуникациони ланац није промењен ни у ком виду, нити Кук има намеру да било који од елемената избаци или, са друге стране, умањи значај анализе записа дела – оно што он жели јесте да стави акценат на извођење.

Осим у поменутој књизи *Beyond the Score*, Кук је у више прилика истакао да је партитуру боље схватати као сценарио пре него текст, на пример, у књизи *Music, Performance, Meaning: Selected Essays* у којој образлаже да треба размишљати о музичком запису као сценарију, управо у театарском смислу подстицаја на делање (и друштвену интеракцију) у времену у ком се одвија извођење/представе<sup>49</sup> а потом и у тексту *Between Process and Product: Music and/as Performance* у коме говори да размишљање о партитури као о сценарију подразумева размишљање о „кореографисању серије друштвених интеракција између извођача: серије заједничких чинова слушања и јавних гестова којима се износи поједина визија људског друштва.”<sup>50</sup>

Разматрано питање партитуре као сценарија нужно захтева и разматрање односа оних који учествују у реализацији извођења музичког дела односно инсценацији позоришног дела. Сматрам да претходно дотакнуто питање друштвеног аспекта извођења у смислу у ком је заступљено овде захтева посебну пажњу. Већ су поменуте Кукове речи да музика постоји у сарадничком деловању људи, а да се стога извођења могу посматрати као комплексне друштвене интеракције, а партитуре као сценарио.<sup>51</sup> Наиме, Николас Кук је у књизи *Music, Performance, Meaning: Selected Essays* опширније говорио о друштвеном аспекту извођења, у неколико наврата се позивајући на ставове

---

<sup>47</sup> Исто.

<sup>48</sup> Исто, 2–3.

<sup>49</sup> Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning...*, нав. дело, 291.

<sup>50</sup> Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance“, *MTO a journal of the Society for Music Theory*, VII/2, April 2001, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>.

<sup>51</sup> Nicholas Cook, *Beyond the Score...*, нав. дело, 2–3.

социолога Алфреда Шуца (Alfred Schütz) које је изрекао у свом тексту *Making music together: a study in social relationship* објављеном 1951. године.<sup>52</sup> Кук истиче чињеницу да је Шуц сковао термин *заједничког укључења* (*mutual tuning-in*)<sup>53</sup> којим, када говори о заједничком музицирању, подразумева „дељење ‘унутрашњег времена’, што ће рећи, времена као искуства пре него времена као измереног покретима казаљки... [...] Али Шуц поентира да, када људи музицирају заједно, настају исто време, тако да дефинише заједничко укључење као ‘дељење туђег флуksа искустава у унутрашњем времену’.”<sup>54</sup> Исто то, према Куковом схватању Шуца, важи и за слушаоце који учествују у том *интерсубјективном искуству*.<sup>55</sup>

Иста ствар важи и за глумце и за позоришне гледаоце који присуствују извођењу представе. Глумци на сцени деле искуства и размењују енергију извођења, проживљавајући своје улоге. Гледаоци примају искуства ликова које глумци тумаче и повезују их са својим личним искуствима, успут делећи своје време са њима. Ово потврђује и Шуц, који је, према Куковим речима, желео да говори о дељењу искустава и интерсубјективности као таквој, не само у домену музике, већ у свему ономе што један човек ради у свом животу – Шуц бира музику као пример места у ком су те интеракције опипљивије.<sup>56</sup> „Укратко”, Кук закључује, „заједничко музицирање је одигравање људске заједнице, и звук музике је звук заједнице у акцији.”<sup>57</sup> У случају позоришта чије су представе настале, у већини случајева, подстакнуте неким проблемом или потребом да се нешто прокоментарише из свакидашњице, можемо рећи да је оно што глумци раде на сцени управо одигравање одређене *сцене* из свакодневног живота.

Ако се сетимо да је Кук мишљења да је партитура по природи ближа драмском тексту него литерарном тексту као што је музикологија схвата<sup>58</sup>, можемо да упоредимо са његовим ставом и ставове Романа Ингардена (Roman Ingarden) који се бавио онтологијом уметности, а природу драмског књижевног дела разматрао у књизи *The Literary Work of Art*<sup>59</sup>. Џеф Митшерлинг (Jeff Mitscherling), анализирајући Ингарденову

---

<sup>52</sup> Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning...*, нав. дело, 291.

<sup>53</sup> Tuning-in у смислу речи у ком се користи на радију и телевизији – проналажење фреквенце на радију или укључење у телевизијски програм.

<sup>54</sup> Nicholas Cook, *Music, Performance, Meaning...*, нав. дело, 308.

<sup>55</sup> Исто.

<sup>56</sup> Исто.

<sup>57</sup> Исто, 309.

<sup>58</sup> Nicholas Cook, *Beyond the Score...*, нав. дело, 1.

<sup>59</sup> Jeff Mitscherling, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, Ottawa, 1997.

онтологију и естетику, издвојио је неколико кључних тачака које су нам неопходне да бисмо разумели Ингарденове ставове о овом врсту дела,<sup>60</sup> пре њиховог разматрања у контексту проблема који је овде изложен. Наиме, Ингарден постављајући питање „Да ли је Дон Карлос кога читамо идентичан ономе кога ‘видимо’ на сцени?” жели да укаже да, како Митшерлинг објашњава, драмско књижевно дело није „чисто књижевно дело, зато што је написано да би било инсценирано”<sup>61</sup> а сам записани текст јесте по структури различит од онога што ћемо наћи у роману или другим књижевним врстама.<sup>62</sup> Митшерлинг даље објашњава да Ингарден подвлачи у књизи *The Literary Work of Art* да записана драма – драма која се *чита* јесте двослојна: садржи главни текст или „реченице које су стварно изговорене од стране представљених ликова” и секундарни текст, који садржи упутства за инсценацију.<sup>63</sup> Суштина лежи у томе да је, према Ингарденовом мишљењу, *позоришни комад (a stage play)* један корак између текста и извођења – упутства за инсценацију „уклоњена су из текста и актуализована на самој сцени...[...]... позоришни комад, другим речима, актуализује потенцијал секундарног текста драме: одређени аспекти овог текста су конкретизовани у сагласношћу са ауторовим мање или више јасним (али никад исцрпним) инструкцијама.”<sup>64</sup> Тек са коначним кораком – гледаочевом перцепцијом представе – позоришни комад бива у потпуности конкретизован, закључује Митшелинг.<sup>65</sup> Он овом приликом скицира четири корака на основу Ингарденових претходно изложених закључака о драмском књижевном делу.<sup>66</sup> Ради прегледности, биће изложени овде: 1) писани текст (са својом двослојношћу), 2) позоришно дело, 3) извођење, 4) естетски објект односно рецепција посматрача.<sup>67</sup> Неколико сличних корака можемо да пронађемо и у случају музике: 1) писани текст – партитура (која је већ сама по себи сценарио за извођење), 2) извођење, 3) естетски објект односно рецепција слушаоца.

Ингарден је разматрао и природу музичког дела и самим тим, природу партитуре музичког дела. Закључује своје поглавље *Музичко дело и партитура (ноте)* речима да:

„Насупрот књижевном делу, у коме сређени језик у својој двослојној структури улази у састав дела, тако да дело не може уопште да буде

---

<sup>60</sup> Исто, 166.

<sup>61</sup> Исто, 165.

<sup>62</sup> Исто.

<sup>63</sup> Исто.

<sup>64</sup> Исто.

<sup>65</sup> Исто.

<sup>66</sup> Исто, 166.

<sup>67</sup> Исто.



перципирано без своје језичке двослојности, однос музичког дела према партитури је знатно лабавији и удаљенији. Ово дело, наиме, не само што у начелу може да буде саслушано без помоћи партитуре (нота) – ми релативно само ретко *читамо* музичка дела, иако се и то, наравно, дешава, нарочито када *учимо* извођење датог дела – него, штавише, онда када га у свој његовој пуноћи његових особина и у пуном оваплоћењу (конкретизацији) чујемо и естетски перципирамо, партитура остаје попуно ван његова оквира.”<sup>68</sup>

Дакле, перципирање музичког дела које се изводи не зависи директно од партитуре односно музичког сценарија по коме је дело настало. Наравно, ако је књижевно дело прошло процес који је Ингарден претходно разматрао и описао, ни перципирање инсценације одређеног књижевног дела, за гледаоце, као ни за слушаоце у првом случају, не зависи директно од текста. Додала бих да ми не читамо музичка дела само када учимо извођење датог дела, како је истакао Ингарден, већ и када му посвећујемо аналитичку и теоријску пажњу.

На сличан начин на који је раније истакнуто да музичко дело као извођење и сценарио као позоришна представа трају у времену, а и музика и позоришна уметност јесу уметности које су временске – настају, трају и нестају, тако и Ингарден истиче да „свако извођење неког музичког дела јесте извесно индивидуално протицање (процес) које се развија у времену и које је једнозначно у њему смештено. Оно у једном одређеном тренутку почиње, догађа се кроз изванредан временски период који се да измерити, и у једном одређеном тренутку се завршава.”<sup>69</sup> Наравно, то је и случај са позоришном представом, она почиње, траје и завршава се и после ње може да се изведе нека друга представа или та иста, међутим, ни по чему неће бити иста, као ни поновно извођење музичког дела које, према Ингардену, може само да буде слично, али не исто.

## Закључак

Круг који је Николас Кук зацртао се затворио. На основу наведеног, постоји могућност да се партитура посматра као сценарио и да се третира тако. Паралеле које су подвучене између партитуре и сценарија омогућују такав дискурс, међутим, потребно је константно имати свест о разликама које се тим дискурсом додатно потенцирају и потврђују, као што је, на пример, била разлика у језику којима се служе ове две уметности – музичка и позоришна. Такође, треба имати у виду да је извођење музичког дела свакако важно у виду у ком га је Кук заступао – партитура је била сценарио за

<sup>68</sup> Роман Ингарден, *Онтологија уметности (студије из естетике)*, Књижевна заједница Новог Сада, Просвета, Нови Сад, 1991, 26.

<sup>69</sup> Исто, 10.

извођење, али не смео заборавити функцију основног текста коју поседује, као и језик и врсту писма којим је записана. Питање је сагледано на релацији позориште – музика и музика – позориште, као и из социјалног угла и околности света који окружује дело. Управо због тога, питање постављено на почетку овог рада, у овом случају и за сада, добило је свој потврдан одговор – да, партитура, у једном свом слоју, може да се посматра као сценарио музичког дела.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Cook, Nicholas, *Beyond the Score – Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Cook, Nicholas, “Between Process and Product: Music and/as Performance“, *MTO a Journal of the Society for Music Theory*, VII/2, April 2001, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>.
- Cook, Nicholas, *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- Cook, Nicholas, *Towards a compleat musicologist?*, keynote address, ISMIR Conference, London, September 2005, <http://ismir2005.ismir.net/documents/Cook-CompleatMusicologist.pdf>, у: Драгана Стојановић Новичић, *Теорија података у музикологији, прва година докторских студија музикологије*, курс Музикологија 1, ридер, ФМУ, Београд, 2009.
- Ингарден, Роман, *Онтологија уметности (студије из естетике)*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, Просвета, 1991, 26.
- Kivy, Peter, *The Performance of Reading – An essay in the Philosophy of Literature*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.
- Mitscherling, Jeff, *Roman Ingarden’s Ontology and Aesthetics*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.
- Лазић, Радослав, *Трактат о драми – дијалози с драмским писцима о уметности, поетици, техници, естетици, етици, теорији драме и драматургије*, Београд, Ауторска издања, Самиздат, 2013.
- Лазић, Радослав, *Трактат о театрологији – театролошки дијалози о позоришној науци*, Београд, Библиотека драмских уметности, Алтера Books и аутор, 2014.

- Поповић Млађеновић, Тијана, *Музичко писмо – музичко писмо и свест о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века*, Београд, ФМУ, Београд, 2015.
- Roesner, David, *Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate interdisciplinary studies in opera (ed. Roberta Montemorra Marvin), Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Здравковић, Милован, *Позоришни речник*, Београд, Завод за уџбенике, 2013.

Monika Novaković

### **THEATRE SCRIPT VERSUS MUSICAL SCORE**

**SUMMARY:** Prompted by the idea that there are possible analogies between a script and a score, as well as possible similarities, this paper represents a musicological view of a meeting between two arts: theatrical art and music art. Authors from the theatre art do not shy away from using musical terminology, often with the intent to solve a certain theatrical problem, to get across their point of view of a certain phenomenon, describe their modus operandi in the theatre etc. What does all of that mean for the music? What are the shared terms and what is the manner in which we use a certain term? Does musicology have a shared understanding of a certain term with teatrology/theatre studies? Could the director in theatre truly be understood as a theatrical analogue of the conductor? Can we understand the play text as a blueprint for a certain theatre production and therefore, musical score as the blueprint for the manner in which a certain musical piece should be performed? Analogies, although logical, are in fact superficial. This paper deals with the problems that appear when these analogies are dissected. This is done by juxtaposing teatrological and musicological views on the matter as well as relying on relevant authors from both fields, authors that further develop a discourse on these plausible similarities between arts.

**KEYWORDS:** musicology, teatrology/theatre studies, musical score, scenario, interpretation

Маша Спаић<sup>1</sup>

## ЕВРОПСКЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА РАЗВОЈ МЕДИЈА, КУЛТУРЕ И МУЗИКЕ<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Идеја о интегрисаној Европи, која се јавља као идеја о економској стабилизацији земаља западне Европе након Другог светског рата, развила се до политичког пројекта, Европске уније, која је постала основа за дискусије о развоју, припадности, националности и култури целог континента. У вези са тим намеће се низ питања. Шта је интегрисана Европа? Како се она може дефинисати? Шта подразумева европски идентитет? На који начин медији, култура и музика учествују у конституисању интегрисане Европе, то јест, како промене у политичком животу Европе утичу на настанак и развој медија, културе и уметности/музике? У овом раду покушаћемо да дамо одговоре на поменута питања тако што ћемо размотрити теорије о развоју Европе у другој половини прошлог века, као и теорије које се баве начином на који је политички развој Европе утицао на развој медија, културе и уметности, прецизније, класичне и популарне музике у другој половини XX века и првим деценијама XXI века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интегрисана Европа, Европска унија, интегрисани медији, култура, класична музика, Евровизија.

Идеја о интегрисаној Европи,<sup>3</sup> која се јавља као идеја о економској стабилизацији земаља западне Европе након Другог светског рата,<sup>4</sup> развила се до политичког пројекта, Европске уније, која је постала основа за дискусије о развоју, припадности, националности и култури целог континента.<sup>5</sup> Даље геополитичко ширење Европске уније у првој деценији XXI века, довело је до поновног мењања њених установљених граница, али и до актуелизације питања националног и наднационалног/колективног идентитета.<sup>6</sup> У вези са тим намеће се низ питања. Шта је интегрисана Европа? Како се она може дефинисати? Шта подразумева европски идентитет? На који начин медији, култура и музика учествују у конституисању интегрисане Европе, то јест, како промене

---

<sup>1</sup> Контакт: [masha.spaic@gmail.com](mailto:masha.spaic@gmail.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 Весне Микић, академске 2017/2018. године.

<sup>3</sup> У овом раду, термин Европа се не односи на географско одређење територије Европе, већ се третира као метафора за политичке, економске, правне и културне институције које настају у другој половини XX века на европском тлу. Дакле, у раду је стављен знак једнакости између термина Европа и европских заједница и институција, почев од Европске заједнице за угаљ и челик, преко Европске економске заједнице и Европске заједнице, све до Европске уније.

<sup>4</sup> Године 1951. долази до стварања Европске заједнице за угаљ и челик, да би она 1957. године прерасла у Европску економску заједницу.

<sup>5</sup> Земље које су иницијално потписале споразум су Француска, Белигија, Западна Немачка, Италија, Холандија и Луксембург.

<sup>6</sup> Gerard Delanty and Chris Rumford, *Rethinking Europe Social Theory and the Implications of Europeanization*, London and New York, Routledge, 2005, 32.

у политичком животу Европе утичу на настанак и развој медија, културе и музике? Ово су само нека од питања, која могу да се поставе у вези са концептом интегрисане Европе, који је допринео томе да се сама реч Европа не односи само на географски положај, већ и на сложене правне, економске, трговинске и културне политике, које се спроводе у оквиру њених институција. Дакле, у овом раду размотрићемо теорије о развоју Европе у другој половини прошлог века, као и теорије које се баве начином на који је политички развој Европе утицао на развој медија и културе, а самим тим и на развој и токове класичне и популарне музике у другој половини XX и првим деценијама XXI века.

### **Интегрисана Европа**

Након Другог светског рата, политичка и друштвена ситуација, као и међународни односи унутар Европе, били су првенствено одређени њеном поделом на западну (демократску) и источну (комунистичку), док су унутар тих целина постојале даље поделе и међусобни сукоби земаља. Стога, уједињење држава западне Европе, представљало је сложени подухват који је захтевао успостављање поверења између претходно зарађених нација, поготово француске и немачке, које почива на одрицању и „брисању“ блиске историје, сећања на рат, инвазију и експлоатацију. То уједињење омогућило је земљама западне Европе довољну моћ да се супротставе комунистичком блоку са једне стране, односно Сједињеним Америчким Државама, са друге стране. Процес интегрисања започет је одмах након рата, а првобитни циљ био је обнова инфраструктуре и економије земаља западне Европе. Прва заједница која је основана била је Заједница за угљ и челик и она је омогућила њеним чланицама бесцаринску трговину овим супстанцама. Седам година касније, бесцарински договор између земаља проширен је на све сегменте економије и основана је Европска економска заједница.<sup>7</sup>

Даље препреке за уједињење Европе отклоњене су падом Берлинског зида 1989. године, којим је отворено ново поглавље у њеној савременој историји. Овај догађај је, попут “домино ефекта,” покренуо низ друштвених промена, које су довеле до пада

---

<sup>7</sup> Земље које су потписале споразуме из 1951. и 1958. године су Француска, Белгија, Западна Немачка, Италија, Холандија и Луксембург. Прво проширење Европске економске заједнице било је 1973. године, када се придружују Данска, Велика Британија и Ирска. Затим, 1981. године заједници се придружује и Грчка, а 1986. године Шпанија и Португал улазе у Европску економску заједницу. Године 1995. Европској унији се прикључују Финска, Шведска и Аустрија. Земље источне Европе се заједници први пут придружују 2004. година, када у Европску унију улазе Естонија, Литванија, Летонија, Пољска, Чешка, Малта, Словенија, Кипар и Мађарска. Три године касније, овом списку додате су Бугарска и Румунија, а 2013. године, Европској унији се прикључила и Хрватска.

комунистичких и социјалистичких режима и распада савеза република, које су на њима почивале.<sup>8</sup> Две године касније, потписан је *Мастрихтски уговор*, којим је договорено стварање Европске уније, као политичке, економске, културне и монетарне уније која подразумева јединствену монетарну политику и усклађивање националних, економских и државних политика. Другим речима, европске интеграције су процес индустријске, политичке, правне, социјалне и културне интеграције држава које се, у потпуности или делимично, налазе на европском тлу.

Деланти (Gerard Delanty), говорећи о европским интеграцијама, истиче да се дешавања у последњој деценији XX века могу посматрати као крајња инстанца процеса који трајао током читавог прошлог столећа. Наиме, он каже да се више од сто година тежило дефинисању културног облика Европе који подразумева стварање дискурса и идеологије према којима је Европа себе дефинисала као „*високу* културу и цивилизацију ... у односу на *ниску* културу национализма и материјализма, која је била заступљена у масовним друштвима.“<sup>9</sup> Као два кључна догађаја у историји уједињења, Деланти издваја један институционални и један револуционарни, односно, формирање Европске економске заједнице и пад Берлинског зида, захваљујући коме долази до рушења социјализма у земљама источне и централне Европе.<sup>10</sup> Дакле, под терминима „нова“ или уједињена Европа подразумевамо нову, посткомунистичку организацију европских земаља.

Упркос уједињењу Европе, а захваљујући процесу интеграција који стално траје, Европу не можемо да посматрамо као јединствени географски ентитет и поред бројних мапа, јер се у њеним оквирима врши подела на европски и неевропски свет. Наведена подела се не прави само на основу територијалне припадности, већ и на основу политике функционисања различитих институција и организација, почев од шенгенског система, преко болоњског начина школовања, до самог чланства у Европској унији, помоћу којих се на различите начине дефинишу границе Европе. Другим речима, у својој сржи, интегрисана Европа може многоструко да се дефинише, или како то Бауман истиче,

---

<sup>8</sup> Реч је о Социјалистичкој Федеративној Републици Југославије, Савезу Совјетских Социјалистичких Република (СССР) и Чехословачкој. Распад наведених политичких система, био је повод да се 1993. године у Копенхагену донесе одлука о дозволи приступа Европској унији свакој земљи источне и централне Европе по испуњењу услова за прикључивање.

<sup>9</sup> Исто, 29.

<sup>10</sup> Исто. Ипак, Деланти примећује да 'Нову' Европу, од 2004 године када се Европској унији прикључује велики број источних земаља, мучи ксенофобија, а не еуфорије, док је све више био распрострањен став да процес европеизације води растућем дефициту и све већој кризи. Ово је довело до поновног актуелизовања питања о култури и идентитету, која су једно време била запостављена.

одређење Европе је „флуидно, те се сама дефиниција мења у зависности од угла посматрања.“<sup>11</sup>

Потребно је у овом контексту размотрити какав утицај је имао процес интеграција на стварање европског идентитета, нације, културе и уметности. Иако је уједињење Европе започето пре свега како би се успоставила економска стабилност њених западних држава, интеграције су убрзо почеле да се шире и на друге области, па између осталог и на културу. Покретачи процеса европских интеграција увидели су да, уколико желе се супротставе комунистичком блоку и Сједињеним Америчким Државама, није довољно да јачају само економске везе, већ је било битно да имају план о заједничкој културној политици која може да се супротстави тада доминантним културним токовима у свету. Због тога, 1954. године потписана је Европска културна конвенција, која је обавезала државе чланице Европске заједнице за угаљ и челик, да заједно ојачају, продубе и прошире развој европске културе. Идеја је била да се локална култура постави као полазна тачка за успостављање заједничког развоја културе и идентитета, како би се достигло уједињено европско друштво које поштује колективне вредности, права и различитости. Тежња је била да се рашири заједничко разумевање међу људима који живе на тлу интегрисане Европе и реципрочно поштовање њихових културних разлика. Даље, у споразуму је истакнуто постојање потребе да се заштите европске културне тековине, као и да је неопходно да се ради на стварању новог, заједничког културног наслеђа Европе. На крају, наглашено је да је циљ конвенције да подржи процес европских интеграција помоћу културних активности које је промовишу различитости на којима је заједница заснована.<sup>12</sup>

Као што се може приметити, само три године након што је потписан економски споразум о трговинском уједињењу, потписан је и културни споразум о почетку интегрисања европске културе. На овај начин, питање идентитета, културе и нације, доведено је у везу са питањем самих граница Европе, и одређено је мноштвом различитих чинилаца који утичу на само дефинисање новог европског идентитета. При разматрању овог комплексног феномена, потребно је разликовати два идентитета: колективни – који се у овом контексту посматра као европски, и лични – који у оквиру ове дискусије заступа национални идентитет. Када говоримо о европском идентитету,

---

<sup>11</sup> Mark Deuze, “Media Life”, in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21<sup>st</sup> Century (Communication and Society)*, London and New York, Routledge, 2005, 140.

<sup>12</sup> Више о томе видети у:

<https://www.coe.int/en/web/conventiondelantrss/full-list/-/conventions/rms/090000168006457e>.

говоримо о широкој културној концепцији ка којој се оријентишу индивидуални идентитети, које карактеришу регионална, национална, политичка и културна припадност. Како би се превазишао проблем постојања различитих личних идентитета унутар *нове* Европе, осмишљен је слоган *јединство у различитости*, који је постао општо место културне (и политичке) идентификације интегрисане Европе.

Које су, онда, основе заједничке културе на којима почива замисао интегрисане Европе? Њих сачињавају она достигнућа која имају корене у европској традицији. Затим, та достигнућа су довољно временски и просторно недефинисана и удаљена, те су на тај начин прилагодљива свима. Међу обележја која су представљала основу за даљи развој заједничког наслеђа тако спадају: демократија, просветитељске вредности, наука, разум, индивидуализам, највиши домети различитих европских научника и уметника, као и историја и наслеђе античке Грчке и Римске цивилизације.<sup>13</sup> На основу наведеног, можемо да закључимо да је таква поставка идентитета, где су из ближе и даље историје одабрани они елементи и она значења која су потребна како би се дефинисао и успоставио нови идентитет интегрисане Европе, заправо у складу са праксом постмодерног времена у коме се она развија, па и сам идентитет интегрисане Европе можемо да тумачимо као, у основи, и постмодерни идентитет.

Дакле, слоган *јединство у различитости* јесте синоним за процес креирања европског културног идентитета и наслеђа и суштински је заснован на већ размотреној Европској културној конвенцији. Деланти наглашава да поменути слоган представља покушај да се опише конструкција културне логике европеизације.<sup>14</sup> Слично га тумаче и Иб Бондебјерг (Ib Bondebjerg) и Петер Голдинг (Peter Golding) који га посматрају као термин који прикрива поступак *лажирања* европског идентитета.<sup>15</sup> Они, позивајући се на Стјуарта Хола (Stuart Hall) наводе да је „идеја о европском идентитету имала своју митологију и да је настала као конструисани изум различитих наратива историје и искуства.“<sup>16</sup> Моника Сасатели (Monica Sassatelli) на сличан начин критикује овај слоган, истичући да овде није реч о карактеристикама које су искључиво европске, већ да се ради о универзалним одликама које је европска културна политика присвојила. Она такође цитира мишљење Ентонија Смита (Anthony Smith), који критикује идеју заједничке

---

<sup>13</sup> Gerard Delanty and Chris Rumford, *Rethinking Europe Social Theory and the Implications of Europeanization*, нав. дело, 40.

<sup>14</sup> Исто, 35.

<sup>15</sup> Ib Bondebjerg and Peter Golding, “Introduction“, in: Ib Bondebjerg and Peter Golding (ed.), *European Culture and the Media, Changing Media – Changing Europe*, Bristol, Intellect Books, 2004, 12.

<sup>16</sup> Исто, 6.



европске културе, наглашавајући да култура не може да буде *лепак* који треба да подржи европску интеграцију, а поготово не она заједничка култура која је *скрљена* уз помоћ призивања лажних заједничких достигнућа, сећања и историје.<sup>17</sup>

Тако, када говоримо о интегрисаној Европи, говоримо о политичком конструкту који је настао процесом европских интеграција као успешног политичког пројекта, чији је основни *мото* заступање мира, јединствене европске културе и неговања и поштовања различитости које постоје на европском тлу. У уводу књиге *European Integration Theory*, Антје Вајнер (Antje Wiener) и Томас Дијаз (Thomas Diez) истичу да се европске интеграције посматрају као сложени умрежени процес који, да би се у потпуности разумео, мора да има комплексну теорију, која је свеобухватна и која разматра све аспекте друштва и његових промена, до којих је довео процес интегрисања Европе.<sup>18</sup>

### Интегрисана Европа – интегрисани медији

Као што се може приметити, успостављање интегрисане Европе није вођено само у оквирима политичких и економских институција, већ и на медијском и културном плану. Због тога, масовни медији са једне, и уметност са друге стране, постају основна средства за промоцију новог политичког пројекта. Треба имати на уму да медији, као и култура, не постоје мимо социјалних, економских и политичких дешавања, те да и они одговарају и развијају се у складу са променама у другим сферама живота. У том контексту, након Другог светског рата, са развојем и интегрисањем Европе, пратимо значајан напредак и промену масовних медија: од штампаних медија, преко аудио-визуелних медија, све до XXI века, где са развојем технологије долази и до развоја интегрисаних и дигиталних комуникацијских технологија, које стварају комплексну мултимедијалну површину.<sup>19</sup> Континуирани развој нових медија, као што су интернет, софтвери и мобилне технологије, допринео је промени продукције, дистрибуције и рецепције вести и других медијских садржаја, али је такође утицао на начин на који се ствара и доживљава уметност. Посебна промена односи се на рецепцију, где је сада садржај, уместо у старом

---

<sup>17</sup> Monica Sassatelli, *Becoming Europeans: Cultural Identity and Cultural Policies*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

<sup>18</sup> Antje Wiener, Thomas Diez, *European Integration Theory*, New York Oxford University Press, 2009, 4.

<sup>19</sup> Matthew P. Macalliste, "Consumer Culture and New Media: Commodity Fetishism in the Digital Era", in: Stylianos Parathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century (Communication and Society)*, нав. дело, 156.

медијуму, попут часописа или новина, прешао на интернет и тако постао доступан широком аудиторијуму, који може да бира које ће информације да конзумира, а које не.

Разматрајући развој медија, Густаво Кардосо (Gustavo Cardoso) истиче да данас не можемо да говоримо о медијским и комуникацијским моделима какви су постојали раније. Наиме, он издваја три традиционална модела комуникације: 1) модел према коме се комуникација одвија између две особе; 2) модел унутар кога једна особа шаље поруку ограниченом броју људи и 3) модел у коме посредством медија једна особа поруку шаље неограниченом броју људи. Разматрајући карактеристике сваког (наведеног) модела комуникације, Кардосо закључује да су они данас повезани у јединствену мрежу, која у његовој теорији уједно представља и четврти комуникацијски модел, заснован на мрежној међуповезаности маса којима се поруке шаљу и које они примају путем најразличитијих средстава комуникације. Такав комуникацијски модел повезао је публику, емитере и оглашиваче у јединствену целину и довео је до трансформације и уједињења различитих медија у мрежу која реципијентима омогућава интегрисано медијско искуство.<sup>20</sup> Слично говори и Вилијам Мерин (William Merrin), који истиче да развој дигиталних медија, доводи до трансформације старих медија у дигиталну форму, захваљујући чему можемо да говоримо о пост-емитерској ери. У складу са тиме, модели који су могли да се примене на анализу дигиталних медија, више нису примењиви на нове медијске концепте.<sup>21</sup> Дакле, Дијаз и Мерин говоре о постојању нових, интегрисаних медија, који су умрежени и који комбинују старе и савремене начине комуникације, помоћу којих се артикулише одређена порука и који пружају мултимедијални доживљај.

У контексту теорије интеграција и стварања интегрисане Европе и њеног односа према медијима, говоримо о медијацији, то јест медијском посредовању као једном од основних фактора који је утицао на развој Европске уније. Медији се стога посматрају као механизам који је, са једне стране, требало да омогући друштвено прихватање концепата интегрисане Европе, односно Европске уније, док је, са друге стране, грађанима давао осећај привидне критичке позиције и могућности за отворене дебате. Критичари истичу да су медији били пасивна инфраструктура политичке комуникације, која је често интервенисала како би ширила одабране информације. Даље, сматра се да су медији употребљавани како би припремили јавност за одређене политичке

---

<sup>20</sup> Gustavo Cardoso, "From mass to networked communication", in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century (Communication and Society)*, нав. дело, 126.

<sup>21</sup> Stylianos Papathanassopoulos, „Introduction“, in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century (Communication and Society)*, нав. дело, 15.

иницијативе, јер имају способност да обликују и усмере размишљања народа.<sup>22</sup> Овакав став критичара не чуди, ако имамо у виду да су радио и телевизија, а касније и интернет широко распрострањени, што их чини одличним средствима да се пласирају садржаји који промовишу идеје о заједничкој, европској, политици, нацији и култури, не само за време рекламних спотова, већ и за време трајања телевизијских емисија.

Посебно је занимљиво обратити пажњу на утицај јавних медијских сервиса, и на начин на који се у оквиру телевизијских програма формулишу поруке. Концепт јавног медијског сервиса основан је у западној Европи и заснован је на скупу 'демократских' веровања да држава треба да створи услове за ефектну социјалну, културну и политичку партиципацију у демократском друштву. Бенедета Бревини (Benedetta Brevini) уочава следеће одлике политике јавних медијских сервиса: а) обликованост нормативним бригама које настају захваљујући демократској политици, б) зависност од граница националних територија; в) фокусираност на националне интересе и д) служење легитимизацији интервенција владајућих институција у сврхе пропаганде.<sup>23</sup>

Како би подржала тезу коју заступа, ауторка цитира одређене чланове из уредби које је Европска унија доносила у вези са јавним медијским сервисима, па тако наводи да су „социјалне, културне и демократске функције јавних медијских сервиса од кључног значаја за обезбеђивање демократије, плурализма и социјалног јединства, али и културне и лингвистичке различитости,<sup>24</sup> да „демократске државе треба да омогуће јавни приступ информацијама без дискриминације“<sup>25</sup> и да је „постојање различитих јавних медијских програма предуслов за испуњење демократске функције јавног сервиса.“<sup>26</sup> Она даље наводи да је од 2009. године, улога медија у промоцији европејства још више наглашена, те истиче да они имају „основну улогу и представљају средство за испуњење и промовисање вредности европске заједнице.“<sup>27</sup> Другим речима, јавни медијски сервиси имају велику улогу у демократском животу интегрисане Европе и они представљају манифестацију њене политичке моћи. Такође, можемо да закључимо да јавни медијски сервиси, иако се представљају као независна институција, која је на услузи

---

<sup>22</sup> Hans-Jörg Trenz, „Media: The Unknown Player in European Integration“, in: Ib Bondebjerg and Peter Goldin (eds.), *Media, Democracy and European Culture*, Bristol, Intellect Books, 2008, 50. Треба поменути и то да је постојала идеја да се оснује телевизија без граница која би имала велики допринос при успостављању и стварању позитивног става према европским интеграцијама, иако ово никада није заживело.

<sup>23</sup> Benedetta Brevini, *Public Service Broadcasting Online A Comparative European Policy Study of PSB 2.0*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 115.

<sup>24</sup> Исто, 120

<sup>25</sup> Исто.

<sup>26</sup> Исто.

<sup>27</sup> Исто, 121.

демократским, социјалним и културним потребама друштва и која заступа права свих грађана, постоје и функционишу под великим утицајем владајуће политике.

### **Интегрисана Европа – интегрисани медији – (интегрисана?) музика**

У контексту разматрања интегрисане Европе, неопходно је сагледати и какву је улогу у успостављању значења имала уметност, прецизније, музика. Тако, Болман (Philip Bohlman) истиче да музичке онтологије које су настале након 1989. године захтевају другачију анализу у односу на тумачења европске музике која је настала пре финалне интеграције Европе и развоја медија. Резултат целокупне идеје интеграције Европе и стварања новог идентитета и културе, који су, као што смо рекли, у својој основи постмодерни, јесте нова естетика. Такву естетику, у складу са културном и медијском политиком, као и поштовањем свега што слоган *јединство у различитости* заступа, карактерише неограниченост и слобода. Према томе, музичари и композитори, било да стварају уметничку или популарну музику, на располагању имају избор различитих средстава и неограничену могућност кретања у оквирима уједињене Европе. Они, отуда, имају прилику да наступају на различитим местима, учествују на фестивалима и мајсторским курсевима. Са друге стране, они морају да се изборе за своју публику, ресурсе и медијски простор, како у границама своје земље, тако и у иностранству. Стога, Болман истиче, да интегрисана Европа ствара нове пејзаже који постају простор сусретања и укршања различитих традиција, језика, религија и националности, на основу којих долази до хибридности и интегрисања европске музике.<sup>28</sup>

Композитори уметничке музике више не заснивају стваралачку поетику и идентитет на основу личног (националног) идентитета, већ могу да га конструишу оријентишући се ка широј културној концепцији и бирајући између различитих места и утицаја, у складу са сопственим афинитетима. Болман, за пример композитора који ствара у складу са новим идентитетом и културном политиком Европе, узима естонског композитора Арва Перта (Arvo Pärt). Наиме, овај стваралац се, према националности, сврстава у естонске композиторе, иако је одрастао у Немачкој, што му је пружио прилику да се упозна са стваралаштвом великих европских композитора. Таква позиција омогућила му је да ствари специфичну стваралачку поетику коју карактерише мноштво

---

<sup>28</sup> Philip Bohlman, *Focus: Music, Nationalism and the Making of the New Europe*, New York, Routledge, 2010, 213.

референци на различите композиционе и стилске поступке које се уочавају у његовим делима (а међу којима се могу уочити и референце на његову националну припадност).<sup>29</sup> Болман истиче да сличне карактеристике можемо да препознамо не само у његовом стваралаштву, већ и у стваралаштву многих других европских композитора који имају сличну биографију. Дакле, идентитет и стваралаштво композитора Болман тумачи и у контексту европске постмодерне културе на који је утицала и сама интеграција Европе. Управо таква слобода омогућава настајање најразноврснијих дела и, последично, разнолике поетике европских композитора, док, истовремено, онемогућава стварање националног стила.

Ипак, Болман сматра да место на коме најјасније можемо да посматрамо све промене, како на политичком тако и на медијском и културном плану, јесте Међународно медијско такмичење Евровизија, за које опажа да од 1989. године, јасно реагује на политичке догађаје у Европи,<sup>30</sup> Такмичење за песму Евровизије постаје место на коме се стално изнова дефинишу и редефинишу идентитет и култура Европе. Наведено, даље потврђује и чињеница да је 1990. године победник био Тото Котуњо (Toto Cotugno) са песмом *Insieme 1992* којом је директно реферирао на уједињење Европе и стварање Европске уније које се догодило две године касније.

Такмичење за песму Евровизије, најбољу европску песму године, настаје 1956. године, две године након што је донета Европска културна конвенција, као једно од многих такмичења које је организовала Европска радио-дифузна унија. Од његовог оснивања, право учешћа имају државе чији су јавни медијски сервис чланови Европске радио-дифузне уније. Покушавајући да разумеју такмичење за Песму Евровизије, Карен Фрикер (Karen Fricker) и Милија Глуховиц (Milija Gluhovic) у књизи *Performing 'New' Europe* истичу да се ово такмичење може посматрати као платформа на којој се могу ишчитати политичке и економске промене у Европи, поготово након пада Берлинског зида и распада социјалистичких земаља. Они такође наглашавају да 1989. година означава нови почетак и за ово такмичење јер се на сцени јављају и земље које су до тог тренутка припадале источном блоку.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Исто, 214.

<sup>30</sup> Исто, 215.

<sup>31</sup> Karen Fricker and Milija Gluhovic, "Introduction: Eurovision and the 'New' Europe", in: Karen Fricker and Milija Gluhovic (eds.), *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 4.

Ипак, трансформацију Такмичења не треба да пратимо само на основу његове усклађености са политичким дешавањима у Европи, већ и на плану његовог развоја као музичког и медијског спектакла. У вези са тиме, Дафни Трагаки (Dafni Tragaki) Евровизију посматра као „медијски посредовану фантазмагорију“, која сваке године „уједињује европске људе које спаја љубав према стварним и спектакуларним ефектом који такмичење производи“ и која „трансформише искуство европске постмодерности у музичку забаву.“<sup>32</sup>

Отуда, када разматрамо Евровизију, треба да обратимо пажњу и на начин на који се мењала медијска концепција „музичке забаве.“ Наиме, иако Евровизија има стриктна правила о трајању песме, начину на који се она пева и броју извођача на сцени, која су остала непромењена до данас, постоје одређени апсекти који су се временом променили. Овде пре свега мислимо на сам доживљај и медије који учествују у реализацији наступа. Када је Такмичење за песму Евровизије основано, извођачи су наступали уз пратњу пратећих вокала и оркестра који је био присутан на сцени. Захваљујући развоју медија, овакав концепт такмичења почео је да се усложњава, те је од 1973. године извођачима дозвољено да користе снимљене вокалне и инструменталне деонице, али је оркестар морао да буде присутан на сцени. Коначно, 1999. године, донета је одлука да оркестар може, али и не мора, да буде на сцени. Према томе, 1998. представља последњу годину када су извођачи наступали уз оркестарску пратњу, јер је наредне године домаћин такмичења Израел, одлучио да извођачи не наступају са оркестром, како би се уштедео новац. Поред тога, 1999. година је прва година када је, због развоја и распрострањености телефонске комуникације, уведен нови систем за одређивање победника – гласање публике путем телефона.

Још једна новина представљена је већ 2000. године, када је извођачима омогућено да бирају сценску поставку, те долази и до визуелног усложњавања музичких тачака. Тако у XXI веку, учешће на Евровизији не подразумева само наступ извођача који пева песму, већ „музичку забаву,“ то јест, мултимедијални перформанс, у коме је музика интегрисана са сценским и визуелним ефектима. Дакле, поред музике и текста, све је битније и то како су извођачи обучени и какви су визуелни изглед бине, светлосне анимације и сценски ефекти. Сви наведени елементи имају улогу у конструисању

---

<sup>32</sup> Dafni Tragaki, „Introduction“, in: Dafni Tragiki (ed.), *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Toronto, Plymouth, 2013, 3.

интегрисаног музичког наступа. Ако имамо у виду све што је наведено у вези са развојем технологије и јавним медијским сервисима, као и чињеницу да је „савремено Такмичење за песму Евровизије сконцентрисано на стварање слике заједнице, јединства и обиља,<sup>33</sup> заиста говоримо о медијском спектаклу који трансформише искуство европске постмодерности и интегрисаности у музичку забаву. Отуд, када говоримо о Евровизији, говоримо не само о такмичењу за најбољу песму Европе, већ и о сложеном медијском такмичењу које, након уједињења Европе и развоја интегрисаних медија, постаје мултимедијски спектакл и арена за артикулисање и дефинисање политичких значења и редефинисање граница Европе.

\*\*\*\*

Из наведеног можемо да закључимо да је пројекат интеграције Европе подразумевао сложене механизме који су у себе укључивали и политизацију културе и уметности. Уз процес интеграције Европе, пратимо и убрзани развој медија до интегрисаних медија који у великој мери утичу на начин на који разумемо и перципирамо стварност у којој живимо. Наведене теорије утицале су и на развој музике, како уметничке, тако и популарне. Изложене поставке музике и културе у контексту теорије интеграција и теорије медија, постају још сложеније када, као следећи логични корак истраживања, који захтева засебну студију, размотримо позицију Србије и српске уметничке и популарне музике у односу на водеће европске токове, кретања и границе, које се константно редефинишу и мењају.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Brevini, Benedetta, *Public Service Broadcasting Online A Comparative European Policy Study of PSB 2.0*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Bohlman, Philip, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, New York, Routledge, 2010, 213.
- Bondebjerg, Ib and Peter Golding, “Introduction“, in: Ib Bondebjerg and Peter Golding (eds.), *European Culture and the Media, Changing Media – Changing Europe*, Bristol, Intellect Books, 2004, 9–19.

---

<sup>33</sup> Karen Fricker and Milija Gluhovic, “Introduction: Eurovision and the ‘New’ Europe”, in: Karen Fricker and Milija Gluhovic (eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, нав. дело, 20.

- Cardoso, Gustavo, “From mass to networked communication“, in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century (Communication and Society)*, London and New York, Routledge, 2011, 117–137.
- Delanty, Gerard and Chris Rumford, *Rethinking Europe Social Theory and the Implications of Europeanization*, London and New York, Routledge, 2005.
- Deuze, Mark, “Media life“, in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century*, London and New York, Routledge, 2005, 137–148.
- Karen Fricker and Milija Gluhovic, “Introduction: Eurovision and the ‘New’ Europe“, in: Karen Fricker and Milija Gluhovic (eds.), *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 1–28.
- Macalliste, Matthew P., “Consumer Culture and New Media: Commodity Fetishism in the Digital Era“, in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century (Communication and Society)*, London and New York, Routledge, 2011, 149–166.
- Papathanassopoulos, Stylianos, „Introduction“, in: Stylianos Papathanassopoulos (ed.), *Media Perspectives for the 21st Century (Communication and Society)*, London and New York, Routledge, 2011, 1–19.
- Sassatelli, Monica, *Becoming Europeans: Cultural Identity and Cultural Policies*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Tragaki, Dani, “Introduction“, in: Dafni Tragiki (ed.), *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, Toronto, Plymouth, 2013, 1–35.
- Trenz, Hans-Jörg, “Media: The Unknown Player in European Integration“, in: Ib Bondebjerg and Peter Golding (eds.), *Media, Democracy and European Culture*, Bristol, Intellect Books, 2008, 49–65.
- <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168006457e>.



Maša Spaić

**EUROPEAN INTEGRATION AND THEIR INFULENCE ON THE  
DEVELOPMENT OF THE MEDIA, CULTURE AND MUSIC**

**SUMMARY:** The concept of the integrated Europe, that started as the thought of the economic stabilisation of the countries of the western Europe after the Second World War developed and became political project, European Union, that became the platform for discussions about the development, appertaining, nationality and culture of the whole continent. The development of the political situation in Europe raises some questions that are also related to the media, culture and music, such as: what is integrated Europe; how do we define it; how do they influence the development of media, culture and music and their contribution to the construction of the *new* Europe? Therefore, the aim of this paper is to give answers to some of the above mentioned questions trough the discussion of the theories that are concerned with the political development of the Europe in the second half of the last century, as well as, theories that are related to its contribution to the development of the media and culture, and furthermore, the development of the classical and popular music.

**KEY WORDS:** Integrated Europe, European Union, Integrated Media, Culture, Classical Music, Eurovision.