

Александар Васић
Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности
Београд

Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата

212

Апстракт: *Корпус међурајне српске музичке периодике обухвата седам часописа. Присутство марксизма и одговарајуће друштвенополитичкој ангажмана уочава се у „Музици“ (1928–1929), „Звуку“ (1932–1936), „Музичком гласнику“ (1938–1941) и „Славенској музици“ (1939–1941). Заступано је дегерминистичко схватање музичке уметности и њене историје. Марксистички оријентисани музички исци испољили су и прескриптивне тенденције према савременом музичком стваралаштву. Наведени часописи били су музички рад у Совјетском Савезу. Међу њима, ова гласила нису била једносмерна. Поједини аутори јасно су се дистанцирали од теорије одраза, а поглед на музички развој у СССР-у није био лишен критичких примедба. У „Музичком гласнику“ и „Звуку“ снажан је био и антифашистички ангажман.*

Кључне речи: *марксизам у српској музичкој периодици, Драгушин Чолић, Миленко Живковић, Слана Ђурић-Клајн, Павао Марковац, Војислав Вучковић, „Музика“ (1928–1929), „Звук“ (1932–1936), „Музички гласник“ (1938–1941), „Славенска музика“ (1939–1941).*

Фебруара 1928. београдски часопис „Музика“ расписао је анкету о националном музичком стилу.¹ Било је то једно од најзначајнијих питања ондашње музике у Србији и Југославији; иза њега је, имплицитно, стајало друго, темељно питање – којим путем треба да иде југословенска музика? (Uredništvo 1928). Одговори хрватских, српских и словеначких музичара објављени су у свесци за април 1928. године. Одазвали су се: Јаков Готовац, Антун Добронић, Божидар Јоксимовић, Антон Лајовиц, Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Крсто Одак, Јосип Славенски, Лујо Шафранек Кавић и Божидар Широла (Gotovac et al. 1928). Природно, одговори наведених музичара – уметника различитих естетичких назора – међу собом се разликују. Разлике потичу већ и од тога што неки музичари, као на пример Јаков Готовац, нису ни желели да се упуштају у расправу

¹ Ова студија представља резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*. Пројекат изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га, под бројем 177004, Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

на наведену тему јер им та врста расправе није била привлачна. Другачија размимоилажења срећемо код музичара који су послали одговоре на питања постављена у анкети. Оставимо, међутим, појединачне одговоре на наведену анкету, јер они излазе из оквира теме наше студије. Овде нам је важнија једна реакција која је стигла из друге публикације. Наиме, *Анкета о националном стилу* изазвала је веома неповољно (непотписано) реаговање загребачког, лево окренутог часописа „Критика“.

Реакција „Критике“ полази с марксистичких позиција; она није лишена коментара о политичком, друштвеном и економском стању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, као ни оштрог полемичког тона. „Критика“ замера „Музици“ на самој теми анкете, али и на одговорима који не показују никакву везу с временом које су обележила крупна идеолошка превирања и криза југословенске државе. Београдској ревији замера се застарели, „идеалистички“ поглед на фолклор и народни дух. „Критици“ смета занемаривање класних разлика, класне борбе и класног израза у уметности, те у том смислу анкету о националном музичком стилу сматра промашеном. Загребачки опоненти „Музике“ држали су да од времена пролетерске револуције у Совјетском Савезу актуалност може имати само појам класе, а не нације, па тако ни националног музичког стила: „Ови људи још увек баратају појмовима народ, душа, јединство itd. Јасно је где је погрешка. Они н и п о ј м а немају о класним разликама... Они хоће да буду народни израз, колективни, целог народа... Наши музичари још увек мисле да је све то једно, траже јединствен народни дух у музици, виде једно где не постоји једно...“ (Аноним 1928: 292).

213

Уредништво „Музике“ и, поготово, Милоје Милојевић, њен *spiritus movens*, имали су чврста естетичка и идеолошка уверења и нису их скривали од читалаца. Марксизам није био избор редакције овога часописа. Верно демократском начелу отвореног дијалога, уредништво је напад „Критике“ прештампало у целини, без интервенција (Аноним 1928). Овај податак истичемо с два разлога, од којих је један директно везан за тему нашег рада. Наиме, ово интегрално а нетражено објављивање мишљења супротне стране у полемици сасвим је усамљен поступак у нашој музичкој периодици између два светска рата. И било је ово први пут да се на страницама српске музичке периодике јавила марксистичка идеологија и погледи на уметност произашли из те идеологије. Марксизам се у „Музици“ више неће појавити, али ће се његов уплив у значајној мери

осетити у „Музичком гласнику“, „Звуку“ и „Славенској музици“.² Неће га бити у осталим часописима посматраног раздобља.

Три елемента обележавају присуство марксизма у српским музичким часописима међуратног доба:

- 1) својеврсна, прикривена полемика између заступника и противника теорије одраза, тј. детерминистичког тумачења музичке уметности и њене историје;
- 2) борбено заузимање за марксизам и његову примену у музици, кроз написе у којима се на нормативан и конкретан начин „прописивало“ композиторима шта је њихов задатак у савременој епохи;
- 3) упркос претходном, испољавање одмерености приликом вредновања тенденције у уметничком делу.

214

1. Око детерминизма.

Једно од најважнијих и најсложенијих питања марксистичке (музичке) естетике било је питање природе односа између музичког дела / историје, с једне стране, и друштвенополитичких и економских чинилаца, с друге. Познато је да се у појединим раздобљима историје марксизма тај однос тумачио детерминистички. Наиме, структура музичког уметничког дела, и историја музике у целини, тумачени су као одраз вануметничких чинилаца и процеса. Трагове таквог посматрања налазимо и у српским музичким гласилима међуратне епохе.

О односу музике, друштва и економских чинилаца писао је, у два наврата, композитор Драгутин Чолић (1907–1987), припадник предратног комунистичког покрета. У кратком огледу о односу модерне музике и друштва он се није определио за пуно теоријско рашчлањавање релације између музике и друштвеног организма, јер је његова тема била специфичан положај модерне, тачније: авангардне музике у савременом друштву. Ипак, и у том чланку налазимо на општије формулације којима се сугерише условљеност музике „спољним“ чиниоцима:

² Основне податке о овим часописима читалац ће наћи у Kovačević 1971–1977 и Kovačević 1984. Овде треба нагласити да је после гашења часописа „Звук“ (1936), уредница Стана Рибникар/Бурић-Клајн са својим најближим сарадницима прешла у „Музички гласник“. У том смислу се ова друга серија „Гласника“ може протумачити као својеврстан наставак програмске политике „Звука“.

„Велики напредак у науци за неколико последњих деценија проузроковао је и промену форме изражајног материјала музике. Како усавршавање музичких инструмената тако и усавршавање технике свирања на инструментима проузрокује појаву **нове атоналне и четврт-тонске мелодије**... Модерна музика... [је] један од резултата целог економског и културног друштвеног развоја...“ (Чолић 1932: 205).³

Иако су ово успутна и недовољно развијена запажања, јасно је да иза њих стоји један одређени поглед на питање односа друштва и музике. То је однос узрока и последице. Чолић је на тачно супротној методолошкој позицији од, на пример, руских формалиста који су у првим деценијама XX века историју књижевности покушавали да опишу као унутрашњу еволуцију, као самокретну историју књижевних врста и облика. Драгутин Чолић у наведеном чланку не помиње могућност никакве оделите еволуције музичке уметности као посебног система у односу на друштвене чиниоце. Јер он и појаву атоналне и четвртступене *мелодије* сагледава као индиректну последицу ванмузичких кретања.

215

Своје гледање на проблематику односа између музике и друштва Драгутин Чолић ће поновити и утврдити пола године касније (Čolić 1933). Узрочно-последична веза између музичких и друштвених и економских појава помиње се и у новом напису: „... *melodijska forma* је *zavisna od sposobnosti instrumenata* а *sposobnosti instrumenata* су *zavisne od načina društvene proizvodnje*“ (Čolić 1933: 212). Постоји, међутим, у овом другом Чолићевом чланку једна битна нијанса која појачава његово тумачење музике као огледала друштвених структура. На самом почетку он каже: „Nesumnjivo је да је *raison d'être* свих уметности, па и музике, у томе што кроз њих долазе до израза друштвене тенденције проузроковане целим економским и културним развојем друштвеним, које или помажу или коче ceo друштвени развој“ (Čolić 1933: 207).

Какав се закључак намеће у вези с наведеним Чолићевим формулацијама? Да пођемо од шире напомене: у међуратној српској музичкој периодици нема текстова у којима се у музичкој *форми* тражи директан одраз промена у друштвенополитичким и економским односима историјских епоха. С таквим елаборацијама је у српској музикологији и есејистици међуратног периода снажно иступио млади музиколог и композитор Војислав Вучковић (1910–1942),

³ Полуцрна слова потичу од Д. Чолића.

али на страницама „Српског књижевног гласника“, као и у другим приликама и публикацијама.⁴ Дакле, с једне стране, Драгутин Чолић није покушао да у структури музичког уметничког *дела* тражи директан одраз друштва, економије и политике. С друге стране, схватањем да је разлог и сврха постојања уметности у изражавању друштвених тенденција, он је био на путу да естетику занемари у корист социологије. Из програмске реченице Чолићеве произлази да је музика значајна као извор за познавање других, значајнијих области људског делања, као медиј кроз који се те примарне сфере изражавају. Драгутин Чолић не посматра музичко дело као аутономни естетски објекат.

216

Од Чолића се разликовао словеначки музиколог Драготин Цветко (1911–1993), сарадник музичких часописа у међуратном Београду. Његова амбиција није била да се у пуном обиму посвети теоријском расветљавању односа између музике и друштва; ипак, пишући о токовима и странпутицама совјетске музике, утврдио је да уметност треба третирати с уважавањем њене посебности:

„... umetnost [je] svet za se, svet koji zahteva za svoj pozitivan razvoj slobodu duha. Razume se da ne možemo tvrditi da između politike i umetnosti nema nikakvog dodira. Takvo naziranje bi bilo isto tako neispravno kao što bi bilo neispravno tvrđenje da umetnost i socialni život nemaju ničeg zajedničkog, no ostaje, razume se, da umetnost i politika (privreda) nemaju neposredne organske veze“ (Cvetko 1940: 102).

Темељно питање марксистичке филозофије уметности, дакле питање утицаја и веза између музике и друштва, опседао је поједине српске музичке писце и часописе, а посебно „Звук“. Но када је требало дати реч неком од иностраних аутора који су се бавили таквим разматрањима, „Звук“ се није определио за идеолошки проглас него за научно штиво. Године 1933. у томе гласилу преведен је обимни текст Арнолда Шеринга (Arnold Schering, 1877–1941), једног од пионира социологије музике, управо под насловом *Социологија музике* (Schering: 1933).

Немачки научник је на одабраним примерима из европске музичке повести старијег и новијег времена указао на социјалне функције и социјални контекст музике, музичара и установа музичког живота.

⁴ Анализа Вучковићевих есеја и других чланака објављених у „СКГ-у“, дата је у студији Васић 2003. Видети и сабране списе тога нашег првог марксистичког музиколога: Вучковић 1968.

Шеринг није поклоник теорије одраза. Он говори и о релацијама између чисто музичких категорија као што су тонски системи или мелодија, и људских заједница. Везе које немачки аутор у том погледу уочава подразумевају однос зависности, али не у вулгарно-материјалистичком смислу; његово анализирање релација између музике и људског друштва укључује и елементе психолошког и антрополошког приступа:

„... tonski sistem nije nikakva individualna tvorevina. On označava granice kolektivnog muzičkog doživljavanja pri jednoj specijalnoj kulturnoj obojenosti. Regionalno ograničen, može takav sistem da bude tako različit od drugih, odgovarajući ostalim osobinama plemena, naroda ili kulturnog pojasa, da se po njemu može da oceni kome pripada... [Melodija je] zavisna od rase, klime, načina života, narodnog karaktera. Melodija može biti izražajni simbol raznih zajednica: nacije... plemena... pokrajine... kulta... jedne umetničke škole... partizanske gomile...“ (Schering 1933: 335–336).

217

Додајмо још две напомене. Шеринг не жури да везе између музичког израза и културне историје објасни, ако му садржај и објашњење те везе нису приступачни. Он примећује да хармонија као уметнички феномен стоји у вези с културом Запада, но додаје: „... али још није испитано какви дубљи узроци за то постоје“ (Schering 1933: 336).⁵ И још једна напомена. Разврставајући функције музике у људској заједници, Арнолд Шеринг је написао да је музика увек служила и „људској потреби за естетским уживањима“ (Schering 1933: 329). Он је и ту функцију музике сагледао историјски, као појаву која се везује за одређене (високе) стадијуме у развоју људске културе. Али је није прескочио нити ју је вредновао као инфериорну у односу на друге функције. Уопште, Шеринг функције музичке уметности није ни вредновао; он је писао као научник, а не као идеолог. Овај музиколог је указао на теме и могућности социолошког приступа музици, али није рекао да социологија музике долази да замени музичку естетику, да је социологија уметности „једина и права наука о

⁵ О хармонији и контрапункту као „проналасцима“ западне (хришћанске) цивилизације писао је у својој аутобиографији Карл Попер (Popper) (Popper 1991: 70–75). Он је у дванаестом поглављу своје књиге изнео хипотезу о настанку вишегласја у западној музици. Попер, наимае, сматра да је у постанку вишегласја пресудну улогу одиграла кодификација напева у Римској цркви. Систем сталних мелодија (*cantus firmus*) имао је двојак, дијалектичко значење: заштиту од хаоса и обезбеђивање оквира за музичка истраживања. Попер је изнео претпоставку о томе како је могао настати вишегласни став, али не и *зашто* је настао. Његов приступ је логички и у том смислу историјски; Шерингово питање тражи културноисторијски одговор.

уметности“, како ће се то моћи чути од Војислава Вучковића и других приврженика теорије одраза.⁶

Српска музичка периодика између два светска рата указује се као позорница на којој се чуо глас заступника теорије одраза, као и оних који су били мање доктринарни у тумачењу односа између музике и друштвених кретања, или су пак имали другачију методолошку перспективу. У ондашњим часописима изостала су фреквентнија и шире постављена теоријска разматрања о социјалним и економским упливима на музику и музичко дело. Иако фрагментарни, наведени искази сведоче да су у ондашњим часописима (и у музичком животу) постојале различите струје, а указују и на демократичност као начело рада и поступања уредника када је реч о присуству представника различитих струја.

218

2. Норма и мера: мисија „напредног“ композитора.

Залагање за марксизам у међуратним музичким часописима није остало на теоријским, макар само скицираним уопштавањима; то залагање имало је и борбени вид. Поједини уредници и писци видели су као свој задатак да „проповедају“ композиторима како треба да компонују. Идеолошка тенденција и нормативност марксистички обојених писаца била је снажна, али је имала и изванредан коректив.

Основно питање за марксистичке музикографе било је питање односа уметника према стварности. Октобарска револуција, а онда и свеукупна, каснија, криза из тридесетих година – на првом месту политичка и економска – указивале су да се свет налази пред великим изазовима. Инспирирани идеолошким и естетичким прогласима

6 Цитат је из Вучковићевог рада *Проблеми социологије уметности*, објављеног 1939. у београдском часопису „Живот и рад“. Текст је прештампан 1955. и цитат доносимо према том издању (Вучковић 1955: 154). Иначе, социологија музике је у раздобљу друге Југославије имала једног истакнутог представника. То је хрватски музиколог Иво Супичић (1928). Он је на париској Сорбони стекао универзитетски докторат дисертацијом *Елементи социологије музике* (1962). Та књига објављена је у Југославији (изд. ЈАЗУ, Загреб 1964; француски превод објавио је Музиколошки завод Музичке академије у Загребу, 1971). Супичић је оснивач (1970) и дугогодишњи уредник познатог часописа – „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music“. Тај часопис и данас излази у Загребу. Током последњих двадесет година социологија музике је и у Србији добила значајне и плодне научнике; то су др Александар Молнар, професор Филозофског факултета у Београду, и Драгана Јеремић-Молнар, професорка Факултета музичке уметности у Београду.

из Совјетског Савеза, музички писци наших ревија захтевали су да се уметник на одређени начин постави према стварности. На дневни ред стављено је питање музичког реализма.

То питање покренуо је композитор Миленко Живковић (1901–1964), јануара 1938, у „Музичком гласнику“ (Живковић 1938). Живковићев циљ био је да докаже да музички реализам постоји као покрет и да одреди његова обележја.

Он најпре говори о настанку и представницима књижевног реализма у Француској, Енглеској и Русији; настанак музичког реализма доводи у везу с одговарајућим књижевним утицајима; прелази на претече музичког реализма (Мусоргски /Модест Петровић Мусоргский/ и Јаначек /Leoš Janáček/); описује разлике између националног романтизма и реализма. Ипак, циљ Миленка Живковића није био спекулативне природе. Он је желео да пречисти појам реализма с обзиром на жељену праксу која је требало да уследи. Овај писац је зато иступио с конкретним, практичним „одлукама“ – објаснио је да се музички реализам не може остварити у апсолутној музици: „Облици у којима се музички реализам може развијати јесу [...] све [...] оне форме у којима се речју, телесним покретом и сликом може изразити одређени садржај“ (Живковић 1938: 5).

219

Цитирана реченица уводи нас у завршни део чланка Миленка Живковића. Тамо он открива главни разлог свога писања. Он саопштава да је смисао музичког реализма у идејној борби и онда се позива на примере реалистичког стварања у Совјетском Савезу. Дакле, текст Миленка Живковића има карактер својеврсног прогласа; у њему је дата дефиниција музичког реализма као правца у којем музика садашњости и будућности треба да се развија; дат је његов жанровски оквир, а указано је и на примере и узор. Додајмо и појединост која није у вези с музиком, али јесте у вези с најдубљим преокупацијама Миленка Живковића. Пишући о руском књижевном реализму, он каже и ово:

„Ипак најдубљег трага реализам оставља у Русији, где се под утицајем Гогољевим јавља генерација Тургенева, Достојевског и Толстоја, која даје један *џрајан* [курзив: А. В.] смер Руској књижевности“ (Живковић 1938: 2).

Као што је познато, у руској (совјетској) књижевности постојале су веома различите тенденције и проседеи. Друго је питање то што су совјетска Партија и држава вршиле притисак на своје писце и

уметнике у погледу тематике, стила и изражајних средстава. Али то овде није главно. Изабрани придев *šrajan* открива идеолошки набој и веру Миленка Живковића, веру у неопходност и будућност реализма. Избор наведене речи могао би указивати и на недовољну обавештеност М. Живковића о процесима и притисцима у руској књижевности.

220

Миленко Живковић је својим текстом о музичком реализму створио платформу с које су уследили директнији позиви нашим композиторима да приону уз проблеме стварности и окрену се реалистичном сликању те стварности. Посебно се у том смислу истиче један чланак пијанисткиње и музиколога Стане Ђурић-Клајн (1905–1986). У тексту под насловом „Putevi naše moderne“, та ауторка најпре критички разгледа правце у савременој југословенској музици (Ђурић-Клајн 1938а).⁷ Она их је овако именовала: *национализам, експресионизам и шзв. објективизам*. Потом излаже одлике и недостатке свакога од тих праваца. Музичком национализму није дала негативну оцену као историјској појави која је имала своје заслуге за развој српске и југословенске музике. Ипак, нагласила је да национализам у савременој епохи може бити опасан – композитора може спутавати у раду и одвести на криви пут „reakcionarnih struja koje danas vladaju u svetu“ (Ђурић-Клајн 1938: 8а).

Претрес експресионизма и објективизма довео је до још строжих оцена уреднице „Музичког гласника“. У том делу чланка она је иступила са својим програмским тврдњама:

„... pravo umetničko delo treba da prikazuje stvarnost uopšte, a ne stvarnost koja postoji samo u umetnikovoj duši, treba da propaguje izvesne ideje, da prodre u mase“ (Ђурић-Клајн 1938: 8).

Као што је одбацила експресионизам, изједначивши га с ларпурлартизмом, Стана Ђурић-Клајн је иза себе оставила и авангардни објективизам: „Jer danas, kada je jasno da ne treba da bude umetnost radi umetnosti, formalistička i tehnička revolucija ne znače ništa, jer ne koriste nikom“ (Ђурић-Клајн 1938а: 9). Све ово било је написано у циљу „рашчишћавања“ ситуације у домаћој музици и отвореног позива композиторима да се ухвате у коштац с правим проблемима свога времена и своје уметности. На последњој страници ауторка је

7 После Другог светског рата поједине студије и чланци Стане Ђурић-Клајн прештампани су у оквиру трију њених збирки – *Музика и музичари* (Београд: „Просвета“, 1956), *Akordi prošlosti* (Београд: „Просвета“, 1981) и *Музички зайиси* (Београд: „Вук Караџић“, 1986). Цитирани напис није унет у ове збирке.

резимирала претходно излагање и изнела колико начелне, толико и практичне закључке. Као и Миленко Живковић, апсолутну музику је означила као непримерену за идејну борбу и друштвену револуцију. Више услова за ту и такву борбу видела је у тзв. програмској музици. На крају је поновила речи свога колеге: будућност је у примењеној музици, оној која је у споју с драмом, плесом, филмом, говорним чином.

За нас је значајан завршетак чланка Стане Ђурић-Клајн. Из њега се види да ауторка не расправља о једном академском питању, већ да је за њу ово питање животног делања и смисла уметности. Она позива – могао би се, можда, употребити и глагол *ојомињаиши* или *захїеваиши* – уметнике да пођу путем примењене музике и музичке пропаганде:

„Тим путем... требало би да иде сваки млади композитор, сваки онај који жели не да прослави себе... него да помоћу уметности нешто каже и постигне. Да ли ће и већ оријентисани композитори увидети да је у данашњем времену место музички не само у салону, не само у концертној дворани, него и у такозваним масама?“ (Ђурић-Клајн 1938: 10).

221

Успутно одобравање музичком реализму налазимо и код композитора, диригента и критичара Ериха Самлаића (1913–1944). Кажемо: успутно, зато што је његов чланак третирао историографску тему а не проблем музичког реализма.⁸ Развијеније од Самлаића о овим питањима писали су Војислав Вучковић и хрватски музиколог Павла Марковац (1903–1941).

Пошавши од премисе да музика треба да буде средство пропаганде, пропаганде за нове идеје и ново друштво, Вучковић се дао у потрагу за најадекватнијим музичким формама за ту пропаганду. Открио их је у тзв. временској ревији, камерној опери и цртаном филму. И он је, са становишта утилитаризма, одбацио апсолутну музику (Vučković 1933: 290–299). Код Вучковића је изостало директно „прозивање“ домаћих музичара да се опробају у наведеним облицима (разуме се, с одговарајућом идејном потком), али није код Павла Марковца.

⁸ Самлаић је на основу обављених архивских истраживања у Државном конзерваторијуму у Прагу утврдио да су током једне школске године на прашкој Оргуљској школи заједно учили Леош Јаначек (Leoš Janáček) и Јосиф Маринковић. На крају чланка, он каже: „... miло nam je [...] što je [Marinković] drugovao s jednim od najvećih kompozitora novijeg doba čija važnost u vreme muzičkog realizma, koji u poslednje vreme preovlađuje u muzičkom svetu, sve više dobiva u snazi i značaju“; уп. Samlaić 1938: 197.

Свој обимни чланак „Postoje li težnje u muzici koje odgovaraju ‚socijalnoj literaturi‘“, Марковац је остварио као проглас за социјалну музичку уметност (Markovac 1936). Он утврђује да је уметност друштвено условљена; као таква, сматра он, свака је уметност тенденциозна; и он захтева текст као помоћ музици у њеној идеолошкој борби; осврће се на практичне проблеме (слаба либрета); улази у дебату о одликама социјалног музичког стила; најзад, набраја истакнуте композиторе тога правца. За крај текста аутор је сачувао позив и опомену композиторима:

222

„... našim kompozitorima treba čvrst stav i odrešito opredeljenje, jer samo na temelju toga mogu da izvrše koristan rad, koji vodi u budućnost. Htjeli oni ili ne htjeli oni su determinisani postojećim našim prilikama svijesni toga ili nesvijesni, oni su govornici jednog društvenog sloja. Pa kad je tome tako onda neka svijesno od svoje volje budu pobornici živih ideja, vjesnici sutrašnjice, jer će se samo tako opravdati svoj opstanak i svoj rad“ (Markovac 1936: 10).

Овде представљени чланци Миленка Живковића, Стане Ђурић-Клајн, Војислава Вучковића и Павла Марковца сведоче о једном широко заснованом „фронту“ у борби за нову уметност, а због новог друштва које је било крајњи циљ те борбе. Била је послата јасна порука југословенским композиторима и музичкој средини: потребно је ново друштво, а до њега ће се доћи и преко нове уметности; да би се то остварило пронађене су одговарајуће форме и адекватна средства. Музичка уметност се у овим написима третира као оруђе идеолошке и политичке борбе. Естетика се готово и не помиње.

У том чврстом, заједничком иступу, ипак се чуо глас резерве, глас писца који није заборавио да је музика уметност. Стана Ђурић-Клајн је написала:

„Bilo bi pogrešno... zaključivati da umetničko delo treba ocenjivati samo prema njegovoj tendenciji, bez obzira na snagu i adekvatnost izražajnih sredstava. Kao što je delo bez tendencije, tj. delo čiji autor ništa ne želi da postigne, osim, možda, svoju ličnu slavu, jalovo, tako i najlepša namera bez odgovarajućih izražajnih mogućnosti samo odaje nesposobnost, nedoraslost autora“ (Stana Đurić-Klajn 1938a: 8).

Међутим, ни Стана Ђурић-Клајн није увек овако мислила. Када је 1935. књижара „Напредак“ у Београду објавила студију Војислава Вучковића, *Materijalistička filozofija umetnosti*, рад младог доктора музикологије у „Звуку“ приказала је уредница Стана Рибникар (= Ђурић-Клајн). Тамо читамо:

„Jedna od važnih teza u ovome je delu ta da je društvena primena umetničkog dela jedino merilo po kome se može odrediti kvalitet umetničkog dela, jer *kvalitet predmeta je uslovljen funkcijom predmeta – kvalitet umetničkog dela, umetničkom funkcijom, funkcijom umetnosti*“ (Ribnikar 1935).

Овде је потребно напоменути да чланак Стане Рибникар није конципиран као неутралан, дескриптиван приказ, као информација лишена вредновања. Напротив, Вучковићева студија се изразито позитивно вреднује, и то као редак прилог третирању уметности као друштвеног феномена. Очито, превирања и колебања нису мимоишла ни младу уредницу „Звука“ и „Музичког гласника“. Њено идеолошко опредељење било је несумњиво, али ју је ауторефлексија спречила да буде заслепљена. После Другог светског рата Стана Ђурић-Клајн је приредила за штампу изабране списе Војислава Вучковића. То издање снабдела је својим предговором у којем се критички осврнула на Вучковићев редукционизам, односно на његово свођење музике на пропагандну функцију (Ђурић-Клајн 1955).⁹

223

3. Историјски тренутак и ангажман: о Совјетском Савезу и против фашизма.

3. 1. Совјетски Савез.

На формирање идеолошких уверења и погледа Миленка Живковића, Стане Ђурић-Клајн, Војислава Вучковића и Павла Марковца свакако је утицала марксистичка и партијска литература из Совјетског Савеза. Додуше, нико од ових музичких писаца ту литературу није цитирао у нашим музичким часописима. Ако није било упућивања на изворе сопствених схватања, било је информација и чланака о совјетској музици. Опет се то одиграло у истим часописима – у „Музичком гласнику“, „Звуку“ и „Славенској музици“.

О совјетској музици писали су домаћи аутори, а превођени су и написи иностраних, совјетских и чешких писаца и музичара. Идеолошки профил тих музикографа не одаје јединство. Поред аутора који су преносили званичне ставове совјетске државе о питањима уметности, у београдским музичким часописима су о музици СССР-а писали и емигранти који су се у Београд склонили испред Октобарске револуције. Појачано присуство совјетске музике на страницама међуратних гласила видљиво је у годинама пред

⁹ Прештампано у Перичић 1968: 371–379. и Ђурић-Клајн 1981: 169–179.

избијање Другог светског рата; отада датирају и прилози с појачаном идеологизацијом слике совјетске музике – појачаном у правцу званичних ставова СССР-а.

Пунину односа наше међуратне периодике према СССР-у можда најбоље одражава случај „Музичког гласника“. У њему су се чули гласови емиграната, гласови југословенских писаца који су се држали одмерено према СССР-у, као и гласови званичне совјетске идеологије.

224

Пијанисткиња и клавирски педагог Зинаида Грицкат (1889–1963) била је емигранткиња. У кратком чланку „О руској музици последњих година“, из 1934. године, она је пружила кратак преглед савремене руске музике – податке о главним протагонистима и остварењима (Грицкат 1934).¹⁰ Два аспекта привлаче пажњу. Најпре, Зинаида Грицкат није поделила руску музику на ону која настаје у Совјетском Савезу, и на ону која се пише на Западу, у емиграцији. Код ње нема такве поделе, нити има ресантимана једне емигранткиње. Она изричито каже: „Руска музика остаје једна, упркос приликама које су поделиле руски народ у два дела“ (Грицкат 1934: 223). Ипак, Зинаида Грицкат двапут отворено помиње политичке услове у СССР-у, услове који отежавају слободно уметничко стварање. Иако се није могла сложити с политиком и идеологијом земље из које је отишла, она себи није допустила да игнорише уметнички рад у тој истој земљи, рад настао под упливом њој стране идеологије.¹¹

И домаћи аутори су у „Гласнику“ пратили музички рад у Совјетском Савезу. Године 1940. изашао је обимни чланак Драготина Цветка, *Savremeno muzičko stvaranje u sovjetskoj Rusiji* (Cvetko 1940). Тај подробни састав прати различите генерације и правце у совјетској – руској, украјинској, белоруској и музици совјетског Истока; такође, Цветко пише о музичком образовању и васпитању, о установама, музичкој издавачкој делатности, о сакупљању музичког фолклора, дакле о музичкој уметности и музичкој култури СССР-а. Његов циљ јесте критичко информисање читалаца, а не пропаганда совјетске музике и њене официјелне естетике. За поступак Драготина Цветка карактеристично је одмерено, па и дистанцирано држање према музичким догађајима у СССР-у. Када, на пример,

¹⁰ Зинаида Грицкат је у напомени уз овај свој чланак навела да је податке нашла у студији В. Пастухова. Реч је о пијанисти и музичком критичару Всеволоду Леонидовичу Пастухову (1894. или 1896–1967).

¹¹ Видети и друге чланке ове ауторке: Grickat 1935; Грицкат 1940.

говори о Стравинском (Игорь Фёдорович Стравинский) или Шостаковичу (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), он износи податке о (повременом) негативном односу совјетске државе према музици тих уметника, али се у дебату о оправданости падања у немилост не укључује – не ставља се ни на чију страну. У тим тренуцима он остаје само информатор. Ипак, интимно уверење словеначког музиколога не представља тајну за читаоце „Музичког гласника“. Цветко – доктор музичке педагогије – веома наглашава успехе које је Совјетски Савез постигао на пољу школства и омасовљавања музичког образовања, али исто тако јасно говори о претераном упливу идеологије у питањима уметности. Он помиње шкодљиве последице униформисања у музици; умањено присуство револуционарне тематике (чак и) у композицијама дечје музике, прокоментарисао је овако: „... danas se у [дечјој музици, А. В.] ističu konstruktivnije, pozitivnije teme“ (Cvetko 1940: 100). На неколиким местима он наводи мишљење Здењека Неједлија (Zdeněk Nejedlý, 1878–1962), чешког музиколога-марксисте; да не удваја његов поглед на совјетску музику, читаоцу је јасно већ и по квалификацији одабраној за тог аутора: „Nejedlý... simpatizira sa radikalnim naziranjima sovjetskih ideologa...“ (Cvetko 1940: 101).¹² Драготин Цветко проницљиво и отворено дијагностикује проблем совјетске музике – проблем је, каже он, у истинитости и уверењу стварања (Cvetko 1940: 103). Он налази да се Шостакович, Ђержински (Иван Иванович Дзержинский), Прокофјев (Сергей Сергеевич Прокофьев), Мјасковски (Николай Яковлевич Мясковский), Шебалин (Виссарион Яковлевич Шебалин) и други композитори сада све више приближавају том схватању. Дакле, Драготин Цветко цени темељни социјални ангажман совјетске државе када је реч о музици и музичком васпитању, зауставља се код највреднијих композиторских остварења, али не прихвата да композитори треба да пишу према идеолошким директивама. Социјална правда, демократичност и слобода уметничког избора – то су кључне речи овога чланка. Закључак Драготина Цветка је умерен у својој наклоности: „... nadamo [se] da će celo [sovjetsko] stvaralačko delo, uprkos trenutnoj delimično jednostranoj ideološkoj vezanosti, doprineti značajan udeo porastu slovenske muzičke umetnosti i muzičke kulture uopšte“ (Cvetko 1940: 104).

225

Напокон, у „Музичком гласнику“ реч је добила и званична совјетска линија. Пред избијање Другог светског рата, у последњем броју

12 Слично и на стр. 91.

часописа, изашао је напис музиколога Александра Шавердјана (Александр Исаакович Шавердјан) о совјетској симфонијској музици (Шавердјан 1941). То је панорама најзначајнијих совјетских симфоничара онога времена. Шавердјан пише о Мјасковском, Прокофјеву, Шостаковичу, Хачатуријану (Аврам Иљич Хачатурјан), Шапорину (Юрий /Георгий/ Александрович Шапорин), Мураделију (Вано Иљич Мурадели) и другим композиторима. За познавање елемената званичне (музичке) естетике Совјетског Савеза значајно је оно што Шавердјан примећује о музици Мјасковског. Наиме, он утврђује како се музика тога плодног симфоничара обогатила новим вредностима: „све чешће се овде помала светао, радостан осмех“ (Шавердјан 1941: 23). На истим позицијама као Шавердјан, тј. на официјелним совјетским позицијама, нашао се и Рајнхолд Глијер (Reinhold Glière/Рейнголд Морицевич Глијер), совјетски композитор белгијског порекла (Глиер 1941).¹³ И Глијер говори о својствима нових дела Мјасковског, као што су „оптимизам и животна радост“; нову совјетску музику карактеришу, према његовим речима, „оптимизам и животна снага“. Доктрина социјалистичког реализма захтевала је оптимизам као знак вере у човека, али и као знак да је са стварношћу Совјетског Савеза све у реду. Када су обавештења о истинској стварности СССР-а – о логорима, политичком терору и забранама свих врста – постала доступна и изван граница те земље, увидело се да је „идила стварности“, сугерисана уметницима као задатак, на великом растојању од чињеница. Суочење с том дискрепанцијом изостало је на страницама српске музичке периодике јер је избио рат. Убрзо ћемо се вратити овом питању.

Прилози о совјетској музици из пера иностраних аутора излазили су и у другим међуратним часописима. Збијени критичко-каталожки преглед Здењека Неједлија, *Сиремљења руске музике*, занимљив је због бројних података о совјетским композиторима и њиховим хтењима и остварењима (Неједли 1939–1940). Међутим, читалац остаје у извесној недоумици с обзиром на контраст између садржаја чланка и пишневог закључка. Неједли изриче више примедба на рачун савремене руске музике неголи похвалних оцена. Па ипак, његов закључак је веома афирмативан. Он сматра да је савремена руска музика нашла свој пут и дошла до великих резултата.

¹³ Глијеров чланак „Декада совјетске гласбе“ преведен је у „Хрватском дневнику“. Отуда га је у целини преузела „Славенска музика“, у двоброју за јануар / фебруар 1941. године (Глиер 1941).

И код Неједлија пулсира онај мотив и аргумент који знамо из чланака Миленка Живковића, Стане Ђурић-Клајн, Војислава Вучковића и Павла Марковца: „Најкарактеристичнија одлика ове [тј. савремене руске, А. В.] музике јесте њена уска повезаност са живо-том“ (Неједли 1939–1940: 22).

Најзад је 1938. наша периодика пажњу обратила на Дмитрија Шостаковича, најзначајнијег руског композитора у совјетско доба. Реч је била дата Хајнриху Нојхаусу (Heinrich Neuhaus / Генрих Густавович Нейгауз, 1888–1964), еминентном пијанисти и клавирском педагогу (Најхауз 1938).

Зауостављамо се код овога текста с једног нарочитог разлога. Прво треба приметити да је овде изречена изузетно похвална оцена *Петте симфоније* композитора. Нојхаус високо вреднује то дело, али и Шостаковича као композитора у целини – његов таленат, радну способност, јасноћу, оригиналност музичког мишљења, богатство музичког речника и др. Нису, међутим, из разматрања познатог пијанисте изостала помињања Шостаковичевих „грехова“: минули формалистички заноси (против којих се изјаснила „Правда“), данак крајњем интелектуализму и натурализму и др. Данас, међутим, када се историја социјалистичке епохе може несметано истраживати, у овим Нојхаусовим напоменама налазимо траг феномена познатог као кетман, о којем је у вези са социјалном психологијом стаљинизма писао Чеслав Милош (Czesław Miłosz) (Miloš 1985). Наиме, када се Нојхаусов лик сагледа из његове познате и утицајне књиге *О уметности свирања на клавиру*, тај лик се указује с благом али извесном иронијском дистанцом према стварности у којој је морао да живи.¹⁴ Стога наведене редове пре можемо примити као обавезна места у ондашњем совјетском писању о уметности – аутоцензура је бирана да не би уследила цензура. Нојхаус свој чланак завршава својеврсном идеолошком формулом, облигатном у оно доба: „U svojoj V simfoniji Šostakovič očigledno konačno izlazi na put velike idejne i emocionalno zasićene umetnosti, dostojne naše velike epohe“ (Најгауз 1938: 114).¹⁵

О евентуалном раскорак између званичних захтева совјетске пропаганде и интимних уверења Хајнриха Нојхауса „Музички гласник“

14 Видети: Neigauz 1970. У новије време изашао је и хрватски превод ове познате књиге (Neuhaus 2000).

15 Курзив у цитату: А. Васић.

читаоцима није ништа сугерисао. Часопис и његови читаоци нису знали колики су и какви притисци у СССР-у вршени над људима чија су се уверења разликовала од прокламованих. Та ће сазнања уследити тек у деценијама после Другог светског рата. За левицу српске музичке периодике међуратног доба Совјетски Савез је био постојбина социјалистичке револуције и симбол отпора надирућем фашизму.

3. 2. Антифашистички ангажман.

228

Уредници и сарадници међуратних српских музичких часописа нису користили своја гласила за дневнополитичку борбу. Разуме се, залагање за марксизам и преображај уметности у правцу потреба друштвене револуције имало је не само идеолошку, већ, у извесном смислу, и политичку страну. Ипак, отвореног реаговања на актуалне политичке догађаје готово да није било. Једини изузетак представљало је уводно слово Милоја Милојевића у часопису „Музика“ (свеска за јануар 1929), у којем је тај музички писац позвао Југословене на јединство у одсудном часу њихове државе, у часу када је краљ Александар заузео диктатуру (Uredništvo 1929).

Била је, међутим, једна појава за коју су наши музички часописи – „Музички гласник“ и „Звук“ – сматрали да не сме остати без коментара и отпора. Била је то појава фашизма у Европи.

Најбитнији и најпогубнији елементи фашистичке идеологије – расизам и антисемитизам – уведени су на странице наше музичке периодике 1935. године. „Звук“ је тада пренео реаговање диригента Вилхелма Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler) на државно прогањање Паула Хиндемита (Paul Hindemith) (Anonim 1935). Нацисти су се били оборили на њега зато што је био у родбинским, пријатељским и сарадничким везама с Јеврејима (иако он сам није био Јеврејин). Напали су и његову музику, на првом месту њену чулност и „перверзност“. Фуртвенглер је изнео низ аргумената којима брани Хиндемита и као човека и као уметника, а посебно као личност која је много учинила за немачку музику и њен углед у свету. Бранио је и немачке јеврејске музичаре које су нацисти доводили у везу с Хиндемитом – њих је бранио као веома значајне музичке личности Немачке, одбијајући да расправља у оквиру шовинистичких термина државних званичника. Заузимање чувеног диригента није помогло. Нацисти су остали при својим ставовима и поступцима,

Фуртвенглер је дао оставку на своје положаје, а Хиндемит је, као и многи други интелектуалци и уметници, противници Хитлера, завршио у егзилу.

Овим текстом „Звук“ је својим читаоцима отклонио сваку илузију о природи политичког поретка у ондашњој Немачкој. На почетку чланка говори се о Гебелсовој (Paul Joseph Goebbels) диктатури у уметности, о националсоцијалистичком захтеву за *ајсолућним* јединством светоназора свих Немаца. Али тај навод и случај Хиндемит, тј. Фуртвенглер, само су повод овоме прилогу београдског часописа. Прави циљ чланка јесте скретање пажње на погубну и веома опасну идеологију која је била захватила Немачку.

Конкретни политички догађаји далекосежног значаја, на међународној сцени, нису оставили равнодушним наше музичке часописе. Минхенски споразум из септембра 1938, којим су Велика Британија, Француска и Италија признале право Немачкој да окупира Судетску област, нашла је својеврсног одјека на страницама „Музичког гласника“, и то већ у октобру исте године. Уредница Стана Ђурић-Клајн објавила је уводни текст у којем је још једном проговорила о неразлучивој повезаности уметности и целокупног друштвеног развоја. Она је навела пример чешког композитора Вићеслава Новака (Vítězslav Novák) који је у једној анкети прашког часописа „Ритмус“ („Rytmus“), само неколико месеци пре почетка комадања Чехословачке, изјавио да не види везу између постојања самосталне Чехословачке Републике и развоја музике у његовој земљи. Новак, каже Стана Ђурић-Клајн, „*nije mogao ili hteo da zna za stvarnost*“ (Ђурић-Клајн 1938b). Драматични догађаји утицали су да Новак сада откаже своје чланство у Француској академији. Свој текст уредница завршава речима дивљења према чехословачкој музици, „... *želeći svima i dalje slobodu umetničkog stvaranja*“ (Ђурић-Клајн 1938b: 160).

Већи део ове свеске „Музичког гласника“, свеске за октобар и новембар 1938, био је посвећен чехословачкој музици. Јован Бандур износи своја сећања на Чешку и своје доживљавање чешке музике; Славко Остерц пише о Карелу Болеславу Јираку (Karel Bohuslav Jirák); „Гласник“ на три и по странице доноси вести о музичком животу Чехословачке. Часопис је на свој начин пружио подршку музичарима и музичкој култури пријатељске земље која се нашла у тешким искушењима.

Међу наведеним написима издваја се чланак Павла Марковца, „*Naš odnos prema čehoslovačkoj muzici*“ (Markovac 1938b). У складу с политичким тренутком у којем пише овај текст, и, разуме се, у складу са својим погледима на питање напредности у уметности, Павао Марковац се усмерава према актуалном поводу. Он говори о значају који је чехословачка музика имала за развој југословенске музике у прошлости, говори и о напредном духу те музике у прошлости и у данашње време. Као и у ранијим Марковчевим чланцима, каденца текста открива и његову поенту. Марковац тражи од југословенских музичара да поделе напредну идејну усмереност с чехословачким музичарима и тако обнове и појачају ослабљене везе. И овде је поновљен захтев Павла Марковца за конкретном акцијом. Та акција требало је да буде колико уметничког, толико – барем подједнако – идејног карактера.

230

Уочивши опасност која прети од нацизма, а како се ратна опасност све више осећала, редакција „Музичког гласника“ се враћала овој теми и опомињала своју средину да не потцењује идеологију и политику која долази из Немачке. Сви ти чланци били су у вези с положајем музике и, уопште, уметности у Трећем рајху.¹⁶ Они су јасно показивали не само у какав је положај доспела музичка уметност у тој земљи, већ и да је тамо на власти крајње опасан, тоталитаран режим.

Било је, истина ретко, и напомена које су се односиле на политичка струјања у Југославији. Павао Марковац је изразито неповољно писао о загребачкој премијери музичке драме *Ziifrig* Рихарда Вагнера (Richard Wagner) (Markovac 1938a). Он је Вагнера оптужио као претечу фашизма, а настојао је да оспори и сам концепт музичке драме. Значајна је Марковчева оцена репертоарског геста загребачког Хрватског народног казалишта. Он, наиме, сматра да је премијера *Ziifriga* у Загребу била сувишна, и додаје: „*Čini se, da se tu radi o nečijim posebnim ambicijama u duhu novih prijateljstava*“ (Markovac 1938a: 125). Иако је ово само алузија, она показује да су се и у музичком животу и музичким установама преламали различити политички погледи и интереси. Ако је везу између друштва, политике и економије с једне стране, и музичког дела с друге, увек било тешко показати и доказати, то се не би могло рећи за питања репертоарске политике као знака одређених усмерења и намера.

16 Видети: Đurić-Klajn 1938v; Đurić-Klajn 1939.

„Музички гласник“ и „Звук“ ипак нису прешли на подручје дневне политике. Сачували су одстојање према садржајима којима место није било у стручним музичким ревијама. Ипак, нису желели да пренебрегну крупна питања свога доба и према њима су заузимали одговарајући став. Ако је у писању о видовима друштвене условљености уметности било различитих нијанси, тога није било у случају фашизма. У вези с том идеологијом нијансе нису биле допуштене, нису могле бити допуштене, и ту је порука „Музичког гласника“ и „Звука“ била сасвим јасна и снажна.

—

Вратимо се, на крају, марксизму српске музичке периодике међуратног доба. Рецимо и то да је ангажман наших музичких писаца укључио и праћење оновремене музиколошке продукције с марксистичким предзнаком – иностране и домаће. Објављена су два таква приказа, оба у „Славенској музици“. Пијанисткиња Јелица Крстић приказала је збирку *Muzički portreti* Војислава Вучковића, примећујући да аутор доводи у везу стваралачки рад одабраних музичара и идеологију њихова времена (Крстић 1939).¹⁷

231

Методолошка управљеност на посматрање музичке историје у склопу политичких и идејних процеса била је разлог због којег је „Славенска музика“ пажњу својих читалаца скренула и на колективну историју музике чешких музиколога – *Dějiny světové hudby*. Прилично подробен преглед садржаја књиге закључен је речима које откривају како методологију књиге, тако и мотивацију приказивача: „Највећи значај овог обимног дела је у томе што је то први покушај анализе музичке уметности кроз историју с обзиром на развој свих компонената људског друштва“ (Аноним 1940).

Најпосле, ангажованост једнога писца или гласила можда се најбоље може сагледати кроз полемике. У вези с марксизмом била је једна, својеврсна полемика. Јануара 1934. у „Звуку“ се огласио Миленко Живковић, отвореним писмом у којем образлаже отказивање своје сарадње у тој ревији (Živković 1934). У подужем допису уредници Стани Рибникар он није поменуо имена личности с чијим се назорима није слагао, а које су биле међу сарадницима „Звука“.

17 Вучковићева књига садржи огледе о Хајдну (Franz Joseph Haydn), Доницетију (Gaetano Donizetti), Вагнеру, Франку (César Franck), Мусоргском, Равелу (Maurice Ravel) и Ромену Ролану (Romain Rolland). Књига је изашла 1939. у Београду.

Али је јасно изложио своју замерку. Њега је, наиме, одбијало то што у „Звуку“ није било јединствене, заједничке платформе у гледањима на оно што је он држао најзначајнијим питањима онога времена: на однос уметника и уметности према стварности и масама. Он је желео јединствен покрет, конкретну акцију; желео је да „Звук“ буде гласило једне одређене групације у нашем музичком животу, оне групације која је нагињала снажном ангажовању у актуалном друштвенополитичком, а не само уметничком смислу.

Уредница Стана Рибникар објавила је Живковићево писмо и њему додала свој одговор. Она је одбацила идеју да „Звук“ треба да буде гласило једне струје; она је напротив сматрала да часопис треба да остане место *расправе* о свим, а нарочито темељним музичкоуметничким и идеолошким питањима (Ribnikar 1934). И ова полемика показује колико су се током тридесетих година издиференцирале струје у домаћем музичком животу и колико је питање друштвеног ангажмана у круговима уметника постало наглашено. Полемика Живковић – Рибникар указује и на растућу идеолошку искључивост и нетрпељивост међу ондашњим музичарима. Српска музичка периодика између два светска рата није у интензивној мери пренела нетолеранцију о којој је овде реч. Колико год знаци те нетолеранције били малобројни, они указују на поларизацију у оновременом уметничком животу.

Посматрани музички часописи били су значајни за оновремену публику, а значајни су и за потоње истраживаче (и) као извори за познавање ставова и унутрашњих односа на нашој музичкој левичици. Посебну вредност часописи су имали и имају данас, из визуре научног читаоца, због нијансираности ставова у оквиру те групе музичара и присуства аутора који нису били левичари. То присуство сведочи о начелима уредника, а потоњем времену је сачувана макар фрагментарна слика сложености међуратне епохе.¹⁸

Primljeno: 15. septembra 2013.

Prihvaćeno: 28. oktobra 2013.

18 Не постоји обухватна студија о упливу марксизма у српску музикографију и музикологију, а посебно недостају студије филозофа и социолога које би марксистичке утицаје у српској музици сагледале из аспекта опште историје и теорије марксизма. И полемика као жанр националне музикографије, а особито полемика идеолошког садржаја, чека свог обрађивача.

Литература

- [Аноним] (1928), „Поводом анкете *Музике* о националном музичком стилу“, *Музика* I (10): стр. 290–292.
- [Аноним] (1935), „Muzika na strani. Furtwaengler, Hindemith i nacionalsocialisti“, *Zvuk* (1), str. 32–33.
- [Аноним] (1940), „Музичке едиције. Историја музике (Dějiny světové hudby) (Издање Сфинкс – Праг)“, *Славенска музика* I (3): стр. 37.
- Васић, Александар (2003), „Војислав Вучковић у Српском књижевном иласнику“, у Станиша Тутњевић и Марко Недић (ур.), *Сјо година Српској књижевној иласника: аксиолошки аспекти традиције у Српској књижевној периодици*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност: стр. 213–224.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2010), „Цртани филм као могући вид пропагандног деловања музике, из визуре Војислава Вучковића“, у Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур.), *Праї и сїуденїи композиције из Краљевине Јуїославије. Поводом 100-годишњице рођења Сїанолја Рајичића и Војислава Вучковића*, Београд: Музиколошко друштво Србије – извршни издавач „Сигнатуре“: стр. 89–110.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2010), „Стана Ђурић-Клајн и часопис *Звук*: програмска концепција часописа и нивои његове артикулације у првом периоду његовог излагања“, у Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур.), *Сїана Ђурић-Клајн и српска музиколоија. Поводом сїоїоодишњице рођења Сїане Ђурић-Клајн (1908– 1986)*, Београд: Музиколошко друштво Србије – извршни издавач „Сигнатуре“: стр. 107–116.
- Vučković, Vojislav (1933), „*Zeitstück-revija*, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza“, *Zvuk* (8–9): str. 290–299.
- Вучковић, Војислав (1955), *Избор есеја*, Београд: Српска академија наука – „Научна књига“.
- Вучковић, Војислав (1968), *Сїудује • есеји • криїиике*, Београд: „Нолит“.
- Глиер, Р. (1941), „Декада совјетске глазбе“, *Славенска музика* II (1–2): стр. 2–6.
- Gotovac, Jakov, Antun Dobronić, Божа Јоксимовић, Anton Lajovic, Коста П. Манојловић, д-р Милоје Милојевић, Krsto Odak, Јосип Славенски, Lujo Šafranek Kavić, dr. Вождар Шиола (1928), „Anketa o nacionalnom muzičkom stilu“, *Музика* I (5–6): стр. 152–159.
- Грицкат, Зинаида (1934), „О руској музици последњих година“, *Музички иласник* (11): стр. 222–225.
- Grickat, Zinaida (1935), „Muzika na strani. Muzički život Lenjingrada“, *Zvuk* (8–9): str. 337–341.
- Грицкат, Зинаида (1940), „Стремљења савремене руске музике“, *Музички иласник* (5–6): стр. 78–85.
- Ђурић-Клајн, Stana (1938a), „Putevi naše moderne“, *Музички иласник* (1): стр. 7–10.
- Ђурић-Клајн, Stana [potpisano: S. Ђ.-К.] (1938b), „Namesto uvoda“, *Музички иласник* (8–9), стр. 159–160.
- Ђурић-Клајн, Stana [potpisano: U. S.] (1938v), „Muzičko stvaranje u Nemačkoj po zvaničnim propisima“, *Музички иласник* (10): стр. 221–222.
- Ђурић-Клајн, Stana [potpisano: S. Dj. K.] (1939), „Iz stranih listova i časopisa. Dirigovana ili slobodna umetnost“, *Музички иласник* (1939): стр. 94–97.

- 234
- Ђурић-Клајн, Стана (1955), „Есејистички рад Војислава Вучковића“, у Војислав Вучковић, *Избор есеја*, Београд: Српска академија наука – „Научна књига“: стр. 1–10.
- Ђурић-Клајн, Стана (1981), *Akordi prošlosti*, Београд: „Prosveta“.
- Џивковић, Миленко (1934), „Враћање основана“, *Zvuk* (3): стр. 102–108.
- Живковић, Миленко (1938), „Музички реализам“, *Музички њласник* (1): стр. 1–7.
- Ковачевић, Крећимир (ур.) (1971–1977), *Muzička enciklopedija I–III*, Загреб: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Ковачевић, Крећимир (ур.) (1984), *Leksikon jugoslavenske muzike I–II*, Загреб: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Крстић, Јелица (1939), „Музичке едиције. Др. Војислав Вучковић: „Музички портрети“, *Славенска музика* (2): стр. 14.
- Markovac, Равао (1936), „Postoje li težnje u muzici koje odgovaraju socijalnoj literaturi“, *Zvuk* (1): стр. 1–10.
- Markovac, Dr. P. [Равао] (1938а), „Музика данас. Richard Wagner: Siegfried“, *Музички њласник* (6): стр. 123–125.
- Markovac, Равао (1938б), „Naš odnos prema čehoslovačkoj muzici“, *Музички њласник* (8–9): стр. 164–167.
- Miloš, Česlav (1985), *Zarobljeni um*, preveo s poljskog Petar Vujičić, Београд: Београдски издавачко графички завод.
- Najhauz, G. [Најнрих] (1938), „Iz stranih listova i časopisa. Dimitrije Šostakovič. (Članak odštampan u časopisu *Literaturnaja gazeta* povodom prvoga izvođenja njegove V. Simfonije)“, *Музички њласник* (6): стр. 112–114.
- Неједли, Здењек (1939–1940), „Стремљења савремене руске музике“, *Славенска музика I* (2): стр. 12–15; I (3): стр. 21–23.
- Nejgauz, Genrik (1970), *O umjetnosti sviranja na klaviru: zapisi pedagoga*, prev. Nina Misočko i Dragica Ilić, Београд: Уметничка академија.
- Neuhaus, Heinrich (2000), *O umjetnosti sviranja klavira: bilješke profesora*, preveo Jakša Zlatar; stručna redaktura i lektura teksta: Крећимир Брлобуш; Загреб: Jakša Zlatar.
- Перичић, Властимир (1968) (ред.), *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик, сећања, сведочанства*, Београд: „Нолит“.
- Popper, Karl (1991), *Traganje bez kraja: intelektualna autobiografija*, prev. s engleskog Branislav Kovačević, Београд: „Nolit“.
- Ribnikar, Stana (1934), „Povodom pisma g. Milenka Živkovića“, *Zvuk* (3): стр. 108–109.
- Ribnikar, Stana (1935), „Muzička literatura. Dr. Vojislav Vučković: *Materialistička filozofija umjetnosti* (Izdanje knjižare Napredak, Београд 1935)“, *Zvuk* (6): стр. 243.
- Samlaić, Erih (1938), „Josif Marinković u Pragu“, *Музички њласник* (10): стр. 195–197.
- Schering, Arnold (1933), „Sociologija muzike“, *Zvuk* (10–11): стр. 329–339.
- Томашевић, Катарина (2009), *На раскрићу Исџока и Зајада. О дијалоју традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска.
- Уредништво (1928), „Anketa o nacionalnom muzičkom stilu. Pitanja o radu i planovima naših muzičara“, *Музика I* (2): стр. 235–236.
- Уредништво (1929), „Na početku druge godine“, *Музика II* (1): стр. 1–3.

- Cvetko, Dragutin (1940), „Savremeno muzičko stvaranje u sovjetskoj Rusiji“, *Музички гласник* (5–6): стр. 85–104.
- Чолић, Драгутин (1932), „Модерна музика и друштво“, *Музички гласник* (7–8): 205–206.
- Čolić, Dragutin (1933), „Izražajni materijal muzike i njeno delovanje“, *Zvuk* (6): стр. 207–214.
- Шавердјан, А. (1941), „Симфонијско стварање совјетских композитора“, *Музички гласник* (1–2): стр. 23–27.

Aleksandar Vasić

Marxism and Sociopolitical Engagement In Serbian
Musical Periodicals between the Two World Wars

Summary

Between the two World Wars, in Belgrade and Serbia, seven musical journals were published: “Musical Gazette” (1922), “Music” (1928–1929), “Herald of the Musical Society *Stanković*” (1928–1934, 1938–1941; renamed to “Musical Herald” in January 1931), “Sound” (1932–1936), “Journal of The South Slav Choral Union” (1935–1936, 1938), “Slavic Music” (1939–1941) and “Music Review” (1940). The influence of marxism can be observed in “Musical Herald” (in the series from 1938), “Sound” and “Slavic Music”.

235

A Marxist influence is obvious through indications of determinism. Namely, some writers (Dragutin Čolić) observed elements of musical art and its history as (indirect) consequences of sociopolitical and economic processes. Still, journals published articles of domestic and foreign authors who interpreted the relation between music, society and economy in a much more moderate and subtle manner (D.Cvetko, A.Schering).

Editors and associates of these journals also had proscriptive ambitions – they recommended and even determined regulations for composers about what kind of music to write according to social goals and needs. According to tendencies in Marxism, there was a follow up of musical work in the Soviet Union. Editors tried not to be one-sided. There were writings about the USSR by left orientated associates as much as emigrants from that country, and articles of Soviet authors were translated. Also, there were critical tones about musical development in the first country of socialism.

Serbian musical periodicals recognized the enormous threat from fascism. Also, there were articles about influence of Nazi ideology and dictatorship on musical prospects in Germany. Since Germany annexed Sudetenland in 1938, “Musical Herald” expressed support to musicians and people of that friendly country by devoting the October and November 1938 issue to Czechoslovak music, along with an appropriate introduction by the editor, Stana Đurić-Klajn.

Keywords: marxism, serbian musical periodicals, Dragutin Čolić, Milenko Živković, Stana Đurić-Klajn, Pavao Markovac, Vojislav Vučković, „Музика“ (1928–1929), „Звук“ (1932–1936), „Музички гласник“ (1938–1941), „Славенска музика“ (1939–1941).

